

Narrar e r-existir: uma forma de ser no sertão

As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão: veredas*

Rosa Amélia Pereira da Silva*
André Fernandes Rodrigues Pereira**

Resumo

Esta reflexão é resultado de uma pesquisa sobre os/as narradores/as e as narrativas que resistem às transformações sociais e ambientais no sertão mineiro, cenário da narração realizada pelo personagem sertanejo *Riobaldo* ao longo de todo o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Compartilham-se alguns resultados da pesquisa, dos encontros com os/as narradores/as do sertão e das discussões, abordagens e estudos desenvolvidos em torno do universo das narrativas por eles/as contadas, em diálogo com as narrativas rosianas. Refletimos sobre a importância da narrativa para o ser humano e sobre os arquétipos dos/as narradores/as sertanejos/as, desenvolvendo uma análise da narrativa sertaneja como modo de existir, de recriar a própria existência e de permanecer existindo como comunidade narradora do sertão. Partimos de *Grande sertão: veredas* para indicar a proximidade entre o narrador Riobaldo e os/as narradores/as sertanejos/as que r-existem no sertão mineiro, destacando que, em Rosa, a escuta

* Instituto Federal de Brasília (IFB). Doutora em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília, com pós-doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora e pesquisadora na área da literatura rosiana, com atuação em currículo integrado, formação de professores, ensino de Língua Portuguesa e Literatura, multiletramentos e letramento literário. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8949-0883>.

** Instituto Federal de Brasília (IFB). Mestre em Educação Profissional e Tecnológica e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade de Brasília. Professor do IFB, com atuação nas áreas de Sociologia, Educação Profissional e Tecnológica, diversidade, cultura, leitura e bibliotecas. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3666-3116>.

da oralidade sertaneja é transfigurada em forma literária. Por fim, traçamos um paralelo entre a poesia do ato de contar e a do ato de ouvir.

Palavras-chave: narrativa; experiência; narradores/as sertanejos/as; re-existência.

Narrating and Re-existing: a Way of Being in the *Sertão*. *Sertanejo* Narratives and the Novel *Grande sertão: veredas*

Abstract

This reflection stems from research on narrators and narratives that resist social and environmental transformations in the backlands of Minas Gerais, the setting of Riobaldo's narration throughout João Guimarães Rosa's novel *Grande sertão: veredas*. The article presents some results of the research, of the encounters with narrators from the backlands, and of the discussions, approaches, and studies conducted on the universe of narratives told by them, in dialogue with those literarily shaped by João Guimarães Rosa. We reflect on the importance of narrative for human beings, on the archetypes of backlands narrators, and analyze backlands narrative as a way of existing, of recreating one's own existence, and of continuing to exist as a storytelling community in the backlands. We begin with *Grande sertão: veredas* and move toward indicating the proximity between the narrator Riobaldo and the backlands narrators who resist and re-exist in the backlands of Minas Gerais, emphasizing that, in Rosa's work, the act of listening to the orality from the *sertão* is transfigured into literary form. We conclude by drawing a parallel between the poetry of the act of telling and that of listening.

Keywords: narrative; experience; backlands narrators; re-existence.

Recebido em: 16/06/2025 // Aceito em: 29/05/2026

As narrativas sertanejas e o romance *Grande sertão: veredas*: formas de ser no sertão

Na travessia existencial humana, as vivências originárias constituíram-se, desde o princípio, em torno da sobrevivência: a luta pelo alimento cotidiano; a busca pela segurança e pelo conforto de um abrigo; o cuidado; a comemoração das conquistas; o paliativo para o pavor das tempestades, da escuridão e dos vórtices; até o fascínio pelas estrelas, que impõe o sentimento de insignificância diante da imensidão do horizonte. O devir cíclico e perene da vida entre o nascimento e a morte, o mistério das forças de afeto que movem as vidas, os encontros e as vivências comuns – que, dentre muitas outras, também são chamadas de originárias –, compõem as experiências antropológicas fundantes da humanidade e, como explica Maçaneiro (2011), acompanham o percurso humano por todos os tempos e lugares. “Nonada?”. Essas vivências universais e primitivas, simples e profundamente significativas, ambientam as possibilidades de significação da vida, tecem as narrativas sobre o mundo e a experiência coletiva, e ensejam as formas de r-existir em qualquer sertão.

A hipótese que orienta este artigo é a de que a narrativa em *Grande sertão: veredas* e nas vozes sertanejas aqui mobilizadas constitui uma forma de r-existência. Contudo, enquanto, nos narradores empíricos, ela opera como transmissão comunitária da experiência, em Rosa, ela se converte em forma literária, por meio da transfiguração poética da escuta.

1 A dimensão das narrativas na r-existência sertaneja

No trajeto existencial da humanidade, o processo social de significação da realidade proporcionou à espécie – autodefinida

como *homo sapiens* – um fascinante domínio sobre a vida: o saber. As primeiras experiências com a arte de comunicar o saber e os acontecimentos do mundo foram de encantamento e magia, tanto para quem contava quanto para quem ouvia. Assim, narrar se constituiu uma arte. Nos primórdios da humanidade, contar histórias foi um instrumento ritualístico de construir, organizar e explicar o universo; dispositivo para conhecer o desconhecido, tornar presente a experiência ausente, trazer para o agora algo passado e definir o importante. Narrar foi, assim como é e será, a arte (*poiesis*) de tecer o real, tramar o mundo, enredar a vida.

A arte de narrar, por esse prisma, é um esforço da engenhosidade humana para reproduzir uma vivência, transmiti-la conforme ela teria acontecido. Segundo Sontag (2020), a primeira teoria ocidental da arte, formulada pelos gregos, propôs que a arte seria mimese, isto é, imitação da realidade. Lembramos que, ainda que a narrativa reproduza uma realidade, ela não coincide completamente com o vivenciado real em si, visto que a representação de algo vivido não é, em sentido estrito, a própria experiência. Independentemente da destreza do narrador e do compromisso com a realidade do relato, a despeito da atenção do narratário e de seu engajamento na mais aguda imaginação, a transmissão dos fatos e do mundo é, inescapavelmente, a produção de uma realidade distinta da experiência original, uma reprodução/recepção seletiva e parcial, uma ficção.

Bauman (2005) explica que narrar é a arte de escolher o que é relevante, descartar o desnecessário, fazer entender o importante. Uma narrativa só se torna cognoscível e geradora de saber significativo quando, diante da totalidade inapreensível da vida, seleciona o que é considerado necessário e silencia o que é percebido como irrelevante. Nesse sentido, narrar é também

uma forma de inteligir o mundo: organizar simbolicamente a experiência, atribuir sentido ao vivido e tornar transmissível aquilo que, para a espécie humana, foi essencial à própria existência. O atravessamento do real engendra a narrativa e esta, ao mesmo tempo, gera um entendimento novo da realidade.

Nesse sentido, as narrativas – e a arte – não se submetem necessariamente às exigências de um realismo factual. Constituem obras de fantasia – intencionalmente ou não – e logram ser imaginárias, fabulares, legendárias, mitológicas. São frutos daquilo que se prova no sentido da experiência e da vivência, mas não daquilo que se comprova no sentido de demonstrar. Sontag (2020) explica que há narrativas (e outras manifestações artísticas) nas quais o conteúdo assume menor importância do que a experiência que proporcionam. Nesses momentos, mais do que compreender o que a história narrada *quer dizer*, vale fruir o que a história contada *quer fazer*: abandonar, ainda que parcialmente, o crivo crítico e os códigos interpretativos que limitam as possibilidades de significado da narrativa para, principalmente, experimentá-la em sua riqueza de múltiplos efeitos.

Benjamin (1989) diagnostica uma crise histórica da narrativa: na modernidade, a experiência coletiva e transmissível tende a ser substituída pela vivência privada e efêmera, incapaz de se sedimentar em saber comunitário. Nesse quadro, a narrativa tradicional se torna um gesto de resistência. Conforme Benjamin (1989), narrar é algo mais amplo e complexo do que simplesmente informar uma vivência (*erlebnis*) pontual, factual, superficial e fugaz; diz respeito a comunicar uma experiência (*erfahrung*) produzida e amadurecida processualmente, acumulada com o tempo, sedimentada numa comunidade, integrada ao narrador.

