

**ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH**

**NÓS, OS FABULISTAS:  
O PENSAMENTO BASEADO NA ORALIDADE  
E AS NARRATIVAS DE GUIMARÃES ROSA**

**PORTO ALEGRE  
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E LUSO-AFRICANA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**NÓS, OS FABULISTAS:  
O PENSAMENTO BASEADO NA ORALIDADE  
E AS NARRATIVAS DE GUIMARÃES ROSA**

**ALESSANDRA BITTENCOURT FLACH**

**ORIENTADORA: Profa. Dra. ANA LÚCIA LIBERATO TETTAMANZY**

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2007**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-graduação da UFRGS, pela oportunidade e pela estrutura, e à CAPES, pela bolsa recebida.

À Ana, minha orientadora e mestra, que um dia me apresentou a pesquisa e que tem me acompanhado nessa aventura cheia de fábulas.

Aos meus amigos e colegas, pelas discussões que me ajudaram a pensar o Rosa e pela paciência durante todo esse processo.

À minha família, pelo apoio sempre incondicional e pelas muitas estórias que ouvi contar...

*O povo mais antigo, de primeiro, era um povo que sabia muita coisa. E era mais fácil da gente conviver com eles, não ficava fazendo luxo, você pedia para tocar uma viola, cantar um lundu, fazer uma coisa antiga que existia, aquilo era pronto. Hoje que eles ficam naquela ren-renha, não se sabe o que que faz, não quer fazer. (Manuel Nardy, o Manuelzão)*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a obra de Guimarães Rosa a partir do aproveitamento que o autor faz de elementos provenientes de uma cultura oral. Para tanto, são analisadas as histórias “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, de *Estas histórias*, “Pé-duro, chapéu-de-couro”, de *Ave, palavra*, “Três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de *Tutaméia*, “Cara-de-Bronze” e “O recado do Morro”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e “Uma história de amor”, de *Manuelzão e Miguilim*. A escolha dessas narrativas diz respeito ao fato de que as mesmas são ilustrativas do projeto do autor em recriar a literatura de tradição oral, mas também de recriar a situação de enunciação e de divulgação de narrativas que existem em um contexto de oralidade. Além da linguagem, que não é o foco desta pesquisa, o autor valoriza a importância da palavra proferida por seus porta-vozes e a maneira como ela é transmitida, bem como o efeito que ela causa em seus espectadores, através da performance. Para explorar uma espécie de “episteme do pensamento sertanejo”, Rosa constrói um discurso autoral que visa a reforçar seu engajamento com tudo aquilo que provém do sertão, dando credibilidade e verossimilhança ao que é ensinado através das narrativas. O autor apropria-se de um universo popular sem que o resultado disso seja uma produção “artificial” ou simplesmente descritiva, sob um ponto de vista intelectual, distanciado. Dada essa fusão entre popular e erudito e entre oral e escrito, optou-se por recorrer a teóricos preocupados em discutir tanto o comportamento das produções artísticas de caráter oral e as condições de sua produção (como Paul Zumthor, Walter Ong, Peter Burke, André Jolles, Câmara Cascudo) quanto as estratégias ficcionais utilizadas pelo autor para satisfazer seus propósitos (com base nas teorias e nos argumentos de Paul Ricouer, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser, entre outros). Assim, foi possível perceber que Guimarães Rosa transita entre o popular e o erudito, na medida em que recorre a ambos para compor suas narrativas. Muito mais do que diferenças, o autor demonstra que a fixação do texto na escrita não impede que as situações de oralidade (que privilegiam a troca de experiências entre grupos que compartilham valores, crenças e costumes) deixem suas marcas na leitura silenciosa e solitária que um livro exige.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa – Autor Implicado – Oralidade – Narrativas – Performance

## ABSTRACT

This research is aimed at analyzing the work of Guimarães Rosa from the point of view of his incorporation of elements from the oral tradition. For this purpose, the following stories are analyzed: “Entremeio com o vaqueiro Mariano” from *Estas estórias*, “Pé-duro, chapéu-de-couro” from *Ave, palavra*, “Três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” from *Tutaméia*, “Cara-de-Bronze” and “O recado do Morro” from *No Urubuquaquá, no Pinhém*, and “Uma estória de amor” from *Manuelzão e Miguilim*. These narratives were chosen because they illustrate Rosa’s project to recreate not only traditional oral literature, but also the situation of telling and spreading narratives in an oral context. In addition to focusing on language, which is not dealt with in this research, Rosa highlights the importance of the character’s own voice and the means by which it is conveyed as well as the effect it has on the audience during the performance. In order to explore a kind of “episteme of the *sertanejo* thought”, Rosa presents an authorial discourse which reinforces his commitment to all that is related to the *sertão*, attaching credibility and veracity to lessons taught through oral narratives. Although the author incorporates a popular universe into his work, it does not result in an “artificial” or merely descriptive production presented from an intellectualized, distanced perspective. Due to this fusion between popular and scholarly discourses and between oral and written narratives, the support for the present research includes theoretical frameworks concerned with both discussing the characteristics of oral artistic productions and the conditions of their production (Paul Zumthor, Walter Ong, Peter Burke, André Jolles, Câmara Cascudo) and exploring the fictional strategies employed by the author to achieve his goals (based on theories and arguments by Paul Ricouer, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Wolfgang Iser, among others). In conclusion, it is evidenced that Guimarães Rosa traverses between the popular and the scholarly realms given that he embraces both in constructing his narratives. Beyond differences, the author demonstrates that the permanence of the story in written form does not prevent aspects related to its oral character (which reveal the exchange of experiences among groups that share values, beliefs and habits) from leaving their marks on the silent, solitary moment that reading a book requires.

**Keywords:** Guimarães Rosa – Implied Author – Oral Discourse – Narrative – Performance

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	7
1 – UM CONTO CONTADO POR GUIMARÃES ROSA .....	12
2 – COMO NUM EPIGRAMA SERTANEJO: “PÉ-DURO, CHAPÉU-DE-COURO” E “ENTREMEIO COM O VAQUEIRO MARIANO” .....	33
3 – NARRATIVAS EM (TRANS)FORMAÇÃO: TRÊS HOMENS E UMA ESTÓRIA .....	49
3.1 – Encontros e Cruzamentos: Aspectos Compositivos das Narrativas .....	54
3.2 – “O Folclore Existe para Ser Recriado” .....	67
4 – AS ESTÓRIAS E SEUS INTÉRPRETES EM “CARA-DE-BRONZE” .....	73
5 – SÁBIOS CONSELHOS: A PERFORMANCE EM “O RECADO DO MORRO” E “UMA ESTÓRIA DE AMOR (FESTA DE MANUELZÃO)” .....	98
5.1 – Recados ou Devaneios? A Performance como Apropriação de Outras Vozes .....	103
5.2 – Festa na Samarra: A Função Iluminadora da Performance .....	114
5.3 – Performance e Recepção .....	125
CONCLUSÃO .....	129
REFERÊNCIAS .....	137
ANEXO A – Tabela Comparativa das Versões do “Recado” do Morro (ROSA, 2001c) .....	146

## APRESENTAÇÃO

*Naquele tempo, daquela grande cidade da região elevada que os gregos denominam Tebas do Egito e a cujo deus chamam Amon, Tamuz reinava sobre todo o Egito. Tot veio encontrar-se com ele e mostrou-lhe as artes que tinha inventado, dizendo-lhe que era preciso difundir-las entre os outros egípcios. Então o rei lhe perguntou qual podia ser o uso de cada uma delas. À medida que Tot os expunha e dependendo de as explicações lhe parecerem boas ou más, o rei reprovava isso, louvava aquilo. Dizem que numerosas foram as observações que Tamuz fez a Tot, a favor ou contra cada arte: seria muito longo relatá-las em detalhes. Mas quando se chegou à escrita: “Este é, ó rei”, disse Tot, “um conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e lhes aumentará a memória; memória e ciência encontraram seu remédio”. O rei respondeu-lhe: “Muito engenhoso Tot, uma coisa é ser capaz de inventar as artes, outra, julgar em que medida prejudicarão ou serão úteis àqueles que as deverão usar. E tu, neste momento, como és pai da escrita, lhe atribuis, por benevolência, os efeitos contrários aos que tem, pois, por negligenciarem a memória, ela fará aumentar o esquecimento na alma daqueles que a tiverem adquirido; fiando-se na escrita, é do exterior, mediante caracteres estranhos, e não do interior e graças ao esforço pessoal, que se fará aflorarem à memória as lembranças.*

A referência ao conhecido mito de Tot (PLATÃO apud DROZ 1997, p.167-168)<sup>1</sup> orienta o foco deste trabalho. O sábio rei Tamuz, apesar de reconhecer o entusiasmo de Tot com a escrita e suas qualidades, constata que, por trás das facilidades que ela propicia, a memória tende a perder espaço, pois todo “esforço pessoal” tende a ser substituído por “caracteres estranhos”, e o que a palavra ganha com a fixação perde com o distanciamento daquele que a profere. Com o fim do exercício da memória, toda a lembrança de uma tradição tende a ser esquecida. O mito faz refletir, de forma um tanto pessimista, sobre a função da escrita. Se, por um lado, constitui-se um meio de divulgação e preservação da palavra, por outro, substitui, em grande parte, os esforços da memória, tão necessários para a atualização de saberes antigos. Não verdade, o mito não expressa a preferência por uma ou outra forma,

---

<sup>1</sup> Apesar de ser mais indicado utilizar a referência original, e não sua citação em outro texto, excepcionalmente, optou-se pela tradução do mito que consta em Droz (1997), feita por Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp, que atende de forma mais adequada aos objetivos aqui pretendidos. A edição de *Fedro* (PLATÃO, 2005, p.118-119) consultada não apresentava uma tradução satisfatória.



mas questiona se a opção pela escrita justifica a perda de um patrimônio cultural preservado pela memória.

O que se pretende aqui não é assumir a defesa da oralidade em oposição à escrita, ou vice-versa, mas chamar a atenção para o fato de que, em primeiro lugar, elas não são tão antagônicas quanto possam parecer e, em segundo, é preciso ter cuidado para que, principalmente no meio acadêmico, não se busque na escrita a única forma legítima e aceita de manifestação de um conhecimento. Ao dar ênfase ao universo das culturas de tradição oral, busca-se analisar um contexto que tem na memória e nas relações de grupo seu meio de existência e sobrevivência. No entanto, mais do que demonstrar a importância dessas práticas “populares” – aparentemente distantes de nós e, em certa medida, tão “exóticas” –, é preciso definir seu espaço atual em nosso meio e o quanto as histórias que aí se formam têm a nos dizer e a influenciar nosso modo de ser e de se expressar. É Antonio Gramsci (1968, p.27) quem ensina:

uma obra de arte é tão mais “artisticamente popular” quanto mais seu conteúdo moral, cultural e sentimental for aderente à moralidade, à cultura, aos sentimentos nacionais, e não entendidos como algo estático, mas sim como atividade em contínuo desenvolvimento.

Não se trata, pois, de uma cultura “parada no tempo”, mas sempre nova, sempre em transformação. Ao estudá-la, entra-se em contato com modos de vida não tão diferentes dos nossos e torna-se um instrumento de divulgação dessa cultura e de suas produções. Em contos, lendas, adágios, adivinhas, trava-línguas, entre outras tantas manifestações, está sintetizado um conhecimento ancestral, mas que persiste justamente porque encontra significado e aceitação no momento em que é transmitido às novas gerações.

As reflexões acerca da oralidade que serão desenvolvidas nesta dissertação tiveram início em 2003, quando, na graduação, comecei a participar do projeto de pesquisa *Memória do Futuro: Oralidade e Invenção nos Contos Populares*, desenvolvido nesta universidade, sob a orientação da professora Dra. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy. Um “sintoma” de todo aquele que pesquisa sobre o assunto é seu profundo envolvimento com a matéria analisada, a ponto de, muitas vezes, tornar-se mais do que um pesquisador, mas um defensor apaixonado de seu objeto. Comigo não foi diferente. Ao estudar o trabalho de Luís da Câmara Cascudo, o meu enfoque na pesquisa, acabei me identificando com o tema, o que foi decisivo para a minha opção por seguir estudando a oralidade no mestrado, desta vez sob a perspectiva de um autor “acadêmico” – Guimarães Rosa – que recorre à tradição oral para compor suas obras.

No entanto, junto com o prazer de estudar a literatura oral, surgem os obstáculos. A dificuldade está em definir o objeto de análise, identificar os meios de registro das histórias e as intervenções de quem as coleta e, principalmente, estabelecer uma base conceitual e teórica sobre a qual fundamentar a pesquisa. Tais questões consomem um tempo significativo, que tende a faltar quando se analisa os textos *per se*. Dessa forma, o presente trabalho está amparado pelas questões problematizadas neste período de discussão, mas, infelizmente, não são questões conclusivas e definitivas o suficiente para que se encerrem as reflexões sobre o tema. Além disso, as histórias estudadas aqui não são produto da oralidade, ainda que fortemente influenciadas por ela, o que exige a inclusão de uma “teoria de livros” para dar conta de seus aspectos. A esses elementos de ordem mais prática soma-se o fato de que Rosa é um dos autores mais estudados de nossa literatura e, portanto, tudo o que se diz a seu respeito é, de alguma forma, a retomada do que disseram outros estudiosos. Em relação à oralidade em suas obras, a maioria dos trabalhos centra-se na linguagem, nos usos que o autor faz de provérbios populares e na descrição de um ou outro tipo popular sertanejo, sem que fique muito claro o que esse *popular* representa nos textos do autor.

Reconhecendo uma série de limitações, tanto no que diz respeito ao tempo de pesquisa, quanto no que se refere ao emprego de uma teoria específica, possível de ser aplicada a uma obra como a de Rosa, que mescla oralidade e escrita, pretende-se apontar alguns elementos, em histórias selecionadas, que remetem a um contexto de oralidade. Esta é percebida não só na reprodução da fala, mas, de forma mais complexa, no aproveitamento do pensamento daqueles que fazem parte de uma cultura oral. Juntamente com essa construção, nota-se a tentativa do autor em transformar seus textos em uma espécie de “teoria aplicada” sobre o *status* das histórias, seu lugar, seus porta-vozes, sua permanência, sua sabedoria. Segundo Irene Simões (1988, p.39), algumas questões perpassam toda a obra do autor, as quais, em algum grau, são evidenciadas aqui:

1. O que é a história?
2. Qual sua matéria básica?
3. Como ler a história?
4. Qual o processo de criação?

Acima de tudo, Guimarães Rosa é um contador de histórias que se vale do papel para transmitir essas histórias da forma mais “oralizante” possível, retomando a prática de contar histórias, mas também convidando o leitor a tornar-se um ouvinte/participante desse ato.

