

HISTÓRIA E ALTERIDADE EM GUIMARÃES ROSA

Mariana Thiengo

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: O conto “São Marcos” (*Sagarana*) encena dois conflitos básicos, imbricados: um relacionado às manifestações da cultura popular, cuja legitimidade é posta em causa pelo narrador-protagonista, e outro de ordem racial, em que assoma a figura do negro feiticeiro João Mangolô, remetendo o leitor ao Brasil escravocrata do século XIX, num contexto profundamente marcado pela violência.

Palavras-chave: Cultura popular brasileira; Guimarães Rosa (“São Marcos”); Racismo (análise literária); Escravidão (análise literária).

INTRODUÇÃO

O discurso literário, guardada a sua especificidade, entretém, via de regra, um diálogo com o texto histórico, inscrito em sua organização formal. Essa é a posição de Adorno, que defende para o artista uma ação que não se limita ao encantamento estético da produção, alcançando uma dimensão que denomina coletiva:

O artista, portador da obra de arte, não é apenas aquele indivíduo que a produz, mas sim torna-se o representante [...] do sujeito social coletivo. Ao se submeter à necessidade da obra de arte, ele elimina tudo o que nela poderia se dever apenas à mera contingência de sua individuação. [...] A arte que alcançasse a si mesma [...] transcenderia a própria arte e se consumaria na vida justa dos homens.¹

Postular para a arte um alcançar a si mesma representa, em termos adornianos, uma profunda consciência formal da obra, que engendraria, pela própria contingência, a inscrição do contexto histórico-social, marcado, no século XX, pela aniquilação da individualidade. Discutindo as inovações formais do romance do século XX, Adorno, no ensaio “Posição do narrador

no romance contemporâneo”, justifica-as pela sua absoluta necessidade em face de um mundo em dissolução. Os produtos dessa nova narrativa estariam “[...] acima da controvérsia entre arte engajada e arte-pela-arte, acima da alternativa entre a sensorial da arte tendenciosa e a arte do desfrute.”²

Com variações, essa mesma defesa da qualidade estética em consonância com um estado de coisas em que as referências foram perdidas foi empreendida por Walter Benjamin. Costa Lima, discutindo as categorias de “politização” e “estetização” nos escritos do pensador alemão³, deriva-as para uma concepção benjaminiana de arte que não se filia nem ao conteudismo socialista nem à estetização burguesa, aquela centrada em uma concepção de arte engajada, esta numa concepção de arte autônoma.

Não se tratava, para Benjamin, assim como para Adorno, de uma opção entre arte realista e de vanguarda. Benjamin enfatizava a necessidade de a arte, sem deixar de ser um artefato estético, ser passível de consumo, o que traria em germe o seu caráter revolucionário, ao propor o autor como “produtor”, questionando a “distinção entre autor e leitor”⁴. Esse caráter revolucionário centra-se na forma, o que, no caso da narrativa do século XX, vincula-se à busca da não discursividade, como tão bem o discute Adorno no ensaio citado.

Nesse sentido, é possível admitir que a mais elaborada experimentação formal e estética pode comportar uma leitura que derive para considerações em torno do contexto que a engendrou. Colocar o contexto como efeito da obra significa desfazer o automatismo das teorias reflexas e vê-lo internalizado formalmente, passível de ser apreendido a partir da análise.

UM CHAMADO JOÃO MANGOLÔ

É essa trajetória que se faz na leitura ora empreendida do conto “São Marcos”, de Guimarães Rosa, sexta narrativa de *Sagarana*, livro de estréia do escritor mineiro, publicado em 1946.⁵ Nesse itinerário, cumpre observar que a inscrição do texto histórico na obra rosiana já foi anotada por mais de um comentador, em alusão a *Grande sertão: veredas*. Walnice Galvão, por exemplo, afirma que Guimarães Rosa “[...] dissimula a História, para melhor desvendá-la”⁶. O mesmo é dito por Davi Arrigucci Jr.: “Embora as balizas propriamente históricas sejam poucas no relato, a temporalidade histórica está presente no interior do sertão como processo [...] Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo.”⁷

