

A CHANSON DE ROLAND NA GÊNESE DO GRANDE SERTÃO: UM EXERCÍCIO DIALÓGICO¹

TOLLENDAL, Eduardo José^{*}

RESUMO: Este artigo tem como objetivo apresentar um estudo comparado entre o romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, e a *Chanson de Roland*, obra anônima da tradição medieval francesa. Procuo demonstrar como o processo de criação da obra rosiana, que repousa sobre a linguagem, a memória e um imaginário próprio do território sertanejo, remete o leitor à escrita desta canção de gesta que remonta ao século XI; mais precisamente, procuro mostrar como João Guimarães Rosa, sobretudo em algumas passagens épicas da sua narrativa, procede à apropriação textual da *Chanson*, como se dela fizesse uma paráfrase no nível mesmo da enunciação literária. Assim procedendo, seu processo de criação sustenta-se na intertextualidade, caracterizando-se como um exercício dialógico que extrapola o caráter documental da narrativa regionalista para afirmar sua ficcionalidade. Ressalvo, ainda, que este procedimento não se caracteriza como excentricidade ou extravagância, na medida em que o imaginário medieval, na intersecção dos universos culturais, encontra-se vivo e presente em nossa tradição sertaneja. Trata-se, pois, de um procedimento antropofágico.

PALAVRAS-CHAVE: criação literária; apropriação; intertextualidade; ficção; regionalismo; diálogos interculturais; antropofagia.

ABSTRACT: This paper aims to present a comparative analysis between the novel *Grande sertão: veredas*, by João Guimarães Rosa, and the anonymous medieval french poem *Chanson de Roland*. It is my intention to demonstrate how the creative process of the work of Rosa, extremely related to the language itself, to memory and to the traditional imaginary of “sertão” (this brazilian denomination of a specific region) leads the reader to observe the similarities between this novel and the chanson de geste that flourished in the eleventh century; in a more specific way, I intend to show how João Guimarães Rosa, specially in some epic passages of its novel, uses textual appropriation of the *Chanson*, by doing a paraphrase in the very essence of the literary statement. By this procedure, his creation process is sustained by the intertextuality, and is characterized by the dialogical practice, what goes far from the documental character of the regionalist narrative to sign its fictionality. Yet I would like to rebound that this procedure does not means a eccentricity or extravagance, since the medieval

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no Colloque International João Guimarães Rosa (1908-2008): mémoire et imaginaire du sertão-monde, na Université Rennes 2, França, outubro de 2008; publicado em Olivieri-Godet, Rita et Wrege-Rassier. Luciana (dir.) João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde. Collection Interférences. PUR: Presses Universitaires de Rennes, 2012. ISBN 978-2-7535-2069-1, pages 27-36, com o título *La Chanson de Roland et Diadorim: unexercice dialogique*.

^{*} Professor Associado III de Literatura Brasileira. Universidade Federal de Uberlândia; Instituto de Letras e Linguística; Mestrado em Teoria Literária. CEP: 38440.100 – Uberlândia, Minas Gerais, Brasil; e-mail do autor: edutollandal@gmail.com

imaginary, in the intersection of the cultural universes, is still alive and present in this specific region tradition.

KEYWORDS: literary creation; appropriation; intertextuality; fiction; regionalism; intercultural dialogues.

*Um tanto galopo pelos campos de guerra
entre duelos e amores, outro
tanto me encerro nos conventos, meditando
e escrevendo as histórias que me ocorrem, para tentar entendê-las.
(Italo Calvino, O cavaleiro inexistente)*

A fotobiografia de João Guimarães Rosa nos apresenta duas imagens do escritor que nos possibilitam compreender a genealogia de sua obra. Algumas fotos nos mostram Rosa de chapéu de couro, no lombo de um cavalo, entre vaqueiros e bois; noutras ele aparece de gravatinha borboleta, atrás de uma mesa de escritório, com um gato ao lado e livros na estante ao fundo. São imagens que nos remetem a dois espaços por ele privilegiados: o sertão, lugar da origem, que mais tarde visitaria de caderneta em punho; e o gabinete, espaço de leitura onde, tempos depois, escreveria suas estórias. Em sua formação intelectual e afetiva, Rosa concilia a convivência popular com a atividade erudita. Atento a este duplo movimento, dele disse Rubem Braga: "Num romance de Guimarães Rosa, o personagem narrador diz, volta e meia, que viver é muito perigoso. Um escritor mineiro localizou a mesma frase em Goethe; era muito do Rosa, essa mistura de Goethe com sertanejo". (1985: p. 87)