As histórias analisadas não seguem um padrão cronológico, tampouco se restringem a um único volume. Elas foram escolhidas porque são ilustrativas dos aspectos que se pretende

estudar, ainda que outras, igualmente adequadas para os fins aqui propostos, não tenham sido incluídas no *corpus*. O conjunto das obras de Guimarães Rosa pode ser considerado bastante homogêneo, constituindo um grande painel sertanejo, com personagens próprios desse espaço, mas com experiências extremamente complexas e pessoais. À exceção de uma ou outra estória, o meio onde as estórias se desenvolvem é o sertão, os personagens são os habitantes dessa região e, por isso, possuem códigos, valores e crenças comuns. Daí ser possível considerar as estórias analisadas como representativas do projeto literário de Guimarães Rosa.

Em relação ao aparato crítico, tendo em vista os objetivos desta pesquisa, optou-se por selecionar aqueles textos que dessem conta de uma teoria sobre oralidade capaz de ser aproveitada na abordagem dos textos de Rosa. Duas vias foram seguidas. Primeiro, obviamente, não se poderia deixar de referir alguns dos grandes estudiosos do assunto – Paul Zumthor, Walter Ong, Peter Burke, Bernard Mouralis, André Jolles, Câmara Cascudo. Segundo, recorreu-se a autores que descrevem suas pesquisas sobre recolhas de estórias e a elas aplicam as teorias sobre oralidade – como Terezinha Ward, Mário Silva Leite, Maria de Carvalho Pires, Maria Teresa Meireles. Em relação à obra de Guimarães Rosa mais especificamente, apesar de ter sido feita uma revisão de grande parte da fortuna crítica do autor, foi dada maior atenção àquelas obras que se detiveram aos aspectos de oralidade e de cultura popular, entre as quais as de Leonardo Arroyo e Sandra Gardini Vasconcelos. Por fim, foram incorporados conceitos importantes, como os de Mikhail Bakhtin, Walter Benjamin, Paul Ricouer, entre outros, que dão conta do processo de criação literária. Não se pode deixar de referir, ainda, a importância que as declarações do próprio autor – nos prefácios de *Tutaméia*, nas conversas com seus tradutores, em cartas, em depoimentos e na entrevista a Günter Lorenz – têm para o entendimento de sua obra, além dos textos analisados, que constituem o principal argumento para as idéias defendidas neste trabalho.

O Capítulo 1 pretende esclarecer alguns aspectos referentes à teoria empregada e aos conceitos utilizados, bem como demonstrar de que maneira o autor arquiteta sua obra e confere a ela uma aparência de oralidade. O Capítulo 2 visa a situar o leitor nesse universo sertanejo, onde a relação do homem com a natureza possui algo de sagrado, evidenciando o pragmatismo e a funcionalidade de suas ações e de seus pensamentos, o que influencia diretamente o interesse desses personagens pelas estórias. Para tanto, são analisadas as narrativas “Entremeios com o vaqueiro Mariano”, incluída, a partir de 1969, na obra póstuma *Estas estórias*, e “Pé-duro, chapéu-de-couro”, também publicada postumamente, em *Ave, palavra* (1970). O Capítulo 3 foca o processo de criação, divulgação e transformação das estórias, através de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de

*Tutaméia (Terceiras estórias)*, cuja primeira edição é de 1967. No Capítulo 4, é abordada a participação do contador de estórias, o intérprete que preserva e divulga o saber das narrativas, com base na interpretação de “Cara-de-Bronze”, que compõe as novelas de *Corpo de baile*, no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de 1956.<sup>2</sup> Por fim, o Capítulo 5 destina-se à performance do contador de estórias e à recepção de seus ouvintes. As narrativas escolhidas para ilustrar esse processo são “O recado do Morro”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, e “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)”, de *Manuelzão e Miguilim*.

Com esse enfoque, espera-se demonstrar que, além das narrativas em si, todo o contexto onde são apresentadas, a pessoa que fala, os recursos que emprega, a situação escolhida para sua divulgação, as expectativas do ouvinte, tudo isso constitui a situação de oralidade e ajuda a compor os sentidos das estórias, indo muito além da palavra em si. O que Rosa faz é promover não só o que é dito nessas narrativas, mas o como é dito. Assim, ele valoriza a competência daqueles que ainda se valem das estórias para divulgar sua sabedoria e, como o rei Tamuz do mito referido inicialmente, defende a permanência da memória como recurso para preservar a tradição através de sua divulgação. Sem memória não há estórias, nem História, como Rosa gosta de distinguir, já que ambas são produto da invenção. No entanto, como afirma Paul Zumthor (2000, p.114): “sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente atenua-se e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda, mas insistente, do passado”. O olhar de Rosa sobre uma cultura oral não tem caráter saudosista. A opção pelo popular não é tão-somente uma forma de retomar práticas importantes que vêm perdendo espaço, mas defender a modernidade e o valor que as estórias de tradição oral e as práticas de contação de estórias possuem hoje, mesmo para aqueles não acostumados a esse universo.

---

<sup>2</sup> *Corpo de baile* é publicado em dois volumes no ano de 1956. Em 1960, em volume único. A partir da terceira edição, é publicado em três volumes: *Manuelzão e Miguilim* (1964), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) e *Noites do sertão* (1965).

## 1 – UM CONTO CONTADO POR GUIMARÃES ROSA

Nhô Guimarães pisou neste chão, assuntou as paredes, debruçou-se nesta janela. Olhava na direção dos Gerais e pegava a imaginar histórias. Para mim, isso é uma riqueza que não tem preço. Tantas histórias principiaram aqui e agora estão lavradas nos livros. (FONSECA, 2006, p.29)

Walter Ong (1998, p.10), um estudioso da oralidade, admite que o “conhecimento dos contrastes e das relações entre oralidade e cultura escrita normalmente não gera lealdades fervorosas a teorias”. Assim, todo estudo que pretenda relacionar oralidade e cultura escrita depara-se, em um primeiro momento, com a questão da teoria. Sobre que embasar a pesquisa? É possível valer-se de uma teoria pensada a partir de textos escritos para aplicá-la a uma produção artística de predominância oral? De outra forma, pode-se considerar que uma “teoria de livros” satisfaz as exigências de uma obra como a de Guimarães Rosa, que possui um amplo diálogo com a cultura oral? Convém, então, recorrer a estudiosos da oralidade para analisar a produção deste autor?

Todas essas indagações, de difícil esclarecimento, somente apontam que este trabalho não possui, definitivamente, “lealdades fervorosas a teorias”. Por um lado, isso pode ser perigoso, porque combina conceitos e opiniões diferentes, muitas vezes até opostos, sobre um mesmo ponto. Isso facilmente gera uma percepção de que, talvez, faltem objetividade e direcionamento da pesquisa. Por outro, amplia as perspectivas de análise, possibilitando integrar aquilo que de melhor e mais oportuno as diversas teorias oferecem ao entendimento da obra. A solução encontrada, portanto, foi a de combinar teorias sobre oralidade com teorias sobre textos escritos. De certa maneira, isso reflete a duplicidade que a própria obra de Rosa apresenta. Ou seja, nota-se uma tentativa, por parte do autor, de tornar presente o contexto da oralidade, da contação de histórias, o que tem sua contraparte na forma de grande complexidade de composição através da qual ele recria tal perspectiva. Ao focar a oralidade contida na obra de Guimarães Rosa, pretende-se dar atenção especial à representação das *situações* de oralidade, quer dizer, ao contexto da enunciação, à presença de quem fala e ao efeito em quem ouve. Por conta disso, não será objetivo aqui o trabalho do autor sobre a linguagem, assunto que já foi extensamente analisado pela crítica.

Juntamente com a teoria, os textos aqui abordados podem ser interpretados a partir dos comentários, depoimentos e opiniões do próprio autor, que, em conjunto, constituem uma

espécie de “teoria”. A opção por fixar no papel elementos de uma cultura oral – com sua linguagem particular, seus porta-vozes, suas canções, suas crenças e seus códigos – não só representa o interesse do autor por um “tema”, mas também o torna um divulgador dessa mesma cultura, indicando a possibilidade do diálogo harmonioso entre oral e escrito. Guimarães Rosa coloca-se como guardião e detentor da palavra que circula entre o “povo”, mais especificamente entre os sertanejos. A responsabilidade que ele impõe a si mesmo, tendo como base suas declarações e o espaço que essa palavra ocupa em sua obra, é a de tentar conquistar o leitor para esse universo da oralidade, das situações de grupo, da relação da vida com as narrativas. Para tanto, empenha-se em esclarecer, exemplificar e demonstrar o funcionamento e os efeitos das estórias. Nesse sentido, seu comportamento assemelha-se à figura do xamã descrita por Nicolau Sevcenko (1998, p.125):

Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformadas pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas.

A “teoria” de Rosa sobre a oralidade é evidenciada, ao mesmo tempo, pelo aproveitamento de aspectos da cultura oral nos seus textos e por suas reflexões sobre o tema, as quais são difundidas através de entrevistas, depoimentos e, principalmente, nos “prefácios” de *Tutaméia*. Entretanto, mesmo quando se nota maior presença de um Autor por trás das declarações, não se pode deixar de considerá-las ficção, tendo em vista que Guimarães Rosa ocupa-se, também, em construir, como adiante se verá, uma imagem de autor condizente com sua produção de cunho folclórico, em oposição à figura do diplomata de gravata-borboleta.

A escolha dos textos a serem trabalhados aqui atende ao critério de selecionar aqueles que melhor expressam, pela ficção, o que Lenira Covizzi (1978, p.102) definiu como “teoria fantasiada de prática”. O que eles têm em comum, além de apresentarem como ambientação o mesmo contexto sertanejo, é uma propensão a discutir aspectos referentes ao processo de criação literária e contação de estórias. Tal discussão é endossada pelos depoimentos de um autor-personagem, que se coloca como sertanejo, que nega toda artificialidade de pensamento, que acredita na inspiração e na revelação contida no ato em que essas narrativas são compartilhadas. Assim, a própria obra de Guimarães Rosa constitui a principal referência para direcionar o enfoque sobre a oralidade. No entanto, por se tratar de uma produção artística, não se pretende, obviamente, estabelecer uma correspondência radical entre a literatura analisada e as narrativas de tradição oral. É importante que sejam respeitados certos limites que separam uma e outra forma, principalmente no que se refere à maneira de reiteração das

mesmas (já que a escrita fixa e a oralidade permite maior flexibilidade). As situações, as falas e os comportamentos dos personagens de Rosa não são encontrados em nenhum lugar tal como aparecem nos livros, pois se trata de uma recriação, de uma representação, não de um estudo etnográfico. Todavia, isso não impede de haver aproximações e semelhanças. O escritor utiliza a estrutura da oralidade – temas, formas, expressões –, mas esta é trabalhada de maneira a resultar em uma produção elaborada a partir de características que são próprias da escrita. Porém, o resultado dessa construção não se desvincula totalmente das narrativas orais, porque se pretende também uma “versão” das mesmas – ainda que escrita, com outras referências.

Para tanto, Guimarães Rosa também cria um personagem para si, um contador de estórias que usa o livro, e não a voz, para transmiti-las. Assim, as estórias são legitimadas pela autoridade de quem as escreve, ou seja, um sertanejo, que conhece e compreende o que está sendo dito, efeito diferente daquele que seria produzido por um autor que não tivesse envolvimento com a matéria do narrado. Daí o empenho de Rosa em reiterar sua ligação com o sertão, com a forma de viver e pensar do sertanejo. Ele se vê representado nas próprias estórias (“Os livros são como eu sou”, ROSA, 2003a, p.90), tal como comenta em entrevista a Günter Lorenz (1991, p.65):

Chamou-me “o homem do sertão”. Nada tenho em contrário, pois sou um sertanejo e acho maravilhoso que você deduzisse isso lendo meus livros, porque significa que você os entendeu.

Ou seja, essa essência do “homem do sertão” é o que Rosa quer evidenciar. E isso é possível através de um aspecto vital da existência desse tipo – a capacidade de expressar-se, aconselhar e entender o mundo a partir das estórias, dos causos, do tempo de reflexão que elas demandam e das relações de grupo que elas exigem para serem difundidas. O sertanejo, segundo a percepção de Rosa, tem na ficção uma extensão da realidade. Não perdeu, como boa parte da sociedade moderna, o interesse pelo sagrado, pelo sobrenatural, o qual se dá, de forma bastante específica, por sua estreita relação com o trabalho, com o cotidiano de quem conta e de quem ouve as narrativas. E Rosa integra esses elementos: “Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade” (ibid., p.70).

Ao colocar-se como porta-voz de uma tradição oral, o autor também enfatiza a maneira especial como se apodera das narrativas:

Não preciso inventar contos, eles vêm a mim, me obrigam a escrevê-los. [...] Isto me acontece de firma [sic] tão conseqüente e inevitável, que às vezes quase acredito

que eu mesmo, João, sou um conto contado por mim mesmo. É tão imperativo...  
(ROSA apud LORENZ, 1991, p.71)

O Capítulo 5 discute como a palavra divulgada através das narrativas orais exerce influência sobre aqueles que a ouvem e, principalmente, como existe de forma quase autônoma, dada sua natureza sagrada e sua fidelidade a uma tradição. Apesar de transformada, de reinventada, de divulgada em diversos contextos, por pessoas diferentes, ela não se corrompe, mas se adapta. Esta afirmação de Rosa aborda justamente a mobilidade dessa palavra, que chega até ele, que se vale dele para ser transmitida. Além disso, o trecho também evidencia aquilo que se defende aqui, a saber, a invenção de um personagem que é autor, em que se cria a ficção da ficção, em que os limites com a realidade são postos em xeque. Percepção idêntica tem o poeta Drummond, lembrado por Pedro Bloch:

Foi Drummond quem me disse: “Sabe, Pedro Bloch? Por mais que o Guimarães Rosa saiba de sua originalidade, ele vai muito além de seu próprio julgamento. Acho que ele é um louco que pensa que é Guimarães Rosa”. (apud RONAI, 1983, p.92)

Essa invenção de si mesmo é que permite ao autor fazer declarações desta natureza:

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino‘cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúmnico” e elaboração subconsciente. (ROSA, 2003a, p.89)

como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. (ibid., p.90)

Não é preciso muito conhecimento do processo de escrita para concluir que, dificilmente, um texto se materializa como “intuição”, “revelação”, “inspiração” ou “trabalho quase ‘mediúmnico’”. Aliás, no mesmo livro de onde estes trechos foram tirados, o da correspondência de Rosa com Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, pode-se ter um exemplo de quão difícil e complexo é o trabalho do escritor. No livro, percebe-se o quanto o escritor ficcionaliza o próprio processo de criação<sup>3</sup>, mas também se mostra, em muitos momentos, perturbado, já que é um autor meticuloso, crítico (“Você sabe, eu não improviso coisas escritas, sou lento, atormentado”, ROSA, 2003a, p.174). Assim, a sobrecarga de trabalho no Itamaraty, as viagens diplomáticas, as homenagens, as revisões das traduções,

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, que, mesmo em uma situação em que o discurso ficcional não é o ponto central, como no caso da correspondência com Bizzarri, em que autor e tradutor conversam sobre a obra, Guimarães Rosa apropria-se da fala dos seus personagens, iguala-se a eles, trata-os como conhecidos, pessoas do seu convívio: “Ficarei em Roma – via Taro 25 – desta vez sem Miguilim e Manuelzão, até fins de julho” (ROSA, 2003a, p.178); “E... aqui passei um mês na cama – é uma espécie de septicemia, de causa ignorada, foco que ainda não se encontrou, deve ser vingança do diabo, que ataquei no ‘Grande Sertão :Veredas’” (ibid., p.181).



somadas à saúde frágil, deixam transparecer a outra face de Guimarães Rosa: este sim empenhado em um processo de escrita que exige concentração e esforço intelectual. No entanto, ao optar pela imagem de “anti-intelectual”, ele não pretende simplificar a tarefa de escritor, mas situar sua obra. Como será possível constatar nos capítulos seguintes, ela tem como referencial a forma de pensar do sertanejo, que não é cartesiana, mas empírica, fruto da intuição, da observação, amplamente vinculada às experiências do cotidiano. Essa conceitualização sobre sua obra e sobre o contexto sertanejo que representa pode servir igualmente bem para descrever a estrutura de pensamento empregada em muitas das expressões de oralidade – contos, lendas, canções, adivinhas, provérbios, entre outras.