Muitas histórias falam do intangível, da percepção de uma realidade não evidenciável, da intuição que a palavra não alcança, do experimentado que não se sabe ao certo se aconteceu, que se jura ter acontecido, mas sobre o qual também paira a dúvida, e que, ainda assim, permanece ativo na compreensão de vida da comunidade. Narrativas são fundamentais para os humanos, não pelo que expõem literal e objetivamente, mas pelo que mobilizam e fazem acontecer em todos os níveis da existência humana. Viver é acontecer, é suceder. Contar algo é um ato de criação que vivencia o acontecido, o atravessado. Quando se conta, sucede um certo revivescimento, ainda que de forma inédita, inexata. Narrar se faz caminho para rememorar e, assim, reeditar passados, expô-los, percebê-los, atualizá-los, viabilizando compreensões, sentimentos e intuições acerca das vicissitudes próprias e alheias. Tais reedições podem levar tanto à confirmação de saberes anteriores quanto à admiração diante de entendimentos novos. Contar é dizer o que não há mais, o que já foi, mas que ainda tem importância, porque, mesmo não existindo mais, mesmo estando terminado ou mesmo nunca tendo existido, é, faz e acontece nos que escutam e nos que contam. Nesses casos, a vivência deixa de ser particular, imediata, efêmera, subjetiva, e se faz experiência coletiva, processual, sabedoria tradicional-comunitária ou mesmo, como explica Benjamin (1989), algo “artesanalmente sedimentada na memória”. Faz-se a vida.

Dotados de sabedoria e memória, os/as narradores/as dão conselhos. Não o fazem, porém, apenas para explicar a vida. Narram e recomendam também para compreender melhor o vivido, costurar sentidos, convencer a si mesmos e aos outros daquilo que não sabiam ou não puderam enunciar.

Seligmann-Silva (2009), ao analisar a dimensão testemunhal e confessional de *Grande sertão: veredas*, propõe que a narrativa de Riobaldo oscila entre dois registros complementares do dizer: o testemunho e a confissão. No testemunho, conta-se sobre o que se viu, o que se presenciou da vida e dos outros, inclusive dos outros “eus” do passado. Na confissão, coloca-se a si mesmo em completa nudez, fala-se dos próprios (de)feitos em primeira pessoa. Essa distinção, elaborada por Seligmann-Silva a partir da especificidade do romance rosiano, ilumina também as narrativas dos/as sertanejos/as aqui estudados. Os/as narradores/as, no curso de seus contos e juízos, testemunham e confessam o que viram e viveram, apresentam emoções e sofrimentos, tal como expõe Rosa (1994, p. 68) na expressão do personagem Riobaldo: “Coisas que vi, vi, vi - oi...”. A repetição do verbo ver, transforma-o, sonoramente, no verbo viver. Diante da força do real vivido, a narrativa ganha valor de necessidade humana, pois é por meio do simbólico e “com alguma folga dos acontecimentos”, passado algum tempo, que se torna possível lidar com o vivido. Diz Riobaldo:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa (Rosa, 1994, p. 98).

As memórias falam das experiências que atravessaram concretamente e narram as interpretações da vida, movendo sentimentos em relação ao mundo. As sociedades estão assentadas em grandes narrativas. E, desde o princípio, as narrativas foram – e ainda são – a expressão das formas poéticas

de se elaborar o vivido. De tal modo que, mesmo a filosofia, essa tentativa racional de buscar respostas para a compreensão do mundo, está assentada em grandes narrativas, por exemplo, as mitológicas e as alegóricas, afinal, como questiona Platão (2006, p. 392d), “tudo o que é dito pelos que contam os mitos e pelos poetas não é uma narrativa (*διήγησις*) de acontecimentos passados, presentes ou futuros?”.

Considerando a importância da narrativa para a experiência humana, observa-se que, no sertão mineiro atual, a sabedoria advinda da experiência acumulada na memória comunitária tem sido progressivamente pressionada e substituída pelo entretenimento midiático, alheio àquela realidade, por meio da chegada, ainda que desigual, das tecnologias. Esse processo impacta as formas tradicionais de narrar a vida e tensiona os modos comunitários de transmissão da experiência. Ainda assim, os encontros com sertanejos e sertanejas, na travessia pelo sertão, expõem, de forma reveladora, a força perene da narrativa tradicional e a vivacidade mobilizadora de termos e estruturas muito íntimos ao ato criador da palavra e ao movimento gerador das formas de contar: a resistência como forma de continuar a existir.

A escuta dos/as narradores/as do sertão remete à ideia exposta por Rosa, em entrevista a Lorenz (1991, p. 69), de que o sertão mineiro é o “mundo que é literatura pura, bela, verdadeira”. As narrativas de tradição oral do sertão mineiro possuem densidade estética própria, mas não se confundem com a operação literária rosiana. Em Rosa, a oralidade é deslocada de seu contexto imediato e recriada como linguagem romanesca, submetida a procedimentos de condensação, montagem, ambiguidade e invenção sintática, aproximando-se da oralidade sertaneja pela

forma de dizer: simples, sem rodeios, com uma estética singular, mas autêntica. Entendemos que isso decorre do fato de que, nas palavras rosianas, em entrevista a Lorenz (1991, p. 69), “nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida”. Rosa explica que “está no nosso sangue” (Lorenz, 1991, p. 69) contar histórias, isto é, que a prática narrativa íntegra, de maneira constitutiva, a forma de ser, existir e resistir:

[n]arrar é uma arte tão tradicional e mística que, mesmo quem nunca tenha tido contato com as formas elementares de narrativas, fica embevecido, estupefato, admirado, envolvido quando se depara com uma delas (Silva, 2020, s/p, alterações próprias).

É precisamente essa dimensão fundante da narrativa como um modo de existir e r-existir que as seções seguintes perseguem, articulando a poética de Riobaldo às vozes dos/as narradores/as sertanejos/as do presente.

2 Os/as narradores/as, seus arquétipos e o narrador rosiano

O ser humano, em sua trajetória existencial, é narração. André Jolles (1976, p. 32) explica que “o universo é uma multiplicidade de sensações e vivências, estas, uma vez apreendidas, ordenadas e reunidas, resultam em grande número de experiências, que continuarão sendo uma multiplicidade de pormenores”. Jolles interessa a esta análise porque permite compreender a narrativa não apenas como um conteúdo contado, mas como uma forma verbal socialmente sedimentada, isto é, como um gesto de linguagem que organiza a experiência. A narrativa é a expressão

desse universo, simultaneamente múltiplo e singular, tanto para o ser humano que se propõe a narrar quanto para aquele que se descobre no que é narrado. De acordo com Benjamin (2017, p. 54), “o homem comunica a própria essência espiritual na sua língua”, ou seja, ao narrar, sempre dentro de um contexto cultural, há o desejo e a necessidade da expressão e do encontro com a essência humana.

Desde Platão, a tradição ocidental distingue os modos de apresentação poética da palavra, seja pela narração, pela imitação dramática ou por formas mistas de composição. Atualmente, reconhece-se a narrativa para além do campo da literatura. Pode-se contá-la de diferentes maneiras: na forma lírica, na prosa poética, na prosa utilitária e a partir de diferentes gêneros textuais, pois “a narrativa tem estreita relação com a vida” (Silva, 2020), é a base existencial de qualquer cultura. As narrativas basilares estabelecem-se como populares e seus narradores estão no esteio da cultura tradicional.

Para Benjamin (1992), essa linhagem de narrador associa-se aos arquétipos que estão na base do ato de narrar: o camponês e o viajante. Este, assentado nas experiências vividas em viagens, desloca-se para fora do que lhe é comum e atravessa o encontro e a troca com a diversidade humana; aquele, assentado no aprendizado construído na cultura tradicional local, fixa-se na comunidade e a atravessa no aprofundamento de próprias raízes. Na esteira de Jolles (1976), ao imaginar a linguagem como trabalho, encontramos, no seio da existência comunitária, a imagem de três unidades de labor que alicerçam a vida humana: o cultivo, que diz respeito a uma intervenção capaz de conferir ordem à natureza, de modo que o ser humano se torna o centro em torno do qual as coisas se agrupam e são potencializadas;

a fabricação, que trata da intervenção que altera a ordem das coisas dadas na natureza, fazendo com que adquiram uma forma completamente nova e tenham seu curso natural transformado; e a interpretação, que integra e torna possíveis o cultivo e a fabricação, pois corresponde à intervenção que reveste o cosmos de sentido, compreensão, prescrição e narrativa. Dessas unidades de trabalho, configuram-se contadores que, segundo Jolles (1976), manifestam-se no universo da linguagem: o agricultor (sedentário, rural), o artesão (viajante, cosmopolita) e o sacerdote (fixo e móvel).