Essa incorporação do processo, a par de índices históricos esparsos e pouco evidentes, pode ser observada no conto “São Marcos”, que apresenta ao leitor uma situação não muito peculiar nos escritos de Guimarães Rosa. Nele é encenado um conflito cultural e ideológico entre um homem branco, o narrador-protagonista, cuja identidade não é bem definida, portador de uma cultura letrada, e um velho negro, dito “feiticeiro”, chamado João Mangolô, remanescente do tempo dos quilombos e da guerra do Paraguai, descrito pelo narrador-protagonista nos seguintes termos:

[...] João Mangolô velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do “ano da fumaça”, liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grota, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração.⁸

A essa apresentação pouco cerimoniosa da figura de João Mangolô, delineando para o narrador um perfil que revela um olhar preconceituoso em relação às práticas religiosas do velho negro, segue, logo adiante na narrativa, uma altercação entre os dois personagens, em que Mangolô é duramente ofendido pelo narrador: além de ser chamado de “cabiúna de queimada” – expressão que, conforme se verá, além de remeter à escravidão e ao tráfico negreiro⁹, apresenta uma evidente nota racista –, é conduzido a ouvir, em tom de escárnio, uma série de expressões injuriosas, reunidas sob o epíteto de “mandamentos do negro”:

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco-amarelado; banguela; horrendo.

– Ó Mangolô!

– Senh’us’Cristo, Sinhô!

– Pensei que você era uma cabiúna de queimada...

– Isso é graça de Sinhô...

– ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!...

– Ixe!

– Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe? “Primeiro: todo negro é cachaceiro...”

– Ôi, ôi!...

– “Segundo: todo negro é vagabundo.”

– Virgem!

– “Terceiro: todo negro é feiticeiro...”

Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocléia, e ainda bateu com a porta.

– Ó Mangolô!: “Negro na festa, pau na testa!...”¹⁰

Esse diálogo é fundamental na economia do relato, pois vai deflagrar a ira do feiticeiro, convertida em um vodu lançado contra o narrador-protagonista, que lhe causa uma cegueira temporária. O diálogo em questão encerra uma forte conotação ideológica, de cunho étnico, histórico e antropológico. As injúrias verbais não deixam dúvida tratar-se de um olhar escravocrata colonizador, que reduziu o negro à condição de escravo, vilipendiando-o, mesmo quando essa condição não mais vigora.

Em “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”, Roger Bastide, estudioso das religiões africanas no Brasil, faz uma revisão dos textos do nosso cânone literário, focando como o negro neles figura, abarcando o período que vai da época colonial a fins do século XIX. O autor faz um longo inventário dessas imagens, verdadeiros bestialógicos, e não deixa de causar perplexidade a sua permanência no tempo, a sua por assim dizer “tradição” em nossa literatura.

Bastide afirma que os estereótipos contra o negro freqüentam a literatura brasileira desde as suas origens, ainda no período colonial, quando, por exemplo, Silva Alvarenga enuncia preconceito que “[...] daí por diante, será freqüentemente encontrado, o do negro supersticioso.”¹¹ Segundo o autor, embora o Romantismo comportasse expoentes na luta contra o trabalho servil, não se diferenciou muito dos períodos predecessores quanto à visão racista do negro. Tratar-se-ia de uma posição ambígua, indo da inferiorização do negro, sem qualquer questionamento da ordem escravista vigente, como nos romances de José de Alencar, à sua apologia, como em Castro Alves, que, entretanto, constituiria apenas “[...] o reverso dos estereótipos correntes.”¹²

Dentre os estereótipos identificados por Bastide, destacamos aquele que, talvez, esteja na origem de todos: o negro como animal feio e bruto, capaz apenas de trabalhos que empregam a força física, associando o negro à bestialidade, à selvageria, à barbárie, opondo-o, assim, ao mundo “civilizado” dos brancos. A listagem é extensa, e os exemplos, inúmeros. Identificamos, no olhar que o narrador-protagonista dirige a João Mangolô, muitos desses estereótipos: “preto”; “pixaim alto”; “horrendo”; “cachaceiro”; “vagabundo”; “feiticeiro”. Como situar esse olhar na economia do texto? Como situá-lo em relação à tradição literária com a qual dialoga? Que relação esse diálogo teria com os aspectos formais, em geral duais, identificados no texto?