Em todas essas manifestações, tal como se nota nos textos de Guimarães Rosa, a sabedoria precede a lógica. Segundo seu entender: “a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração” (ROSA apud LORENZ, 1991, p.92). Assim, é-nos apresentada uma série de personagens sábios, que, em sua “ignorância” das letras, da ciência e da História, têm muito a dizer, porque confrontam, refletem, ouvem. A sabedoria é mais pessoal, individualiza, enquanto a lógica e a ciência constituem um conhecimento “pronto”, que não resultou de uma reflexão profunda, mas da assimilação da idéia de outrem. Paul Zumthor (2000, p.117) explica:

A ciência parte de uma observação, o saber, de uma experiência... que falta articular (como se exprime nosso jargão) em discurso; isto é, em testemunho, pois (enquanto a ciência só se interessa pelo reiterável e só se apossou dele) o saber procede de uma confrontação comovente com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único.

Essa declaração de Paul Zumthor sobre a primazia, neste contexto, da sabedoria sobre a lógica tem como pressuposto a busca e a transmissão do conhecimento através das manifestações da cultura oral – sejam elas artísticas, como a poesia, as canções e as trovas, ou de cunho mais pessoal, como os conselhos, os casos, as estórias de tempos passados. O que todas essas formas de expressão têm em comum é o uso da narrativa como meio de organizar/representar o discurso. A sabedoria consiste em olhar o objeto de forma peculiar, percebendo, como refere Zumthor, “o que ele tem de único”. Narrar é, então, testemunhar esse saber, essa visão particular das coisas.

Guimarães Rosa, por sua vez, ao optar pela sabedoria, automaticamente constrói uma ficção em que o objeto recebe um olhar especial, “único”. O que para muitos pode ser considerado trivial, comum, corriqueiro, adquire perante seus personagens o interesse próprio dos sábios. Assim, a lógica tende para o previsível, mas a sabedoria busca o desvio. Por exemplo, o lógico, segundo uma concepção intelectualista, que privilegiasse o ponto de vista

daqueles considerados “cultos”, seria que as opiniões dos loucos de “O recado do Morro” (ROSA, 2001c) ou dos capiaus de “Uma estória de amor” (id., 2001b) não tivessem qualquer influência sobre o desenrolar das respectivas tramas, já que são personagens “marginais” e não dispõem do conhecimento “erudito”. O lógico seria que o discurso dos chefes, dos instruídos e das autoridades fosse o mais fecundo. No entanto, não é o que acontece, pois as narrativas de Rosa desenvolvem-se sobre a sabedoria. Sendo esta, como já referido pelo autor, “saber e prudência que nascem do coração” (ROSA apud LORENZ, 1991, p.92), então não é de estranhar que seja privilegiada a perspectiva de loucos, velhos, marginalizados: talvez eles tenham uma percepção mais aguçada do que os cerca, pois são mais sensíveis a perceber aquilo que, para os demais, já foi incorporado ao cotidiano de forma mecânica e banalizada. Sabedoria é o que testemunha o vaqueiro Mariano (ROSA, 2001g) ao descrever a sua lida com o gado de forma tão especial, sob o ponto de vista de quem conhece o objeto do qual fala e que o percebe com fascínio e beleza. Pela lógica, pode-se considerá-lo um “coitado”, um oprimido pelas exigências dos patrões e pela dureza do trabalho, nem sempre recompensador.

Tudo isso para reiterar de que forma Rosa constrói suas narrativas, qual o ponto de vista que predomina. Em todas as narrativas aqui analisadas, é uma constante a presença de personagens cuja forma de ver e pensar o mundo é não-convencional, no sentido de que suas concepções emergem de seu contato com o objeto; eles não são, portanto, estereótipos ou portadores de conceitos pré-fixados. Em certa medida, pode-se afirmar que se trata de personagens que vão sendo moldados à medida que interagem com seu meio, sempre impulsionados a conhecer, a decifrar o mundo à sua maneira. Tal perspectiva é aproveitada das situações de oralidade, em que a sabedoria só encontra repercussão porque é legitimada pela autoridade daquele que fala. Para reforçar a autoridade de seus personagens, Rosa cria também uma retórica que endossa tal perspectiva, na qual, como já referido, ele se coloca como sertanejo, como intuitivo, como profundo conhecedor da matéria que narra. O que ele obtém com isso é, na verdade, a legitimação de sua autoridade para contar as estórias e garantir o valor da sabedoria que elas transmitem.

Com isso, confrontamo-nos com o conceito de “autor implicado”, no qual Paul Ricouer (1995, p.155) defende que: “O que é chamado de ‘ponto de vista autorial’ não é a concepção do mundo do autor real, mas a que preside à organização da narrativa de uma obra particular”. Portanto, as declarações do autor precisam ser analisadas não como pertencentes ao “autor real”, cujas opiniões e interpretações pouco interessam para entender o texto, sob risco de incorrer em biografismo (id., 1997, p.278), mas sim ao “autor implicado”. No caso da obra de Guimarães Rosa, a presença desse autor implicado é essencial para que o autor real

execute aquilo que se pode considerar seu projeto, a saber, a recriação do espaço do sertão a partir da recriação dos tipos que o povoam, da linguagem que usam e, principalmente, da maneira como percebem o mundo. Note-se, porém, que não se trata de uma *reprodução* desses aspectos, mas de uma reelaboração ficcional. Portanto, não há qualquer comprometimento com *ser real*, mas com *parecer*, tal como reconhece Paulo Rónai (2001a, p.19):

Estas mesmas novelas possuem credibilidade logo à primeira vista, mais um sinal por que se reconhece a obra de ficção de real valor. Credibilidade na ficção não envolve a exatidão e a verossimilhança de todos os pormenores; apenas uma certa sugestão que leva o leitor a não preocupar-se em verificar-lhes a consistência, compenetrado por essa verdade condensada que só por acaso a vida alcança.

De fato, a credibilidade presente nas estórias de Rosa é convincente a ponto de se confundirem ficção e realidade. Tal aproximação torna-se tão significativa porque mesmo a perspectiva do narrador está bastante engajada à perspectiva dos personagens. Não há uma clara separação entre estes e aquele. O efeito disso, conforme constatado pela análise das narrativas, é a impossibilidade de distinguir entre narrador e personagem, em que aquele se apropria do discurso deste. O narrador de Rosa, tal como os narradores dos contos de tradição oral, “fala em nome da comunidade e não se distingue do coletivo” (GALVÃO, 2006, p.144). Mesmo quando o narrador assume uma postura onisciente, tentando estabelecer um distanciamento do objeto, ele não fica totalmente isento, parece ter interesse em conhecer, de fato, a essência dos personagens, não marcar uma possível diferença que possa haver entre o narrador (superior, cético, imparcial) e os personagens (crédulos, ingênuos, ignorantes). Veja-se, por exemplo, o seguinte trecho de “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” (ROSA, 2001f, p.167), conto analisado no Capítulo 3:

Tão cedo aqui as coisas arrancavam as barbas. O fazendeiro ensandecendo, diligenciou em vão de matar filhos e mulher, cachorros gatos. Nem era rico, nenhum, se soube. O povo depôs que a extravagância dele procedia do sol, do solcris eclipse, que se deu, mediante que vindo até desconhecidos estrangeiros, para ver, da banda de Bocaiúva.

Neste conto, é possível perceber certo distanciamento entre o discurso do narrador e a fala dos personagens. Existe uma distinção de linguagem. O narrador vale-se de uma fala mais “cult”, com frases longas, períodos compostos, em terceira pessoa, ao contrário da reprodução coloquial da fala dos personagens. No entanto, a construção desse “típico” narrador não impede que o mesmo, como o trecho evidencia, respeite a explicação supersticiosa da loucura do homem. Não há qualquer atitude de depreciação ou de desabono dessa crença popular. Pelo contrário, ele se manifesta a partir do mesmo lugar ocupado pelos

personagens, o que pode ser percebido pela utilização do pronome “aqui” e de expressões como “vindo até desconhecidos estrangeiros”, que, na verdade, não são de tão longe assim, mas “da banda de Bocaiúva”, o que não deixa de ser estrangeiro para as pessoas daquele lugar, entre as quais o narrador parece querer se incluir.

A identificação do narrador com os personagens e com o objeto narrado, sem estabelecer um contraponto (a menos que isso contribua para reforçar a perspectiva dos personagens), é um recurso bastante recorrente nas narrativas de tradição oral. Nestas, o narrador precisa conhecer aquilo que narra e, em certa medida, “vender” a idéia contida nas histórias. Para tanto, recorre a todos os meios disponíveis para transmitir veracidade. O principal deles é justamente colocar-se como testemunha do ocorrido, como se pode perceber nestes excertos de contos tradicionais: “fizeram o casamento com tanta festa que até eu dancei” (“O mendigo rico”, CASCUDO, 2003, p.158); “Casaram e foi uma festa de arromba. Eu lá estive e comi de tudo e trouxe uma compoteira de doce para vocês, mas na ladeira do Conclis dei uma queda e quebrei o nariz” (“Couro de piolho”, *ibid.*, p.114). O *eu* que fala tem a função de depoimento e, por isso, tende a legitimar uma verdade, ainda que ficcional, e isso é reconhecido pelo ouvinte/leitor, que não é ingênuo a ponto de considerar que quem narra *realmente* fala do que viveu; por outro lado, essa intervenção pessoal, insuficiente para individualizar o discurso (tendo em vista que se trata de uma produção que tem como referencial o coletivo), indica que há conhecimento e entendimento, por parte de quem narra, bem como o compartilhamento de uma linguagem comum entre este, os personagens e, por extensão, aqueles a quem se dirige a narrativa.

Ao objetivar esses mesmos efeitos em sua ficção, Guimarães Rosa acrescenta, ainda, um outro elemento, além do narrador e dos personagens: o autor implicado. Com isso, constrói não só o discurso dos personagens e do narrador, legitimando-os perante o leitor, mas também se preocupa em apresentar a imagem de um autor que é coerente com o teor de sua obra. Por isso, define-se a si mesmo como “homem do sertão”, o que justificaria, segundo sua elaboração de autor implicado, a primazia da intuição, da autenticidade e do predomínio da narrativa em sua obra. Há, sem dúvida, um encadeamento de discursos que se complementam.

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato no narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador. (BAKHTIN, 1990, p.118)

Os prefácios de *Tutaméia* (ROSA, 2001f) são um bom exemplo do “relato do autor” sobre o narrado e sobre o narrador, como menciona Bakhtin. Neles, o leitor tem acesso a uma série de opiniões do autor (implicado) sobre questões como História, filosofia, verossimilhança, criação literária, estilo, entre outras. Todos esses aspectos são discutidos criticamente nos prefácios e ficcionalmente em toda a obra de Rosa. No entanto, os prefácios de *Tutaméia* têm uma constituição híbrida. Segundo Lenira Covizzi (1978, p.102), podem ser lidos:

- a) como uma estória, se bem que mais informativa que ativa;
- b) como problemas fabulados de teoria literária;
- c) como pretexto de justificação da concepção existencial.

Em todas as opções, no entanto, nota-se que não exercem a função tradicional de serem um direcionamento ou uma chave de leitura apresentada pelo autor (real), que comenta a obra ou o processo que levou a executá-la. Além disso, são em número de quatro, distribuídos ao longo de todo o volume. Compostos de fragmentos, divagações, lembranças, podem, todavia, ser considerados um importante meio de divulgação das idéias do autor (implicado), as quais são retomadas, aí sim deliberadamente na forma de ficção, nas obras de Guimarães Rosa como um todo, já que os prefácios não se restringem – mais um aspecto inusitado dos mesmos – apenas ao livro em que estão inseridos, podendo ser aproveitados para entender sua produção de modo geral, fazendo-se, é claro, a ressalva de que se trata das concepções do autor implicado e, por isso, uma estratégia para reforçar a perspectiva adotada pelos narradores e pelos personagens em seus contos e novelas.

