

Encontro Regional da ABRALIC 2007
Literatura, Artes, Saberes

23 a 25 de julho de 2007
USP – São Paulo, Brasil

Os Bastardos do Sertão Rosiano
 Profa. Dra. Telma Borges¹ (UNIMONTES)

A literatura e a história modernas são discursos legitimadores. Relatos que oficializam vozes capazes de ameaçar a integridade de uma genealogia. Este trabalho tem por objetivo analisar, na literatura de Guimarães Rosa, de que forma personagens ditas bastardas são enunciadoras de discursos que rompem com a linearidade discursiva, fendem genealogias para nelas inserirem, na forma de suplemento, suas experiências enquanto agentes que são de uma narratividade, cuja visibilidade se torna possível somente quando os metarrelatos têm sua soberania posta em questão.

Homi Bhabha conceitua mímica como uma visão *dupla* que, além de revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade. (BHABHA, 1998, 133) Etimologicamente, mímica deriva de mimese: imitação do gesto, da voz e da palavra de outrem. Contudo, é uma imitação burlesca, pois opera um desvio na estrutura imitada ou subjacente. O que emerge, segundo Bhabha, “entre a mimese e a mímica é uma *escrita*” que é “quase a mesma, mas não exatamente”. (BHABHA, 1998, 132 e 134) Essa presença não-toda do imitado na mímica desestabiliza os ideais discursivos monolíticos e abala sua soberania.

Esse conceito de Bhabha pode ser pensado em outros contextos e colabora para a formalização do conceito de bastardia, focalizado neste ensaio, mas elaborado em minha tese de doutoramento, intitulada *A escrita bastarda de Salman Rushdie*. A bastardia precisa ser entendida pelo menos de três formas: na sua expressão literal, no sentido metafórico e como um conceito, um operador teórico para a análise do texto literário e do histórico. Em seu étimo, o vocábulo bastardo significa o degenerado da espécie, aquele que rompeu com a linearidade de uma genealogia.

No que diz respeito à bastardia em seu sentido literal, podemos citar o conto “Miguilim” e *Grande sertão: veredas*. Nessas narrativas tanto sobre a criança míope que era Miguilim quanto sobre Riobaldo, aquele que, por amor, se fez jagunço, cai o suposto peso de serem filhos espúrios. Ao renegar a paternidade e fugir da fazenda São Gregório, Riobaldo é adotado por um bando de jagunços: os bebelos, mas o pai mítico, totêmico será de fato Joca Ramiro, também pai de Diadorim. No caso de Miguilim, há um processo de mútua renegação: nem o pai o aceita como filho, senão quando se depara com a criança doente e teme sua perda, nem o filho o aceita, em função dos maus-tratos aos quais é submetido. Não só Riobaldo, mas também Miguilim encontram uma forma de legitimação. O primeiro, ao se fazer jagunço, nega temporariamente a

¹ Este trabalho é resultado parcial de dois projetos de pesquisa: “A bastardia no sertão de João Guimarães Rosa” e “As representações do negro na literatura de Guimarães Rosa”, que têm por orientandos, respectivamente: Maria Pena Silveira Neta (bolsista FAPEMIG) e Cilene Aparecida Rodrigues (bolsista do programa BRASIL AFROATITUDE/UNESCO) e Rogério Ramos Macedo (voluntário no segundo projeto).

linhagem de Selorico Mendes. Mas ao ultimar o Jagunço Riobaldo, quando da morte de Diadorim, herda as propriedades do “pai-padrinho”, casa-se e torna-se um barranqueiro.

Sua narrativa, porém, como um rio de cujo nascedouro e foz não se encontram a origem, mas o embricamento de tantas e outras águas, é a expressão polifônica de muitos discursos menores. A narrativa flui qual um rio caudaloso. À medida que diversos “causos”, aparentemente aleatórios fluem, servem de sustentação para o objetivo principal de Riobaldo, qual seja, o de narrar procedido para o doutor da cidade sua história de amor pelo jagunço Reinaldo/Diadorim. A partir do conceito escolhido como operador analítico, pode-se supor que, a despeito de tentar organizar seu discurso, principalmente porque precisa compreender o motivo pelo qual amou Diadorim, Riobaldo, ao relatar suas inúmeras travessias pelo sertão, mescla à narração relatos sobre a existência ou não do Demo; dá vozes a mulheres, crianças, doentes, loucos, dentre outros. Todas essas histórias, ditas bastardas, porque fora do circuito oficial de uma tradição, parecem corroborar sua mais importante travessia, iniciada quando conhece Diadorim na barra do De-Janeiro, pequeno rio cujas águas cristalinas esbarram nas turvas águas do São Francisco.