Para nós, torna-se evidente que o conto em análise coloca esse olhar sob suspeição, pois a fragmentação formal da narração, os deslocamentos que o foco narrativo sofre, a indefinição da identidade do narrador-protagonista, somados ao episódio central da cegueira e ao conflito

cultural que o conto encena, associados, por seu turno, à posição central que a figura de João Mangolô ocupa no texto e à força com que se impõe, apontam para uma subjetividade em crise, cuja constituição precária assenta-se na recusa da alteridade, representada, no caso, por João Mangolô, irreduzível a quaisquer tentativas de dominação e assimilação tranquilizadora. Resistir à alteridade equivale, de certa forma, a buscar incorporar a diferença, sob pena de o outro tornar-se uma ameaça à estabilidade de um saber protetor:

A diferença aparece como o contorno mais saliente e intrigante da alteridade. Sinuoso, ele tanto pode afastar como aproximar. O desenho do outro, mais que um retrato, talvez seja um holograma, uma projeção em movimento, [...] prestes a esvaecer. A representação aplaca instantaneamente o conteúdo perturbador do outro, retrabalhando-o. Torna-se, assim, a diferença incorporada, dando forma ao holograma.¹³

A representação referida, no caso, diz respeito à imagem construída do outro pelo eu, que podemos associar aos estereótipos anteriormente elencados. Diante do “conteúdo perturbador do outro”, opta-se pela sua redução. Assim, ao fazer uma personagem em crise desfilar uma série de asserções de caráter negativo, depreciativo, sobre um velho negro feiticeiro, o texto rosiano está “desfocando”, “turvando” esse olhar, revelando-lhe a cegueira ideológica, posteriormente confirmada pela própria fábula. O leitor, beneficiando-se desse expediente formal, pode colocar outro foco sobre o texto, e tentar apreender essa alteridade rechaçada e ao mesmo tempo afirmada, pois que está no texto, perguntando-se, olhando para o holograma que não se deixa facilmente fixar, captar: quem é João Mangolô?

Seu perfil, delineado ambigualmente pelo narrador-protagonista, deixa evidente tratar-se de um indivíduo poderoso, que reúne uma coletividade ao seu redor, alguns iniciados nas artes mágicas que domina, indicativas de uma tradição afro-descendente, conforme os termos “orixá-pai”, “despacho”, “vidro moído” e “vuduísmo”. João Mangolô é o líder espiritual de uma coletividade, dominada pelo pensamento mágico, referida no início da narração como Calango-Frito, topônimo não-localizável geograficamente.¹⁴

A figura de João Mangolô, a par da caracterização que lhe é dada no conto, condensa um amplo complexo semântico, ligado aos bantos, um grupo mais lingüístico que étnico ou cultural¹⁵, e que figura entre os principais grupos de escravos aportados para Minas Gerais, principalmente no que concerne à herança cultural e religiosa¹⁶. São termos correlatos “angola”, “benguela”, “cabinda”, “congo”, “moçambique”.

O termo **MANGOLÔ** encerra, anagramaticamente, **ANGOLA**. Procurou-se em vários dicionários o seu significado, mas em nenhum o termo foi encontrado. Por outro lado, foram encontrados vários termos morfo e semanticamente afins, apresentando acepções que se relacionam ao perfil da personagem.

