



## **Sinais de fumaça: feitiços e feiticeiros negros em *A carne*, de Júlio Ribeiro, e “São Marcos”, de João Guimarães Rosa**

Smoke signals: conjuration and black sorcerers in *A carne*, by Júlio Ribeiro, and “São Marcos”, by João Guimarães Rosa

Júlio Cesar Machado de Paula<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa, comparativamente, dois feiticeiros negros da literatura brasileira: Joaquim Cambinda, personagem de *A carne*, de Júlio Ribeiro, e João Mangolô, do conto “São Marcos”, de João Guimarães Rosa. No primeiro caso, vê-se um retrato estereotipado da prática religiosa de matriz africana, ao passo que, no segundo, tem-se um processo de resistência à opressão racial promovida justamente pelo exercício de linguagem envolvido no manejo da palavra mágico-religiosa.

**Palavras-chave:** Relações raciais; Literatura Comparada; Literatura Brasileira; Naturalismo; João Guimarães Rosa.

**Abstract:** This paper analyzes two black sorcerers in Brazilian Literature: Joaquim Cambinda, from *A carne*, by Júlio Ribeiro; and João Mangolô, from “São Marcos”, by João Guimarães Rosa. In the first case, the naturalist author traces a stereotyped portrait of the Afro-Brazilian religious practice; in the second case, there is a process of resistance developed precisely by handling magical words.

**Keywords:** Racial relations; Comparative Literature; Brazilian Literature; Naturalism; João Guimarães Rosa.

### **Introdução**

Não raro, posto que paradoxalmente, recorre-se à imagem da fumaça como símbolo tanto do desaparecimento quanto da aparição de alguém ou de alguma coisa. Desaparecimento físico do que foi consumido pelas chamas e deixou atrás de si não mais do que um rastro de cinzas e, evidentemente, de fumaça; ou aparição incorpórea daquilo que, pertencendo a uma dimensão metafísica, assoma ao mundo físico em meio a nuvens de fumaça. No primeiro caso, estaríamos diante da consagrada locução popular ‘virar fumaça’, como sinônimo de ‘sumir’, ‘desaparecer’; no segundo, diante da possibilidade de abertura de um canal de comunicação com o sagrado.

Partindo da premissa de que onde há fumaça pode haver muito mais do que fogo, ousamos empreender aqui uma viagem interpretativa que mobilizará, de forma talvez inusitada, um romance naturalista dedicado ao “príncipe do naturalismo, Emilio Zola” e a

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorando na Universidade de São Paulo. Bolsista da FAPESP.

um “distinto fisiólogo” (RIBEIRO, 1888, p. 5), cujo nome já não é mais do que isso, um nome; e uma narrativa de um autor não poucas vezes considerado um demiurgo da linguagem, e cujas obras, segundo declaração do próprio, “defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão.” (ROSA, 2003, p. 90). Estamos falando, respectivamente, de *A carne*, de Júlio Ribeiro, publicado em 1888, pouco antes da proclamação da Lei Áurea, e de “São Marcos”, sexta novela de *Sagarana*, livro de estreia de João Guimarães Rosa, publicado em 1946, nove anos após a primeira versão do texto.

A fagulha desencadeadora não do fogo, mas da comparação, são dois sinais de fumaça, opostos entre si, mas associados, cada qual a sua maneira, a dois feiticeiros negros, de destinos igualmente distintos: Joaquim Cambinda, de *A carne*, e João Mangolô, de “São Marcos”. Em Júlio Ribeiro, analisaremos como uma concepção cientificista de mundo, associada à naturalização da exploração do sistema escravista promove um esvaziamento da atividade sagrada do feiticeiro, transformando-a em superstição arcaica sem efeito ou validade. Em Guimarães Rosa, por seu turno, veremos como a concepção da linguagem, tomada como elemento profundo da constituição do próprio universo, resulta numa mescla indissociável de metafísica e poética.