O estudo comparado da *Chanson de Roland*, obra anônima da tradição medieval francesa, e do *Grande sertão: veredas* nos permite levantar a hipótese de que o processo de criação do romance rosiano passa tanto pela memória do sertão vivido quanto pelo imaginário de um sertão lido. No momento da escrita do romance, a *Chanson* se faz presente na imaginação do autor, por ser um texto que forma e informa a cultura sertaneja na sua autenticidade. Não haveria exotismo nem aculturação nessa incorporação da tradição medieval na feitura de um romance que estabelece em alto estilo a nossa tradição regionalista.

Na sua escrita, culturalmente situado, Rosa procede à apropriação textual da *Chanson*, como paráfrase, no nível da enunciação, sobretudo quando é preciso intensificar a dimensão épica do relato. Seu processo de criação tende para a intertextualidade. Superando a concepção realista vigente no regionalismo, faz da escrita literária um exercício dialógico. Trabalha, portanto, no gabinete de leitura, ao mesmo tempo em que a memória recupera traços de oralidade advindos da experiência sertaneja. Por esta via de mão dupla explica-se a presença de elementos estruturais e procedimentos de linguagem próprios dos romances de cavalaria, como a

Chanson de Roland, no *Grande sertão: veredas*.

Vários estudiosos da literatura de Rosa sustentam esta hipótese.

Não há dúvida de que Cavalcanti Proença, no famoso ensaio *Trilhas no Grande sertão*(1958), foi o primeiro crítico da obra rosiana a apontar as fontes medievais presentes na criação do *Grande sertão: veredas*. Leonardo Arroyos (1984, p. 119) refere-se à inegável relação entre o livro de Rosa e o *Amadis de Gaula*, além de “outros tantos livros herdeiros do ciclo arturiano”, assim como seria inequívoca a “filiação genealógica de Riobaldo dentre deste processo de herança cultural nas motivações universais”.

Suzi Sperber(1976, p. 155) irá estabelecer relação entre o romance rosiano e a *Demanda do Santo Graal* – obra encontrada na biblioteca do autor – associando a guerra dos jagunços à luta entre mouros e cristãos. Para ela, a biblioteca de Rosa reunia “material básico” para a sua escrita.² Na perspectiva que nos interessa, Sperberdemonstrou como o autor de *Grande sertão* se apropria do texto alheio e o transporta como forma para o próprio texto – procedimento que me parece fundamental para os objetivos deste estudo; assim procedendo, Rosa estaria não só recorrendo a uma prática intertextual como procedimento de criação assim como superando uma concepção ingênua de realismo documental: aquele que pressupõe um vínculo não-mediatizado pela escrita entre a realidade e a ficção. Este procedimento de criação intertextual indica que, em sua obra, Rosa põe de lado a ilusão dos “casos acontecidos” pela certeza das “estórias inventadas” – o que, no âmbito do regionalismo apareceria como um desvio de função.

No conhecido capítulo “A nova narrativa”, de *A educação pela noite*, Antonio Candido irá reiterar esta hipótese ao considerar que o escritor mineiro revela uma consciência estética pouco comum entre seus contemporâneos, que se mantinham fiéis a uma concepção documental da literatura sertaneja, dedicada à fixação da fisionomia exótica e pitoresca das nossas regiões interioranas, para delas dar conhecimento ao leitor urbano.

Segundo Candido (1987, p. 207), sua literatura passa a ser reconhecida como produto de um narrador literário: aquele que levou o discurso sertanejo a uma constante depuração da sua escrita; aquele que não descartou a prática da observação, mas incorporou procedimentos de um narrador moderno ao seu processo originalíssimo de criação,superando a concepção da linguagem literária como “veículo”, instaurando “a modernidade da escrita dentro da maior fidelidade à tradição da língua e à matriz da região”, promovendo uma “explosão transfiguradora” do

² Em *Caos e Cosmos*, Suzi Sperber demonstra, sobretudo, como as “leituras espiritualistas” constituíram fonte de criação literária em toda a obra de Guimarães Rosa.

regionalismo convencional e fazendo com que a crítica reconsiderasse “os seus pontos de vista”.

