

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v15.n35.18>

O sentimento telúrico e a experiência (*Erfahrung*) em Nicolai Leskov e em Guimarães Rosa como condição de possibilidade para a (re)elaboração da memória

*The telluric feeling and the experience (Erfahrung) in Nicolai Leskov
and Guimarães Rosa as a condition of possibility for (re)elaboration of
memory*

Felício Oscar Deleprani*
João Cláudio Arendt**

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar o conto “O Burrinho Pedrês”, de João Guimarães Rosa, comparando-o com “Alexandrita”, do escritor russo Nicolai Leskov. A análise é realizada a partir de duas categorias oriundas dos estudos literários: a elaboração da memória por meio da experiência (*Erfahrung*) e a manifestação do sentimento telúrico. Os resultados alcançados indicam que a experiência (*Erfahrung*) e o sentimento telúrico ocorrem tanto no conto de João Guimarães Rosa, como no de Nikolai Leskov, e podem ser compreendidos como condição de possibilidade para a elaboração da memória histórica.

Palavras-chave: Telurismo. Experiência. Literatura Regional.

Abstract: The aim of this article is to analyze the short story “O Burrinho Pedrês” by João Guimarães Rosa, comparing it with “Alexandrita”, a short story by Russian writer Nikolai Leskov. The analysis is carried out based on two categories from literary studies: the elaboration of memory through experience (*Erfahrung*) and the manifestation of telluric feeling. The results indicate that experience (*Erfahrung*) and telluric feeling occur in both João Guimarães Rosa’s and Nikolai Leskov’s stories, and can be understood as a condition for the possibility of elaborating historical memory.

Keywords: Telurism. Experience. Regional Literature.

Introdução

O crítico literário e filósofo Walter Benjamin (1892-1940), na esteira da Teoria Crítica, analisa, em seu ensaio *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (doravante, *O narrador*), seis contos do escritor russo Nicolai Leskov (1831-1895). Seguindo as tendências

* Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) / Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).

** Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

da Escola de Frankfurt, da qual fazia parte ao lado de outros nomes importantes, como Theodor Adorno e Max Horkheimer, ele procura na literatura as mudanças mais sutis impostas pela lógica do capitalismo moderno.

Uma dessas mudanças, percebida por Benjamin (2014), é a forma de narrar. De acordo com suas observações, as condições de produção pré-capitalista favoreciam um modo de narrar em que a experiência humana era condição *sine qua non*. Essa experiência (*Erfahrung*), contudo, perde espaço nas narrativas na medida em que o capitalismo e suas consequências (guerras, políticas imorais, divisão social do trabalho) avançam.

Considerando que os contos de Leskov, escolhidos por Benjamin (2014) em sua análise, guardam algumas semelhanças com *Sagarana*, de João Guimarães Rosa (1908-1967), neste breve estudo, procura-se comparar os contos “O Burrinho Pedrês” e “Alexandrita”, de Rosa e Leskov, respectivamente. A hipótese é que o sentimento telúrico e a experiência (*Erfahrung*) permeiam os dois contos e, como tal, potencializam as condições de possibilidade para a elaboração da memória histórica.

No processo de análise dos contos, como elemento complementar, procura-se compreender a diferença entre os termos *resistência* e *dissidência*, conforme mencionados por Dutra (2021), com a intenção de diferenciar a enunciação da *Erfahrung* em Leskov e Rosa e, com isso, não incorrer no anacronismo de uma comparação entre as duas obras, cujas condições de produção são completamente diferentes.

Nas duas primeiras seções, são apresentados aportes teóricos tanto para a definição do conceito de telurismo, como para a definição do conceito de experiência. Nas seções três e quatro, esses conceitos são aplicados aos dois contos selecionados para análise. E, por fim, na última seção, é feita uma confluência das seções três e quatro.

Telurismo (*tellūs-ūris*)

O termo “telúrico” vem do latim *tellūs-ūris* e ocorre na literatura clássica com sentidos variados. Tomando a *Eneida* como exemplo, o termo aparece referindo-se à terra, enquanto substância: *et ingens aggeritur tumulo tellus* (grande túmulo de terra foi construído) (VIRGIL, 3: 62-63); à Terra, divindade da mitologia romana: *Tellus et pronuba Iuno dant signum* (A Terra e Juno, dão o primeiro sinal) (VIRGIL, 4:

166-167); e a regiões geográficas: *contra elata mari respondet Cnosia tellus* (A terra de Gnosos, sobranceira ao mar) (VIRGIL, 6: 23) (VIRGIL, 1881, p. 121; 180; 265).