Essa imagem metafórica, que emerge a partir do encontro dos rios, podemos vislumbrar como ocorre o entrelaçamento dos relatos de Riobaldo, que culminam com a revelação do sexo de Diadorim: uma donzela vestida de jagunço. Ainda que o sertão seja definido por Riobaldo como um lugar em que as fronteiras carecem de fecho, a lei patriarcal, coronelista nele imprime seus limites. Dessa forma, o amor de Riobaldo por Diadorim, até mesmo no tempo da narração, vige com uma carga de interdição, que o institui como um sentimento bastardo. Contudo, o exercício catártico de Riobaldo de (re-)conhecer o caráter ilegítimo desse amor e de revelar o engano somente no átimo em que o Dr. e o leitor sabem que Diadorim é mulher, mantém o afeto no plano do irresolúvel ou de uma ambigüidade fundamental à dissolução de dualidades, recurso recorrente na literatura de Guimarães Rosa.

Miguilim, por sua vez, não se identifica nem com o pai, que parece tê-lo assumido, ainda que o garoto não tivesse nome, o que supostamente nos leva a crer que não possuísse um registro civil, como os irmãos. Com o Tio Têrez, a despeito de este lhe cobrir de afetos paternais e de lhe ensinar o sertão, Miguilim, talvez por ciúmes da mãe, também não estabelece uma relação de identificação, o que só ocorre quando conhece o Dr. José Lourenço. Míope como Miguilim, esse é o único homem a quem ele pede benção. E é com os olhos desse pai escolhido que Miguilim se despede da família. Ainda que se possa ver nessa atitude do garoto uma busca pela legitimação, seu comportamento transgressor é metaforizado por sua miopia.

Segundo a literatura médica, a miopia é um erro de visão, que ocorre quando o olho é mais longo do que o comum e faz a captura da imagem antes da retina. Por isso o míope só enxerga bem o que está perto. É uma patologia herdada, com ocorrências mais ou menos comuns entre oito e dez anos de idade. Em diferentes momentos da narrativa o leitor se depara com as dificuldades que Miguilim tem para ver as coisas ao seu redor. Contudo, o mundo miúdo e encantado da natureza que circunda o Mutum, assume proporções poéticas a partir do olhar singular do olhar singular da criança. Sua deficiência de visão é alvo de crítica do pai. Contudo, é exatamente essa capacidade de enxergar bem somente o que está perto que dá a Miguilim condições de perceber as crises familiares e suas causas. Pode-se, nessa perspectiva, dizer que é a miopia que permite a Miguilim perceber sensivelmente os acontecimentos a seu redor antes de todos, como a possível infidelidade da mãe.

A morte do pai, portanto, é antecipada pelo menino que, ritualisticamente, o mata ao negar a pedir-lhe benção, hábito designador de respeito e hierarquia. O suicídio do

pai é uma espécie de materialização dessa crise de poder instaurada no espaço familiar a partir do nascimento de Miguilim. A doença do garoto e as lágrimas do suposto pai soam como uma refração de poder, já que o filho atrai para si todos os cuidados e deferências. Convalescido da doença, a ordem no lar é restabelecida e, já casado com a mãe, Tio Terêz passa a ocupar o lugar de poder outrora em crise e provisoriamente vago após a morte do pai. Os óculos do doutor da cidade, que corrigem interinamente o erro de visão de Miguilim, corrigem também a visão “distorcida” que ele tinha do lugar e de sua família e permitem-lhe um apaziguamento da angústia de provavelmente ser um filho bastardo.