### **A carne ou o feitiço como atentado à natureza**

Para a escrita naturalista, especialmente em suas manifestações mais radicais, os elementos propriamente literários ou estéticos de um romance não se mostram suficientes para justificar-lhe a existência. É preciso que outra motivação de ordem científica ou, como se diria então, positiva, anime o autor. A literatura, assim concebida, torna-se refém de outros domínios de saber, senão estranhos, ao menos exteriores a ela. Com relação ao romance *A carne*, é o próprio Júlio Ribeiro quem, no texto introdutório, classifica a narrativa que se vai ler não como um romance, mas “um simples estudo naturalista.” (RIBEIRO, 1888, p. 9)

A extrema simplicidade do enredo não desmente o intuito do autor: Lenita, órfã que recebera uma ampla formação científica, vai morar na fazenda de um coronel que criara seu pai. Não obstante sua declarada aversão ao casamento e à relação amorosa, Lenita sucumbe ao apelo fisiológico da carne e entrega-se lascivamente a Barbosa, filho excêntrico do coronel. Grávida, parte para São Paulo, onde, por conveniência, casa-se com um antigo pretende. Barbosa, desgostoso e, de forma incoerentemente romântica para o universo do romance, suicida-se com uma inoculação de curare. Tudo parece organizar-se como um grande pretexto para a emergência de discursos científicos que

buscam demonstrar a tese determinista de que o mundo é governado por ditames fisiológicos, o agulhão da carne, do qual ninguém pode fugir, e que irrompe em inúmeras passagens do livro.

No caso de Lenita, a esmerada e vasta educação que o pai lhe oferecera, incomum, à época, para mulheres, e que vai da matemática e das ciências físicas “às mais complexas ciências sociológicas” (RIBEIRO, 2002, p. 66), coroa-se justamente com o conhecimento dos mecanismos fisiológicos, já que “os livros de fisiologia acabaram de a edificar.” (RIBEIRO, 2002, p.81) Um tanto simplista, o recurso de que se vale Júlio Ribeiro assenta-se sobre o preceito determinista de que, mesmo uma personalidade cientificamente cultivada, como a de Lenita, sucumbirá ao imperativo fisiológico, fato de que a personagem, em discurso indireto livre, lamenta-se profundamente:

Robustecer o intelecto desde o desabrochar da razão, perscrutar com paciência, aturadamente, de dia, de noite, a todas as horas, quase todos os departamentos do saber humano, habituar o cérebro a demorar-se sem fadiga na análise sutil dos mais abstrusos problemas da matemática transcendental, e cair de repente, como os arcanjos de Milton, do alto do céu no lodo da terra, sentir-se ferida pelo agulhão da CARNE, espolhar-se nas concupiscências do cio, como uma negra boçal, como um cabra, como um animal qualquer... era a suprema humilhação. (RIBEIRO, 2002, p. 80)

O próprio coronel, ignorante dos valores cientificistas de então, é pintado ironicamente como uma figura supersticiosa, para quem Darwin não passaria de “um tipão que afirma que nós somos macacos” (RIBEIRO, 2002, p. 95), e o laboratório de física montado por Barbosa e Lenita, uma “senzala de feitiçarias.” (RIBEIRO, 2002, p.126)

Tudo o que existe, portanto, existe justamente por ser natural, ao passo que tudo o que se apresente como oposição à *natura* e seus ditames deve ser eliminado, inclusive a racionalidade científica e a capacidade de contemplação artística. E, como veremos, a resistência ao sistema escravista.

A esse respeito, há que se notar, não sem algum espanto, a pouca ou quase nenhuma atenção da crítica, de então e de hoje, aos episódios ligados à exploração do trabalho escravo, presentes no romance de forma bastante contundente. Dentro do contexto de determinismo natural que preside a narrativa, o que se percebe é a constituição de uma cadeia causal ligando a violência e a exploração do escravo pelos

senhores a uma motivação natural que, como tal, não pode ser questionada. Tudo se passará como se não houvesse valores ideológicos e econômicos por trás das relações sociais, mas apenas uma neutralidade imposta pela natureza, ou, na expressão do autor, uma “imparcialidade brutal da natureza.” (RIBEIRO, 2002, p. 66)

O primeiro exemplo dessa naturalização da escravidão pode ser dado pelo episódio em que Lenita se depara com um escravo que traz, atada ao tornozelo, uma pega, espécie de argola metálica de grande peso aplicada a escravos recapturados para que não fugissem novamente. Ao ser interpelado por Lenita a respeito das razões por que traria o ferro atado ao tornozelo, o escravo não apenas chama para si a culpa, como a justifica reproduzindo valores ideológicos do dominador, para quem o negro, como ser primitivo, seria ruim por natureza. Eis um pequeno trecho do diálogo:

- Mas, que fez você para estar sofrendo isto?
  - Pecado, sinhá; fugi.
  - Era maltratado, estava com medo de apanhar?
  - Nada, sinhá: negro é mesmo bicho ruim, às vezes perde a cabeça.
- (RIBEIRO, 2002, p.97)

Lenita decide interceder pelo escravo junto ao coronel e consegue convencê-lo a suspender a punição. Mas o sentimento de compaixão paternalista de Lenita se altera profundamente quando esta é tomada pelo torpor erótico, que, além do desejo sexual em si, traz-lhe um incontrolável desejo sádico que a leva a maltratar, pessoalmente, crianças escravas e animais domésticos, e a assistir, com deleite, à tortura dos escravos adultos. O mesmo escravo por quem ela intercedera, ao fugir novamente e ser novamente capturado, receberá por parte dela outro tipo de atenção. Desta feita, Lenita não apenas não intercede pelo escravo, mas acompanha com deleite as novas punições que lhe são impostas. Vê-se, pois, que o suposto sentimento de compaixão que antes tomara conta dela dá lugar ao sadismo, ao desejo de satisfazer-se pelo sofrimento do outro. Como sempre, tudo será atribuído ao poder imperativo do aguilhão da carne. É, portanto, a própria *natura* quem, ao impor ao corpo feminino os ditames fisiológicos da carne, conduz a protagonista à prática do sadismo, em um jogo de naturalização não apenas do impulso sexual desenfreado, mas da satisfação pessoal pelo sofrimento alheio.

Tal construção, esboçada na figura do escravo que contraria a natureza ao fugir do cativo, atingirá seu ponto extremo no episódio que mais diretamente nos interessa, o do feiticeiro negro Joaquim Cambinda, visto pelo narrador como um ser naturalmente

animalesco e supersticioso que, ao voltar-se contra a escravidão por meio da feitiçaria, será brutalmente punido não apenas por meio da tortura, mas por sua aniquilação.

Joaquim Cambinda já se afigura, desde sua apresentação, como alguém deslocado dentro do sistema escravista, já que se trata, na expressão do narrador, de um “escravo octogenário, *inútil para o trabalho.*” (RIBEIRO, 2002, p.148; grifo meu) Mais do que a mera condição com que é apresentado, Cambinda trabalhará deliberadamente contra a escravidão de modo oculto, mobilizando o saber ancestral que detém em função de sua condição de feiticeiro. Sua intenção de valer-se da dimensão religiosa como instrumento de resistência à ação do branco é evidente desde a cena que o introduz na narrativa. Trata-se justamente da descrição do ritual de ingresso de novos membros à irmandade de São Miguel, espécie de ordem secreta cuja finalidade é resistir, pelo ocultismo, à dominação dos brancos. Além da prática de feitiços, cerne da aprendizagem, o neófito passa ainda por uma espécie de fechamento de corpo, para que não sinta dor diante dos castigos físicos e, mesmo sob tortura, não revele ao senhor os segredos da irmandade.

Contudo, todo esse cuidado em ocultar as ações que se praticam ou que se intentam praticar contra os senhores será insuficiente diante do olhar científico e perscrutador de Barbosa, como se verifica no episódio da morte de Maria Bugra, escrava que vivia com Cambinda e que o trai com homens mais novos. Sua agonia traz à memória vários outros casos de mortes ocorridas de forma semelhante, tanto as de escravos quanto a de um feitor cuja viúva acusara Cambinda de ter praticado “coisa-feita” contra o marido. Barbosa desvela a ação oculta de Cambinda e esvazia o caráter sagrado de sua prática ao perceber nos sintomas da agonizante não a ação de forças espirituais, mas um caso de envenenamento por atropina, extraída de plantas da fazenda. É evidente a intenção de Júlio Ribeiro de dessacralizar a ação de Cambinda sobrepondo ao discurso que este faz a respeito do poder mágico das plantas o seguinte arroubo científico de Barbosa:

– Cientificamente a figueira-do-inferno chama-se *Datura stramonum*: extrai-se dela um alcalóide venenosíssimo, a que se chama *daturina*: Ladenburg, porém, e Schmidt verificaram, nestes últimos tempos, que a daturina é pura e simplesmente a atropina, a mesma letal atropina que se obtém da beladona.” (RIBEIRO, 2002, p.190)

Para dirimir a dúvida sobre a autoria dos feitiços ou dos envenenamentos, conforme o ponto de vista, Cambinda é invocado e, sob ameaça de tortura, confessa ter matado vários escravos com o intuito de prejudicar o coronel.