Retornando ao estudo das fontes medievais do *Grande sertão: veredas*, faremos referência ao artigo de Marlyse Meyer “*Tem mouro na costa ou Carlos Magno, reis de França*”³. Marlyse Meyer chegou às fontes do *Grande sertão* ao demonstrar a presença do romance *Sinclair desÎles* nos gabinetes elitizados da sociedade brasileira. Amplamente difundido na cultura popular e erudita, esse romance certamente ocupava o imaginário de Rosa, que o cita – nas palavras do seu narrador Riobaldo – como a única obra literária encontrável no sertão do *Grande sertão: veredas* – precaríssimo espaço de erudição e leitura, completamente dominado pela prática da oralidade.

Consultado o autor sobre seus hábitos de leitura, Meyer recebeu deste a informação de que a epopeia, *Carlos Magno e os Doze Pares de França* – “livro tido em grande estima no sertão” – havia sido fundamental na sua formação de leitor. Segundo Meyer, apresenta-se no *Grande sertão: veredas* “a grande gesta do sertão em polvorosa”, cujas “metáforas e estruturas” remetem diretamente àquela epopeia medieval (2001, p. 150). Trata-se, portanto, de uma obra que circula tanto na versão escrita, nas poucas bibliotecas privadas, quanto na oralidade da cultura sertaneja.

Finalmente, Walnice Galvão irá observar que a inegável sedução da sua linguagem literária “carrega nela, a um só tempo, o sentir empático do escritor face ao homem do sertão e seu viver, e uma vasta experiência na tradição letrada que o escritor não põe em dúvida”. Para ela, “seguramente, o pé esquerdo de Rosa está solidamente fincado no sertão; mas não menos seguramente, seu pé direito está alhures.” O “alhures” – a que se refere – é uma tradição francesa, porém universalizada, que reaparece, como intertexto, no seu grande romance (1978, p. 52).

Galvão inclui a personagem Diadorim no ciclo de donzelas que têm que ir à guerra para satisfazer desejo de velho pai carente de filho varão; têm que ser filhas de pai sem concurso de mãe; têm que ter destino assexuado, manter a aparência masculina e só ter revelado o sexo após a morte; têm, enfim, que abdicar das “fraquezas femininas – faceirice, esquivança e medo”. Tudo como Diadorim. Para Galvão, esse “conjunto de traços” preexiste à personagem de *Grande sertão*. De igual modo, o amor que Diadorim exige de *Riobaldo* é o amor cortês. Para ela, não há dúvida de que Rosa foi buscar esse modelo nas cantigas trovadorescas (1981, p. 41).

³ Este texto, apresentado no II Simpósio de Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG, em outubro de 1986, foi reproduzido em xerox, quando a autora ministrou um curso no Instituto de Letras e Linguística da UFU, em 1989; quando de sua edição pela EDUSP, o título foi alterado para “*Tem mouro na costa ou Carlos Magno, reis*”(sic) *do Congo*”.

II

Na fundamentação desta hipótese, passemos ao estudo comparado da *Chanson de Roland* com o *Grande sertão: veredas*.

No nível episódico, temos a traição e o julgamento de *Ganelon*, paralelos à traição do *Hermógenes* e ao julgamento de *Zé Bebelo* – um “mouro” que necessita ser convertido à fé em *Joca Ramiro*. Aliás, é o galicismo “felão” que o escritor escolhe para nomear o traidor.

Na constituição das personagens, a coragem de *Diadorim* é tida como à altura da dos *Pares-de-França*; *Guy de Borgonha* é uma personagem que, como *Riobaldo*, é “cruel sem querer”.