A acepção metafórica do termo bastardia corresponde aos espaços, sujeitos e discursos que, não incorporados ao arquivo de uma tradição, se instituem à margem e fazem dela o espaço liminar de negociação que não prima, como fez a modernidade, pela legitimação. Como operador teórico, a bastardia deriva das duas dimensões acima: é um discurso, uma territorialidade que atua como suplemento a uma tradição que, por ele atravessada, é alterada, corrompida, mas não eliminada. O discurso do bastardo renova a tradição na medida em que impede a legitimação, procedimento que cria zonas de contenção, hierarquiza os discursos e impossibilita a manifestação dos desvios de uma linhagem.

A bastardia é, por contraponto, uma maneira de estabelecer uma estrutura lisa, que dispõe sempre de uma potência de desterritorialização superior à estriada. (DELEUZE; GUATTARI, 1994, p. 187) Neste estudo, pretendemos evidenciar que o relato dos bastardos, além de fender genealogias se institui de modo a explicitar que se trata de sujeitos com múltiplas apresentações identitárias, crivadas de incompletude, o que favorece laços inusitados com seus possíveis “pais”. A palavra “pais” assume, nesta circunstância, a dimensão conceitual do discurso instituído no plano estriado da lei. O lugar ocupado pelos bastardos pode ser o da zona de contado, como definido por Marie Louise Pratt. No desejo de problematizar a origem e de demonstrar os diversos trançamentos de linhagens, o bastardo não só ocupa um espaço liminar, mas também transita nas margens e nos centros. Parafraseando Pratt, esse deslizamento rizomático, marcadamente visível no sertão imaginário e imaginado de Guimarães Rosa, faz emergir um projeto estético que desestabiliza a estratégia moderna de que os outros estão abertos e carentes de uma influência “benigna” e embelezadora definida pelos detentores do poder. (PRATT, 1999, p. 342)

Aliada ao conceito de mímica, a bastardia faz emergir – nos cenários criados por Rosa – uma visão deslocada, excêntrica do poder coronelista do sertão. Com esse deslocamento, à voz da autoridade são acrescentados ruídos da voz de outros, de modo que a voz modelizadora tem sua força relativizada. Não é objetivo daqueles que atuam como bastardos apagar o discurso precedente, mas, por meio da burla, demonstrar seu caráter opressivo. A mímica não pretende harmonizar as diferenças identitárias, mas explicitar seus conflitos, porque, como afirma Bhabha, há nesse processo um jogo de poder que é elusivo, não esconde nenhuma essência, nenhum “si-próprio”. (BHABHA, 1994, p. 136)

Na medida em que esses novos discursos são produzidos, colocam em questão o poder regulador, e criam um discurso “menor”, no sentido atribuído por Deleuze e Guattari. (DELEUZE; GUATTARI, 1977) O sertão mineiro, espaço falocêntrico, coronelista, tem seu discurso corrompido por meio do arremedo crítico de seus hábitos. Desestabilizado o *locus* discursivo desse espaço, novas vozes se insinuam e servem de suplemento ao poder único do sertão, como as rezas de manhã, a negra agregada à casa de Miguilim. Dessa forma, detalhes não-oficiais das experiências cotidianas conferem uma multiplicidade dimensional às narrativas rosianas, uma vez que diferentes vozes

dão ao espaço e ao tempo uma politonalidade que avança com a concepção bakhtiniana de polifonia. Na teoria de Bakhtin, as múltiplas vozes discursivas servem para evidenciar o inacabamento das personagens de Dostóievski e as idéias que elas perseguem. No caso de Guimarães Rosa, a politonalidade não se refere ao discurso de um sujeito, mas ao de um espaço, de uma tradição que, atravessados por vozes que destoam da norma instituída, dinamizam o espaço e o discurso, na medida em que a “Lei” tem sua legitimidade questionada.

No conto “Dão Lalalão (o devente)” podemos vislumbrar a dimensão metafórica e conceitual de bastardia. A narrativa relata a história de um casal – Soropita e Doralda – morador do ão – povoado nas imediações de Andrequicé, “começo de Gerais”. A escolha desse lugar se deveu ao fato de Soropita desejar esconder seu passado como matador profissional e principalmente o de Doralda, ex-prostituta, que atendia por Sucena, quando atuava na cidade de Montes Claros. No ão, Soropita almeja vida nova, principalmente porque nesse lugar escondido do mundo da cidade grande ele e sua esposa ganharam respeito e dignidade. Como afirma o narrador, até antenome Doralda tinha ganhado no Andrequicé, onde era chamada de “dona Doralda”.