Tem-se mencionado até aqui, e tentado demonstrar nos capítulos seguintes, que há uma constante em Guimarães Rosa, no sentido de que o sertanejo, seu discurso e seu lugar adquirem espaço primordial na ficção do autor. Para tanto, ele tenta recriar a maneira particular de ver o mundo que o sertanejo apresenta, a qual está intimamente ligada a suas experiências e à maneira empírica como se relaciona com as coisas ao seu redor. A aspectos regionais e autóctones, Rosa acrescenta uma visão de mundo bastante complexa, que problematiza a existência, bem como as questões que daí provêm. Ao fazê-lo, constrói um amálgama entre a percepção do sertanejo e abordagens filosóficas de amplitude universal<sup>4</sup>. A “moldura” dessa elaboração, se o termo parece adequado, é constituída a partir da retomada das narrativas de tradição oral e do contexto em que elas se desenvolvem. Por isso, a obra é

---

<sup>4</sup> Basta lembrar o uso que Rosa faz das epígrafes, sempre tão engajadas no sentido das estórias, mas que deixam clara a sinergia existente entre o saber local e o saber mais “convencional”. Tem-se, por exemplo, um trecho de “Batuque dos Gerais” como epígrafe de “Uma estória de amor” (ROSA, 2001b, p.153) e Schopenhauer em *Tutaméia* (id., 2001f, p.5).

repleta de canções, versos populares, provérbios, máximas, superstições, rodas de contadores, estórias tradicionais, causos de vaqueiros. Entretanto, estão todos deslocados, reformulados. Assim, a identificação desses elementos com o contexto de oralidade e cultura popular é imediata – principalmente porque são acompanhados de uma linguagem que também tenta reproduzir a maneira de expressar-se pela fala –, mas, se analisados com mais cautela, é possível notar que há um desvio de sentidos. A leitura dos contos e das novelas, ainda que sob a aparência de um texto proveniente de manifestações populares, exige uma capacidade de reflexão que é diferente daquela necessária para a leitura de um texto que se pretende transcrição da oralidade, em que as exigências de leitura para o entendimento são outras, muito mais relacionadas ao efeito catártico imediato desses textos.

Se, como se apontou, a perspectiva sertaneja e popular é a que predomina nas estórias de Rosa, torna-se pertinente, então, tentar definir o que, de fato, pode ser considerado *popular* na obra desse autor, qual o seu conceito de *povo* e o que ele considera *sertanejo*. Primeiramente, é preciso destacar que todos esses termos, ainda que amplamente utilizados pela crítica ao referir-se à obra de Guimarães Rosa, são de difícil explicação. Também não é mérito deste trabalho realizar uma profunda análise sobre essas questões. O objetivo é fazer algumas indicações sobre esses conceitos, já que os mesmos serão mencionados em muitas ocasiões aqui.

Definir o que seja povo não é possível sem que se recorra a abstrações, dada a heterogeneidade de aspectos que podem ser incluídos nesta categoria. O termo pode ser tomado como sinônimo de *massa*, constituindo um aglomerado de pessoas (sem individualidade) que são consumidoras de determinados produtos ou ideologias. Outra acepção muito parecida com esta é a de associar a palavra povo àqueles considerados ignorantes, pobres e iletrados, em oposição às pessoas cultas, estas sim detentoras de instrução, bem-educadas, com acesso a bens materiais e à “cultura”. Há, ainda, uma acepção mais radical do termo, como o viés sociológico-marxista de Mario Margulis (1982, p.55): “conjunto de clases y fracciones de clase objetivamente perjudicadas, explotadas y oprimidas por la dinámica del capitalismo y la dependencia”, em que o povo seria uma espécie de vítima do sistema. Em oposição, existem definições mais “otimistas” em relação ao povo, as quais beiram certo ufanismo: “Cultura popular é a cultura que o povo faz no seu cotidiano e nas condições em que ele a pode fazer” (BOSI, 1987, p.44). A partir de uma definição tão genérica quanto esta última, pode-se questionar o que, então, não seria “cultura popular” e quem não seria povo. Nessas concepções todas, não se pode deixar de notar certo tom

pejorativo, porque ser povo sempre é estar em desvantagem, ou porque é alienado, ou porque é oprimido, ou porque não se encaixa na sociedade capitalista.

Feitas essas especulações, é preciso dizer que, ao que parece, o conceito que Rosa tem de povo e de popular não se enquadra em nenhuma das perspectivas mencionadas. Ainda que seus personagens pertençam, em sua maioria, à classe dos trabalhadores e sejam submetidos às mais variadas formas de opressão – de patrões, fazendeiros, bandoleiros, políticas, religiosas –, seus contos e novelas não se pretendem um instrumento de denúncia desses atos, tampouco constituem um “arma de resistência” popular, ainda que a crítica esteja presente. Por muitas vezes, o autor foi julgado por ser, segundo a opinião de alguns, isento e pouco engajado por não tratar de forma explícita das questões sociais em suas obras.<sup>5</sup> É o próprio Rosa (apud LORENZ, 1991, p.63) quem responde a essa crítica, reconhecendo a responsabilidade do escritor e deixando clara sua opção por ocupar-se das questões que são próprias do *homem*. Seus personagens não são construídos como tipos, como representantes de categorias sociais. Ainda que o leitor possa identificá-las, no entanto, os personagens são compostos principalmente a partir de suas questões existenciais e pelas relações que estabelecem com os demais à sua volta.

*Povo* no sentido de representar um conjunto coeso e homogêneo, seja ele idealizado ou reduzido a uma minoria, não faz parte do conceito utilizado por esse autor. Segundo Heloisa Starling (1998, p.141):

a obra de Guimarães Rosa afasta-se, também, dos discursos literários de interpretação da nacionalidade que incidem sobre a metáfora da unidade e da coesão nacional, tanto quanto do processo de homogeneização cultural que lhe oferece endosso ideológico.

Ao que parece, a definição de povo é mais bem percebida na obra quando associada a outro termo, o de *tradição*.<sup>6</sup> Quando o autor menciona o povo, ou características populares, o faz para remeter a uma comunidade de pessoas que aceita e divulga um saber tradicional, ou seja, um saber – manifestado na fala dos velhos, nas estórias, nos conselhos, nos provérbios, no trabalho – que se mantém ao longo dos anos, preservando certas concepções de mundo e valores próprios, entre os quais se pode citar a valorização da palavra proferida como mais significativa do que qualquer documento escrito, a fidelidade a autoridades e a garantia da

---

<sup>5</sup> Como contraponto, basta lembrar que Rosa está em uma espécie de *intermezzo* entre o regionalismo de forte apelo social dos romancistas de 30 – José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz – e a prosa intimista/metafísica – Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Clarice Lispector.

<sup>6</sup> Tal como Bornheim (1987, p.20) a concebe: “conjunto dos valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade”.

honra, sem, contudo, menosprezar a interferência do sobrenatural, ou, segundo Gerd Bornheim (1987, p.22), do Absoluto.

Dessa forma, acredita-se ser mais adequado usar o termo *grupo* ao referir-se às representações do popular em seus textos, não só porque limita a extensão de pessoas a uma comunidade que compartilha uma cultura, como também conserva o sentido de que há, entre o grupo, uma profunda interação, aspecto este bastante reforçado em Rosa. Por mais que os personagens sejam individualizados, eles não são completos sem o outro. Assim, toda vez que utilizamos o termo popular neste trabalho, o mesmo deve ser entendido como conservando um sentido tanto de atualização de uma tradição quanto como o meio pelo qual essa mesma tradição circula e cria raízes no presente. Em “Uma estória de amor”, por exemplo, quando é descrita a festa na Samarra, ainda que sejam referidos os mais diversos e contrastantes tipos de pessoas, nota-se uma harmonia na diversidade, reforçando que o conceito de povo nada tem de unificador, mas sim de inclusivo:

Gente sem desordem, capazes de muito tempo calados, mesmo não tinham viso para as surpresas. *Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice*, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos. (ROSA, 2001b, p.168-169, grifo meu)

Toada de todos, rumo da capela, subindo a encosta; já havia gente adiante. De desanimar de contar, o mundo desses, caminhando. Suspendia cós, aos peitos, essa fé de movimento, essa valentia de religião. Então, era a festa. O borborinho, povo, meu povo. (ibid., p.206)

Outro conceito estreitamente relacionado ao conceito de povo, e tão problemático para definir quanto, é o de *sertanejo*. É sabido que o mesmo é uma constante na obra de Guimarães Rosa. No entanto, o sentido que ele contém extrapola qualquer delimitação geográfica, tornando-se quase um estado de espírito, uma opção de vida. Da mesma forma, parece muito mais abrangente e complexo do que o sertanejo descrito por Afonso Arinos ou Euclides da Cunha, apesar de haver aproximações importantes.<sup>7</sup> O capítulo seguinte é destinado a analisar com mais detalhes a importância do sertanejo na obra de Guimarães Rosa. Aqui cabe apenas referir que a construção desse conceito repercute não só na composição das histórias, quando o sertanejo é personagem, mas também na exigência de leitura, de entendimento da obra. É como se, para compreendê-la, o leitor precisasse *estar* sertanejo. Assim como o autor coloca-se como sertanejo, vaqueiro ou geralista, todos conceitos que remetem ao sertão, o leitor também precisa comungar dessa atmosfera sertaneja. E isso é possível ao aceitar o ritmo e o

<sup>7</sup> Obviamente, não é coincidência a imagem do homem forte, resistente, presente em “Quase todo o mundo tinha medo do sertão; sem saberem nem o que o sertão é. Sertanejos sabidos sábios. Mas o povo dali era duro, por demais”, de “Uma estória de amor” (ROSA, 2001b, p.197), e na famosa declaração de Euclides da Cunha (2000, p.99): “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”.



curso que as narrativas “sertanejas” impõem. Este conceito simbólico de sertanejo pode ser melhor compreendido ao considerar a declaração de Rosa: “Acho que Goethe foi, em resumo, o único grande poeta da literatura mundial que não escrevia para o dia, mas para o infinito. Era um sertanejo” (apud LORENZ, 1991, p.85). Em um primeiro momento, causa estranhamento a caracterização como sertanejo de um poeta aparentemente tão distante da cultura e da região do sertão mineiro. No entanto, ao escrever “para o infinito”, Goethe aproxima-se do sertanejo de Rosa, que vive em um universo pleno de experiências humanas, de sensibilidade, de olhar acurado sobre a realidade, mas, ao mesmo tempo, de transcendência, de sublimação.

Aqui se está, mais uma vez, diante de um exemplo que reforça a tese de que o autor que faz declarações dessa natureza é mais uma criação artística do autor real. Seu objetivo é construir um discurso autoral compatível com aquilo que ele apresenta em seus textos, tendo em vista que Rosa se considera uma extensão da sua obra (ou vice-versa): “é impossível separar minha biografia de minha obra” (ibid., 1991, p.66). Ao considerar-se sertanejo que escreve sobre o sertão, exige um leitor que compartilhe desse universo (“E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo”, ibid., p.66). A questão central é que a identificação do leitor com o sertão de Rosa é imediata, mesmo não havendo, da parte daquele, conhecimento mais profundo sobre a realidade do sertão enquanto espaço geográfico. Isso se deve ao fato de que seu sertão, como já referido, não tem fronteiras, nem nacionalidade, é um símbolo:

Quem interpreta como um nacionalismo mesquinho o fato de eu partilhar a maneira de pensar e de viver do sertão, é um tolo. [...] Portanto, torno a repetir: não do ponto de vista filosófico e sim do metafísico, no sertão fala-se a língua de Goethe, Dostoievski e Flaubert, porque o sertão é o terreno da eternidade, da solidão, onde *Inners und Ausseres sind nicht mehr zu trennem*<sup>8</sup>, segundo o Westöstlicher Divan. (ibid., p.86)

Todavia, esse símbolo é construído a partir de elementos concretos, facilmente identificáveis e passíveis de serem localizados, através do contato com o sertanejo e com seu meio. A “maneira de pensar e de viver do sertão”, tão explorada nas histórias do autor, mais do que servir como ambientação das narrativas, constitui um microcosmo de questões metafísicas. Nesse “terreno”, ganham espaço não só as percepções dos sertanejos “de origem”, mas também dos sertanejos que são assim designados porque compartilham da mesma “maneira de pensar e de viver” – como Goethe, Dostoievski e Flaubert.

---

<sup>8</sup> Cujá tradução é “O interior e o exterior já não podem ser separados”, conforme indica nota de rodapé do referido texto.

Os personagens que emergem desse sertão multifacetado são complexos. Não se enquadram em estereótipos, tampouco são ingênuos ou supervalorizados. Todos têm defeitos, falhas, limitações, erram e aprendem com seus erros, não estão em posição de vantagem em relação aos da cidade, nem podem se considerar privados do indispensável. Sobre as escolhas de Guimarães Rosa ao construir seus personagens, resume João Adolfo Hansen (2000, p.35):

Quando produz certa percepção selvagem – principalmente em personagens de sua eleição, como crianças, loucos, bêbados, desqualificados – ele o faz desconstruindo o imaginário acumulado sobre o sertão, evidenciando que este não é natureza como tanta vez a ficção romântica ou naturalista quis fazer crer, mas meramente um diverso cultural dotado de historicidade própria, cujos códigos passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela, no que se revela antropólogo em tempos etnocêntricos.

À parte qualquer questionamento sobre a pertinência dos termos “selvagem” e “desqualificados”, empregados pelo crítico, o mesmo lembra a questão importante de que, de fato, a “natureza” não é enfocada sob uma perspectiva romântica ou naturalista, mas o sertão possui “historicidade própria”. Isso significa que está em evidência uma série de valores, de códigos e de princípios. E o crítico acrescenta, ainda, que esses códigos “passam por fora da cultura ilustrada, ainda que sejam determináveis a partir dela”. Ou seja, há uma cultura que substitui a cultura acadêmica, intelectualista, que, como se pode notar na leitura dos contos e das novelas, em nada fica devendo a esta, mas também não é mais simplista ou superficial, como poderia ser qualificada por alguns ao considerarem o lugar de onde ela emerge. Trata-se de uma cultura oral, firmada sobre uma tradição de costumes e códigos, refletida na “maneira de pensar e de viver do sertão” (ROSA apud LORENZ, 1991, p.86). Essa “maneira de viver”, cabe destacar, não é homogênea e previsível, porque diz respeito a um conjunto de pessoas altamente complexas, instáveis e diferentes entre si, ainda que tenham uma cultura em comum, a qual também não encerra um sentido unificador e limitado.

Tendo em vista o aproveitamento que Rosa faz da cultura oral em suas várias formas de expressão no que se refere às manifestações artísticas, pode-se afirmar que esse aproveitamento é relativo, ou melhor, há uma reelaboração de elementos da oralidade, sem que o resultado torne-se uma reprodução de seu objeto ou seja modificado a ponto de não se reconhecer mais o que lhe deu origem. Por exemplo, ainda sobre os personagens, percebe-se que Rosa busca nas narrativas orais alguns tipos bastante recorrentes, como os cantadores e os vaqueiros. No entanto, o tratamento dado a eles e a situação em que se encontram diferem bastante do que costuma acontecer nas estórias de tradição oral. Nestas, os personagens são “planos”, previsíveis, agem exemplarmente. Não há expectativas, porque os ouvintes *sabem* como eles irão proceder. Além disso, o contador das estórias tem um compromisso com a

tradição. Ele pode inovar na maneira de contar (performance), mas mantém certas estruturas da narrativa oral. O que Rosa faz é transformar esses personagens típicos de narrativas orais em personagens de livro. Daí é que ganham consciência, agem de maneira inesperada, refletem, rompem expectativas. Todavia, não perdem seu caráter popular, porque ainda estão imersos em um universo de oralidade (que é reproduzido no contexto dos contos e das novelas) e mantêm um compromisso com o grupo ao qual pertencem.