É bastante significativo o fato de a ação de Cambinda se efetivar justamente por meio do feitiço, palavra cuja etimologia latina, *facticius, a, um*, já nos aponta para a ideia de algo artificialmente produzido e contrário, portanto, à ordem natural das coisas. Cascudo, próximo do sentido etimológico, define “feitiço” como “o que é artificial, falso, fingido, não natural” (CASCUDO, 2000, p. 324) e inclui, dentre os vários sinônimos possíveis para o termo, a expressão “coisa-feita”, presente em *A carne*.

O fato de Cambinda não ter direcionado suas ações diretamente contra os senhores, mas contra seus iguais, constitui, no contexto do romance, um agravante do caráter antinatural de tais ações. Como mais velho do grupo, Cambinda deveria agir como uma figura paterna, como o patriarca capaz de manter os vínculos entre a comunidade presente e a memória da ancestralidade, assegurando, assim, a sobrevivência do grupo como tal. Nesse contexto, suas ações ganham um aspecto de infanticídio, fato decisivo para o destino do feiticeiro, pois são os próprios escravos que, revoltados, montam a fogueira e ateam-lhe fogo.

Em um romance em que o corpo, em sua dimensão fisiológica, é a baliza de tudo, sua punição não poderia se restringir ao bacalhau ou ao ferro ao tornozelo. Seria preciso eliminar-lhe o próprio corpo e, como nos autos-de-fé da inquisição, coroar a espetacularização da morte com a eliminação total do indivíduo, queimando-o na fogueira. É o que o autor nos sugere na última frase do episódio: “Tudo desapareceu num turbilhão crepitante de fogo e de fumo.” (RIBEIRO, 2002, p. 197) Joaquim Cambinda, o feiticeiro negro de *A carne*, por atentar contra a ordem natural das coisas, única possível e admitida, foi transformado em fumaça.

### **“São Marcos” e o feitiço a favor do feiticeiro**

Embora muito já se tenha escrito sobre “São Marcos”, pouca ou quase nenhuma atenção foi dada ao fato de João Mangolô ser apresentado como um “velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do ‘ano da fumaça’...” (ROSA, 1999, p. 242) Diferentemente de Joaquim Cambinda, que, imolado na fogueira, desaparece numa nuvem de fumaça, João Mangolô é apresentado justamente como um remanescente, como aquele que sobreviveu ao tempo e, no contexto social e histórico brasileiro, à escravidão e suas mazelas. O “ano da fumaça” a que se refere Guimarães Rosa não é uma invenção *ex nihilo* do autor, criada para sugerir a longevidade de

Mangolô, mas uma referência ao ano de 1833, no qual se verificou, em meio à grande agitação política do período regencial, um número significativo de revoltas de escravos, especialmente na província de Minas Gerais, então a mais populosa do império.

A imagem da fumaça, portanto, que no romance naturalista consubstancia a morte do feiticeiro, ou seja, daquele que, evocando o sagrado, ousou contrariar uma suposta ordem natural das coisas, é agora mobilizada para assinalar a origem combativa de Mangolô, aquele cuja origem se liga à memória das revoltas dos escravos em defesa de sua liberdade.

É evidente, no tratamento dispensado pelo narrador a Mangolô, a prática cultural e histórica da humilhação e da hegemonia social de um grupo sobre o outro. O próprio narrador não se esquiva de dizer que zombava de Mangolô “já por prática” (ROSA, 1999, p. 242), ação que o fazia se sentir superior diante do outro. Eis a cena:

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

– Ó Mangolô!

– Senh’us’Cristo, Sinhô!

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

– Isso é graça de Sinhô...

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

– Ixe!

– Você deve conhecer os mandamentos do negro... Não sabe?

“Primeiro: todo negro é cachaceiro...”

– Oi, oi!...

– “Segundo: todo negro é vagabundo.”

– Virgem!