Mas a tranqüilidade forjada nos recônditos do sertão é perturbada quando Soropita se encontra com um antigo amigo: Dalberto. Na comitiva deste, dentre outros, havia um negro – o Iládio – por quem o ex-matador nutre ódio instantâneo, não só pela cor, que ele repugna, mas também por imaginar que Doralda, quando ainda era Sucena, tivesse com ele se deitado. O narrador, assumindo o ponto de vista do protagonista, assim descreve o vaqueiro:

Ao ver, àquele negro Iládio, goruguto, medonho... Até o almíscar, ardido, desse, devia de estar revertendo por ali, não sendo o que aquela menina gastava em si um rio lindo de bom perfume... Ela tãozinha de bonita, simples delicada, branquinha uma princesa – e aceitando o preto Iládio, membrudo, franchão, possanço... Ah, esse cautério! – Soropita se confrangia. (ROSA, [s.d.], p. 47)

Destaquemos algumas expressões que compõem a figura medonha de Iládio. No rigoroso trabalho realizado por Nilce Martins – *O Léxico de Guimarães Rosa* –, encontram-se as seguintes definições para: “goruguto”: bruto, animalesco; “franchão”: mal encarado, feio, repulsivo; “possanço”: vigoroso, abrutalhado, com valor pejorativo e “cautério”: sentimento que queima o íntimo, castigo, aflição. (MARTINS, 2001, p. 252, 235, 394) Além dos adjetivos extremamente agressivos, que colaboram para construção de uma imagem medonha de Iládio, o uso gramatical do pronome demonstrativo “aquele” serve para evidenciar certo distanciamento do locutor e do interlocutor em relação ao objeto do discurso.

No caso de Soropita, é evidente seu ciúmes de Doralda e o medo de que ela tenha se deitado com conhecidos seus. Mas sua relação no que diz respeito a Iládio ultrapassa os limites do ciúme e se expressa claramente como discriminação e preconceito. Senão, atentemos para um momento no qual o ex-matador imagina que sua Doralda tenha se deitado com o Dalberto:

Mas a idéia o sufocava: quem sabe o Dalberto não conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levara? Se, no avistar Doralda, o Dalberto e ela exclamassem saudação de surpresa, se dessem qualquerzinho sinal de já serem conhecidos, de Montes Claros, da casa da Clema?... Lacraue que pica; era uma ferida. (...) Mas então... Então matava. Tinha de

matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranqüilidade. (ROSA, [s.d.], p. 53)

Nesse caso, Soropita, a despeito de pensar em matar Dalberto, engole seco. Será por amizade?, ou por que Dalberto fosse branco? Ora, se o caso fosse simplesmente ciúmes, Soropita provavelmente não tivesse compartilhado com o amigo da sua intimidade doméstica. Na verdade, ele não aceitava a si mesmo e à sua condição de homem escondido do passado como matador e Doralda como meretriz. Também vítima de um sistema preconceituoso em relação à mulher, Soropita sabe que contratos, certidões, terras não são capazes de apagar a discriminação e nem comprar a legitimação dentro de um sistema de tradições rígidas e conservadoras.

Dissipada a idéia de que Doralda e Dalberto haviam se encontrado em Montes Claros, Soropita intenta buscar naturalidade nos modos de ser de sua mulher e a narrativa orienta o foco do leitor para sua beleza: vestida como as mulheres da cidade; era respeitada por todos e ele, conseqüentemente, também era respeitado:

Doralda apareceu.