Se, como proposto, os personagens de Rosa são populares, conforme as características aqui apontadas, questiona-se se isso é suficiente para afirmar que se está diante de um escritor popular. A opção do autor pelo universo sertanejo, no qual as relações se sustentam a partir da oralidade, e pela recriação de manifestações artísticas próprias da tradição oral rejeita ou apenas disfarça uma produção literária “erudita”? Para obter respostas ou, pelo menos, fazer algumas conjeturas, é importante discutir o que torna *popular* uma produção, mesmo reconhecendo ser este um termo controverso.

*Oral* não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade, o que a palavra *erudito* designa é uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas [sic], exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada. (ZUMTHOR, 1993, p.119)

Com base nesta afirmação de Paul Zumthor, pode-se, de imediato, fazer uma constatação: o fato de o autor ter uma produção escrita não o torna, automaticamente, erudito. Em seguida, o trecho menciona que popular exige “alto grau de funcionalidade das formas” e “costumes ancorados na experiência cotidiana”. Esses aspectos são, sem dúvida, aproveitados por Rosa em sua literatura, já que as experiências dos personagens partem de suas vivências, daquilo que conhecem, que lhes é próximo. Além disso, suas ações são movidas pelo pragmatismo. Elas são motivadas por interesses, não se dão ao acaso. Zumthor lembra, ainda, os “desígnios coletivos”. Pela seleção de contos feita neste trabalho, constata-se que os personagens não estão, em momento algum, sós. Tudo o que lhes acontece influencia ou é influenciado pelas relações com o grupo a que pertencem e ao qual estão perfeitamente integrados. Outro aproveitamento importante do coletivo nas estórias de Rosa é a inserção de narrativas destinadas a serem ouvidas pelo grupo, cuja palavra possui tanta força diante deste quanto as narrativas em situações reais de oralidade, tendo em vista a autoridade proveniente da palavra proferida.

No que se refere, por fim, à “linguagem relativamente cristalizada”, o popular na obra de Guimarães Rosa começa a perder intensidade. A linguagem representa um aspecto bastante

complexo, tendo em vista o tratamento que ela recebe. A cristalização da linguagem, como concebe Zumthor, refere-se ao fato de que existe uma série de fórmulas e estruturas que são mantidas e que, em conjunto, conservam o repertório de temas de tradição oral. Rosa, por sua vez, realiza um intenso trabalho sobre a linguagem, busca utilizar, como ele mesmo refere, “cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original” (apud LORENZ, 1991, p.81). Isso implica o contrário da cristalização. No entanto, o autor não deixa de empregar essa linguagem “cristalizada”. Ela está presente, de forma mais específica, nas máximas e nos provérbios utilizados, os quais são indícios da repetição e da reiteração da linguagem, com o objetivo de preservar certas formas de pensamento e expressão: “A característica do provérbio, como de toda fórmula, é que a cada ocorrência se *re-conheça* nele forma e idéia” (ZUMTHOR, 1993, p.198). Cada vez que um provérbio é compartilhado, ele funciona como uma espécie de código particular, como linguagem cifrada, dada a conhecer somente àqueles que compartilham uma tradição. Talvez resida aí, na importância do “re-conhecimento”, a necessidade de a linguagem ser cristalizada.

Voltando a Rosa, a linguagem empregada por ele é dinâmica, no sentido de que, como percebido em seu depoimento, a palavra é trabalhada de forma a mostrar-se como se tivesse “acabado de nascer”; portanto, sem ser associada a pré-concepções. Mas os provérbios são inúmeros. Trata-se de uma incoerência? Na verdade, eles existem. São identificados como tais pela forma, mas há um deslocamento de sentidos que é próprio do trabalho do autor, porque rompe com uma tradição *popular*, ao alterar o efeito primeiro, que seria o de cristalização da linguagem e, por meio desta, de preservação, de “forma e idéia”, de um saber tradicional. Um exemplo pode ser conferido em “Cara-de-Bronze” (ROSA, 2001c, p.153): “A saudade é braço-e-mão do coração, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa”. A linguagem, tal como na forma popular, permite logo identificar que se trata de uma analogia que tenta explicar, através do concreto, do conhecido e do presente, aquilo que é intangível, abstrato. No entanto, essa aproximação não está prontamente acessível, como em “A saudade é um bichinho que rói, que rói, que rói... e dói”<sup>9</sup>, que remete claramente ao agente e à ação, de forma sucinta, sem permitir dupla interpretação.<sup>10</sup> Em Rosa, o leitor precisa construir um sentido, que pode ser bastante amplo e subjetivo, porque são incluídas

---

<sup>9</sup> Provérbio obtido de <http://www.jangadabrasil.com.br/proverbios/pesquisa.asp>. Acessado em: 20 fev. 2007.

<sup>10</sup> A menos, é claro, que o receptor da mensagem não compartilhe da mesma cultura ou a desconheça, ou, ainda, não queira, deliberadamente, fazer parte deste “jogo” que o provérbio exige para a efetivação de seu sentido. Em nenhum dos casos se está diante de uma situação real de interação no contexto popular considerado aqui para fins de ilustração da questão.

informações como “certas horas”, que merecem uma ponderação sobre quais seriam, com quais o leitor se identifica, bem como a que pessoa ou coisa caberia essa saudade, entre outras divagações, que não têm margem no provérbio popular, que é curto, direto, objetivo. O mais importante é reconhecer que o uso que o autor faz de adágios e outras fórmulas, ainda que providos de diferentes sentidos, é uma maneira de recuperar, justamente, a forma de pensamento das culturas de tradição oral, já que, como lembra Walter Ong (1998, p.46): “Quanto mais complexo é o pensamento oralmente padronizado, maior é a probabilidade de que seja caracterizado por expressões fixas utilizadas com habilidade”.

Ainda sobre a distinção entre popular e erudito proposta por Zumthor, é preciso analisar, agora, a obra de Rosa sob o ponto de vista *erudito*, já que, no tocante à concepção do popular, pôde-se notar uma oscilação do autor, que ora correspondeu à definição do crítico, ora se distanciou. Refere Zumthor (1993, p.119) que o erudito concretiza-se em função da “satisfação de necessidades isoladas da globalidade vivida”. Este é o ponto fundamental que separa o erudito do popular. Neste, há uma construção totalmente voltada para o coletivo, tanto no que se refere à utilização de fórmulas conhecidas pelo grupo quanto – e principalmente – pelas situações de grupo exigidas para que essa cultura popular se desenvolva. A produção erudita, por mais que se valha de elementos do popular e, em certa medida, pretenda ser um instrumento de valorização, divulgação e conservação, como no caso de Guimarães Rosa, permanecerá, em sua essência, uma produção que visa à leitura individual, ao efeito pessoal, que conserva os indícios de um trabalho também individual e “original” de um autor, tendo em vista sua liberdade de criação e reinvenção, mesmo de formas e temas que pertencem a uma tradição popular já conhecida. Em síntese, a produção erudita detém o estilo do autor, enquanto a produção popular detém o momento de transmissão da narrativa, pouco importando suas origens ou seu autor.

Bernard Mouralis (1982, p.120) chama a atenção para outro aspecto importante, que pode contribuir para localizar a produção de Guimarães Rosa entre o popular e o erudito: “a linha de separação entre os textos *acerca* do ‘povo’ e os textos produzidos *pelo* ‘povo’ não é tão fácil de determinar como poderíamos ter pensado à partida”. Se considerarmos as declarações de Rosa sobre ser ele um sertanejo, impregnado da cultura do sertão e porta-voz desse universo, bem como o conceito de povo associado ao de grupo, como já discutido aqui, é possível afirmar que seus textos são produzidos “*pelo* ‘povo’”. Nota-se que o autor tenta atenuar o distanciamento entre sua posição de autor, que domina a escrita, e o artista popular, que fala do que conhece, de suas experiências. Por outro lado, seus textos mostram uma complexidade e uma exigência de leitura não encontradas nos textos produzidos pelo povo,

até pelo fato de as vias de divulgação – escrita e oralidade, respectivamente – possuírem características específicas. Em relação ao autor que recorre ao popular, explica Peter Burke (1989, p.95): “Pode não ter alterado os enredos, mas a forma como ele conta as histórias é típica da cultura escrita de sua época – frases longas, profusão de sinônimos, ‘imagens’ extraordinárias”.

Por mais que Rosa se considere um “homem do sertão”, ele não o é em sua totalidade, pois, perante os sertanejos, será sempre o “Dr. João”<sup>11</sup> (ROSA, 2001f, p.226). Apesar de ter nascido entre eles e apreciar seus costumes, tornou-se um homem do mundo, um doutor, um diplomata, um viajante, com experiências muito diferentes daquelas vividas pelo homem que permanece em sua terra. Portanto, sua visão do “povo” será, inevitavelmente, uma visão de fora. Novamente recorrendo a Mouralis (1982, p.120):

temos de ter em conta pelo menos três factores: a origem, o destinatário, o conteúdo da obra. [...] Assim, no respeitante à origem dos escritores que falam sobre o povo, a qual dos seguintes pontos devemos dar mais atenção: ao estatuto sociológico dos autores considerados na sua individualidade, ou, pelo contrário, à vontade que eles podem exprimir – ainda que apenas nas declarações preliminares – de não se integrar na classe em que nasceram para irem, exactamente, “em direcção ao povo” ou até “fazerem-se povo”? Por outro lado, supondo que se tenha podido dar uma definição satisfatória destes três factores, é bem evidente que eles só raramente se podem encontrar reunidos no mesmo espaço cultural. O destinatário da obra, sobretudo, nem sempre corresponde à intenção inicial do autor.

Assim, pode-se afirmar que o autor real, Guimarães Rosa, ainda que demonstre sua simpatia pelo “povo”, não pode associar-se a ele a ponto de sua produção ser considerada popular. Há um significativo distanciamento entre o intelectual e o homem que viveu sua infância no sertão mineiro, ainda assim pertencente a uma família de comerciantes com posses e acesso pleno à escrita. Isso não constituiria um obstáculo entre ele e a cultura popular baseada na oralidade, mas, como lembra Alfredo Bosi (1987, p.47):

Não que a gente esteja impedido por uma barreira de classe social de ver as coisas, mas é um ver muito diferente do participar. É um ver que não apreende certos significados de base. Mas às vezes pode acontecer uma fusão.

Mesmo as suas várias expedições pelo sertão, em que ele dividia com os vaqueiros suas tarefas (“participou da festa, participou das viagens, tudo, contou história”, NARDY, 2006, p.62), constituíam um momento transitório, de integração apenas parcial. No entanto, conforme ensina Bosi, “às vezes pode acontecer uma fusão”, e essa fusão se realiza através do autor implicado. Este não só coloca-se junto ao “povo”, mas também propõe elementos que

---

<sup>11</sup> Em seu depoimento, Manuel Nardy (2006, p.62), vaqueiro que inspirou o personagem Manuelzão, de “Uma história de amor” (ROSA, 2001b), conta: “Logo proibiu de chamar ele de dr. João. ‘Vocês me chamam de João Rosa. Nós somos é companheiros’. Aí todo mundo foi chamando ele de João Rosa”.

tornam seu discurso e seus textos um “produto” popular, seja através de suas declarações sobre a composição das obras, seja através do aproveitamento de recursos próprios da oralidade, de seu conteúdo, como refere Mouralis, tais como os discutidos nos capítulos seguintes – o processo de divulgação das narrativas orais, a importância do contador de histórias e os efeitos da performance.

No que diz respeito ao *destinatário*, a análise da obra de Guimarães Rosa torna-se ainda mais problemática. O receptor deveria ser alguém que compartilhasse do universo sertanejo, que não lhe fosse indiferente. Por isso, ninguém melhor do que o próprio homem do sertão para completar os sentidos da obra. Todavia, como a declaração anterior de Mouralis (1982, p.120) alerta, o destinatário “nem sempre corresponde à intenção inicial do autor”. Ao contrário das narrativas de tradição oral, difundidas entre um grupo que compartilha valores e culturas comuns, e só por isso podem ser reconhecidas e aceitas, uma produção literária escrita não permite que o autor tenha domínio sobre quem, de fato, irá ler e em que grau sua obra será entendida. É um autor solitário escrevendo para um leitor solitário. Em comum, eles têm apenas o texto, cujo contato se dá em momentos diferentes. Entretanto, o autor pode pressupor seu leitor ideal. Cabe, então, tentar definir para quem Rosa escreve.

A primeira questão que se coloca é a seguinte: se a obra aproveita a temática e a forma de pensar de uma cultura oral tão específica quanto a sertaneja, em que medida esta mesma obra pode ser entendida e aceita por leitores que não compartilham dessa cultura ou que não têm suficiente domínio sobre ela? Vale lembrar que as narrativas de Rosa são pouco didáticas, no sentido de que exigem do leitor certo conhecimento sobre a matéria do narrado. Não há uma preocupação central com relação ao quanto o leitor está entendendo, porque existe o pressuposto de que se fala de algo de domínio comum. A outra questão que pode ser formulada é: o sertanejo representado nas histórias de Rosa, com acesso reduzido à escrita, é capaz de se reconhecer nelas e, mais ainda, ele consegue apreender, pelo menos em parte, a complexa elaboração da linguagem e as inúmeras referências a culturas que não lhe são conhecidas?