No plano da narrativa, em síntese, o agricultor simboliza o ato criativo da linguagem, faz germinar a palavra como semente, observa e cultiva o curso da natureza, vinculando as coisas a uma ordem que viabiliza a existência humana, aproximando-se do narrador camponês. O artesão representa o ato poético, a palavra que transforma, apoderando-se da vida e mudando a ordem das coisas, aproximando-se do narrador viajante. O sacerdote, por sua vez, figura o ato interpretativo, a compreensão acerca do mundo natural, para reorientar a realidade produzida, selecionar o importante, definir o sagrado, reunir e compor os significados, integrando em si os dois arquétipos anteriores.

Como se observa, ainda que em suas formas mais simples, a arte de narrar é bastante complexa, pois carrega em si a poesia do ato criativo de representar fatos, vivências e experiências. A vida se refaz na narrativa, r-existe, persiste, ganha consistência nela. O domínio da arte intrincada de narrar acontece de maneiras diversas. Ao criar Riobaldo, Rosa compõe um narrador de alta complexidade. Riobaldo reúne, em um só contar, as imagens do cultivador, quando lavra as palavras e as faz germinar no curso da vida; do artesão, quando transforma o vivido em poesia; e

do sacerdote, quando simboliza, compreende, explica, exorta e aconselha o viver. Na entrevista concedida a Lorenz (1991, p. 95), Rosa formula uma poética de pertencimento ao sertão, ao afirmar que Riobaldo é o sertão feito homem, seu irmão, e que ele e os demais personagens habitam o seu universo. Apresenta-se, assim, assentado na cultura da tradição:

[D]esde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra histórias que correm por nossas veias e penetram em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens (Rosa *apud* Lorenz, 1991, p. 69).

Rosa mostra-se, assim, vinculado ao seu local de pertencimento, mas também aberto à travessia por culturas distantes. Como diplomata, Rosa conhece universos estrangeiros; como escritor, leva consigo o sertão como matriz imaginária de sua criação. Reúne, desse modo, os traços do narrador camponês e do narrador viajante: “E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. [...] Levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (Rosa *apud* Lorenz, 1991, p. 66).

O fazer literário de Rosa reforça a ideia de Benjamin (1992) de que o narrador tradicional carrega em si os dois arquétipos, dos quais o escritor constitui uma figura exemplar. Em Riobaldo, essa complexidade encarna-se como forma literária: sua voz guarda a sabedoria narrativa sertaneja, a hesitação diante do vivido e a potência reflexiva de quem transforma memória em travessia verbal. Nascido das experiências de escuta e invenção

de Rosa, Riobaldo traz, em sua forma de ser, o lastro e a essência do fazer poético, sobre o qual se assenta o contar histórias e estórias. Assim, revela-se um narrador que reúne o gesto criativo do agricultor, o gesto poético do artesão e o gesto interpretativo do sacerdote.

Em Riobaldo, Rosa conseguiu canalizar, conforme aponta Seligmann-Silva (2009, p. 133), “as fantásticas forças retóricas tanto da confissão, como do testemunho”: guerras, amores, diabo, Deus e tantos acontecimentos. Riobaldo, como narrador testemunhal, atravessa o romance inteiro atestando o que presenciou da vida, o que acredita ter visto. Ao narrar suas memórias a um paciente doutor (que se torna uma espécie de testemunha secundária), ele apresenta a lida com a trama de suas memórias, cuja tensão permanente é o amor condenável entre ele e outro jagunço: *Diadorim*. O segredo desse amor, confessado ao longo da narrativa, só é revelado inteiramente ao final da história. Riobaldo se assume confessional ao senhor que o escuta, naquilo que viveu. Tanto em suas confissões quanto em seus testemunhos, o narrador busca dar conta de uma verdade desnuda, quer se apresentar para compreender no que deve (e consegue) acreditar de suas experiências. De forma catártica, transmite também ao seu interlocutor os pesos que carrega sobre si, testemunha a sua fé, confessa os seus pecados, professa significados e expõe as marcas daquilo que viveu.

Nas palavras de Bandeira (*apud* Bolle, 2004, p. 441), “Rosa fez Riobaldo poeta. Riobaldo é Rosa se Rosa fosse jagunço”. A formulação, embora provocativa, deve ser lida como imagem crítica, não como identificação direta entre autor e personagem. O sertanejo Riobaldo é poeta na construção da narrativa justamente porque é capaz de explorar a língua para redizer o seu mundo

à sua maneira, ajustando-a às formas tradicionais. No romance *Grande sertão: veredas*, é evidente uma reunião de formas simples de narrar: contos, casos, anedotas, sagas, provérbios, mitos etc. Nessas estruturas simples, ao se expor como um narrador, mineiro que é, Riobaldo estabelece um profícuo diálogo com as ideias concernentes à função da narrativa estabelecidas por Benjamin (1992). Para explicar essa ideia, apontamos o fato de Riobaldo justificar que gosta de contar história, porque ele “gosta muito de moral, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar o justo” (Rosa, 1994, p. 15). Essa afirmação é realizada quando o narrador, depois de contar as histórias de Pedro Pindó e Aleixo, reflete acerca da condição ambivalente do ser humano entre o bem e o mal. Essa afirmação riobaldiana dialoga com a reflexão de Benjamin (1992, p. 31), segundo a qual “quem narra sabe dar conselhos”. Ao construir Riobaldo como narrador exortativo, Rosa encena ficcionalmente a tese benjaminiana de que a narrativa cumpre uma função ancestral de orientação ética. Em *Grande sertão: veredas*, entretanto, o conselho não se apresenta como um ensinamento pacificado, mas como uma palavra atravessada pela dúvida, pela memória e pela necessidade de compreender o vivido.

Nas palavras de Benjamin (1992, p. 205), a narrativa “é uma forma artesanal de comunicação, pois está intimamente ligada ao fazer humano de elaboração, de comunicação de experiências e nisso compõe também as formas de relação entre os homens”. O elemento criativo é um traço constante da composição rosiana. Riobaldo ensina, exorta o outro a aprender a partir das experiências contadas, pois a narrativa se sustenta enquanto o ser humano precisa organizar simbolicamente o caos da experiência vivida. É o que se vê quando narra o caso

de Davidão e Faustino: um pacto entre os dois personagens, pelo qual, em caso de guerra, um morreria pelo outro.

O final que ele daí imaginou, foi um: que, um dia, o Faustino pegava também a ter medo, queria revogar o ajuste! Devolvia o dinheiro. Mas o Davidão não aceitava, não queria, por forma nenhuma. Do discutir, ferveram nisso, ferravam numa luta corporal. A fino, o Faustino se provia na faca, investia, os dois rolavam no chão, embolados. Mas, no confuso, por sua própria mão dele, a faca cravava no coração do Faustino, que falecia... (Rosa, 1994, p. 85).

Ao contar o caso, Riobaldo evidencia que o desfecho da narrativa não coincide com a experiência real de Davidão e Faustino. Ao contrário, ele declara: “apreciei demais essa continuação inventada” (Rosa, 2006, p. 85). Tal continuação surge quando ele é interpelado pelo narratário presente na história, que considera o caso digno de compor um livro, mas avalia que seu desfecho deveria ser outro: “Pois, mire e veja: isto mesmo narrei a um rapaz de cidade grande, muito inteligente. [...] Sabe o que o moço me disse? Que era assunto de valor, para se compor uma estória em livro. Mas que precisava de um final sustante, caprichado” (Rosa, 1994, p. 84-85).