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

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

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

(ROSA, 1999, pp. 245-246)

Silvio Romero já faz menção ao popular “padre-nosso do negro” (1879, p. 38-39), muito semelhante aos “mandamentos do negro”, utilizados pelo narrador de “São Marcos” para ofender Mangolô. Florestan Fernandes recolheu em São Paulo um ditado popular muito semelhante à frase final do narrador de “São Marcos”: “O negro na festa do branco é o primeiro que apanha e o último que come” (1972, p. 207) Em *A carne*, o discurso do coronel sobre as constantes fugas dos escravos também se faz pela justaposição de provérbios e ditos populares de fundo racista, indicando, já a esta altura, a consolidação de um repertório coletivo de estereótipos a respeito do negro, de suas práticas, e de como seria preciso lidar diante disso:

“É chover no molhado.”

“preto precisa de couro e ferro como precisa de angu e baeta.”

“Mas são favas contadas.”

“ferro tirado, preto no mato.”

(RIBEIRO, 2002, p.97)

Além da referência ao “ano da fumaça”, cabe assinalar que, tanto nas religiões de matriz africana como nas de matriz ameríndia, a fumaça é um elemento indispensável nos rituais que buscam estabelecer contato com os espíritos dos antepassados. Cascudo descreve a defumação como ritual imprescindível para a abertura dos serviços de feitiçaria: “Com breve liturgia o mestre defuma os assistentes com o fumo do seu cachimbo e recebe o espírito de um mestre defunto, mestre Carlos, Xiramundi, Pinuaruçu, Faustina, Anabar, indígenas, negros feiticeiros como Pai Joaquim, bons e maus.” (2000, p. 206) Diferentemente de *A carne*, em que o episódio da magia é periférico, servindo, antes de tudo, para assinalar, segundo a ótica do autor, a diferença entre o pensamento racional e científico de Barbosa e a construção religiosa de Cambinda, dada como supersticiosa, em “São Marcos”, o feitiço é o tema central da narrativa, orientando não apenas o enredo, mas a própria concepção de escrita que anima o texto.

Não por acaso, o narrador abre sua estória informando que, à altura dos fatos que serão narrados, ele não acreditava em feiticeiros, embora, por via das dúvidas, carregasse consigo uma série de amuletos protetores. Depreende-se, em meio à descrição das superstições, uma predileção por fenômenos ligados à palavra, e, especialmente, aos interditos, isto é, palavras e fórmulas verbais que não podem ou não devem ser invocadas senão em casos extremos, como a própria oração de São Marcos,

que dá título à narrativa. Estamos, pois, diante da palavra em estado de tabu, no sentido religioso, pré-freudiano do termo, ou, como a etimologia nos aponta, algo “consagrado; destinado a um propósito especial; restrito ao uso de divindades, reis, chefes e proibido ao uso comum.” (HOUAISS, 2002, verbete ‘tabu’).

Cascudo (2000, p. 475) destaca a prática comum entre judeus, cristãos e muçulmanos de se trazer junto ao corpo pequenas tiras de pergaminho ou de papel com textos sagrados, para que pudessem ser invocados por seu portador em momentos de extrema necessidade. Por esta razão, já o termo com que os gregos designavam tais amuletos, *phulakterion*, ou, literalmente, ‘tira de pergaminho’, assumiu, dentre outros, o sentido de amuleto protetor, de antídoto contra o malefício praticado por outrem. (HOUAISS, 2002, verbete ‘filactério’). É exatamente este o uso que o narrador João/José fará da oração de São Marcos, que o livrará do feitiço praticado por Mangolô, o qual lhe teria valido uma cegueira temporária. No caso de João/José o caráter oculto da oração é acentuado ainda pelo fato de o narrador não trazê-la atada ao corpo, em um suporte físico, como as tiras de pergaminho, mas pura e simplesmente em sua memória.