Em todas essas referências, a expressão está relacionada à crença, ao espaço onde as pessoas vivem e aos rituais religiosos, como as práticas fúnebres. Observa-se aí uma forte ligação do indivíduo com a terra, seja ela uma substância necessária à vida e à morte; um ente mitológico na produção de sentidos para a vida; ou uma condição necessária para a produção da própria existência. Arendt e Müller (2015), que também revisam a literatura clássica da antiguidade para definir o sentimento telúrico, mencionam parte do canto VII da Eneida,

Nunc pateras libate lovi precibusque vocate
Anchisen genitorem, et vina reponite mensis.
Sic deinde effatus frondenti tempora ramo
implicat et geniumque loci primamque deorum
Tellurem Nymphasque et adhuc ignota precatur (VIRGIL, 1881, p. 339).

Sobre esse texto, os autores mencionam, com propriedade, que nele são enunciadas “as ligações do ser com seu espaço” (ARENDDT; MÜLLER, 2015, p. 140). De fato, esse é o contexto dos versos que os autores apresentam. Isso porque, depois de chegar ao Lácio (Península Itálica), Enéias convoca os troianos que o acompanharam e recomenda-lhes que façam libações a Júpiter (lovi) e que rezem e bebam pelo seu pai Anquises. Em seguida, o troiano Enéias cinge a testa com um ramo e ordena que se invoquem as divindades do lugar (*implicat et geniumque loci primamque deorum*), mas que, em primeiro lugar, fosse prestado culto à deusa Terra (*primamque deorum Tellurem*). O contexto dessa parte do poema é a chegada de Enéias ao lugar onde deverá ser fundada a nova Troia e, por isso, é preciso que eles estejam em perfeita harmonia com a terra que lhes fora prometida.

Tendo em linhas mais claras a definição de telurismo como a ligação harmoniosa do ser humano ao espaço em que vive, isto é, sua ligação com a terra em todos os seus aspectos, o que se propõe como experiência (*Erfahrung*), de que fala Walter Benjamin, é uma condição que ocorre de forma relacionada ao sentimento telúrico, estruturando-o por meio da elaboração da memória.

Experiência (*Erfahrung*)

A segunda cena do *Fausto* tem como título “Diante da porta da cidade”. É primavera, os rios descongelados formam lindos arroios, ao redor tudo é verde, o sol brilha e os pássaros cantam. Fausto, ao lado de seu assistente Wagner, compara o frescor desses campos primaveris com a umidade e a escuridão da cidade, de onde acabaram de sair. Toda essa alegria é expressa pelo Dr. Fausto no seguinte verso: *Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein!* (*Aqui, sou humano, aqui posso sê-lo*) (GOETHE, I: 2, 940).

Durante esse passeio ao ar livre, Fausto e seu assistente encontram um “velho camponês” que, chamando os dois à parte, narra-lhes os tempos passados, lembrando a época em que o pai do Dr. Fausto curara os camponeses atingidos por uma epidemia. Essas memórias narradas pelo velho camponês tocam profundamente o coração do Dr. Fausto e seu assistente que assim se expressam: *Welch ein Gefühl mußst du, o großer Mann* (Que sentimento você deve ter, ó grande homem!) (GOETHE, I: 2, 1010). Quando a noite cai, e Fausto se vê de volta ao seu escritório abafado, pondera sobre a diferença entre os dois ambientes, e, sobre o passeio do dia, menciona: *Davon hab ich so viel Erfahrung* (Nisso, eu tenho muita experiência) (GOETHE, I, 2, 1215).

Cerca de um século depois da publicação da primeira parte do *Fausto*, Walter Benjamin escreveu um texto cujo título era *Erfahrung* (BENJAMIN, 1991, p. 54-56). E, como bem notou Caygill (1988), todo o restante da obra benjaminiana gravitaria em torno do tema da experiência humana. No desenvolvimento dessa temática, Benjamin recorreu tanto à filosofia quanto à Literatura. No primeiro caso, dedicou-se com reverência ao estudo da filosofia kantiana e, no segundo caso, as obras de Goethe assumiram um papel central em suas formulações teóricas.