Outro traço comum seria a messianização do grande herói. A linguagem messiânica e a dimensão do maravilhoso constroem a imagem do chefe máximo *Joca Ramiro*, cuja relação de soberania com seus jagunços só poderia ser comparada à de *Carlos Magno* com seus pares. De *Joca Ramiro* diz *Riobaldo*, elaborando o mito: “Assim era *Joca Ramiro*, tão diverso e reinante, que, mesmo em quando ainda parava vivo, era como se já estivesse constando de falecido”. (1967: p. 227)

No julgamento de *Zé Bebelo* – último momento de glória em vida de *Joca Ramiro* – sua figura atinge uma dimensão sublime. Sua aparição é grandiosa; o cenário, espetacular; e seu poder, absoluto. Diz *Riobaldo*:

E se levantou, num de repente. Ah, quando ele levantava, puxava as coisas consigo, parecia — as pessoas, o chão, as árvores desencontradas. E todos também, ao em um tempo — feito um boi só, ou um gado em círculos, ou um relincho de cavalo. Levantaram campo. Reinou zoeira de alegria... (1967: p. 214)

Quando se anuncia a morte de *Joca Ramiro*, num “feio dia”, a natureza se manifesta, compondo um clima de encantamento. O narrador *Riobaldo* investe na dimensão do maravilhoso:

Tudo tinha vindo por cima de nós, feito um relâmpago em fato. (...) Daí, deu um sutil trovão. Trovejou-se outro. As tanajuras revoaram. Bateu o primeiro toró de chuva. (...) Os dias de chover feio foram se emendando. (1967: p. 224-5)

Para além dos elementos episódicos, a proximidade entre as narrativas alcança o nível do texto. Vejamos duas passagens em que a dimensão heroica dos protagonistas é tão suprema que os narradores – na voz de personagens – confessam-se impotentes para descrevê-la. Na *Chanson*, diz *Ganelon* de *Carlos Magno*: “L'empereur est un preux. J'aurais beau le vanter et le louer : il y a en lui plus d'honneur et de vertu que je ne saurais dire. Sa grande valeur, quipourrait la conter ? (1968 : p. 10)

Da mesma forma, diz *Riobaldo* de *Joca Ramiro*: "E Joca Ramiro. A figura dele. Era ele, num cavalo branco – cavalo que me olha de todos os altos. (...) Como é que vou dizer ao senhor? (...) Joca Ramiro era lorde, homem acreditado pelo seu valor". (1967: p. 189 e 197)

Encontramos, ainda, na *Chanson* o relato de crudelíssimos e sanguinários combates, onde voam cabeças, braços, pés, espirram miolos e sangue. Da mesma forma, observamos no *Grande Sertão* o gosto comum pelo detalhamento das cenas; quando *Diadorim* crava o punhal e sangra o *Hermógenes*, diz o narrador: "ressurtiu o alto esguicho de sangue...". Seguem duas descrições da "luta encarniçada" em que a intertextualidade parece evidente. Na *Chanson*, podemos ler:

La bataille est merveilleuse et générale. Le comte Roland ne se ménage pas. Il frappe de son épieu tant que dure la hampe: au quinzisième coup il l'a brisée et rompue. Il tire Durendal, sa bonne épée, toute nue, pique son cheval, et va frapper Chernuble. (1968 : p. 11)

No *Grande sertão*, lemos:

Tiroteio fechava. E o pessoal de Marcelino Pampa apareceu também, surgindo, para maior mal dos hermoógenes. Matamos neles. Pegamos pelos lados. (...) só se ouvia era carabina, repetindo. (...) Sei que risquei – joguei de galope em cima. (...) Dei gritos. Arte que abria no rifle; e matava. (1967: p. 420-21)

Tanto na *Chanson de Roland* quanto em *Grande Sertão*, a descrição das batalhas é acompanhada de gritos de exortação dos ânimos. "*Monjoie!*", grita *Olivier*; "*Chagas de Cristo!*", grita *Riobaldo Tatarana*.