Doralda em chegar – dava boa-noite: as palavras claras, o que ela falava, e seu movimento – o rodavão quieto de uma grande borboleta, o vestido verde desbotado, fino, quase sem cor – passando, e tudo acontecendo diferentemente, sem choque, sem alvoroço, Doralda mesma seduzia que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluto – homem inteirava a certeza de que ela vinha com um sério de alegria que era sua, dela só, que se demonstrava assim não era de coisa nenhuma por suceder nem já sucedida, nem por causa das pessoas que ali estavam – e um bem-estar que se sobejava para todos; Soropita, no momento, nem sabia por que, perdeu o tento de vigiar como eles dois se saudavam, se o Dalberto e ela trocavam com o olhar algum aceno ou acerto de se reconhecerem – conforme ele estava espreitando por reparar, e, agora, no átimo, como que se envergonhava altanto daquela má tenção, mais sentia era um certo orgulho de vaidade: aquilo nem parecia que se estava nos Gerais – Doralda vestida feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava: aqueles do ão a admiravam constantes – parecia que depois de olharem para Doralda logo olhavam para ele, Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo – e não tiravam os olhos dela: o jeito como andava, como se impossível e depressa tomasse conta de tudo, ligeiro e durável tudo nela, e um cheiro bom que não se sentia no olfato, mas no mexido mudo, de água, falsa arisca nos passos, seu andar um ousio de seguidos botes mesmo num só, fácil fresca corrente como um riacho, mas tão firmada, tão pessoa – e um sobressalto de tudo agradável, bom esperto e sem barulho – e falava com um e com outro, o riso meio rouco, meio debruçada, ia e vinha sem aluir o ar – dama da sala... Mas – não semelhava uma mulher séria, honesta, tendo sido sempre honesta, pois, não achavam todos? Não achavam? (ROSA, [s.d.], 53-53)

Reparemos na metaforização de Doralda como borboleta, cujo capacidade metamórfica não elimina o estágio anterior como larva. Assim é Doralda. Seu passado como prostituta é que lhe garante a desenvoltura e o respeito que lhe é conferido na dimensão social. A semelhança entre Doralda e uma “mulher séria” servem, contudo, de

lenitivo ao sertanejo, que tenta dissipar qualquer mácula que relacione Doralda ao passado montesclarence. Assim, retorna às ruminções sobre o preto. Dessa vez, porém, ele aproxima – no âmbito do discurso – Iládio e Doralda – quando faz os seguintes questionamentos à mulher:

“– Mas você não sente falta daquela vida de dama?...”
 “– Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” “– Com o preto Iládio, você esteve?” “– Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...” “– Carece de Lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?” “– Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” “– Quem era aquele preto Sabarás?” “– Ah, esse um teve. Vinha, às vezes...” “– Mas, tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!...” “– Não sou.” “– É? Tu é a melhor, a mais merecida de todas... Então, como foi possível?...” “– Gosto que tu ache isso de mim, Bem. Agora deixa eu te beijar, tu esbarra de falar tanta coisa...” (ROSA, [s.d.], p. 77)

Em Doralda, ao contrário de Soropita, o passado não dói. E ela sequer deseja esconder suas experiências pregressas. Sua desenvoltura nos diversos ambientes que lhe cabe estar ou supostamente estar, diferenciam-na das mulheres do lugar. Insinua-se aí uma mulher que sabe conjugar diferentes identidades e desenvolver no espaço público uma quase que ousadia que a experiência como meretriz lhe ensinara. Dessa forma, pode-se dizer que Doralda é “quase, mas não exatamente”. O que queremos dizer com isso? Que sua habilidade performativa permite-lhe criar um espaço liminar a partir do qual ela, sendo Doralda, não deixa de ser Sucena, tornando o contrário também verdadeiro. Essa capacidade de arremedo crítico a mantém num estado de ambivalência que sustenta a paixão do ex-matador pela ex-prostituta, de um lado, e de outro, a respeitabilidade que o casal alcança no Æo e no Andrequicé.