O tema da “experiência” para a elaboração da memória, presente nos primeiros escritos de Walter Benjamin, aparece mais elaborado nos últimos ensaios do autor (SILVA, 2011). Em *O narrador*, de 1936, escreveu: “O narrador retira o que ele conta da experiência: da sua própria experiência ou relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” (BENJAMIN, 2014, p. 217). Como exemplos de narradores, retoma aquela imagem goe-

thiana ocorrida “Diante da porta da cidade”, isto é, a imagem do “velho camponês” em contato com “os viajantes”:

Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 2014, p. 214-215).

E é a partir desse pressuposto que o autor irá analisar a obra de Nikolay Leskov. Em sua concepção, Leskov reunia as duas condições: a de viajante, porque percorreu o interior da Rússia em função de seu trabalho, como funcionário de uma firma inglesa; e o contato com os “camponeses”, no interior do país, de quem obtinha os relatos que constituíram a matéria-prima para seus contos.

No texto benjaminiano “Erfahrung” (1913), dois vocábulos aparecem com o sentido de experiência: *Erfahrung* e *Erlebnis*. Na ocasião, no entanto, Benjamin não discute suas diferenças semânticas. Essa distinção só aparece com clareza em um texto de 1939, intitulado “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Nesse ensaio, Benjamin incorpora à sua teoria a psicanálise freudiana e a leva às últimas instâncias, explicando que *Erfahrung* é a experiência que ocorre como condição para a criação de memórias, ao passo que *Erlebnis* é a vivência que tem uma finalidade oposta à *Erfahrung*, isto é, visa a eliminação da memória (BENJAMIN, 1989).

Benjamin recupera de Freud o axioma de que quando algo é trazido à memória não permanece no inconsciente. E que, como o modo de vida capitalista moderno exige uma “consciência” (*Erlebnis*) sempre alerta, a memória não assimila a experiência (*Erfahrung*). Isso porque, no modo capitalista de produção, as pessoas são reificadas pelos processos autômatos de trabalho. E essa reificação, por castrar a possibilidade da experiência (*Erfahrung*), impede o indivíduo de elaborar o passado histórico, lançando-o no mundo da alienação (BENJAMIN, 1989, p. 103-149).

O Telurismo e a experiência em o “O Burrinho Pedrês”, de Guimarães Rosa

O conto narra as trajetórias de ida e vinda da comitiva do Major Saulo, proprietário da Fazenda da Tampa. Ao longo da viagem, por meio da conversa entre os vaqueiros, o narrador insere pequenas his-

tórias que descrevem o cotidiano dos sertanejos da primeira metade do século XX, no interior de Minas Gerais. No entanto, a principal trama gira em torno das desavenças entre os vaqueiros Balduíno (Badu) e Silvino. Isso, porque Silvino fora preterido por uma mulher que se tornara namorada de Badu.

O Badú veio para a Fazenda faz só dois meses, e tomou a namorada do Silvino... Silvino, em vez de fazer cara para o outro lado, e dar ao desprezo, começou a pirraçar... Eu cá não quero dar sentença, porque todos os dois têm razão e nenhum não tem, também (ROSA, 2001, p. 69).

Paralela a essa intriga, o “O Burrinho Pedrês”, que ao chegar à Fazenda Tampa passou a ser chamado de Sete de Ouros, por um incidente, passa a fazer parte da comitiva. Não havendo cavalos suficientes para os vaqueiros arregimentados para aquele trabalho, o Major Saulo ordena que incluam Sete-de-Ouros como montaria. A partir de então, o burrinho passa a fazer parte da narrativa como personagem que, além de ter consciência de sua existência, está sempre procurando se desviar dos perigos e agindo com uma prudência e um comportamento que refletem a sabedoria advinda com a idade e a experiência de ter vivido em muitos outros lugares. “Agora, porém, estava idoso [...]. Na mocidade, muitas coisas lhe haviam acontecido. Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços [...]” (ROSA, 2011, p. 29-30).

O ponto alto da narrativa dá-se na viagem de volta, na travessia do Córrego da Fome que, devido às fortes chuvas, está transbordando. Os vaqueiros chegam à margem do córrego durante a noite. Todos param receosos diante da correnteza das águas. Menos Badu que, completamente bêbado, não percebe que Sete de Ouros – sua montaria na viagem de volta – entra tranquilamente pelas águas do córrego. Os demais componentes da comitiva seguem o burrinho. Porém, só Sete-de-Ouros, Badu que o montava e outro vaqueiro chamado Francolim – que se agarrara à cauda do burrinho – saem vivos na outra margem do riacho.

Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza. Pouco fazia que esta o levasse de viagem, muito para baixo do lugar da travessia. Deixou-se, tomando tragos de ar. Não resistia. Badú resmungava más palavras, sem saber que Francolim se vinha aguentando atrás, firme

na cauda do burro. Aí, nesse meio-tempo, três pernas pachorrentas e um fio propício de corredeira levaram Sete-de-Ouros ao barranco de lá, agora reduzido a margem baixa, e ele tomou terra e foi trotando. Quando estacou, sim, que não havia um dedo de água debaixo dos seus cascos (GUIMARÃES, 2001, p. 96).

Os demais personagens morrem afogados, porque suas montarias, ao contrário do “O Burrinho Pedrês”, nadaram contra a correnteza.

No momento da travessia, o homem, o animal e as águas do córrego se harmonizam. E é a harmonização que garante a continuidade da vida de Badu, Francolim e Sete-de-Ouros. Arendt (2015, p. 115) chama esse tipo de “equilíbrio” de “relação telúrica com a terra”; uma condição que, na literatura regional, “constitui um dos seus traços mais marcantes”.

Os diversos focos narrativos que permeiam o conto estão imbuídos de duas condições: o deslocamento no espaço e no tempo. As narrativas sempre se reportam a um tempo passado e a um lugar distinto daquele em que as personagens estão. Há uma audiência atenta, e a narrativa ocorre sempre no fluxo do próprio trabalho. Isto é, na medida em que a comitiva avança, os vaqueiros apresentam suas narrativas. Essa forma de narrar se ajusta ao que Benjamin chama de *Kollektiverfahrung* (experiência coletiva) (BENJAMIN, 2014, p. 232).

No decorrer do conto, Raymundão narra o caso do Calundu, um Zebu valente que protegeu um rebanho inteiro do ataque de uma onça. Mais tarde, o mesmo narrador conta a morte de uma criança nos chifres desse mesmo touro e a forma como ele fora vendido, possuído por um espírito mal e, finalmente, sofrido uma morte misteriosa, quase sobrenatural. Contudo, essa narração é sempre interrompida pelos vaqueiros, ora para falarem da chuva que se aproxima, ora para chamarem a atenção para um boi que assusta o cavalo de Badu. Depois, a história sofre uma interrupção maior para tratar as querelas entre Badu e Silvino e encerra com a narração do Zebu misterioso. Tudo isso é narrado porque, durante a comitiva, alguém avista um zebu na manada e pergunta a Raymundão se era semelhante ao Zebu de sua história (GUIMARÃES, 2001, p. 54-72).

Esse conto mal termina, e Raymundão já se lembra de outro. Dessa vez, uma história curta, de um fazendeiro chamado Madureira que tinha o hábito de vender o gado e, em seguida, mandar seus jagunços roubá-lo de volta. Na morte do tal fazendeiro, durante a noite,

enquanto um garrote berrava dizendo “Madureira”, as vacas secundavam: “foi pros infernos”! “foi pros infernos”! Esse conto breve, lembra o que Benjamin estabelece como condição para a narrativa autêntica: o ato de dar conselhos. Essa inferência se torna possível tendo em vista que o conto possui, como fundo moral, a condenação da atitude do fazendeiro. Para Benjamin, a experiência (*Erfahrung*) de quem conta é sempre transmitida a quem ouve com uma finalidade: aconselhar a quem ouve.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia) (BENJAMIN, 2014, p. 240).

Na viagem de volta à fazenda Tampa, Manico apresenta o último núcleo narrativo. Na medida em que o conto caminha para o final, a comitiva aproxima-se do Córrego da Fome. A narrativa de Manico gira em torno de outra comitiva, na qual, além dos bois comprados, os vaqueiros encarregaram-se de levar uma criança negra que deveria ser entregue em outra fazenda. A viagem é tumultuada tanto pelo choro da criança que está sendo levada para longe da mãe, como pelo aspecto sestroso da boiada. O ápice do conto é a canção do menino negro que se enuncia com um tom de santidade, de sacralidade. Segue-se a esse canto o estouro da boiada, a morte de alguns peões e os desaparecimentos do menino.

De acordo com a teoria benjaminiana, a inclusão de elementos místicos e da relação entre humanos e animais são condições essenciais para a elaboração de narrativas que incorporam e transmitem a “experiência” (*Erfahrung*). Em defesa desse ponto de vista, o teórico cita a obra Leskov e menciona o fato deste autor ter escrito “uma série de narrativas lendárias desse gênero, cujo personagem central é o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade”. (BENJAMIN, 2014, p. 216).