Essa passagem permite compreender, em chave benjaminiana, que a experiência narrada não se esgota no acontecimento que relata, pois “a narrativa não se gasta, conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois” (Benjamin, 1992, p. 35). Assim, pode germinar e florescer em inúmeras interpretações, porque a narrativa tem longo alcance: é semente que brota no menor espaço e na menor condição de germinar. No processo de autorreflexão, Riobaldo aponta para a multiplicidade que carrega em si: o espírito do narrador camponês e do viajante. Mas ele também se revela ardil

ao reconhecer que as memórias estão numa construção artesanal, em que se sucedem alternadamente, complementam-se e não distinguem “conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin, 1991, p. 107). “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não” (Rosa, 1994, p. 184).

Nesse ponto da reflexão, Riobaldo desconfia da própria memória, (im)precisa. Ao resgatar o passado pela narração, ele o reconhece como tal e apodera-se de uma recordação, que, nas palavras de Benjamin (1991), assemelha-se a um relâmpago em um átimo de perigo, algo impactante para ele que lembra. Nessa perspectiva, é possível pensar o tempo de modo diverso da concepção cronológica comum. Com base em Bergson (2006), Silva (2020) o compreende como um tempo múltiplo, capaz de reunir diferentes camadas de experiência no mesmo átimo do presente vivido. Essa compreensão do tempo se articula à própria ideia de travessia, tão decisiva em *Grande sertão: veredas*: em Riobaldo, narrar é atravessar novamente o vivido, não para recompô-lo de modo linear, mas para interrogá-lo em sua dimensão ética, afetiva e metafísica, em diálogo com a leitura de Benedito Nunes (1998) sobre a linguagem e a existência na obra rosiana. Corroborar-se tal ideia a partir da perspectiva de Rosa, que afirma, em entrevista a Lorenz (1991, p. 72): “as aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim”, ligam-se ao tempo distante da ideia progressiva, abstrata e vazia, em que se insere a ideia cronológica de passado, presente e futuro.

3 As formas simples presentes na narrativa de Riobaldo

Se o tempo rosiano escapa à linearidade cronológica, é porque a narrativa de Riobaldo se organiza por outra lógica: a dos gestos verbais, que Jolles (1976) chamou de formas simples. São essas formas que estruturam a memória em relato e transformam o vivido em linguagem transmissível. Cada ato narrativo carrega em si um gesto verbal intrinsecamente ligado ao fato narrado. Ao discorrer sobre as formas simples de narrar, Jolles (1976) apresenta os gestos verbais que constituem a *poiesis* do ato narrativo, quais sejam: a saga, a legenda, o mito, o caso, o provérbio, a anedota e o conto. O gesto verbal que dá origem ao conto é o acontecimento moralizante, trágico, justo; ao caso, a ideia de recompensa; ao provérbio, a classificação de uma experiência; ao mito, a pergunta e a resposta; e à saga, o conflito de ancestralidade. No romance, Rosa não apenas justapõe essas formas: ele as faz colidir dentro da fala de Riobaldo, criando uma narrativa que conserva marcas da oralidade tradicional, mas as submete a uma forma moderna, reflexiva e problemática. Considerando a narrativa de Riobaldo, Bolle (2004, p. 438) afirma que “é possível identificar uma lei geral da composição do romance [*Grande sertão: veredas*]: cada tipo de discurso é dialeticamente atravessado por outro discurso. Nenhum discurso tem a última palavra nessa obra, que se encerra com o signo do infinito”.

Riobaldo domina os gestos verbais, que dão origem a estruturas narrativas de cunho tradicional; demonstra “pela linguagem, em seus elementos primordiais e indivisíveis, os acontecimentos e a diversidade do ser, convertidos em produção linguística, querendo dizer e significando o ser e o acontecimento”

(Jolles, 1976, p. 46); e compõe suas narrativas artesanais: orais e coletivas. Benjamin (1992) e Jolles (1976) concordam que, na esfera artesanal, a narrativa é coletiva, uma vez que, seja no plano da linguagem, seja no plano da organização social, o princípio da narrativa é a cultura. Apesar de *Grande sertão: veredas* ser um romance, gênero moderno “de larga projecção cultural [...], [p]articulamente talhado para modelizar em registro ficcional, os conflitos, as tensões e o devir do Homem inscrito na História e na Sociedade” (Reis; Lopes, 2007, p. 356), e, por isso, aparentemente afastar-se dos textos tradicionais, a obra reúne uma série de formas simples: contos, casos, anedotas e lendas. A composição de *Grande sertão: veredas* apresenta uma forma singular de romance, constituída pela incorporação e pela transfiguração das formas simples de narrar da tradição oral. Essa operação não deve ser compreendida como uma mera justaposição de contos, casos, provérbios e sagas, mas como uma elaboração formal moderna, em que a oralidade é recriada pela escrita e atravessada pelos impasses da representação, da memória e da experiência social. Nesse ponto, a leitura pode dialogar com Pacheco (2008), para quem a forma rosiana não se separa das tensões históricas e críticas que a constituem.

Riobaldo revela-se um notável narrador tradicional. Reis e Lopes (2007, p. 357) explicam que, no romance, “o passado absoluto, a tradição, a distância hierárquica não desempenham nenhuma função no processo de sua formação como gênero literário”. Observa-se, porém, que, em *Grande sertão: veredas*, esses elementos são essenciais para a sua composição. Tais elementos são específicos das narrativas tradicionais de cunho oral, como os contos, os casos, as epopeias, as lendas, entre outros gêneros populares ligados ao fenômeno verbal que lhes

dá origem. Em entrevista a Lorenz (1991, p. 70), Rosa afirma que “quem escreve estes assuntos [casos, lendas, saga, conto] é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas”. A afirmação interessa porque desloca a origem da narrativa para a experiência viva.

Riobaldo, ao contar, “cria a rede que todas as histórias, em última instância, constroem entre si. Encadeiam-se umas às outras, como o demonstram os grandes narradores” (Benjamin, 1992, p. 44). Tal encadeamento acontece a partir de algumas formas simples reunidas para compor a narrativa central do romance: uma história da guerra no sertão e, dentro dessa guerra, uma história de amor. Bolle (2004, p. 438) explica que Riobaldo “não faz senão confirmar a sua origem na medida em que incorpora uma multidão de casos e exemplos, [...] *expressa* assim uma concepção multifocal e polifônica da história”. Ao fazê-lo, revela sofisticadamente seus conflitos existenciais e apresenta um narrador que explora os sentidos da vida, levando o leitor a refletir, de forma mais ampla, sobre o amor, o ódio, a guerra, a luta, o pacto com o diabo, a crença em Deus, a partir da estrutura do conto. O próprio Rosa indica, em entrevista a Lorenz (1991, p. 70), que *Grande sertão: veredas* “é uma reunião de contos críticos”.

Os contos possuem suas especificidades: revelam um caráter pedagógico e, frequentemente, assumem um tom moralizante, trágico, didático, características que também podem ser reconhecidas nos contos incorporados ao eixo central do romance. Dentre os episódios que podem ser lidos como contos, destacam-se as histórias de Pedro Pindó, Aleixo, Davidão e Faustino, além da história de Maria Mutema. No romance, essas histórias frequentemente se encerram ou se

articulam a provérbios, que reforçam seu caráter moralizante e exortativo. Por meio delas, Riobaldo reflete sobre o bem e o mal, a obediência e a desobediência, os pactos, a palavra empenhada e os valores construídos nas relações sociais.

Para além disso, o romance apresenta um tom épico: ao contar sua própria história, Riobaldo conta também a de uma coletividade atravessada pela guerra, pela jagunçagem, pelas disputas de mando e pelas formas violentas de organização social do sertão. Nesse sentido, a narrativa rosiana não se reduz ao drama individual do ex-jagunço, mas alcança uma dimensão histórico-política já amplamente observada pela crítica, especialmente nos estudos de Walnice Nogueira Galvão (1972) e Luiz Roncari (2004) sobre a jagunçagem, a formação social brasileira e as estruturas de poder em *Grande sertão: veredas*. O caráter épico da narrativa é construído pela heroificação do próprio narrador: primeiro, ele é Tatarana – lagarta de fogo, devido à sua excelente pontaria –; depois, Urutu-Branco – cobra venenosa. Essa transformação vivida pelo personagem durante sua vida de jagunço revela um feito heroico e está situada numa questão social coletiva: a guerra. Ao contar a guerra, o narrador direciona seu olhar para a formação nacional a partir dos conflitos do sertão. Como a narrativa é complexa, nela se observa o desejo da redenção por meio da autocompreensão, enquanto o narrador relata o amor que não pôde viver. Nas palavras de Silva (2020, p. 27), “esse último aspecto aponta para a tragicidade de sua narrativa. O épico, que é narrativo por excelência, revela-se grandiloquente em toda a obra”.