É ainda Cascudo quem reconhece, dentre os procedimentos recorrentes na composição da ‘reza brava’ ou da ‘oração-forte’, a “soma de absurdos jogos de fórmulas comuns, cheias de sigilos e de alusões obscuras, que todos julgam de efeito fulminante.” (2000, p. 551) Ora, não estamos muito distantes do procedimento adotado pelo narrador em seu embate poético travado nos bambuzais contra um adversário anônimo, por isso chamado Quem-será. Embora o próprio narrador classifique a passagem como uma sub-estória, ela é decisiva para a compreensão da concepção do fazer poético de Guimarães Rosa, o que, em larga medida, coincide também com sua “concepção-de-mundo”, presente nas narrativas de *Sagarana*, segundo informação do autor a João Condé. (ROSA, 1999, p. 7)

Cabe observar que o recurso de João/José, valorizando o jogo poético em si, mais do que a transmissão de um conteúdo referencial, não é estranho à tradição popular. O mesmo Cascudo (2000 p.202) nos dá a conhecer que o procedimento não é raro entre os repentistas do Nordeste e menciona, como exemplo, um duelo verbal ganho por um cantador que desconcertou seu adversário com um poema composto por uma longa justaposição de nomes de divindades gregas.

A resposta de Quem-será diante de sua incapacidade de penetrar no texto deixado pelo adversário deixa evidente as potencialidades do dispositivo: “*Língua de turco rabatacho dos infernos.*” (ROSA, 1999, p. 254) E, diante da aparente falta de sentido de suas palavras, o narrador expõe sua concepção poética baseada na valorização daquilo

cujo sentido é oculto: “Só, só por causa dos nomes.” (...) “Sim, que à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado.” Não se trata, contudo, de uma concepção individual ou personalista. O próprio narrador menciona o fato de a população local preferir o padre antigo por não compreender o sermão em latim e, justamente por isso, atribuir-lhe maior valor como manifestação religiosa. (ROSA, 1999, p. 252-3)

E é justamente a reza brava, a temida oração de São Marcos, com seus jogos de palavras e seus significados ocultos, que conduzirá o narrador, em meio à cegueira, em uma espécie de transe, de fúria inconsciente, à casa de Mangolô, para se desfazer o envoltamento.

## Conclusão

Como vimos, na narrativa de Guimarães Rosa, o feitiço e a dimensão metafísica por ele evocada não constituem um mero pano de fundo diante do qual atuam as personagens, mas um elemento decisivo para a ‘concepção-de-mundo’ do autor, segundo a qual, linguagem e vida se confundem, se interpenetram. Na famosa entrevista concedida a Günther Lorenz, Guimarães Rosa não deixa dúvidas quanto a isso ao afirmar que “A religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades linguísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões.” (apud LORENZ, 1983, p. 92)

Para o trabalho em questão, a afirmação aponta para a possibilidade de desconstrução do fatalismo do discurso naturalista, espinha dorsal do romance de Júlio Ribeiro e que, como afirmamos, apresenta a exploração do negro como uma espécie de imposição natural que isenta a todos de qualquer responsabilidade. Nesse sentido, o embate entre o narrador João/José e Mangolô diverge também do esforço, comum à época, de se apresentar o Brasil como um país de formação relativamente homogênea e pouco conflituosa, esforço este de que *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, é apenas o exemplo mais conhecido. Longe disso, o que “São Marcos” ressalta é a persistência de algo heterogêneo, residual, inassimilável, como se o “ano da fumaça” continuasse a turvar o pretenso céu de brigadeiro da formação brasileira.

E, para além deste trabalho (e, justamente por isso, não nos cabe fazê-lo aqui), emerge a tarefa importantíssima de se estudar “São Marcos” como uma espécie de carta de intenções a respeito do trabalho literário de Guimarães Rosa dali para frente, já que a narrativa, como bem afirmou RAMA, “vale como uma profecia sobre a sua futura obra literária.” (RAMA, 1978. p.74)

**Bibliografia**

- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 8<sup>a</sup>. ed. São Paulo: Global, 2000.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: DIFEL, 1972.
- HOUAISS, Antônio (Org.) **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. CD-ROM. Versão 1.0.5. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss / Editora Objetiva, 2002.
- LORENZ, Günther. **Diálogo com Guimarães Rosa**. In: COUTINHO, E. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. pp. 62-97.
- RAMA, Angel. **Os primeiros contos de dez mestres da narrativa latino-americana**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- RIBEIRO, Júlio. **A carne**. São Paulo: Teixeira & Irmãos, 1888.
- \_\_\_\_\_. **A carne**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- ROMERO, Silvio. A poesia popular no Brasil. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, v. II, 1879.
- ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 31<sup>a</sup>. ed. 50<sup>a</sup>.reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri**. 3<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Belo Horizonte: UFMG, 2003.