A resposta para essas duas indagações está associada ao que foi discutido até aqui acerca do processo de construção da obra de Guimarães Rosa. Trata-se de uma produção amplamente amparada em elementos do popular e da oralidade, o que produz uma ilusão de que a leitura será linear, objetiva, ou até simplista. Como se sabe, a leitura de suas obras exige, no entanto, muita competência. Não são incomuns comentários referindo que “Guimarães Rosa é um autor difícil”. Muitos acreditam, ainda, que, para compreendê-lo razoavelmente, é necessário um longo percurso em contato com a leitura de autores mais

“fáceis” antes de se aventurar em suas estórias. No entanto, não se ouvem declarações afirmando coisas como: “Não entendi porque não conheço a cultura sertaneja” ou “Não entendi porque não moro naquela região específica”. Isso se deve ao fato de que, primeiro, não há uma ambientação sertaneja que limite o entendimento somente às pessoas que convivem naquela região. Não há um código tão particular, a ponto de ser entendido somente por pessoas predeterminadas. Segundo, o espaço e o tipo sertanejos, bem como sua maneira de falar e pensar, seguem uma *tendência* popular, mas não podem ser considerados como uma cópia, uma reprodução fiel do sertão e do sertanejo que existem em uma região definida geograficamente e culturalmente. Eles são o resultado de uma criação artística, cujo projeto é o de induzir a essa fusão/confusão com o referente concreto. O sertanejo de Rosa, como já apontado, é uma categoria complexa, que, apesar de suas percepções bastante peculiares do mundo, é profundo o suficiente para identificar-se com qualquer um, pois tem dúvidas, crises, limitações, defeitos, curiosidade, tal como o potencial leitor. Por conta disso, pode-se considerar que o leitor ideal de Rosa é o sertanejo – entendido a partir desse conceito universalizante e simbólico –, alguém disposto a perceber o mundo através de uma perspectiva intuitiva, pragmática e que valoriza a relação com seu grupo, com as experiências que daí advêm. Assim, por mais que o sertanejo não esteja habituado a uma cultura escrita, ele também se conhece e é capaz de compreender a obra do autor, pois a entende tanto por meio da identificação com a cultura e o código do sertão representados nela quanto por meio das experiências de vida aí referidas.<sup>12</sup>

O autor estabelece um pacto com o leitor. Ao identificar-se com essa produção de Rosa, reconhecendo a tentativa de retomada do contexto de oralidade, o leitor torna-se, também, um componente dessa grande engrenagem ficcional. Sua função é legitimar a existência de um outro, a presença que escuta e reage às intervenções do contador de estórias

---

<sup>12</sup> Um exemplo bastante ilustrativo de como os sertanejos se identificam com a obra de Rosa e do “legado” (ainda que indiretamente) do autor para os sertanejos com quem conviveu é o Grupo de Contadores de Estória Miguilins, criado em 1994, pela prima de Guimarães Rosa, com o intuito de enriquecer os atrativos à casa onde Rosa se criou, em Cordisburgo, Minas Gerais. A iniciativa não só passou a atrair mais turistas como também ajudou a desenvolver o gosto pelas estórias nas crianças participantes do projeto, gosto esse proveniente do entendimento de sua obra.

O Grupo de Contadores de Estória Miguilins [...], como são chamados os quase 50 garotos que se utilizam da oralidade, a mesma fonte da qual se serviu o escritor, encantam os que vão em busca de seu universo sertanejo, com forte sotaque mineiro. Não são atores, mas sim contadores de história, essa espécie rara que ainda habita cidades como Cordisburgo. Narram trechos e contos inteiros da obra de Rosa e nos fazem pensar que sua obra é feita às vezes para ser ouvida, e não lida. (FILHO, 2006, p.40-41)



e, ao mesmo tempo, tornar-se portador do saber divulgado pelas narrativas. Dessa forma, a leitura constitui:

a apreensão de uma performance ausente-presente; uma tomada da linguagem falando-se (e não apenas se liberando sob a forma de traços negros no papel). A leitura é a percepção, em uma situação transitória e única, da expressão e da elocução juntas. (ZUMTHOR, 2000, p.66)

Assim, para finalizar, tentando situar definitivamente Guimarães Rosa entre o popular e o erudito, é preciso reconhecer, como explica Leonardo Arroyo (1984, p.13), que se trata de uma “*solução erudita*, sob aspectos predominantes, de uma criação popular”, produção que vive em uma espécie de oscilação entre “uma origem erudita e uma origem popular, ou uma origem erudita resguardada pela ‘sabedoria poética’ do povo, e assim modificada, alterada, mas sempre fiel a suas fontes, cuja memória, muitas vezes, se perdeu” (ibid., p.255). Acima de tudo, Guimarães Rosa é um autor moderno, para quem o folclore não é algo estático, antigo, mas sempre atual, sempre novo. Ao reelaborá-lo, acrescenta-lhe novos sentidos, novas nuances e, com isso, surpreende e conquista o leitor. Pedro Xisto, sobre cujas interpretações Rosa (2003a, p.94-95) expressou seu contentamento, foi feliz ao resumir a obra desse grande mestre da ficção:

Silenciosamente, o nosso escritor fez livros em que, excedendo até a si mesmo, *excede ainda à própria condição da escrita*. O escritor liberta e reanima a linguagem impressa, paralisada, silente. Ele insufla, tão original quanto eficazmente, valores orais, alógicos, poéticos à prosa que, assim, se transfigura numa plurivalência além dos gêneros e dos lugares e dos tempos. Em tal escritura, há, potencialmente, uma partitura. Uma partitura como de oralização de poemas concretos. *Uma volta dialética do romance, da novela e do conto às histórias crepitantes de quando era uma vez, aos recitativos rituais, às invocações interjetivas*. Uma volta que refaz, em princípio, todas as experiências, todos os comportamentos, todas as atitudes que têm fluído desde um suposto, primígeno, grito modulado até os tons sutis (subtons, entretons, outros tantos) das “séries” musicais, hoje, propostas. (XISTO, 1970, p.23, grifo meu)

## 2 – COMO NUM EPIGRAMA SERTANEJO: “PÉ-DURO, CHAPÉU-DE-COURO” E “ENTREMEIO COM O VAQUEIRO MARIANO”

Nhô Guimarães por tudo a saber e anotar, no sempre, os seus riscos e debuxos no papel. Os aconteceres do mais sertão, lhe dissessem de tudo. Eles ensinavam, com as palavras certas, sobre bichos e matos e tratos.  
(FONSECA, 2006, p.89)

Para entender de que maneira Rosa explora o contexto de oralidade que predomina em suas narrativas, é necessário pensar qual a relação entre o “homem do sertão” e seu meio e em que medida este influencia aquele. Certo é que o tema constitui um dos mais percorridos pela crítica, já que não há como pensar sua obra sem considerar o lugar que o sertão e o sertanejo ocupam nela. No entanto, torna-se relevante discutir aqui, ainda que sumariamente, como o espaço da natureza é representado literariamente e o que da relação do sertanejo com a sua terra é evidenciado pelo autor.

O ponto de partida para essa discussão é um depoimento de Manuel Nardy, no qual ele comenta como foi seu contato com o grande escritor, quais os interesses do autor e a rotina de um vaqueiro. Mas, acima de tudo, Manuelzão “dá o seu recado”, ou seja, deixa claro o que pensa, como percebe o mundo, em que acredita. Em poucas palavras, está a síntese da sabedoria desse “homem do sertão”, que tanto encantou Guimarães Rosa e tantas vezes lhe serviu de “inspiração”.

Alma nós tudo têm. O sangue estando correndo, eu acho que a alma tanto faz de um boi como de um cavalo, ou de uma galinha. É a mesma, alma é uma só, é o sangue. [...] A única diferença que tem a nossa de um boi é que nós foi batizado e vai pra igreja, mas não sendo, o sangue coalhê, acabou. (NARDY, 2006, p.63)

Manuelzão fala de alma, um conceito cristão bastante aceito e difundido. Aliás, usa um vocabulário muito parecido com o do texto bíblico (“dei-vos esse sangue para o altar, a fim de que ele sirva de expiação por vossas almas, porque é pela alma que o sangue expia”, Levítico, 17, 11b). No entanto, o que torna peculiar esta sua declaração é o reconhecimento de que “alma nós tudo têm”, um “nós” que engloba gente e animais. O que distingue a alma de uns e outros é uma convenção. Não havendo o batismo, como menciona Manuelzão, então, realmente, “o sangue coalhê, acabou”, tanto para o homem quanto para o boi, o cavalo ou a galinha. Assim, nada mais provável do que o sertanejo respeitar os animais, principalmente aqueles com os quais possui um vínculo maior, como o cavalo e o boi, porque diretamente

envolvidos em sua vida. Ele os trata como iguais, como irmãos, como dignos da mesma atenção e dos mesmos cuidados que um amigo mereceria.

As duas narrativas analisadas aqui têm em comum essa sintonia entre o homem – o sertanejo em suas várias facetas – e a natureza à sua volta. Nota-se nas mesmas uma perfeita harmonia entre esses elementos e como que um entendimento mútuo, uma fusão de almas. No entanto, essas narrativas diferem das demais analisadas neste trabalho por três motivos: primeiro, porque o narrador é claramente alguém de fora, que, apesar de sua expressa admiração pelo sertão, não vive nesse universo. Seu olhar é o do observador, do etnógrafo, do curioso. Segundo, porque elas partiram de acontecimentos reais, datados, em que o autor não pretendia *a priori* fazer ficção<sup>13</sup>, mas uma espécie de reportagem ou de ensaio ficcionalizados sobre algumas de suas experiências em companhia dos sertanejos. Inicialmente, elas foram divulgadas em jornais, como textos de natureza informativa, que, como tal, devem ser o mais fiel possível aos fatos. Terceiro, porque compõem o conjunto de obras póstumas do autor, reunidas em livros diferentes, sem seu aval definitivo (apesar de ambas terem sido publicadas previamente em periódicos) ou mesmo sem que ele tivesse determinado como e junto de quais outras narrativas seriam publicadas. A intenção de analisá-las, entretanto, diz respeito ao fato de que as mesmas constituem uma espécie de tratado sobre o sertanejo. Tomadas em conjunto, representam a síntese do homem do sertão tantas vezes reiterado em suas histórias. Além disso, por ser o narrador facilmente associado à figura do autor (implicado), tem-se a oportunidade de perceber a perspectiva do mesmo, compreender o sertão a partir de seus olhos, de suas experiências, das relações que ele estabelece com esse cenário.

A interação do sertanejo com o seu meio, sua rotina, a forma como ele entende o mundo a partir do diálogo com a natureza e com os animais, tudo isso não é exclusivo dos textos analisados aqui. Portanto, sua análise serve como pressuposto para compreender esse universo sertanejo criado por Rosa que faz parte da grande maioria de suas narrativas. Este trabalho ampara-se na convicção de que o contexto de oralidade elaborado pelo autor só ganha significado na medida em que há uma simbiose entre aqueles que povoam esse contexto e que compartilham culturas, códigos e experiências. Este capítulo pretende apontar alguns elementos importantes que permitem essa interação. De forma mais específica, é possível afirmar que só pode se estabelecer esse contato através de uma mediação. No caso da

---

<sup>13</sup> Ainda que, como discutido no capítulo anterior, toda a sua produção, mesmo aquela que o autor não considera propriamente literária – como seus discursos, entrevistas e cartas –, seja uma construção ficcional, um artifício para iludir/convencer o leitor.

obra de Guimarães Rosa, essa mediação dá-se principalmente pela presença da natureza como elemento permanente, aceito e conhecido por todos.

Uma das estórias em que é possível perceber quase como uma fusão entre o homem e a natureza é “Entremeio com o vaqueiro Mariano” (ROSA, 2001g). Nela, o autor ficcionaliza um diálogo com o vaqueiro Mariano, “que reunia em si, em qualidade e cor, quase tudo o que a literatura empresta esparso aos vaqueiros principais” (ibid., p.115). A narrativa resulta das impressões do autor sobre sua viagem pelo Pantanal, ocorrida no ano de 1947. Com esta informação, fica claro, mais uma vez, quão abrangente e simbólico é o sertão de Rosa, a ponto de ele ir até o Mato Grosso para encontrar homens como Mariano. A “entrevista” é publicada, no mesmo ano, em três partes, no *Correio da Manhã*. Em 1952, ganha uma edição ilustrada e, finalmente, em 1969, compõe a obra póstuma *Estas estórias*. O interesse pela vida de Mariano é esclarecido pelo narrador: “Eu tinha precisão de aprender mais, sobre a alma dos bois, e instigava-o a fornecer-me factos, casos, cenas (ibid., p.115) e também pelo autor: “Aquele vaqueiro ainda existe. É meu grande amigo. Foi com ele que aprendi muito sobre a alma dos bois...” (ROSA apud DANTAS, 1975, p.22). Pode-se afirmar que o autor empresta seu interesse ao narrador, na medida em que ambos estão obstinados por entender a “alma dos bois”. Da conversa com o Mariano delinea-se um espaço poético, colorido, cuja presença do boi é mais do que o simples trabalho do vaqueiro, como se evidenciará adiante.

A outra estória analisada é “Pé-duro, chapéu-de-couro” (ROSA, 2001h). Esta foi escrita em 1952, ano em que Guimarães Rosa, juntamente com o então presidente Getúlio Vargas e Assis Chateaubriand, participou de um encontro de vaqueiros, em Caldas do Cipó, na Bahia. Foram reunidos cerca de 600 homens, de diversas partes do Brasil, para uma vaquejada, espécie de jogo de vaqueiros, em que os mesmos encenam lutas, competem, demonstram suas habilidades. A estória, em tom ensaístico, foi publicada inicialmente em *O Jornal* e, depois, em *Ave, palavra*, em 1970, reunindo não só as descrições sobre as vestes, os hábitos e as atividades do vaqueiro, como também uma série de comentários sobre o tratamento literário e “antropológico” do sertanejo dado por Tomás Antônio Gonzaga, José de Alencar, Euclides da Cunha e o próprio Chateaubriand.

Essas duas estórias, ainda que definitivamente separadas, têm muito em comum. Elas constituem um documento importante, um registro do sertanejo em seu habitat<sup>14</sup> e, principalmente, toda sabedoria que daí provém. Rosa tinha um projeto para elas, o qual ficou

---

<sup>14</sup> Embora a localização geográfica do Pantanal, presente em “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, não possa ser considerada, propriamente, parte do sertão, foi incluída nesse espaço pela maneira semelhante como a relação do homem com seu meio é apontada pelo autor, tanto no sertão quanto no Pantanal.

inconcluso, como lembra Ana Luiza Costa<sup>15</sup> (2006a, p.37), referindo a existência, em seu arquivo, de uma:

pasta intitulada “Com os vaqueiros”, datada de 1957. Dento dela, há um exemplar do livro *Com o vaqueiro Mariano* (tal como publicado pela editora Hipocampo, em 1952) e um recorte de “Pé-duro, chapéu-de-couro” (tal como saiu em *O Jornal*, Rio de Janeiro, 1952), ambos com correções e emendas manuscritas. Esse livro nunca foi publicado, e seus dois textos acabaram separados para sempre, republicados em livros diferentes.

Nesses textos, nota-se a síntese de muitos personagens de Rosa – Riobaldo, Soropita, Lélío, Grivo, o matador de onças de “Meu tio, o Iauaretê”, entre tantos outros. Mas, além disso, demonstram a maneira como o autor (implicado) busca conhecer aquilo sobre o que fala. Em todas as suas “experiências de campo”, ele não se coloca como observador passivo, mas como participante, na medida do possível. Ele demonstra humildade e flexibilidade suficientes para ouvir o que o “homem do sertão” tem a dizer e para respeitar sua maneira de ver e entender o mundo. Destitui-se da imagem do doutor, do diplomata, torna-se vaqueiro, para ter melhor acesso aos vaqueiros de verdade e, assim, perceber sua alma.