As sagas, para Jolles (1976), nascem de histórias reais e distanciam-se do caráter histórico, apesar de, no princípio, história e saga serem praticamente sinônimas. A vida de

Riobaldo se assemelha à forma simples da saga: ele conta sobre seus ancestrais – Bigri e Selorico Mendes –, discute os conflitos relacionados ao amor entre eles, à propriedade de terras e à guerra em que estão inseridos, e destaca sua atuação no sertão como jagunço. A história de Diadorim também se assemelha a uma saga. O pouco que se sabe de Diadorim é contado por Riobaldo. Silva (2020) explica, a partir da narração de Riobaldo, que Diadorim nasceu num corpo de mulher, mas viveu como um homem. No contexto da história, nasceu para ser diferente, para ter coragem, para viver a jagunçagem, para vingar a morte do pai. Tal vingança é cumprida num duelo sangrento, em que Diadorim e seu antagonista Hermógenes se entrematam.

O caso é uma forma simples que destaca o desenlace como uma recompensa. São ricos os casos na narração de Riobaldo: o caso da cachorra teve como recompensa a preservação da vida, quando se livrou da morte depois do juramento de Riobaldo de matar o primeiro ser vivente que aparecesse na sua frente num momento de conflito. Outro caso é o do leproso encontrado na goiabeira, lambendo as frutas ainda presas à árvore para transmitir a doença às pessoas que as comessem. Nesse caso, a recompensa é negativa, mas tem um caráter de compensação.

Os inúmeros provérbios são realizados a partir de alguns jogos de linguagem, por exemplo, a metáfora invertida. Ao final dos contos e casos, ele apresenta algum provérbio popular e o mistura às demais formas simples, criando um aspecto edificante para o valor expresso na história. Para exemplificar, quando Riobaldo conta a história de Pedro Pindó e seu filho Valtei, figura incorrigível, ele afirma “passarinho que se debruça – o voo já está pronto!” (Rosa, 1994, p. 13), revelando o caráter indócil do personagem desde a mais tenra idade. Na verdade, o narrador usa

o provérbio para classificar o fato narrado, esclarecer e referendar o conteúdo da história. O mito perpassa toda a narrativa de Riobaldo. Quando ele narra o suposto pacto com Lúcifer, busca, além da coragem, responder a uma pergunta constante na vida do homem: “Deus e o diabo existem? Digo ao senhor: o diabo não existe, não há, e a ele eu vendi a alma... Meu medo é este. A quem vendi? Medo meu é este, meu senhor: então, a alma, a gente vende, só, é sem nenhum comprador” (Rosa, 1994, p. 485). A elaboração da história do pacto, nos planos místico, mítico e fantástico, justifica as ações do narrador, devido à covardia que assola sua alma e se destaca, em detrimento da coragem que deseja possuir.

Jolles esclarece (1976) que o conto é uma das formas simples originárias de gestos verbais iniciáticos que promovem a origem das outras formas narrativas. Por reconhecer essa característica do conto, Rosa se define como autor de contos críticos, porque ele sabe que, na sua obra, o conto se destaca dentre as outras formas de narrar e está presente desde o princípio, engendrando outras formas narrativas, inclusive o próprio romance.

Assim, as formas simples presentes em *Grande sertão: veredas* não devem ser lidas como um resíduo folclórico nem como uma simples reprodução da oralidade sertaneja. Elas constituem matéria formal de uma escrita que transforma a tradição em estrutura romanesca, fazendo da fala de Riobaldo uma zona de encontro entre memória comunitária, invenção verbal e crise moderna do sujeito.

4 Os narradores r-existentis no sertão mineiro atual

Essas formas simples – o conto, o caso, a saga e o provérbio – não são exclusividade literária de Rosa. Elas pulsam vivas nas vozes dos narradores do sertão mineiro, com quem esta

pesquisa travou encontro. É na tensão e na aproximação entre o gesto verbal rosiano e a palavra viva dos/as sertanejos/as que se fundamenta a tese central deste artigo: narrar é, em ambos os casos, considerando-se as suas especificidades, uma forma de r-existir. Destacamos a força e a r-existência do narrador tradicional em *Grande sertão: veredas*, mas também nos rincões do Brasil: no sertão mineiro e noutros sertões mundo afora. As narrativas tradicionais, como explica Benjamin (1992), carregam em si uma tradição exemplar, que forma, comunica, ensina e transfere valores, estando presentes em toda parte.

No sertão, foram colhidas vinte e quatro narrativas produzidas por mulheres e homens situados no campo, cuja relação com o território, a tradição familiar e a memória ancestral permite aproximá-los do arquétipo do narrador camponês. Dona Geralda, Dona Lili, Dona Cipriana, Dona Conceição, Ângela, Damiana, Seu Agemiro, Geraldo, Paulo Gomes, Cida Miranda, Germana, Paraca e Rose relatam as experiências de viver no sertão brasileiro: a luta para conquistar uma profissão, criar os filhos, garantir o sustento, manter-se fiel aos próprios princípios; revelam a luta pela terra e a jagunçagem no sertão; destacam a beleza natural da região; expressam a fé em Deus; contam histórias de pactos diabólicos e fatos enigmáticos; e narram, vez ou outra, casos anedóticos. São pessoas corajosas diante do perigo que é viver e enfrentam o inimigo e a injustiça sem deixar de acolher o estrangeiro que pede abrigo. Fortes como a terra, exigem respeito e revelam fidelidade e gratidão às pessoas que, em algum momento, as ajudaram. São exemplos de uma sabedoria oral que atravessa o horizonte cultural de Rosa e encontra, em sua obra, uma elaboração formal complexa, tanto na forma e no conteúdo quanto na estética e na estrutura.

Também aí se percebe uma aproximação entre Riobaldo e os/as narradores/as sertanejos/as: ambos reconhecem a dificuldade de ordenar o vivido pela palavra. Riobaldo, ao remexer suas lembranças, confessa: “o senhor sabe? não acerto no contar, porque estou remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças [...]. Às vezes não é fácil. Fé que não é” (Rosa, 1994, p. 242). De modo semelhante, Dona Geralda, antes de narrar, pede licença à escuta: “se eu não contar direito cês também vão me desculpar” (Dona Geralda, 2003, p. 148).¹ Em ambos os casos, embora em registros distintos, narrar exige atravessar a instabilidade da memória, a insuficiência da palavra e o esforço de dar forma ao vivido. Os/as narradores/as sertanejos/as contam tal qual Riobaldo quando explicam que alguns acontecimentos são esquecidos, embora tenham sido, anteriormente, lembrados: “Eu acho de chamar uma coisa hoje de uma e amanhã chamar de outra. A memória falha. Hoje eu lembro de uma coisa e conto para você, amanhã eu lembro de umas coisas que eu não te falei” (Dona Geralda, 2003, p. 147). Eles/as narram de forma singular aquilo que tem sido universalizado no Brasil e no mundo: o massacre de camponeses que lutam pela garantia da terra, conforme se observa na história de Dona Cipriana, que perdeu o companheiro para a exploração fundiária.