O fato é que tanto o passado de Doralda quanto o de Soropita são uma mácula inescusável, molambos do tempo que se aninham ao presente que o ex-matador tentara construir com casamento no civil, no religioso, alianças e certidões; a compra das terras num lugar adivinhado: o Æo. O passado dá-lhe a medida do que é. Sente-se sujo, e aos pretos se iguala quando deitado com Doralda, sujando-lhe o corpo ao ocupar espaço no corpo da mulher que, antes, fora ocupado por outro. Saído desses pensamentos, Soropita sente rondar-lhe um maldramar: “Os passospretos que sarapiavam, rodeavam a casa com seus gritos, felizes fixos, só é que o negrume de asas, como esses roubam nas plantações.” (ROSA, [s.d.], p. 82)

Na lassidão do dia, Soropita sentia-se desertado, bambo, com uma espécie de receio encoberto, num “arregosto de amargem.” Pensava em filhos para alegrarem a casa; imaginava-se com mal-de-lázaro e se Doralda continuaria a gostar dele com afeto. Suas reflexões são interrompidas com a chegada de meia-dúzia de cavaleiros. Estavam à procura de Dalberto. Dentre eles, Iládio, cuja descrição é reiterada pelo narrador:

O negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura. Estava sem a espingarda – para que precisava de espingarda? Truxo o olhando de riba, com aquela bruta perfilância, que grolou: – “Eh, Surrupita!...” – e de um lança estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia a envergadura dos braços. O olhar atrevido. E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para entender; e que seriam umas injúrias... O preto estava vendo que ele estava afracado, sem estância

para repelir, o preto era um malvado. Soropita comeu o amargo de losna. (...) O negro Iládio o ofendera, apontara-o com o dedo, e ele não refilando... (ROSA, [s.d.], p. 84)

Sentindo-se insultado com a saudação de Iládio, Soropita decide partir em seu encalço, mas o que de fato o movia era o medo de que este tivesse reconhecido Doralda, ainda que ela tenha garantido jamais ter se deitado com outro negro que não Sabarás. Ao lembrar a forma como Dalberto descrevera o negro – trabuz, corajoso – falta em Soropita os rios de coragem de outros tempos, ainda que estivesse com armas nas mãos.

Mas ao relembrar o amor que sentia por Doralda, reenche-se de coragem: “homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender, e seu brio mesmo, ia, ia em cima daquele negro, mesmo sabendo que podia ser p’ra morrer!” (ROSA, [s.d.], 85) Vejamos então como se dá o encontro entre Soropita e Iládio:

Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadrilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas que me importa?! Freou. Riscou. Um Azonzo – revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...

– Apeia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...

– Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada! ... Tomo benção... Tomo benção...

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açaçado – cobra urutu Losna! Trepa em tua mula e desenvolve daqui...” – Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau o preto se sumia, por mil anos. Urubus do ar comiam a fama do preto. (ROSA, [s.d.], p. 86-87)

Do primeiro ao terceiro encontros entre Soropita e Iládio, percebemos uma gradação aproximativa, marcada pelo uso dos pronomes demonstrativos. Essa estratégia estilística de Guimarães Rosa amplia na mesma proporção o estado de tensão no conto, que chega ao seu ápice quando os dois estão cara a cara e criam um jogo antitético expresso pela cor de seus cavalos: branco o de Soropita, preto o de Iládio. Se no primeiro encontro Iládio é referido como objeto distante, mas perto o bastante para incomodar Soropita, inclusive por seu odor; no segundo, eles estão numa relação em que, do alto de seu cavalo, Iládio parece ocupar o lugar de opressor, enquanto Soropita, pego de surpresa e em posição inferior, pois estava no chão, ao observar um simples apontar de dedo do negro, traduz ali uma ofensa. Mas intermedeia esse segundo encontro um diálogo com Dalberto e outro com Doralda. Com o primeiro busca informações sobre a personalidade de seu oponente; da segunda tenta arrancar a confissão de já haver se deitado com aquele negro.

O terceiro encontro configura-se como o do acerto de contas, quando Soropita inverte a ordem anteriormente imposta e passa a ocupar um lugar hierarquicamente superior, do alto de seu cavalo branco. Iládio, ainda que montado na “besta preta”, é obrigado a apiar e a se ajoelhar aos pés do cavalo de Soropita, como escravo e até se oferece para pedir-lhe benção, costume comum no período da escravidão brasileira.