O telurismo e a experiência em “Alexandrita”, de Nicolai Leskov

A fim de cotejar a relação entre “telurismo” e “experiência”, no conto de Guimarães Rosa, propõe-se aqui a aplicação dessas catego-

rias ao conto “Alexandrita”, publicado pela primeira vez em 1884, e que apresenta a história de um cristal. Depois de explicar, longamente, a um interlocutor seu interesse pelas pedras preciosas, o narrador conta a história da compra de uma pedra mal lapidada e sobre como ela fora levada até um lapidador místico, chamado Wenzel.

O tcheco que me orientava no negócio, entretanto, aconselhara-me a levar essa granada e depois submetê-la a uma segunda lapidação por um famoso lapidador local, de nome Wenzel, que o meu guia dizia ser um excelente mestre na sua arte e, ainda por cima, muito original. – É um artista, e não um artesão – disse o tcheco e contou-me que o velho Wenzel era cabalista e místico, e também, em parte, poeta inspirado e grande supersticioso, porém homem originalíssimo e, por vezes, até muitíssimo interessante (LESKOV, 2014, p. 153).

O conto trata da relação de Wenzel com a pedra. O mineral, na perspectiva da personagem, é algo vivo, com consciência. O velho lapidador explica ao narrador que o mineral não se revelou a quem o lapidou pela primeira vez porque não houvera comunicação. Por isso, permanecera opaco e inexpressivo. As explicações que se seguem mostram uma relação íntima entre o ser humano e os minerais, uma perfeita harmonia entre as diferentes formas materiais presentes na natureza:

Ele foi comprado por um ladrão suábio, e a um suábio coube lapidá-lo. O suábio consegue vender bem uma pedra, porque tem um coração de pedra; mas lapidar o suábio não consegue. O suábio é um opressor, quer tudo à sua maneira. Não se aconselha com a pedra sobre aquilo em que ela pode se transformar, e o piropo tcheco é orgulhoso demais para responder a um suábio. Não, ele não conversaria com um suábio (LESKOV, 2014, 155-156).

Ao final, depois de passar certo tempo com a pedra, dialogando e se aconselhando com ela, Wenzel lapida-a, e o resultado é magnífico. Com isso, a pedra exprimia a cor verde, durante a luz do dia, e, à noite, sob a iluminação artificial, adquiria a cor vermelha. O velho lapidador toma esse fenômeno como profético e diz: pela manhã, era “verde como a esperança” e, “à noite, sangrenta”. Ele atribui a essas palavras o destino profético de Aleksandr II, o reformador russo que, depois de promover a reforma camponesa, morreu de um atentado a bomba, em 1881 (LESKOV, 2014).

Percebe-se, claramente, que Wenzel ao ressaltar a indisposição da pedra a se abrir com um estrangeiro, mas, ao mesmo tempo, seu desejo de se revelar a um tcheco, gentílico da região a que ela pertence, revela o sentimento telúrico, nos termos em que, “[...] se efetiva por meio do sentimento épico da *polis*, da presença do espaço regional como um binômio de expansão e formação do eu (ARENDE; MÜLLER, 2015, p. 140).

Esse conto de Leskov é um dos mencionados por Walter Benjamin em *O narrador*. Sobre ele, Benjamin afirma:

[...] poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov, A “Alexandrita” (BENJAMIN, 2014, p. 238).

Na concepção de Benjamin (2014), a intenção do narrador, nesse conto, é juntar aquilo que há de menos expressivo na natureza, a pedra, e elevá-la ao que há de mais expressivo, ao divino, ao sagrado, à profecia, tendo sempre como elemento intermediário o ser humano como parte consciente da realidade.

Pontos de convergência entre Leskov e Rosa

O propósito de Walter Benjamin, ao escrever o ensaio *O narrador*, foi chamar a atenção para mudanças radicais verificadas no modo de narrar, que se acentuaram a partir do final da 1ª Guerra Mundial. De acordo com o autor, a experiência humana estava desaparecendo das narrativas, e isso tinha uma causa: o sistema capitalista de produção que produzira os horrores da guerra.

Antes mesmo da guerra, a ascensão do sistema de produção industrial, promovido pelo capitalismo burguês, retirara dos objetos a presença humana e, ao mesmo tempo, reificaram a humanidade. É isso que o autor destaca em “Alexandrita”, pois, enquanto o suábio olhava para pedra, vendo-a apenas com uma forma de produzir “dinheiro”, Wenzel a vê como algo sagrado e vivo.