Primeiramente, **MANGALÔ**, significando “feijão-de-porco”, “fava-brava”, “fava-contra-o-mau-olhado”, “fava-de-quebranto”, “feijão-bravo”; o termo tem um referente óbvio no conto: logo após a cafua do “feiticeiro” Mangolô, há um chiqueiro, contíguo a um feijoa¹⁷. Em **MONGOLÔ**, significando “substância misteriosa”, também é óbvia a relação, pois Mangolô é curandeiro, e suas práticas envolvem mistério, segredos. Quanto à **MANGOLA**, significando vadiagem, Mangolô é acusado de “vagabundo” pelo narrador-protagonista. Em **MANGAR**, temos a zombaria, o deboche, lançados pelo narrador-protagonista contra Mangolô. Finalmente, em **MANGO**, temos a alusão à paz comprada ao final, quando o narrador-protagonista estende a Mangolô “[...] a bandeira branca: uma nota de dez mil-réis”¹⁸, num gesto emblemático em que o outro é ao mesmo tempo reconhecido e silenciado.

A investigação do termo “mangolô” mostrou tratar-se de neologismo, formado pela aglutinação de termos que remetem ao grupo lingüístico dos bantos, com um amplo leque de significações, mas com foco nas práticas de feitiçaria e em sua relação fulcral com a linguagem. Além da especificidade de tratar-se antes de um grupo lingüístico, o que interessa de fato em se tratando da obra rosiana, cumpre observar o próprio sentido original do termo “banto” – homens, seres humanos –, o que não deixa de contrastar com o aviltamento da condição humana a que foram submetidos os africanos trazidos como escravos para o novo mundo.

A estória conta a História

Além das considerações sobre o complexo semântico em torno do termo “mangolô”, cumpre investigar a noção de outros termos e expressões que se agregam à figura de João Mangolô. Um desses termos é “banguela”¹⁹, que remete a “benguela”, por seu turno Benguela, topônimo de Angola, remetendo a São Filipe de Benguela, grande porto exportador de escravos para o Brasil²⁰. O epíteto “banguela” vem impregnado de fortes conotações étnicas e culturais, relativas às tradições africanas, mais propriamente bantas, além do próprio fundo histórico, pois, metonimicamente, remete ao tráfico de escravos para o Brasil. Isso é reforçado por outro epíteto atribuído a Mangolô pelo narrador-protagonista, com a mesma vinculação: “cabiúna de queimada”²¹

Cabiúna, além de ecoar o já citado topônimo “cabinda”, por extensão negro cabinda, traz, entre suas significações, uma remissão ao tráfico negreiro. Uma das acepções do termo é “negro do litoral”, “negro trazido clandestinamente como escravo, da África para o Brasil, após a extinção do tráfico”. Assim, além da conotação da cor, que no conto assume uma ótica racista, reforçada pelo qualitativo “de queimada”, vem associado ao termo um fato histórico marcante, a extinção do tráfico negreiro em 1826 e sua prática clandestina no Brasil após esta data, o que deu a nosso país uma feição peculiar, combinando liberalismo e trabalho servil, conforme analisado por Alfredo Bosi em *Dialética da colonização*:

O que atuou eficazmente em todo esse período [...] foi um ideário de fundo conservador; no caso, um complexo de normas jurídico-políticas capazes de garantir a propriedade fundiária e escrava até o seu limite possível. [...] Para entender o caráter próprio da ideologia vitoriosa nos centros de decisão do Brasil pós-colonial, convém examinar a sua evolução interna que acompanha o ascenso dos grupos escravistas. [...] A sua história é a de uma aliança estratégica, flexível mas tenaz, entre as oligarquias mais antigas do açúcar nordestino e as mais novas do café no vale do Paraíba, as firmas exportadoras, os traficantes negreiros, os parlamentares que lhes davam cobertura, e o braço militar chamado sucessivas vezes, nos anos de 1830 e 40, para debelar surtos de facções que espocavam nas províncias. [...] O tráfico, mais ativo do que nunca, trouxe aos engenhos e às fazendas cerca de 700 mil africanos entre 1830 e 1850. As autoridades, apesar de eventuais declarações em contrário, faziam vista grossa à pirataria que facultava o transporte de carne humana, formalmente ilegal desde o acordo com a Inglaterra em 1826 e a lei regencial de 7 de novembro de 1831. A última qualificava como livres os africanos aqui aportados dessa data em diante... [...] O tratado anglo-brasileiro de 1826 já arrancara, de resto, protestos nacionalistas desde a sessão da Câmara de 1827, em que se propôs nada menos que a sua impugnação.²²