A descrição das marchas militares é também bastante parelha, no que se refere à grandeza ritual. Na *Chanson*, encontramos:

L'empereur a fait sonner ses cors. Les Français mettent pied à terre, et s'arment de hauberts et de heaumes et d'épées ornées d'or. [...] Tous les barons de l'armée montent sur leurs destriers. Ils éperonnent aussi longtemps que durent les défilés. (1968 : p. 10)

No *Grande sertão*, há uma longa passagem em que o esmero do narrador se confunde com o prazer do personagem *Riobaldo*, na apreciação das marchas militares:

Por causa que o que me prazia mais era contemplar o volume profundo da ida deles, de esquadrão. (...) Todos eles passarem, tropeando, nós todos, o rumor constante dos cascos. Cavalo, cavalaria! Cortejo que fazia suas voltas, pelos ermos, pelos ocos, pelos altos, a

forma duma mistura de gente amontada, uma continuação grande, solevando para adiante o aprumo de meus homens, os chapéus deles quase todos bem engraxados (...), em ponta os canos de rifles de guerra, a tiracol. (...) Tantos e tantos, eu sabia o nome e o defeito maior de cada um daqueles homens, e tantos seus braços e tantos rifles e coragens. Aí eu mandava. Dei galope. (1967: p. 332)

Outras passagens revelam a mesma emoção coletiva para jagunços e cristãos. Com a morte de *Joca Ramiro*, diz o narrador: “Então, eu gritei: “Viva a fama do nosso Chefe Joca Ramiro...” E, pela tristeza que estabeleceu minha voz, muito me entenderam. Ao que quase todos choraram”. (1967: p. 227)

Quando da morte de *Diadorim*, a forma é semelhante: “Em real me vi (...) com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam”. (1967: p. 454)

Quando os franceses retornam à França, o narrador relata a emoção coletiva:

Pas un qui n'en pleure de tendresse. Plus que tous les autres, Charles est plein d'angoisse: aux ports d'Espagne, il a laissé son neveu ; pris d'un pressentiment, il pleure et cent mille Français s'attendrissent sur lui et tremblent pour Roland. (1968: p. 12)

Quando o pressentimento se confirma e *Roland* morre, repete-se o relato da emoção coletiva: “Il [Charles] arrache ses cheveux, à pleines mains ; cent mille Français en ont si grande douleur qu'il n'en est pas un seul qui n'en pleure amèrement. »(1968: p. 13)

Sobretudo nas sequências épicas do *Grande Sertão: veredas* – como explica o próprio autor, no conto “Entremeio com o vaqueiro Mariano” – , na sua literatura “o real furta à fábula” (1969: p. 71); afinal, duvidar da “realidade sensível aparente” (1968: p. 148) é a matéria dos prefácios de *Tutaméia*.

A apropriação textual confirma-se, portanto, como um procedimento de criação no *Grande sertão: veredas*; na *Chanson de Roland* estaria – como queríamos demonstrar – a fonte original da paráfrase.

Identificamos, neste procedimento do autor mineiro, a crise da mimesis realista – inerente à narrativa regionalista desde a sua origem no romantismo. Superando o princípio da referencialidade, o romance de Rosa deborda os limites do gênero como documentação de um *genius loci*, renovando esta tendência centenária da nossa literatura e instaurando um novo modo de narrar: o regionalismo ficcional.

III

A representação da vida sertaneja no *Grande sertão: veredas* é descolada de um relato pertinente a uma literatura estrangeira; este procedimento pode levar o leitor ao questionamento de sua autenticidade; ou à denúncia de que a narrativa da guerra entre jagunços tem como modelo a narrativa da guerra entre mouros e cristãos, na longínqua idade medieval.

Esta exigência de fidelidade endogâmica ancora numa concepção das literaturas regionais e nacionais como sistemas monolíticos, a serviço de sistemas culturais igualmente rígidos, limitados por seus territórios; faz pensar numa relação eterna de subalternidade entre literaturas coloniais e metropolitanas, sendo as primeiras vistas como eco ou reflexo das segundas; e nos autores das primeiras como aqueles que sofrem influência ou simplesmente copiam as tendências dominantes no território metropolitano.

Não há, contudo, excentricidade – ou extravagância de autor erudito – na escolha do intertexto; ao contrário, o intertexto evoca uma “substância” real e profunda do universo sertanejo – no dizer de George Stewart (Coutinho: 1986, p. 235) – a que tradições exógenas, como a francesa, não são estranhas.