Como o Senhor deve ter lido, lá compareceram vaqueiros de vários Estados, e de quase todos os municípios baianos onde há criação de gado, do curreleiro (*pé-duro*) bravo das caatingas. Fui com Assis Chateaubriand, que é o rei dos entusiastas, e *tive de vestir também o uniforme de couro e montar a cavalo (num esplêndido cavalo paraibano), formando na “guarda vaqueira”* que foi ao campo de aviação receber o Presidente Getúlio Vargas. (ROSA apud ROSA, 1999, p.204-206, grifo meu)

Referindo outra de suas viagens, esta pelo sertão mineiro, em 1952, na qual encontra Manuelzão, aponta Ana Luiza Costa (2006a, p.29-30):

Ao invés de descer o rio das Velhas de canoa, como havia planejado com Pedro Moreira, à maneira de um viajante que apenas passa pelos lugares, o escritor prefere conviver intensamente com um grupo de vaqueiros, compartilhando seus afazeres.

Essa sua atitude faz toda a diferença na composição das narrativas. Sem esse natural interesse e entusiasmo pelas coisas do sertão, talvez as histórias perderiam muito do sentimento e da intensidade que permeiam aspectos tão simples e triviais como os trajés dos vaqueiros:

E, nos cavaleiros, o imbricado, impressionante repetir-se dos “couros”, laudel completo. [...] Tudo encardido, concolor, monocrômico, em curtido de mateiro, guatapará, suassuapara, bode, sola ou vaqueta, cabedais silvestres.

---

<sup>15</sup> Na edição dupla dos Cadernos de Literatura do Instituto Moreira Salles, especial sobre Guimarães Rosa, há dois excelentes artigos desta crítica, “Veredas de Viator” (COSTA, 2006a) e “Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*” (id., 2006b), repletos de informações sobre a bibliografia do autor, que ajudam a compreender o conjunto de sua obra.

De um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais – como num epigrama. (ROSA, 2001h, p.176-177)

Em poucas linhas, em uma enumeração de elementos compositivos da veste e dos artefatos de trabalho do vaqueiro, nota-se a profundidade que essa descrição atinge. Ao referir uma paisagem “monocrômica”, o narrador aponta para uma coesão impressionante, entre homem, trabalho e animal. Mais curioso é que o boi é, ao mesmo tempo, o motivador da existência do vaqueiro, já que é através daquele que este ganha a vida, e o fornecedor tanto do que ele veste quanto dos instrumentos para subjugar o animal. A presença do boi é algo quase indissociável da identidade do vaqueiro. Eles se pertencem, se completam. Talvez um narrador mais distanciado teria visto nesta “concolor” apenas um indício do caráter utilitário do vaqueiro.

Para, enfim, penetrar a alma de sertanejos e bois, o autor precisa estabelecer contato. Como o etnógrafo que deve envolver-se com o grupo a ser pesquisado, ele tem de criar vínculos. Primeiro, ele o faz através da identificação com o sertanejo, seja por sua origem, seja pelas vezes em que retorna ao sertão. Ele também reconhece um “tom” sertanejo em suas obras, uma forma de composição e expressão de idéias que ele foi buscar no sertanejo:

Uma palavra, uma única palavra ou frase podem me manter ocupado durante horas ou dias. Para isso, não preciso forçosamente de um escritório. Gosto de pensar cavalgando, na fazenda, no sertão; e quando algo não me fica claro, não vou conversar com algum douto professor, e sim com algum dos velhos vaqueiros de Minas Gerais, que são todos homens atilados. Quando volto para junto deles, sinto-me vaqueiro novamente, se é que alguém pode deixar de sê-lo. (ROSA apud LORENZ, 1991, p.79)

No entanto, por mais que esse autor, ou melhor, que esta representação de autor coloque-se como totalmente engajada ao universo do sertão, essa relação só é possível na medida em que há uma troca – e aí se chega ao segundo meio pelo qual se estabelece o vínculo. Assim, é certo que ele consegue obter confissões e narrações dos sertanejos, convive com eles, mas isso não é possível somente porque se considera um sertanejo, mas porque também tem algo a oferecer, o que fica claro através da compreensão desta declaração de Manuelzão:

Tudo que ele me explicou que passou lá no estrangeiro com ele, lá no exterior, ele ensinou pra nós, e se eu tivesse tomado nota daquilo, igual ele fazia, hoje tinha muita coisa. Se eu contasse uma redação lá do exterior todo mundo achava que eu conhecia aquilo desde lá, mas eu nunca pensei em chegar na altura que chegou. Isso foi uma coisa que ninguém esperava por isso. (NARDY, 2006, p.63)

O encontro com o autor não é algo unilateral, como se pode notar nessas palavras. Assim como contava suas estórias, Manuel Nardy também ouvia os relatos do amigo doutor,

também aprendia, também viajava para o exterior. Mais interessante é que o próprio Manuelzão reconhece que ele igualmente seria capaz de contar “uma redação” sobre coisas que não viveu, apenas que ouviu narrar. As narrativas são o instrumento pelo qual é possível ter outras experiências, conhecer outras culturas e, até, ser outro, como atesta este comentário. O que Guimarães Rosa consegue, como fascinado escritor que quer mergulhar no universo de seus personagens, é compartilhar também um pouco de suas vivências, ganhar a confiança de seus interlocutores, os quais se sentem à vontade para, também eles, revelarem seus segredos, seus saberes, suas práticas. Além disso, por mais que imprima sua marca autoral nas narrativas, ele acaba atuando como um etnógrafo, uma vez que registra a presença e o espaço desse homem sertanejo e, mais que isso, legitima e reproduz, ainda que ficcionalmente, o seu discurso e a sua sabedoria. Enfim, o autor valoriza seu objeto, mais ou menos como faz o etnógrafo, ao preocupar-se em registrar e divulgar uma cultura ou um grupo. No entanto, não pode escapar de certa “armadilha” imposta por esse contato.

Ironicamente, toda narrativa etnográfica pretende capturar o movimento da vida vivida, sendo por ele capturada, tornando-se o antropólogo, tragicamente, preso desse encadeamento insondável do próprio sentimento do tempo. Isso porque quem ouve uma história está na companhia do narrador, e mesmo quem a lê compartilha de sua companhia. (ROCHA e ECKERT, 2005, p.54)

Não há dúvida de que Guimarães Rosa deixa-se capturar pelas estórias que ouve, pelos hábitos que presencia, pela perspectiva sertaneja. Dessa forma, o ponto de vista do autor (implicado) e, principalmente, o dos seus narradores tendem a identificar-se ou, até mesmo, a confundir-se com o desses sertanejos com quem o autor (real) conviveu. Os textos escritos, que são o produto desse contato, “acabam sendo reconhecidos como depositários do próprio ‘encontro etnográfico’ do antropólogo com o grupo e/ou comunidades pesquisadas, no sentido de serem o ‘estatuto de testemunho’ da voz do Outro” (ibid., 2005, p.45). As duas narrativas referidas neste capítulo trazem a marca desse contato, que é tanto um relato impressionista como “o estatuto de testemunho” de um encontro, mediado pela literatura, com a cultura sertaneja em algumas de suas manifestações.

Espera-se ter ficado claro, até aqui, que esse olhar do narrador sobre o sertão e o sertanejo combina tanto uma perspectiva de quem está distante quanto aquela de quem conhece e aprecia aquilo de que fala. Agora, pretende-se focar as narrativas propriamente, para tentar identificar que percepções são evidenciadas e de que maneira estabelece-se a relação entre o homem e seu meio, que é a tônica dessas duas estórias. “Pé-duro, chapéu-de-couro” é mais descritiva. Ainda que um e outro personagem ganhem voz ao longo da narrativa, prevalece o enfoque do narrador, que é também comentador e didata. “Entre meio

com o vaqueiro Mariano”, como o próprio título já insinua, tende para o debate, para o diálogo. Assim, Mariano é um personagem plenamente constituído. Ele ganha voz, dirige-se a seu interlocutor, mas também é avaliado e interpretado por este. “Pé-duro, chapéu-de-couro” é rica na exploração do tipo sertanejo, permitindo que o leitor tenha uma idéia mais completa sobre o sertanejo, o que, de certa forma, contribui para a leitura de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, porque a rotina do vaqueiro já foi descrita naquela, sendo apenas citada nesta. Por outro lado, esta estória centra-se na relação com a natureza, com o campo, com os animais, o que é demonstrado de forma menos enfática na outra. Assim, os sentidos de ambas estão bastante imbricados, porque contribuem para a compreensão de aspectos da realidade sertaneja, que vai ser referida e revisitada em todas as narrativas citadas neste trabalho. Por conta disso, as duas estórias serão analisadas em combinação, uma complementando a outra.

No capítulo anterior, defendeu-se que a concepção de Rosa em relação ao sertanejo é bastante ampla, compreendendo não só o homem que habita os sertões brasileiros, como todo aquele que se identifica com certa maneira de pensar e agir, proposta pelo autor, a qual está intimamente relacionada a um caráter pragmático e a um pensamento menos intelectualista e mais centrado na intuição. Por outro lado, o sertanejo, situando-o geográfica e culturalmente, é heterogêneo. Nesta categoria inclui-se uma série de grupos, desde os habitantes do sertão seco da Bahia aos habitantes do sertão chuvoso de Mato Grosso e de Minas, os geralistas, até os que se definem por suas ocupações, como os cantadores, os benzedeiros, as velhas rezadeiras, as “más mulheres”, os fazendeiros, os vaqueiros e uma infinidade de gentes, que não são específicas do sertão, mas que, juntas, compõem esse grande e diverso panorama. O foco de Rosa nestas duas estórias e em todas as demais abordadas aqui (à exceção de “O recado do Morro”, que tem em Pedro Orósio um outro tipo de sertanejo) é o vaqueiro. Assim, é a perspectiva dele, totalmente vinculada a seu trabalho, que se destaca nesse olhar sobre o sertão.

Quem vaqueiro?

O vaqueiro nômade fixo, bestiário generoso, singelo herói, atleta ascético. O vaqueiro prudente e ousado, fatalista dinâmico, corajoso tranqüilo. O bandeirante permanente. Um servo solitário, que se obedece. (ROSA, 2001h, p.186)

Como se pode perceber, o vaqueiro é um homem de contrastes. Ele é um misto de características que o tornam corajoso, desbravador, poderoso, mas, ao mesmo tempo, vulnerável, solitário, submisso. E essa contradição é estendida a sua relação com o gado, de quem é senhor e servo, ao mesmo tempo.



O vaqueiro é o pastor do boi, do boi bravoio.

Boi, que, sendo um dos primeiros animais que o homem soube prender, a si e que pelo planeta o acompanharam, deles é o único que fortuitamente pode encontrar-se restituído, perto do homem, à sua vida primitiva e natural, no regime pastoral do *despotismo na larga, na solta*; e de tanto – e já que, o puro ofício de viver, nos bichos se cumpre melhor – o justo que haveria em estudar-se, nas condições, seu esboçar-se de alma, seu ser, seus costumes obscuros. (ROSA, 2001h, p.186-187)

Por tudo isso, ele é um homem acostumado às dificuldades, ao imprevisto, à errância. É fadado à solidão, porque não pode firmar raízes, constituir família.<sup>16</sup> A velhice é sinônimo de auto-anulação, porque o impossibilita de fazer aquilo que sabe e tampouco lhe garante um porto-seguro, uma estada entre os seus. “O vaqueiro é um homem apartado” (ibid., p.175), como ensina a narrativa. No entanto, esse estar sozinho não possui um caráter totalmente negativo. É justamente pela imposição da solidão nas longas viagens com o gado que pode observar melhor o que se passa à sua volta e divagar sobre a vida, sobre as pessoas, sobre a própria condição.

O convívio que lhe vem, entre solidão, e que nada acaba, é uma grande vida poderosa – tudo calma ou querela – arraia graúda de surdos-cegos, infância oceânica. Acompanha-o o lendário, margeia-o o noturno. [...]

De tudo, ele ser, regra própria, crescido em si e taciturno, fazejo na precisão de haver sua ciência e de imitar instintos. (ibid., p.190)

Sua maior qualidade talvez seja a extrema capacidade de adaptação e sobrevivência às mais difíceis situações. Por mais que siga sempre a rotina da lida com o gado, muitas vezes depara-se com imprevistos, em relação aos quais precisa agir, colocando, em alguns momentos, a própria vida em perigo para cumprir seus compromissos. Talvez poucas sejam as profissões em que se pode perceber dedicação integral às tarefas, fidelidade incondicional ao exercício de suas funções. Um exemplo é este relato de Mariano:

Foi há uns três anos, na seca. No levantar o gado do curral, sobe um poeirão, e tapa tudo. O gado faz redemoinho. Eu vim abrir a porteira, e era só a barulheira deles, e aquela nuvem vermelha, de pó de terra. A gente apurado, até com receio, não se previne. Quando meio-enxerguei um vulto, ouvi o rosnado, em vez de empurrar p'ra diante a porteira segurei foi um touro enorme, que vinha saindo... Me abracei com ele, u'a mão no pescoço, a outra num chifre. [...] A mal eu engoli gosto de sangue... Aí, num modo que eu vi que *a morte às vezes tem é ódio da gente...* (id., 2001g, p.119)

O trecho evidencia não só o desprendimento do vaqueiro em arriscar a vida para evitar que o boi escape, mas também sua satisfação em reatualizar esse acontecimento e compartilhá-lo, o que lhe permite contar uma longa narrativa, cheia de detalhes e imagens. Mais do que isso, o contato com a morte, resultado de seu trabalho, levou a uma reflexão

<sup>16</sup> Basta considerar o conflito do personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor” (ROSA, 2001b), que repensa sua decisão de ter abdicado de formar uma família em favor da vida de vaqueiro.

calcada na experiência imediata: “*a morte às vezes tem é ódio da gente*”. De um plano concreto, baseado em fatos, passa-se imediatamente ao plano do abstrato, da reflexão.<sup>17</sup> O vaqueiro percebe nesse evento um ensinamento maior, que não é, como poderia se pressupor, o de que deveria evitar confrontar um animal furioso ou de ter cuidado ao fechar a porteira, mas sim de que, às vezes, a morte atinge-nos com violência, com vontade irrefreável de levar a cabo aquilo a que se destina. Somente através de um contato tão íntimo e intenso com a possibilidade da morte é que Mariano foi capaz de chegar a tal conclusão, dando forma e consistência a uma das experiências mais difíceis e inevitáveis a qualquer pessoa. Essa maneira tão particular de vivenciar sensações e demonstrar sabedoria, quase sempre ligada à prática cotidiana, é uma constante nesse universo sertanejo e, em muitos momentos, reaproveitada pelo autor na construção de seus personagens.