Dona Lindaura conta que viveu sem acesso a políticas públicas voltadas à educação e à saúde. Sua vida associa-se à de muitos sertanejos/as que vivem à deriva de qualquer assistência social pública. Dona Lindaura entrelaça outras histórias à sua e, ao modo de chiste, torna as suas histórias exemplares e

¹ As referências citadas neste tópico, quando não forem teóricas, referem-se aos narradores presentes no documento *Travessias do sertão: narrativas do caminho* (Silva, 2023). Para valorizar os/as narradores/as, ao invés de indicar na referência a organizadora, citaremos o/a narrador/a, o ano da organização e a página do documento.

ensina outras mulheres a como subverter a ordem patriarcal. É ela quem diz que “dor a gente só sente é uma de cada vez” (Dona Lindaure, 2003, p. 220). Às histórias de superação, ela sempre acrescenta jogos de linguagem, do tipo “Ma é Mar, Me é Mér, Mi é Mir, o Miolo é mole, eu já esqueci foi tudo” (Dona Lindaure, 2003, p. 220), apontando para a questão da memória que oscila. Ela ensina, de modo singular, a “sabedoria” adquirida pela experiência e reflete sobre as questões sociais do país. Dona Lindaure representa, nesta análise, a narradora da memória comunitária: sua fala preserva acontecimentos, valores e imagens de mundo que ultrapassam a lembrança individual e se convertem em experiência partilhável.

Mana, testemunha de muitos acidentes trágicos no rio Urucuia, alerta que “o rio é um bicho comedor de gente”. Ao contar, Mana destaca o respeito que se deve ter pela natureza: as águas do rio, que possibilitam a vida, também a tomam abruptamente. A narrativa de Mana ensina a quem a escuta a respeitar a natureza e a aprender com as experiências malogradas dos imprudentes, dos afoitos e dos atrevidos, demonstrando que “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria” (Benjamin, 1992, p. 31). É o que se observa em sua advertência aos visitantes da região: “Eu falo muito pra esse pessoal que vem pra cá, pra Morrinhos e pra Rancho – Gente, é o seguinte, é muito bom o rio, é ótimo, muito bom o rio, é lindo, mas é o seguinte, é muito perigoso banhar aí, esse rio come gente” (Germana, 2023, p. 258).

Dona Conceição relembra o sofrimento diário de quem vive o cotidiano rural sem assistência médica e sem meios de assegurar o sustento da família, e a espera pela colheita, que não atende de imediato a quem tem fome, em meio a um contexto marcado

pela cultura machista do sertão. Sua fala revela a resistência de quem enfrenta a adversidade com altivez e sabedoria, valendo-se das mínimas possibilidades disponíveis para enfrentar e suportar as dificuldades. No cenário de desamparo social, narra causos de cura, de intervenções divinas, de religião e de amizade e apoio feminino no trabalho como tecelã. Na cultura das fiandeiras, as cantigas são uma forma de embalar todo o trabalho a ser realizado manualmente. Ela narra sua história como se estivesse fiando o canto da sua narrativa. Ela é um exemplo da força da mulher sertaneja que, apesar de ser a cabeça que decide, não é socialmente a que governa.

Damiana Campos (2023, p. 478) conta a sua travessia como docente pelo sertão e destaca a importância da instituição “escola” tanto para as pessoas que atuam profissionalmente nela quanto para aquelas que dela usufruem: “A escola é o núcleo onde acontece alguma coisa para além da rotina da roça, então é um lugar de encontro, onde as crianças estão ali... é um ponto de encontro, a escola promove isso, mas quem recebe a escola também, é um centro de referência na comunidade”. Ela destaca o papel revolucionário da educação no sertão como ação transformadora e mostra-se como um modelo freiriano de mulher, educadora e sertaneja, uma vez que, conforme explica Freire (1987), no processo educativo, todos são transformados sob a mediação das relações e do mundo.

Cida Miranda narra a forma como, desde criança, se inseriu na luta pela terra, pela vida e pela família. Mais tarde, assumiu aquele que considera o cargo mais importante dentro da comunidade: o de professora freiriana, inclusive de seu próprio pai: “a gente tava ali tão misturada com aquela realidade, que não tinha como, então a gente acabava trabalhando a filosofia dele”

(Cida Miranda, 2023, p. 441), fazendo referência a Paulo Freire. Seu conhecimento, segundo afirma, adveio de sua experiência, razão pela qual “costuma dizer que a [sua] formação, na realidade, é essa escola da experiência da luta” (Cida Miranda, 2023, p. 430, com acréscimos nossos). Cida presidiu o Sindicato dos Sem-Terra e compreendeu que “o assassinato do pai foi uma grande escola pra compreender o quanto que as instituições são parciais e o quanto que elas são comprometidas mesmo com o lado do poder [...]. O latifúndio matou e o Estado não fez a sua parte, ele faz parte da violência. A luta não arrefeceu.” (Cida Miranda, 2023, p. 452). Em decorrência de sua atuação na luta pelo direito à terra, Cida viveu o exílio. Ainda assim, sua voz ressoa pelo mundo afora em busca de uma justiça que raramente acontece, mas ela acredita que “resgatar a verdade e a memória dos brasileiros é condição fundamental para que as gerações atuais e futuras possam continuar lutando por justiça” (Cida Miranda, 2018, p. 61). A narrativa de Cida resgata a memória para mostrar a força da coletividade.

No relato de Agemiro, a relação entre medo, aprendizagem e natureza aparece como um saber sedimentado pela experiência. Essa percepção dialoga com a leitura de Meyer (2008) sobre a natureza em Guimarães Rosa, mas opera em outro registro: em Agemiro, trata-se de saber prático e territorial; em Riobaldo, de elaboração literária e metafísica da relação entre ser humano, sertão e mundo natural. A filosofia bergsoniana da memória fornece o quadro interpretativo para compreender o mecanismo narrativo de Geraldo Pereira: para Bergson (2006), a lembrança não é um arquivo estático, mas um processo de intensificação, pois, quanto mais a atenção se fixa em uma sensação passada, mais ela se reconstrói com força no presente. O passado não é

recobrado, é recriado com crescente intensidade afetiva, o que confere à narrativa de Geraldo o caráter de uma elaboração viva, não de uma mera reportagem. Ele mostra como “a lembrança de uma sensação é [...] capaz de fazê-la renascer, fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela” (Bergson, 2006, p. 51). Nota-se que a memória mais acesa é a morte da mãe e, com isso, ele constrói histórias: “O dia que a mãe morreu, eu fui correndo, na casa do Juvercindo, pedir ajuda. Eu sou sem sorte: a mãe morreu assim e depois o pai também assim, e eu junto, deles” (Geraldo, 2023, p. 305). Ele alinha a essa memória histórias anedóticas, inclusive, para compor o que lhe é essencial naquele momento: a perda e o luto: “o passado só retorna à consciência na medida em que possa ajudar a compreender o presente e a prever o porvir: é o batedor de ação” (Bergson, 2006, p. 61).

Ângela e Rose, assim como Edmar e Paulo Gomes, contam histórias de pactos e enigmas místicos. Suas narrativas apresentam um caráter fabuloso, pertencente ao reino do fantástico. “À meia noite aparecia uma porca com um tanto de pinto atrás. [...] Era um pacto que fazia na encruzilhada, mas que ele tinha que sacramentar na igreja” (Rose, 2023, p. 126). Paulo Gomes (2023, p. 425) acrescenta: “Outras vezes que viu uma galinha com um bocado de leitão correndo na frente dela, e desaparecia lá na frente”. Contam-se tais enredos pelos quatro cantos do mundo e eles se repetem com características específicas no sertão mineiro, como, por exemplo, a história do destelhamento da casa de Ângela, quando o pai dela desafia o diabo que um redemoinho supostamente carrega: “Pé de pato molambento passa aqui que eu quero ir dentro” (Ângela, 2023, p. 325); ou a história do saci-pererê, que aparece para um grupo

de crianças no sertão mineiro e, com elas, dança no clarão da noite, conforme conta Edmar (2023, p. 355); ou a história do violeiro, que aprende a tocar depois de firmar um pacto com o demônio e sacramentá-lo dentro de uma igreja, conforme conta Rose (2023, p. 109). Pelo mito e pelo místico, essas histórias apresentam respostas – mesmo que sustentadas apenas na fé – a uma questão que o universo entrega ao homem, mas não a explica.

Esses/as narradores/as caracterizam-se como camponeses/as arraigados/as na tradição, que confessam suas dores, relatam as aprendizagens construídas nas experiências e testemunham histórias que confirmam com palavra levada a termo. Aproximam-se também da figura do artesão, não por serem cosmopolitas, mas porque transformam, pela palavra poética, a realidade em que vivem. Narram histórias que transformam vidas e consciências.