Em vez de excentricidade, esta construção dialógica nos permite compreender a literatura de Rosa, em sua complexidade, na órbita de um sistema intercultural. A configuração intercultural da obra se dá sem estranhamento ou artificialismo; trata-se de um viés antropofágico, que considera um aspecto idiossincrático da cultura brasileira na fronteira com a francesa.

Somos levados a pensar com naturalidade que o cruzamento entre as culturas francesa e brasileira se dá, exclusivamente, numa dimensão erudita, no âmbito das classes dominantes. As elites brasileiras estimulam esta compreensão diferenciada do seu *pedigree*. Alimentam o sentimento de pertencer – como diz Mário Carelli – à “superiorité due à une culture privilégiée et universelle”, o que lhes daria naturalmente direito ao poder, graças a “son rayonnement intellectuel”. (1993: p. 13)

Mas a cultura francesa – observa Carelli – não é apanágio das classes dominantes tupiniquins: “si les références françaises apparaissent avec évidence dans la culture savante brésilienne, elles ne sont pas absentes pour autant de la culture populaire.” (1993: p. 14) Contrariando o elitismo galicista, discorda que os europeus trouxeram à América as ideias e a racionalidade, deixando ao gentio o aporte da borboleta. Nessa condição subalterna, carente de racionalidade, vontade e determinação, o povo “séduisant” (1993: p.15), dos tempos da conquista, ficaria naturalmente fora do projeto civilizatório. Para ele, o sistema intercultural que o capital internacional inegavelmente construiu, com a aventura da América, é mais complexo

do que essa dicotomia primitivo/civilizado faz supor, abriga em seu interior a variante sertaneja. São culturas cruzadas – definiu Mário Carelli. Suas variantes não são monolíticas, mas intercambiáveis.

Lendo Rosa, identificamos no sertão brasileiro a sobrevida de mitos medievais, seja na religiosidade do povo, seja no seu imaginário, seja na sua arte, que lá não vigoram mais, assim como identificamos uma estrutura fundiária, política e econômica semelhante àquela do tempo medieval.

Alguns leitores podem supor que estas conexões inibem as peculiaridades exóticas quando a todos aproxima e padroniza; mais que isto, as coesões endógenas resistem, nas formas do confronto ou da dialética, promovendo a efervescência de variantes no interior dos sistemas. A obra regionalista de Rosa mostra-nos que formas da cultura ocidental sobrevivem na cultura local, por transposição e mestiçagem, mas que suas narrativas as incorporam sem que venham a sobrepor-se, como modelo, comprometendo a autonomia e a autenticidade dessa produção estética.

Essa perspectiva antropofágica das relações interculturais funciona como eficaz antídoto contra a xenofobia, de um lado, e contra o francesismo, de outro. Rejeição radical e afeição incondicional não ajudam a dialética da cultura brasileira. Carelli refere-se à função progressista dessa perspectiva integradora dos subsistemas no interior de uma cultura universal ; para ele, há” une troisième sensibilité que met en valeur la part française incorporée par la culture brésilienne ” (1993: p. 15), numa multiplicidade de relações autênticas e complementares.

Sem ufanismo ou subserviência, essa sensibilidade responderia a um projeto de cultura nossa que reivindicaria, para consolidar-se, a integração política e econômica de todos os segmentos sociais, respeitadas as diversas práticas idiossincráticas, próprias de outros sistemas, e que implicam outros modos de ser. Uma cultura autêntica e justa não sente necessidade de constituir-se como tecido homogêneo e totalitário.

O escritor brasileiro, na periferia da modernidade, formou-se na leitura das obras universais, nutriu-se das ideias produzidas neste debate, como um intelectual orgânico – na expressão de Gramsci – da modernidade. O escritor da América insere-se num sistema ocidental, como membro de uma mesma classe intelectual, letrada e cosmopolita da civilização “a que hoje – como disse Macunaíma na Carta pras Icamiabas– “fazemos ponto de honra em de pertencermos”, – por razões de parentesco, descendência, colonialismo, educação, cultura e hábitos civilizados. Um escritor integra-se ao sistema literário que lê e em que é lido.