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio (BENJAMIM, 2014, p. 239).

Outro aspecto valorizado por Benjamin (2014), na narração, são as experiências espaço-temporais. O autor menciona, por um lado, a figura do viajante que narra muitos espaços por onde passa e, por outro, a figura do camponês sedentário longo, que narra às gerações atuais os tempos passados. Contudo, o verdadeiro narrador surge quando essas duas realidades – viajante e camponês sedentário – se encontram – como na cena “Diante da porta da cidade”, do *Fausto*. Assim, a narração se enriquece ao apresentar, por meio de um narrador, o espaço e o tempo. Leskov, diz Benjamin (2014, p. 215) “está à vontade tanto na distância espacial, como na distância temporal”. Essa afirmação acontece, porque Leskov, por um lado, viajou muito pelo interior da Rússia, em função de seu trabalho para uma firma inglesa; por outro, exatamente pelo fato de suas viagens ocorrerem pelo interior do país, quando pôde colher na fonte as lendas, os mitos, os folclores do povo e transformar tudo isso em sua matéria-prima para a narração.

Uma leitura atenta dos contos de João Guimarães Rosa permite inferir no narrador presente em sua obra condições semelhantes às que ocorrem nos contos de Leskov. O próprio livro *Sagarana*, por ocasião de sua submissão à editora José Olympio, trazia como autor o pseudônimo “Viator”. Sobre isso, o próprio Guimarães explica:

[...] a 31 de dezembro de 1937, entreguei o original, às 5 e meia da tarde, na Livraria José Olympio. O título escolhido era “Sezão”; mas, para melhor resguardar o anonimato, pespeguei no cartapácio, à última hora, este rótulo simples: “Contos (título provisório, a ser substituído) por Viator. Porque eu ia ter de começar longas viagens, logo após (ROSA, 2001, p. 25).

De fato, como Leskov, Rosa empreendeu muitas viagens pelo interior de Minas Gerais, tendo, na maior parte das vezes, o seu ofício de médico como razão dessas viagens. Ele mesmo era natural do interior de Minas Gerais, o que o deixa, também, “à vontade tanto na distância espacial, como na distância temporal” (BENJAMIN, 2014, p. 215).

Sob o título de “Homem plural, escritor singular”, Covizzi e Santos Nascimento (1988, p. 5-6) notam que, ao se formar em 1930, em Medicina, João Guimarães Rosa galopava grandes distâncias, pelo sertão de Minas Gerais, para atender os pacientes do interior do município de Itaguara, onde primeiro exerceu sua profissão. Após prestar um con-

curso público para Força Pública, passa exercer, a partir de 1933, o cargo de Médico Oficial, em Barbacena, também no interior de Minas Gerais. E, em 1934, entra para diplomacia e muda-se para o Rio de Janeiro.

Embora as grandes viagens de João Guimarães vão começar exatamente depois da escrita de *Sagarana*, em 1937, a obra permanece desconhecida até 1944, quando o autor retorna do exterior e revê as paisagens do interior de Minas Gerais, retoca alguns dos contos, exclui outros e, em 1946 publica a obra, com as modificações (COVIZZI; SANTOS NASCIMENTO, 1988, p. 45).

Benjamin (2014, p. 215) menciona os artífices viajantes (*wandernden Burschen*) como uma condição de trabalho que permitia um tipo *sui generis* de narrar. Sua proposta é que os artífices viajantes iam de comunidade em comunidade realizando algum tipo de trabalho profissional e, em determinado momento, fixavam residência e passavam da condição de viajantes experiente à condição de sedentários longevos.

Essa condição, contudo, começa a desaparecer na medida em que a indústria substitui o trabalho artesanal. Para Benjamin, a narração não se dava apenas com as palavras que, saindo das tradições orais, passavam aos textos escritos. Em sua concepção, quanto mais semelhantes as narrativas escritas fossem às narrativas orais, mais próximas a um modo sublime de narrar estariam. Nos sistemas pré-capitalistas, essas condições estavam disponíveis porque as pessoas que realizavam um trabalho tinham, diante dos olhos, todo o processo de realização de tal trabalho (BENJAMIN, 2014).