Paraca é o idealizador do Caminho do Sertão.² Transporta para o sertão palavras-tema que caracterizam cada ponto do Caminho, estabelecendo relações com a obra de Rosa e com outras narrativas clássicas. É também *flâneur* a partir de uma tríade singular: passeia pela obra rosiana, pelos espaços do sertão e pelas narrativas e conhecimentos que carrega em sua memória intelecto-afetiva. Assim, insere-se, poética e dialeticamente, na história social no sertão ao propor os uai-kais,³ uma brincadeira séria que estiliza a estrutura dos tradicionais haicais. Jogando com as palavras, explora a polissemia dos sentidos: “Já Nelas, / Nas palavras, / Portais” (Paraca, 2023, p. 33).

2 Trata-se do projeto, chamado “O Caminho do Sertão”, ou simplesmente, “Caminho”, que anualmente reúne pessoas para atravessarem, a pé, ao longo de 9 dias, 186 quilômetros dentro sertão mineiro – cenário da obra *Grande sertão: veredas* –, convidando os caminhantes a escutarem os/as narradores/as sertanejos/as que habitam as comunidades por onde é feita a travessia.

3 Por ser mineiro, Paraca denomina seus poemas curtos de uai-kais, numa brincadeira poética entre a forma tradicional haicais e o léxico mineiro, que tradicionalmente usa o “uai” para várias situações.

Observa-se, nos três versos, o jogo com a palavra-tema, em que a chave de leitura remete, ao mesmo tempo, para o particular e o universal, para a cultura local e outras culturas. Como é possível verificar em outros poemas, ao propor os uai-kais, ele flerta com a vegetação própria do sertão: veredas, rios, tabuleiros e paredões, assim como Baudelaire flertou com o detalhe dos becos, trilhas, passagens, veredas e labirintos de Paris. Willi, viajante, ao narrar suas experiências pelo sertão, revisita as viagens de outros exploradores e estudiosos, como Euclides da Cunha, Spix e Martius, além do próprio Riobaldo. Em sua postura de *etnoflânerie*, coloca-se como “um caçador de experiências perdidas” (Silva, 2019), trazendo à cena, a partir de suas incursões pelo sertão, “um método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente” (Bolle, 1994, p. 62). Trata-se de “uma operação dialética do ‘ainda não-consciente’ à ‘consciência despertada’, e vice-versa” (Bolle, 1994, p. 62), por meio da qual a experiência vivida se converte em reflexão e conhecimento. Observa-se que esse método foi explorado por Rosa em sua prosa labiríntica e por Willi nas narrativas de suas viagens pelo sertão brasileiro, contribuindo para a construção da fisionomia de um espaço e de uma época. A situação atual do sertão é muito diferente daquela que Spix e Martius testemunharam 200 anos atrás. Uma das qualidades do seu relato é a advertência que eles fizeram quanto aos danos ambientais causados pela chamada “civilização” (Willi, 2023, p. 507).

As mudanças na vegetação despertam preocupação com a fisionomia daquele espaço e com as relações políticas estabelecidas descritas no romance de Rosa. Para Willi, o conflito entre as classes sociais no Brasil é oriundo da linguagem: há

conversa, mas não há entendimento, ou seja, não há comunicação. A linguagem torna-se um instrumento de sobrevivência, e não de convivência.

No Brasil real, existe uma falta de diálogo entre as classes sociais, entre os que se comunicam na norma culta e os que falam a língua do povo... Diante dessa situação, o projeto literário, cultural e político de Rosa consiste em enfrentar esse problema com a proposta de uma reinvenção da nossa língua. O romance *Grande sertão: veredas* é um laboratório de diálogo social, como você bem sabe, Rosa Amélia, pois você trabalha nesse limiar (Willi, 2023, p. 529).

Tais narradores/as são exemplos de resistência dentro e fora do sertão mineiro, e suas narrativas devem ser ouvidas como exemplo de sabenças culturais. As narradoras femininas, dentro de suas possibilidades e limites, lutaram e ainda lutam para derrubar algum tipo de opressão. As histórias (a)colhidas e discutidas neste tópico revelam o engajamento político de seus/suas narradores/as em instâncias sociais diferentes. Eles/as atuam no plano familiar e na comunidade local, travam lutas socialmente amplas, confrontam as injustiças sociais, políticas e judiciais, e encarnam a poesia, a militância, a *flânerie*, a antropologia, a etnografia e o *epos* – entendido aqui como o princípio de tudo –, colocando-nos cada vez mais dentro de nossos sertões e do sertão gerais. E o bonito disso tudo é que, ao caminhar para o interior dos nossos ser-tões humanos e geográficos, reconhecemos que a travessia não se finda na linguagem, ela é “a linguagem em busca do infinito” (Rosa, em entrevista a Lorenz, 1991, p. 83), o que abre a perspectiva para compreender as coisas de formas diversas.

Dona Cipriana ensina sobre a luta constante pela justiça; Dona Geralda, sobre não temer a retidão quando se está certo; Germana, sobre o respeito à natureza; Dona Lili, sobre a esperança em dias melhores e a constância da alegria; e Dona Conceição, que a vida diária na labuta da terra é feita de muitas dores. Agemiro, por sua vez, ensina, em chave próxima à formulação riobaldiana, que “a gente tem de sair do sertão”, mas que só se sai do sertão “entrando nele mais fundo”, fazendo com que, quem escuta seu saber prático e territorial, recorde a formulação literária e metafísica da travessia. Já Geraldo ensina sobre a resignação; Ângela, sobre o respeito ao sobrenatural, e Rose e Paulo sobre as “sabenças” e os “ditos” do mundo sertanejo. Tais narradores/as testemunham sobre o vivido e confessam suas histórias de variadas formas. Todos/as revelam a sabedoria aprendida na e pela experiência vivida ou testemunhada. Além disso, ao criar um simbolismo para o “Caminho do Sertão”, Paraca reúne o narrador criativo, o poético e o analítico, revelando sua natureza simultaneamente camponesa e viajante. O mesmo ocorre com Willi, que traça a sua *etnoflânerie* pelo sertão numa costura entre o passado e o futuro, buscando, sobretudo, denunciar as transgressões ecológicas ocorridas no cerrado sertanejo mineiro e a falta de diálogo entre as diferentes classes sociais.

O contato com esses/as narradores/as trouxe a certeza de que é possível caminhar pelo sertão afora com os pés fincados nas veredas da tradição. É possível ampliar o universo sem perder de vista o local. É possível alimentar-se da inspiração que faz nascer narradores/as exemplares, como fez Rosa ao criar Riobaldo, seu personagem “irmão”, no qual a sabedoria sertaneja é recriada como uma forma literária de alta complexidade.

5 A importância da escuta para a r-existência do narrador tradicional

Se esses/as narradores/as preservam e recriam saberes pela palavra, sua permanência depende também de uma segunda prática: a escuta. A narrativa tradicional não existe sem uma comunidade de ouvintes; e, no caso de Rosa, a escuta torna-se ainda mais decisiva, pois é dela que parte o gesto de recolher, deslocar e reinventar literariamente a fala sertaneja.

As relações estabelecidas entre as narrativas sertanejas analisadas nesta pesquisa e as reflexões teóricas sobre o ato de narrar e a figura do narrador apontam para a força universalizante dessas histórias, que atravessam tanto as vozes dos/as narradores/as que r-existem e resistem hoje no sertão quanto a voz do narrador-personagem do romance de Rosa. Por suas características linguísticas, poéticas e performativas, tais histórias revelam uma dimensão estética própria, constituída na tradição oral. A trajetória de Rosa pelo sertão mineiro e sua atenção à fala sertaneja revelam a escuta como uma dimensão decisiva do seu processo criativo. Essa escuta, contudo, não passa à ficção como registro direto da oralidade: transforma-se em matéria literária, trabalhada pela linguagem, pela forma e pela imaginação rosiana. A dimensão estética e performativa dessas narrativas mobiliza afetos, produz reconhecimento e pode instaurar uma experiência de partilha entre quem narra e quem escuta. Destacamos que o discurso vivo da narrativa resiste por meio daquele a quem se destinam as narrativas: quem escuta. Acreditamos que o ato criativo da linguagem precisa ser vivenciado também pela escuta, uma escuta poética: esvaziada das próprias vozes, silenciosa e, somente assim, criativa e dialógica.