Essa conjunção entre liberalismo e escravismo reintroduzia, a cada momento, a contradição no cerne da sociedade brasileira: “Nesse bloco histórico não é de estranhar absolutamente que a supressão do tráfico demorasse, como demorou, 25 anos para efetuar-se ao arrepio de tratados que expressamente o proibiam.”²³

Após a supressão do tráfico, em 1850, continuou, ainda assim, o tráfico interno, com fluxo do Nordeste para as novas frentes agro-exportadoras. A esses fatos históricos liga-se a figura de João Mangolô. Além dos citados epítetos “banguela” e “cabiúna de queimada”, que, semanticamente, remontam ao tráfico negreiro, temos, logo no início do conto, uma caracterização de Mangolô que o situa mais precisamente nesse contexto histórico. Diz o narrador que João Mangolô era “[...] velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do ‘ano da fumaça’ [...]”²⁴

A expressão “velho de guerra”, que poderia significar um tratamento cordial, entretanto, aponta para uma ambigüidade fundamental do narrador-protagonista em relação à figura de João Mangolô, pois, se reconhece nele alguém que atravessou um século sacudido por muitos confrontos políticos e ideológicos, dos quais participou, não deixa de colocar isso sob suspeição, ao desdenhar de sua trajetória, pontuada no texto por signos esparsos.

A expressão pode, primeiramente, representar uma alusão aos quilombos, que foram muitos em Minas Gerais²⁵. Em adição, pode comportar outros embates, mais oficiais, pois Mangolô foi, conforme diz o narrador, “voluntário do mato nos tempos do Paraguai”. Trata-se, como se sabe, da guerra do Paraguai, ocorrida na segunda metade do decênio de 1860. As milícias, “cooptadas” para lutar na guerra, incluíam grande contingente de escravos – obrigados pelos senhores e/ou aos quais se acenava com a alforria. Essas milícias eram chamadas “Voluntários da Pátria”²⁶.

Por outro lado, somada à caracterização do cabelo de Mangolô como “branco-amarelado”²⁷, a expressão “velho de guerra” ressalta sua condição de idoso, para o que concorre, decisivamente, a descrição que o situa como “remanescente do ano da fumaça”, que nossa pesquisa identificou como sendo 1833, portanto do mesmo quartel histórico da proibição do tráfico negreiro.

O “ano da fumaça”, não referido nos manuais mais comuns de História, foi o nome dado a uma das rebeliões regenciais que agitaram o país entre a abdicação de D. Pedro I e a maioria de D. Pedro II. Trata-se de um período marcado por muitas crises, uma delas movendo-se em torno da prática, naquele ponto já ilegal, do tráfico negreiro, e de vários movimentos separatistas, que espocavam nas províncias.

Um dos poucos registros encontrados para o ano da fumaça refere-se como uma sedição militar ocorrida na comarca de Ouro Preto e outras vilas próximas²⁸. Na *História geral da civilização brasileira*, Sérgio Buarque de Holanda faz referência a este fato histórico, anotando que o nome do episódio decorre do “[...] fato de se ter assinalado em 1833 em quase toda a Província espessa neblina, durante alguns dias, de modo a atemorizar as pessoas simples.”²⁹

Embora avulte no conto a confluência dos fatos históricos – a proibição do tráfico negreiro e a permanência de sua prática, à revelia dos tratados internacionais; a sua proibição definitiva em 1850; as disputas ideológicas; as rebeliões regenciais etc., de modo que vai se desenhando o pano de fundo do século XIX –, é interessante notar a inscrição, subreptícia, da presença da “fumaça”, e sua relação com a figura de João Mangolô e com o episódio da cegueira que vitima o narrador-protagonista.

Assim, a referência a João Mangolô como “remanescente do ano da fumaça” torna-se particularmente significativa para a economia interna do texto, por duas razões. A primeira é de ordem simbólica, pois é mediante um vodu cujos olhos são vendados que João Mangolô vingá-se do narrador-protagonista, cegando-o temporariamente, o que é expresso, paradoxalmente, mediante “imagens” da natureza, que têm em comum a cor negra³⁰.