A obra regionalista de Rosa nos mostra que formas da cultura ocidental sobrevivem na cultura local, por transposição e mestiçagem sem que venham sobrepor-se a ela, como modelo, comprometendo a autonomia e a autenticidade dessa produção estética. A literatura concebida por Rosa – complexa, paradoxal, antropofágica – aponta esta dialética cultural. Rosa

assimila os traços desse intercâmbio; em que aspectos da nossa cultura mais original são tomados de empréstimo noutra origem; com sua genialidade, Rosa posiciona-se numa esfera que não é dicotômica nem reproduz estereótipos. Apontamos no *Grande sertão: veredas* uma representação arquetípica de culturas localizadas dentro e fora das fronteiras sertanejas, muito além do que nos parece ser típico do sertão à primeira vista. Rosa não vê a literatura regionalista como mero artefato que reflete um tempo e um espaço restrito, mas como fenômeno de uma estrutura simbólica que atende ao prazer e à inteligência do leitor.

Estas reflexões sobre as intersecções culturais nos permitem avançar numa complexa discussão do problema da mimesis regionalista, sobre o estabelecimento de um padrão estético que a literatura colonial assumiu como respostas às expectativas do colonizador, e sobre o trabalho de ruptura com este padrão, promovido pela criação literária de João Guimarães Rosa. Podemos partir do pressuposto de que a mimesis regionalista, voltada para a representação imitativa de uma realidade a ser conhecida pelo leitor urbano – e por leitor urbano pensamos aquele que habita as duas margens do Atlântico – não corresponde ao projeto rosiano. Ao contrário, estaríamos diante de um autor de ruptura com esta vasta tradição da literatura colonial; (em outro momento se discutirá a pertinência do regionalismo na literatura pós-colonial), compreendida a colonial como produção periférica que se estende a meados do século XX, quando Rosa se forma e se estabelece como intelectual e autor. Pelo que demonstramos, o projeto rosiano se volta para a negação da mimesis na periferia do capitalismo; e, como tal, para o estabelecimento e atualização de um regionalismo efetivamente moderno – pois, como observa o professor Costa Lima – “é próprio da modernidade a negação contínua do passado” (1980, p. 2).

Rosa se incluiria, assim, dentre aqueles autores que adotam como padrão estético uma “mimesis da produção”: reduplicadora de um real que “tanto expressa quanto oculta”, na medida em que faz da linguagem o objeto vital da sua literatura. Para Costa Lima – remetendo à leitura que Haroldo de Campos faz de “Meu tio, o Iauaretê” – a mimesis da produção “se realiza, não por um dado da estória, mas pelo trabalho da própria linguagem”. (1980, pp. XX e 171) Rosa alcançaria, assim, o mesmo patamar dos grandes autores da modernidade, rompendo com a noção da literatura nacional como imitação e nos levando a repensar a concepção de influência entre sistemas.

REFERÊNCIAS

ARROYOS, Leonardo. *A Cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

- BRAGA, Rubem. *Recado de primavera*. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.
- CARELLI, Mario. *Cultures croisées: histoires des échanges culturels entre la France et le Brésil de la Découvert aux Temps modernes*. France: Nathan, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. "O regionalismo na ficção". In: *A literatura no Brasil*. Vol. 4, 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1978.
- _____. *Gatos de outros sacos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LAGARDE, André; MICHARD, Laurent. *Les Grands Auteurs français du programme : Moyen-Âge*. vol. I. Paris : Bordas, 1968.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade : formas das sombras*. Rio de Janeiro : Graal, 1980.
- MEYER, Marlyse. "Tem mouro na costa ou Carlos Magno, reis do Congo". In: *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. "O que ou quem foi Sinclair das Ilhas." Revista do IEB, 1 e Almanaque, 8.
- PROENÇA, Manuel Cavalcânti. *Trilhas no Grande sertão*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.
- RIVAS, Pierre. *Diálogos interculturais*. Tradução de Regina Salgado Campos, Maria Leticia Guedes Alcoforado, Rita Olivieri e Ivone Daré Rabello. São Paulo: Hucitec, 2005.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- _____. *Tutaméia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- _____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- SPERBER, Suzi. *Caos e Cosmos. Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.