Com o surgimento do modo de produção capitalista, as pessoas passaram a ter contato com partes seccionadas do trabalho, pois as linhas de produção determinavam, no processo de fabricação, partes de um mesmo trabalho a diferentes pessoas, e essas pessoas, confinadas em suas seções de produção, perdiam o contato com o todo. Aos poucos, na visão de Benjamin, essa realidade passou a todas as coisas produzidas pela humanidade, inclusive as narrações que, perdendo a visão do “todo”, concentraram-se em partes fragmentadas. E essa “fragmentação” é que impede ao ser humano a elaboração da memória (BENJAMIN, 2014).

Leskov, no entanto, representava uma reminiscência daquele modo de narrar artesanal,

O próprio Leskov considerava essa arte artesanal – a narrativa – como um ofício manual. “A literatura”, diz ele em uma carta, “não é para mim uma arte liberal, mas um trabalho manual”. Não admira que ele tenha se sentido ligado ao trabalho manual e estranho à técnica industrial (BENJAMIN, 2014, p. 222).

Nesse mesmo sentido, escrevendo sobre as condições de produção de *Sagarana*, João Guimarães Rosa explica-a nos seguintes termos:

Então, passei horas e dias, fechado no quarto, cantando cantigas sertanejas, dialogando com vaqueiros de velha lembrança, revendo paisagens da minha terra, e aboiando para um gado imenso. Quando a máquina esteve pronta, parti. Lembro-me de que foi num domingo, de manhã. O livro foi escrito — quase todo na cama, a lápis, em cadernos de 100 folhas — em sete meses; sete meses de exaltação, de deslumbramento. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, cinco meses de reflexão e de lucidez) (ROSA, 2001, p. 25).

Para não cometer a injustiça do anacronismo – posto que Leskov e Guimarães Rosa escrevem em tempos bem distintos – talvez fosse melhor pensar a prosa rosiana não como uma reminiscência, como Benjamin faz em relação a Leskov, mas, como uma dissidência. Consciente da força do capital sobre os modos de produção narrativa, Rosa parece inserir um novo modo de dizer as coisas do sertão.

A dissidência difere tanto da reminiscência, por ser um ato novo, como da resistência, tendo em vista que a arte não resiste à arte. Sobre esse ponto, é esclarecedora a postura de Paulo Dutra, autor do livro de contos *Aversão Oficial*. Dutra usa uma série de metáforas que insere, não, exatamente, uma denúncia ao sistema, mas, sim, no próprio fluxo das condições de produção literária, elementos que têm como finalidade produzir uma consciência sobre os horrores da desigualdade social. É por isso que, em uma recente entrevista, o autor afirmou:

Eu “resisto” ao termo “resistência” por várias razões. [...] Resistir significa reconhecer, mas nem sempre aceitar obviamente, uma posição de inferioridade na relação de poder que obviamente não é inerente e sim construída por quem está no lado mais forte (DUTRA, 2021, p. 2013).

Assim, o que Guimarães Rosa parece realizar, em *Sagarana*, é esse ato dissidente. Aquilo que Benjamin (2014) percebe em Leskov como uma “reminiscência” que se enuncia nos traços gerais do escritor quando visto “de uma certa distância” e “de um certo ângulo” – portanto, um ato inconsciente, fruto de um modo de produção pré-capitalista – em Rosa, é ato consciente, engenhosamente constituído para inserir no fluxo de uma literatura permeada pela cultura hegemônica o germe da ruptura que permitirá o irrompimento das vozes apagadas do sertão.

É exatamente essa dissidência que permite encontrar na prosa rosiana uma reintrodução da experiência (*Erfahrung*) como condição de possibilidade para elaboração da memória histórica. Isto é, se por um lado o modo de produção capitalista aliena o indivíduo de sua realidade, e essa alienação se manifesta na própria forma de narrar, como percebe Benjamin (2014), um conto como “O Burrinho Pedrês” estabelece, pelo menos, as condições de possibilidades para a restauração dessa relação do homem com a natureza e com o sagrado, por meio da reelaboração da memória. E essa experiência se manifesta, dentre outras formas, por meio dos elementos telúricos.

Considerações finais

A teoria crítica de Walter Benjamin, elaborada e reestruturada pelo autor ao longo de sua vida acadêmica, tem como foco aprofundar a reflexão sobre as questões sociais relacionadas à lógica capitalista de produção. Seu olhar atento às obras de arte, à literatura e à cultura de sua época, permite-lhe uma mudança radical no modo como esses construtos humanos passaram a ser concebidos, a partir das experiências negativas do começo do século XX.