A segunda é de ordem histórica, pois da confluência das coordenadas espaço-temporais inscritas no texto com outros elementos podemos chegar a algumas conclusões importantes sobre o contexto em que foi ambientado o relato rosiano. A história narrada em “São Marcos” ambienta-se, provavelmente, no último decênio do século XIX, pois não há indícios de escravidão no conto – o narrador-protagonista refere-se à sua cozinheira como “Sá Nhá Rita Preta cozinheira” e “Sá Nhá Rita Preta minha criada”³¹. Quanto a João Mangolô, há evidências de que seja um ex-escravo, que conseguiu sua alforria ou lutando na guerra do Paraguai, ou pela Lei do Sexagenário, de 1885 – que dava liberdade aos escravos com mais de 65 anos de idade –, sendo João Mangolô, assim, e considerando a sua descrição no texto, provavelmente um septuagenário, pois do decênio de 1830 ao de 1890 decorrem setenta anos.

A investigação de índices lingüísticos e textuais permitiu o desvelamento do pano de fundo da História do Brasil que figura no conto, ao modo de um palimpsesto, em que o texto rosiano vai revelando inconfundíveis traços de um processo histórico, da proibição do tráfico negreiro na década de 30 ao momento pós-abolição da escravatura, já na década de 90.

Não passa despercebido a uma leitura mais atenta que esse período de profundo conflito ideológico acerca da escravidão negra figure no conto, e que o negro feiticeiro João Mangolô seja o elemento esconjurado por um estranho narrador-protagonista, a cuja (in)definição da identidade, no plano textual, corresponde, em aparente contradição, uma série de indicações textuais que lhe dão a face do homem branco, portador de uma cultura letrada.

“NARRAR É RESISTIR”

José Antônio Pasta Jr., focalizando as tensões que via de regra marcam as relações entre a cultura erudita e a cultura popular, afirma que esta acaba, de uma maneira ou de outra, excluída, pois apenas no âmbito de sua enunciação sua legitimidade estaria assegurada, o que equivale a

dizer que a mediação que a cultura erudita oferece à cultura popular, via de regra, é excludente, uma forma de concessão que mal esconde sua arbitrariedade: “[...] somente aquele cuja linguagem se deixa ferir internamente por uma alteridade radical e inconciliável é que pode, através desse próprio dilaceramento, entrever a imagem do ‘outro’ que o condena à parcialidade e à arbitrariedade.”³²

A linguagem do narrador-protagonista de “São Marcos” somente vai se deixar ferir internamente quando o outro se impuser de tal forma que dele não será possível escapar: João Mangolô e a cegueira por ele deflagrada ocupam, de fato, o centro da estória narrada, desorientando o narrador-protagonista de tal modo que provocam-lhe um dilaceramento, inscrito formalmente no texto mediante a fragmentação de seu discurso, anunciado desde o início da narrativa pela cisão/indefinição de sua identidade.

Por outro lado, o contexto em que Guimarães Rosa escreve *Sagarana* é dominado pela perspectiva do culturalismo, da aculturação decorrente do encontro, muitas vezes conflituoso, entre os diferentes grupos, religiões e etnias. Na antropologia e na etnologia, destacam-se os estudos de Arthur Ramos³³. Na produção literária, no que concerne à questão cultural, predominava a visada da Antropofagia que, como o culturalismo, atenuava os conflitos, pela possibilidade de devoração “simbólica” do outro.

“São Marcos” vai problematizar as questões identitárias que ocupavam os debates intelectuais do período, ao encenar o aspecto não-resolvido, conflituoso, das trocas culturais e das relações raciais, num contexto em que as formulações teóricas da antropologia, da etnologia e da própria história do país pendiam para a mestiçagem, para a aculturação, revelando que os conflitos perduravam latentes.