Nas palavras de Ricoeur (2019, p. 30), “o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano”. Dessa forma, a contribuição de Ricoeur permite compreender a escuta não como passividade, mas como participação no acontecimento do discurso: ao escutar, o outro acolhe a narrativa, reconfigura seus sentidos e permite que a experiência narrada continue circulando socialmente.

A mesma poesia que constitui o ato de narrar precisa constituir também o ato de escutar. É preciso desenvolver a escuta, acolher o outro, a ponto de vivenciar, pela comunicabilidade, as narrativas de nossos ancestrais. Quem escuta em plena sintonia com o narrador torna-se testemunha da experiência vivida, confessor que alivia o peso demasiado do sofrido na travessia e, assim, torna-se fecundo destinatário da narrativa, colhendo e provando a sabedoria de uma vida que corre mais larga e mais profunda, ou seja, aprendendo com a sabedoria do outro. Nas palavras de Ricoeur (2019, p.30), quem conta torna pública a experiência, e quem ouve tem a possibilidade de conhecer a significação do outro: “Eis o milagre. A experiência vivida, permanece privada, mas o seu sentido, a sua significação torna-se pública”. Desse modo, o ato de contar comunica e supera “a incomunicabilidade da experiência vivida enquanto vivida” (Ricoeur, 2019, p. 30).

A poesia que está no ato criativo da linguagem, seja na sua elaboração, seja na sua enunciação, deve atravessar o ato da escuta. A escuta deve ser carregada da mesma intencionalidade poética presente no ato criativo da linguagem e, por consequência, no ato de narrar. Acreditamos que, assim, aquele que cria e narra

poeticamente e aquele para quem se narra – o escutador poético – podem r-existir em sintonia e recriar-se mutuamente. Em Rosa, a escuta é o ponto de partida de uma operação estética; nos narradores sertanejos, é condição de permanência comunitária. Em ambos os casos, narrar e escutar compõem uma mesma ética da experiência, ainda que operem em registros distintos.

6 Considerações finais

O percurso realizado neste artigo partiu de uma questão que se impõe à reflexão sobre a literatura e a cultura brasileiras: o que faz do narrar não apenas uma prática comunicativa, mas uma forma de existir? A partir da obra de Guimarães Rosa e das vozes colhidas nas travessias pelo sertão mineiro, buscamos demonstrar que a narrativa, em sua dimensão tradicional e oral, constitui um gesto de r-existência: uma afirmação da existência que se renova precisamente porque se conta.

A primeira seção situou a narrativa em sua função antropológica mais ampla, discutindo, com Benjamin (1989; 1992), Bauman (2005) e Sontag (2020), a diferença entre vivência efêmera e experiência transmissível (*Erlebnis/ Erfahrung*). Essa distinção revelou-se central para compreender por que as narrativas sertanejas, tanto a de Riobaldo quanto as dos/as narradores/as empíricos/as desta pesquisa, resistem ao apagamento imposto pela modernidade midiática, pois operam na lógica da *Erfahrung*, acumulando, transmitindo e sedimentando uma sabedoria comunitária.

A segunda seção examinou os arquétipos do narrador – o camponês e o viajante – propostos por Benjamin (1992), bem como as unidades de labor do agricultor, do artesão e do

sacerdote, formuladas por Jolles (1976), demonstrando que Riobaldo os encarna simultaneamente, sendo esse acúmulo uma das marcas do projeto literário rosiano. Ao construir Riobaldo como narrador que testemunha e confessa (Seligmann-Silva, 2009), Rosa cria um personagem que é, a um só tempo, porta-voz da tradição oral e sujeito de uma subjetividade moderna em crise.

A terceira seção analisou as formas simples presentes na narrativa de Riobaldo, isto é, o conto, o caso, o provérbio, a saga e o mito, identificando nelas a arquitetura polifônica que Bolle (2004) reconhece como lei de composição de *Grande sertão: veredas*. A convivência dessas formas dentro do romance não é um mero recurso regionalista, é a formalização literária de uma epistemologia sertaneja, em que o saber se transmite pela história contada, pelo conselho encarnado no provérbio e pela questão aberta pelo mito.

A quarta seção aproximou essa elaboração ficcional das narrativas de sertanejos/as contemporâneos/as, evidenciando a permanência de modos tradicionais de contar, aconselhar, lembrar e resistir. A semelhança entre as narrativas empíricas e a obra rosiana, contudo, não implica equivalência: Rosa ouvia e transfigurava, operando uma reinvenção literária radical, irreduzível ao dado etnográfico. Tal aproximação permite perceber a vitalidade de formas narrativas que atravessam tanto a oralidade sertaneja quanto a composição de *Grande sertão: veredas*, ainda que em registros distintos. Nesse sentido, o diálogo entre Riobaldo e os/as narradores/as do sertão mineiro não busca reduzir o romance à tradição oral, mas compreender como essa tradição, ao ser recriada literariamente, participa da construção de uma das mais complexas formas narrativas da

literatura brasileira.

A quinta seção propôs que o ato narrativo é incompleto sem o ato da escuta. Apoiando-se em Ricoeur (2019), argumentou-se que a experiência vivida, embora privada, torna-se pública por meio do relato, e que a escuta poética, atenta e esvaziada de julgamento, é condição para que a narrativa cumpra sua função de transmissão de experiência e de superação da solidão humana.

Reconhecemos os limites deste trabalho: a análise dos/as narradores/as empíricos/as, dados a diversidade e o volume de vozes colhidas, não pôde aprofundar cada caso com o rigor que cada narrativa mereceria. Cabe igualmente reconhecer que a relação entre a escuta sertaneja que alimentou Rosa e a transfiguração literária que ele operou sobre esse material permanece um campo aberto à investigação futura, especialmente em diálogo com estudos sobre o processo criativo rosiano, seus cadernos, sua poética da escuta e sua elaboração formal da experiência sertaneja. O que este artigo afirma, com firmeza, é que narrar no sertão – seja na página literária de Rosa, seja na voz viva de Dona Geralda – é uma forma de dizer: estou aqui, fui, sou, serei. É a r-existência em sua expressão mais elementar e, ao mesmo tempo, mais poderosa.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2017.

BENJAMIN, Walter. O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita. Lisboa: Relógios D'Água, 1992. p. 27.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 3. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 197-221.

BERGSON, Henry. *Memória e vida*. Tradução de Cláudia Berlinder. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991. p. 62-100.

MAÇANEIRO, Marcial. *O labirinto do sagrado: ensaios sobre religião, psique e cultura*. São Paulo: Paulus, 2011.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MIRANDA, M. A. R. de. Ditadura militar e a resistência dos camponeses: exclusão, invisibilidade, violência e impunidade. In: GONÇALVES, M. A. P. (org.). *O direito de dizer: o direito à memória*. Belo Horizonte: Editora D'Plácido, 2018. p. 37-64.

NUNES, Benedito. O mito em *Grande sertão: veredas*. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 33-40, 1998.

PACHECO, Ana Paula. Jagunços e homens livres pobres: o lugar do mito no *Grande sertão*. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 81, p. 179-188, jul. 2008.

PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. São Paulo: Nankin, 2006.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Biblioteca Nacional de Portugal, 2019.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Grande sertão: veredas* como gesto testemunhal e confessional. *Alea – Estudos Neolatinos*, v. 11, p. 130-147, 2009.

SILVA, Rosa A. P. *Narrativas do Grande sertão à luz de conceitos de Walter Benjamin*. Pesquisa de pós-doutoramento, Universidade de São Paulo, 2020.

SILVA, Rosa A. P. O *flâneur* sertanejo: uma experiência pelo sertão mineiro. *XVI Congresso Internacional Abrali*, Brasília, p. 2844-2853, 2019.

SILVA, Rosa A. P. *Travessias do sertão: narrativas do caminho*. Narradores do território do Caminho do sertão – de Sagarana ao Parque Grande Sertão: Veredas – pelo cerrado e suas culturas de pé! Caderno produzido em pesquisa realizada pelo Instituto

Federal de Brasília, com patrocínio da FAPDF. Brasília: sem editora, 2023.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.