Numa reviravolta estratégica, Soropita decide não colocar em prática o que ele melhor sabia fazer: matar. Deixa Iládio partir, enquanto ele, numa paz poderosa, volta para casa; para a presença de Doralda: “cheiro-de-breú, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas vagando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo.” (ROSA, [s.d.], p. 87) Reempossado no poder de outros tempos, Soropita, do alto de seu cavalo branco, dirige-se a seu Leomiro para saber se alguém iria ao Andrequicé assistir à novela, no que não encontrou companhia. Mas estava tudo “tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali quantas vezes quisesse.” (ROSA, [s.d.], p. 87)

Não se sabe, contudo, se a falta de companhia para ir ao Andrequicé se justifica pelo respeito que ele pensa ter imposto publicamente ou no temor que sua atitude provoca no povo. Já que a vida podia recomeçar quantas vezes quisesse, não estaria Soropita simplesmente reassumindo uma máscara identitária que um dia resolvera abandonar para ocupar lugar de respeito na sociedade?

Quanto a Iládio, um detalhe sutil, mas fundamental dá-lhe uma configuração tão ambivalente quanto a de Doralda. Ao se comportar como escravo, assumir certa subalternidade, não estaria ele – quando reencena parte da história de seu povo – fazendo um arremedo crítico da condição do negro no Brasil durante e após a escravidão? Ao atuar como escravo, Iládio permite que Soropita atue como Senhor. A satisfação do desejo do ex-matador se configura na possibilidade de salvação de Iládio. Assim, por meio da mímica de um sistema escravagista que, a despeito da abolição, ainda insistia em existir, Iládio, espertamente, não harmoniza as diferenças identitárias, mas explicita seus conflitos ao reencenar para a platéia do ão e para o leitor que em Soropita está ainda arraigado um sistema de valores coronelistas, que percebe o negro como coisa ou animal.

Soropita volta para casa reempossado do poder de outros tempos, já que não conseguiu conquistá-lo pelas vias da tradição. Mas o aguarda no lar uma mulher que vive e sabe e gosta de viver na fronteira, lugar reservado aos bastardos, minorias cujo discurso e desempenho ambivalentes desestruturam o poder modalizador dominante. Sob essa óptica, podemos inferir que, a despeito de a bastardia no contexto da vivência de Riobaldo e da de Miguilim se instituir numa dimensão literal e, de alguma forma, na sua perspectiva metafórica, elas insinuem uma passagem para a noção conceitual do termo, expressa na narrativa de “Dão Lalalão, (O Devente)”, quando Doralda e Iládio, assujeitados, à margem do discurso, encontram um mecanismo de, por meio da mímica, fazer valer a dimensão bastarda de seus discursos, qual seja, a de que a voz oriunda das margens se emaranha ao discurso canônico, marcado pela cifra do poder e o contamina, não de modo a destituí-lo, mas para evidenciá-lo apenas como mais um possível, não único discurso, cujo poder absoluto silencia vozes a ele dissonantes.

A bastardia, a partir dessa concepção, se oferece como alternativa para as politonalidades discursivas que, ao invés de se preocupar com a origem, têm o compromisso de fazer emergir vozes que, silenciadas pela força discursiva absolutista da modernidade, promovem a dissonância das vozes e permitem que relatos sejam recontados sob outros pontos de vista, o que dá às minorias, como à prostituta, à criança e aos negros o direito de serem agentes de sua própria história e que nela imprimam uma dicção impossível sem a crise dos metarrelatos celebrados pela modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myrian Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. (Coleção Humanitas).
- BORGES, Telma. **A escrita bastarda de Salman Rushdie**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006 (tese de doutorado – 247 p.)
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DAMASCENO, Benedita Gouvea. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2003.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1994.
- DJELAL, Kadir. Introduction: America and its studies. In: DJELAL, Kadir (Org.). **Publications of the Modern Language Association – PMLA**. January 2003 – vol. 118, nº 1 – Special Topic: América: the Idea, the Literature.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. 3. ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- MORAIS, Márcia Marques. **Travessias do sujeito**: as representações da subjetividade em *Grande sertão: veredas*. São Paulo: USP, 1998 (tese de doutorado – 262 p.).
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- PRATT, Marie Louise. **Os olhos do império**: imperialismo e transculturação. Trad. Jézio Hernane Bonfim Gutierre. Bauru: EDUSC, 2001.
- ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão** (*Corpo de Baile*). 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].
- ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.