O sistema capitalista burguês, na visão de Walter Benjamin, reifica o ser humano, impedindo-o de uma experiência real (*Erfahrung*) com o mundo, e, como consequência dessa castração, a memória humana passa a ser fragmentada, perdendo, portanto, o fio condutor da história, lançando a todos no mundo da alienação.

Esse fenômeno é percebido pelo autor na media em que coteja a literatura da década de 1930 com o modo de narrar do final do século XIX. Nessa fronteira entre duas épocas, o autor percebe uma aceleração da perda da “experiência” (*Erfahrung*) frente a crescentes condições de “vivências efêmeras” (*Elebnis*) com a realidade.

Apontando para os contos de Leskov, o autor mostra algumas reminiscências sobre o modo de narrar de alguém que está em equilíbrio com o todo espacial e o todo temporal – condição *sine qua non* para a elaboração da memória. Em “Alexandrita”, essas condições ocorrem especialmente no atelier do lapidador Wenzel, uma figura mística que não se distingue das demais formas materiais da Terra, sendo capaz de se comunicar com o que é mais inexpressivo da natureza, como os minerais, e com o que é mais misterioso, o sagrado, o transcendente.

Em Guimarães Rosa, em condições de produção distintas daquelas de Leskov, o autor, aparentemente de forma muito consciente, busca essa reintegração do ser humano com a natureza por meio de uma “dissidência” no modo de narrar corrente de sua época e que, de acordo com Benjamin (2014), representava uma aproximação da produção literária ao modo de vida capitalista.

Em “O Burrinho Pedrês”, o autor propõe uma série de núcleos narrativos que recuperam as condições de vida do sertanejo, sua relação com o material e o sagrado e as condições necessárias para o equilíbrio entre humanos, animais e minerais. Essas condições, no conto, são inscritas na forma de experiências de vida (*Erfahrung*) dos peões que, por meio das narrativas, procuram aconselhar contra os crimes; mas também estão inscritas no próprio Sete-de-Ouros, “O Burrinho Pedrês” que, por experiência, desvia-se de certos conflitos e da força da natureza, procurando um modo de vida equilibrado com o todo: o sentimento telúrico.

Embora “O Burrinho Pedrês”, de João Guimarães Rosa, e “Alexandrita”, de Leskov, sejam contos escritos em épocas e lugares diferentes, ambos compartilham o objetivo de recuperar as narrativas orais que eram transmitidas entre viajantes (que contava as histórias de lugares distantes) e camponeses longevos (que narravam histórias de tempos há muito passados) de uma mesma região. Essas narrativas transmitidas oralmente eram uma forma importante de preservar a memória e a cultura de um lugar.

A relação entre “experiência” e “telurismo” se vinculam na comparação dos contos “O Burrinho Pedrês”, de Guimarães Rosa, e “Alexandrita”, de Leskov, pois ambos os conceitos estão relacionados à valorização da relação humana local em detrimento da imposição globalista do capitalismo industrial. Ambos os contos retratam personagens que são afetados pela imposição do capitalismo industrial em

suas vidas, e que buscam recuperar uma conexão com a terra e com sua cultura local.

Referências

- ARENDDT, J. C.; MÜLLER, D. Ânias de Amplidão: Imaginário Telúrico e Regionalidade. *Philia et Filia*, Porto Alegre, 2, jan./jun. 2011.
- ARENDDT, J. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as letras*, São Paulo, 10, p. 110-126, maio/ago. 2015.
- BENJAMIN, W. Erfahrung. In: TIEDEMANN, R.; SCHWEPPENHÄUSER, *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. v. II.
- BENJAMIN, W. Experience. In: BENJAMIN, W. *Early Writings – 1910-1917*. Tradução de Howard Eiland *et al.* Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Mastins Barbosa e Hemerson Alvos Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- GOETHE, W. V. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segal. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- GOETHE, J. W. V. *Faust: Eine Tragodie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co., 1977.
- GOETHE, J. W. V. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segal. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- LESKOV, N. *A Fraude*. Tradução de Denise Sales. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SILVA, C. A. A. A Questão da Experiência em Marx, Benjamin e Adorno e suas implicações para o ser humano. *Aurora*, Marília, v. 9, p. 148-163, 2011.

VIRGÍLIO, P. *Eneida*. Tradução de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

VIRGILLI, P. *Aeneis*. 2. ed. Quedlimburgo: Godofredi Bassi, 1876.

Recebido em: 14/03/2022

Aprovado em: 14/04/2022