Ao ambientar a estória narrada no final de um século sangrento, profundamente marcado pela violência, ao mesmo tempo em que sua escrita se insere em uma temporalidade em que esses conflitos tendiam a ser assimilados por mecanismos hegemônicos, “São Marcos” torna-se um lócus singular de exercício da escrita literária como resistência, no sentido colocado por Alfredo Bosi no seu texto “Narrativa e resistência”³⁴, o qual ecoa, talvez involuntariamente, um aforismo de outro narrador rosiano, do conto “Entremeio: com o vaqueiro Mariano”: “narrar é resistir”³⁵. Tanto num caso quanto em outro, a narrativa surge como espaço de articulação de vozes dissonantes, mesmo a contrapelo do narrador, que, no entanto, pela sua voz, deixa falar profusamente uma alteridade até então sutilmente silenciada – e por vezes estereotipada – pelos mecanismos hegemônicos do discurso literário, com ela, de certa forma, conspirando.

Notas

¹ ADORNO, Theodor. O artista como representante. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003, p. 164.

² ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter *et al.* *Textos escolhidos*. 2. ed. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 273. (Os pensadores)

³ COSTALIMA, Luiz. Benjamin: politização ou estetização. *O perceiverjo*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, p. 30-4, 1998.

⁴ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 124. (Obras escolhidas, 1)

⁵ ROSA, João Guimarães. São Marcos. In: _____. *Sagarana*. 13. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971, p. 225, destaque do autor. Todas as citações do conto em estudo neste artigo serão feitas a partir desta edição

⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 163. (Debates, 51)

⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vanguarda e modernidade. Vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas, SP: Unicamp, 1995, p. 460.

⁸ ROSA, op. cit., p. p. 225.

⁹ Para efeitos deste artigo, todas as significações de termos, palavras e expressões referentes à discussão que nele se desenvolve terão como base o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, [2002]. 1 CD room. Eventuais exceções serão indicadas no decorrer do texto.

¹⁰ ROSA, op. cit., p. 229-30, destaques do autor.

¹¹ BASTIDE, Roger. Estereótipos de negros através da literatura brasileira. In: _____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 118. (Estudos, 18)

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ ARRUDA, Angela. O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro. In: ____ (Org.). *Representando a alteridade*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 17.

¹⁴ UTÉZA, Francis; RASSIER, Luciana Wrege. *Sagarana*: marcos são marcos. In: MENDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Org.). *A astúcia das palavras*. Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 36.

¹⁵ LOPES, Nei. *Dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1996, p. 19-23.

¹⁶ BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. 3. ed. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira, 1989, p. 282; QUEIROZ, Sônia. Remanescentes culturais africanos no Brasil. *Aletria*, Belo Horizonte, n. 9, p. 48-60, dez. 2002.

- ¹⁷ ROSA, op. cit., p. 231.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 254.
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 229.
- ²⁰ LOPES, op. cit., p. 42.
- ²¹ ROSA, op. cit., p. 229.
- ²² BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 195-7.
- ²³ *Ibid.*, p. 198.
- ²⁴ ROSA, op. cit., p. 225.
- ²⁵ BASTIDE, *As religiões afro-brasileiras*, op. cit., p. 131-3.
- ²⁶ FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9. ed. São Paulo: Edusp; Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2001, p. 403.
- ²⁷ ROSA, op. cit., p. 229.
- ²⁸ SILVA, Wlamir. Usos da fumaça: a Revolta do Ano da Fumaça e a afirmação moderada na Província de Minas. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora, vol. 4, n. 1, p. 105-18, 1º sem. 1998.
- ²⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de (Dir.). *O Brasil monárquico: dispersão e unidade*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p. 403. (História Geral da Civilização Brasileira, t. 2, v. 2)
- ³⁰ Cf. ROSA, op. cit., p. 247.
- ³¹ *Ibid.*, p. 225.
- ³² PASTA JR., José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999, p. 65.
- ³³ Por exemplo, constituem estudos de Arthur Ramos dedicados ao negro brasileiro: RAMOS, Arthur. *A aculturação negra no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. (Brasiliana, 224); RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001. [1934]
- ³⁴ BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 18-135.
- ³⁵ ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 74.;