Em uma síntese poética primorosa, mas também de difícil entendimento, Rosa exalta a figura desse “herói de carne-e-osso” e, ao mesmo tempo, múltiplo, complexo, lutador.

Sair de casa, mão que sim, pé na noite, fim de estrelas, rio de orvalho, pão do verde, galope e sol, deus no céu, mundo rei, tudo caminho. Escolher de si, partir o campo, falar o boi, romper à fula e à frouxa, dar uma corra, bater um gado; arrastar às costas o couro do dia.

Rer, adviver, entender, aguisar, vigiar, corçoar, conter, envir, sistir, miscuir, separar, remover, defender, guaritar, conduzir. (ROSA, 2001h, p.193-194)

O autor constrói uma imagem de vaqueiro quase como um abnegado da própria condição de indivíduo, em favor de uma identidade coletiva, caracterizada por suas atividades, sua maneira de vestir, suas responsabilidades e seu estilo de vida. As designações “pé-duro”<sup>18</sup> e “chapéu-de-couro” tendem a reforçar essa perspectiva, uma vez que funcionam como traços identitários a partir de aspectos do seu trabalho. No entanto, essa impressão de que se está diante de uma figura arquetípica é apenas superficial. Principalmente em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, narrativa na qual há uma espécie de estudo sociológico sobre a condição do vaqueiro e sobre o lugar que lhe é devido na sociedade, o sertanejo é, sem dúvida, exaltado. Contudo, não é descrito como o “bom selvagem”, o último homem privado da corrupção e dos vícios da sociedade moderna, a esperança de salvação moral, apesar de não serem raros comentários do autor como: “Eu queria que o mundo fosse habitado apenas por vaqueiros.

<sup>17</sup> A capacidade de abstração em culturas orais existe, mas, diferentemente das culturas que se baseiam de forma mais incisiva na escrita, o pensamento abstrato possui uma relação muito particular com a realidade concreta, com explica Walter Ong (1998, p.61): “As culturas orais tendem a usar conceitos dentro de quadros de referência situacionais, operacionais, que possuem um mínimo de abstração, que permanecem próximos ao mundo cotidiano da vida humana”.

<sup>18</sup> “A alcunha parece ter sido dada primeiro aos negros, ou aos índios, de calosas plantas, pés de sola grossa, trituradora de torrões e esmagadora de espinhos. Daí, aos bois da raça conformada à selvagem semi-aridez, o curraleiro beluíno e brasílico” (ROSA, 2001h, p.187); “Pé-duro, bem; o homem duro, o *duro*” (ibid., p.188).

Então tudo andaria melhor (ROSA apud LORENZ, 1991, p.68)”. Ele é referido de forma mais lúcida, sem exageros, como alguém com quem se tem algo a aprender.

Não sabemos, num nosso país que ainda constrói sua gente de tantos diversos sangues, se ele será, o sertanejo, a “rocha viva de uma raça”, o “cerne de uma nacionalidade”.

Mas sua presença é longa lição, sua persistência um julgamento e um recado. (ROSA, 2001h, p.194)

Nota-se que esta representação evidencia inúmeras vezes o respeito e a deferência com que este homem do sertão se relaciona com o mundo a seu redor. Sua presença chama a atenção para a importância de pensar a própria existência de uma maneira mais atenta, mais pessoal, abstando-se de convenções. Mais do que isso, essa imagem do sertanejo, sintetizada na figura do vaqueiro, constitui um convite a compartilhar de sua maneira de perceber e entender o que se passa em seu meio. Manuel Nardy (2006, p.61) assume: “Pra mim toda terra é sagrada”. É esse sentido de sagrado que emana das coisas, bem como a necessária sensibilidade para apreendê-lo, que irão permitir a sincronia e, muitas vezes, a indistinção entre homem e natureza, entre a alma, a essência sagrada do ser humano, e a alma, também sagrada, sacralizada, dos animais.

Esse enfoque de fusão e de entendimento entre o homem e seu meio é mais evidente em “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, já que o texto não possui a mesma intensidade ensaística e exploratória de “Pé-duro, chapéu-de-couro”. No entanto, é repleto de imagens, que vão se moldando através da composição tanto do narrador quanto de Mariano, este um exímio contador de histórias, preocupado em despertar o interesse de seu interlocutor e aguçar-lhe a curiosidade. Para isso, descreve quase que fotografias, painéis de suas aventuras, sem, é claro, deixar de acrescentar elementos que tendem a tornar as histórias mais sedutoras, mais fantásticas.

Enxerguei boi frouxar paleta, desmanchar o quarto dianteiro, o osso despregar da carcaça e subir levantando o couro, e o boi, em vez de parar e deitar, seguia correndo, gemendo, três trechos, em galope mancado, feito sombração... (ROSA, 2001g, p.123-124)

É o próprio narrador quem percebe o esforço de Mariano em tornar presentes os detalhes de suas aventuras como vaqueiro. Uma notável contribuição do narrador para os propósitos deste trabalho é o reconhecimento da insuficiência das palavras para contar uma história em todos os seus vívidos detalhes. Ou seja, é preciso lançar mão de outros recursos, e aí entre o conceito de *performance*, discutido nos capítulos seguintes, para que o espectador consiga entrar em sintonia com a narrativa, para que esta se torne presente, ganhe autonomia.

Te aprendo ao fácil, Zé Mariano, maior vaqueiro, sob vez de contador. A verdadeira parte, por quanto tenhas, das tuas passagens, por nenhum modo poderás transmitir-me. O que a laranja não ensina ao limoeiro e que um boi não consegue dizer a outro boi. Ipso o que acende melhor teus olhos, que dá trunfo à tua voz e tento às tuas mãos. Também as estórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir. (ROSA, 2001g, p.121)

Esta narrativa compartilha com “Pé-duro, chapéu-de-couro” a idéia de que o sertanejo é indissociável da natureza: “Sua silhueta e a caatinga lívida se compertencem” (id., 2001h, p.188), de forma muito semelhante à tese de Euclides da Cunha (2000, p.205):

Todas aquelas árvores são para ele velhas companheiras. Conhece-as todas. Nasceram juntos; cresceram irmãmente; cresceram através das mesmas dificuldades, lutando com as mesmas agruras, sócios dos mesmos dias remansados.

Esses pressupostos são fundamentais para entender a relação afetiva que o sertanejo estabelece com a natureza e com os animais. Ele os trata como conhecidos e, em certa medida, humaniza-os. A partir desse contato, o sertanejo consegue pensar a si mesmo (“As criaturas da natureza apontam para a natureza humana, que se enxerga na primeira, como se espelho ela fosse”, RIBEIRO, 2000, p.604), expande suas experiências, molda sua identidade. Segundo Walter Ong (1993, p.53), essa atitude é própria do universo oral, o que implica, para fins desta análise, conseqüências definitivas para a maneira de pensar do sertanejo.

Na ausência de categorias analíticas aperfeiçoadas, que dependem da escrita para organizar o conhecimento distante da experiência vivida, as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência mais ou menos próxima ao cotidiano da vida humana, assimilando o mundo estranho, objetivo, à interação imediata, conhecida, de seres humanos.

Feitos tais apontamentos, importantes para a compreensão da narrativa, deve-se, então, retomá-la. Estruturalmente, “Entremeio com o vaqueiro Mariano” é composta de três partes: na primeira, predomina a fala de Mariano, contando suas peripécias e os “apertos” passados na lida com o gado, principalmente o episódio em que pega um touro pelos chifres (já referido anteriormente) e aquele no qual enfrenta uma grande queimada e tem de demonstrar agilidade para salvar a própria vida e a dos bois. Na segunda, predomina a voz do narrador, ainda que Mariano conte algumas estórias e explique alguns detalhes sobre a região. O enfoque desta parte é a percepção do narrador sobre a terna relação entre as vacas e os bezerros e sua admiração pelo tratamento personalizado que Mariano dá a elas. Por fim, a terceira parte também mescla as vozes do narrador e do vaqueiro. Os dois saem para cavalgar e conferir a situação do gado, espalhado pelos campos. Todo o percurso é marcado pelas descrições das paisagens e pelo registro da presença dos variados pássaros encontrados no trajeto.

Uma pista do que significa o contato do homem com a sua terra encontra-se já na epígrafe desta estória: “...exire in pascua...”<sup>19</sup> (ROSA, 2001g, p.113). Nesta citação latina, é utilizado o verbo *exeo*, que pode ser traduzido de muitas formas, principalmente neste caso, em que a frase está descontextualizada. Ele compreende tantos os sentidos de “*nascer no campo*”, “*crescer no campo*” e “*morrer no campo*”. Isso é interessante, porque refere toda uma existência ligada ao campo, exatamente como ocorre na estória de Mariano. Essa imagem é, portanto, reiterada pelas impressões do narrador:

O céu estava extenso. Longe, os carandás eram blocos mais pretos, de um só contorno. As estrelas rodeavam: estrelas grandes, próximas, desgastadas. Um cavalo relinchou, rasgado à distância, repetindo. Os grilos, mil, mil, se telegrafavam: que o Pantanal não dorme, que o Pantanal é enorme, que as estrelas vão chover... José Mariano caminhava embora, no andar bamboleado, cabeça baixa, ruminando seu cansaço. Se abria e unia, com ele, – vaca negra – a noite, vaca. (ibid., p.126-127)

Aqui, percebe-se uma confluência de formas, sons, espécies, movimentos. Há, por um lado, uma gama de informações que remetem à diversidade do espaço – carandás, estrelas, cavalo, grilos –, o que poderia ser o prenúncio de uma balbúrdia. Por outro lado, todos esses elementos convivem em harmonia, cada qual atuando em sua função – “estrelas rodeavam”, grilos se “telegrafavam” –, compondo este Pantanal que “não dorme”, que “é enorme”. Como elemento de coesão e integração, como parte deste cenário, está Mariano, totalmente imerso nele, tendo atitudes que o tornam, ao mesmo tempo, animal, pela convivência intensa com os bois (“andar bamboleado, cabeça baixa, ruminando seu cansaço”), e paisagem (“Se abria e unia, com ele, – vaca negra – a noite, vaca”). A natureza é uma construção. Ela vai se moldando a partir do olhar de seus observadores, neste caso, Mariano e o narrador. Conforme os dois seguem pelo campo, vão compondo a paisagem com base em imagens pré-concebidas, muitas vezes provenientes de outros campos semânticos (“Um fogo onça, alto e barbado, que até se via o capim ainda são dobrar o corpo p’ra fugir dele...”, ibid., p.124; “O vento lambia o capim, como se alisa um gato”, ibid., p.142).

A quase indistinção que a narrativa apresenta entre homens e animais (tal como na declaração inicial de Manuelzão) faz com que a relação estabelecida com estes seja muito semelhante àquela que se dá entre iguais. Além disso, a maneira como os animais agem é interpretada a partir daquilo que se pressupõe ocorrer em relacionamentos entre pessoas. Isso

---

<sup>19</sup> Não há qualquer indício da fonte desta citação ou mesmo se ela é uma invenção do autor. Em pesquisa na *internet*, a única referência ao excerto está em um dos sermões, em latim, de São Bernardo de Claraval, um monge medieval (1091-1153). Disponível em: [www.binetti.ru/bernardus/86\\_2.shtml](http://www.binetti.ru/bernardus/86_2.shtml). Acessado em: 08 mar. 2007. No entanto, reconhece-se a impossibilidade de precisar sua origem. De qualquer modo, isso não tem maiores conseqüências para a análise aqui pretendida.

também adquire os sentidos que lhe dá o observador, como evidenciado no trecho a seguir, no qual há uma relativização de pontos de vista: afinal, quem observa e quem é o observador?

Levantou-se, de onde lá, uma ponta grande de novilhos, que avançaram para nós, “p’ra reconhecer”. Acompanharam-no, por um trecho, e daí se desviaram, processionais, e obliquaram bandada, por mais longe, como crianças, sempre correndo. Seguimos um caminho arenoso, através do charravasco; depois, havia um monchão, e, ao pé, um corixo; e, tirando longo arco, surgiu outro bando de bezerros, vindico: – “Não, estes são aqueles mesmos. Deram essa volta toda, p’ra tornar a espiar a gente...” (ROSA, 2001g, p.147)<sup>20</sup>

Não são poucos os casos em que Mariano refere sentimentos como amor, fidelidade, vingança, gratidão, todos os quais, segundo sua percepção, manifestados pelos bois. Por extensão, a narrativa leva a refletir sobre a possibilidade de o homem se beneficiar da sabedoria que emana do “modo de vida” dos animais, que em pouco difere, conforme a perspectiva da estória, daquela que existe nas relações interpessoais, exceto pelo fato de que os animais talvez sejam mais autênticos, incapazes de maquiagem aquilo que sentem. Sobre esse enfoque, esclarece Mário Cezar Leite (2003, p.73):

A antropomorfia dos elementos naturais já foi bastante apontada, de muitas formas, por vários autores. [...] Ela significa que a natureza recebe, ou permite, a recepção, captação e extração de forças que são, de certa forma, traduzidas por sensações, qualidades, defeitos e sentimentos inerentes ao homem, exclusivos ao homem.

Por exemplo, a narrativa, em certo momento, atém-se à descrição da privação do contato entre as vacas e os bezerros, já que elas não podem amamentar seus filhotes em tempo integral, pois têm de garantir a produção de leite. A separação das crias e a agitação de ambas

---

<sup>20</sup> Através dessa citação, estabelece-se um interessante diálogo, provavelmente não-intencional, com “Um boi vê os homens”, poema de Carlos Drummond de Andrade (2002), publicado em *Claro enigma*, no ano de 1951, ou seja, depois de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, escrito em 1947. Nos versos, pode-se notar uma espécie de “divagação bovina” sobre a condição humana e, principalmente, o estranhamento que algumas de suas atitudes despertam neste inusitado, porém significativo, eu-lírico:

Tão delicados (mais que um arbusto) e correm  
e correm de um para outro lado, sempre esquecidos  
de alguma coisa. Certamente, falta-lhes  
não sei que atributo essencial, posto se apresentem nobres  
e graves, por vezes. Ah, espantosamente graves,  
até sinistros. Coitados, dir-se-ia não escutam  
nem o canto do ar nem os segredos do feno,  
como também parecem não enxergar o que é visível  
e comum a cada um de nós, no espaço. [...] Têm, talvez, certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem  
perdoar a agitação incômoda e o translúcido  
vazio interior que os torna tão pobres e carecidos  
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme  
(que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo  
como pedras aflitas e queimam a erva e a água,  
e difícil, depois disto, é ruminarmos nossa verdade

as partes são referidas por Mariano como “aflição sagrada” (ROSA, 2001g, p.132), que o leva a concluir que “...Ser mãe é negócio duro...” (ibid., p.132). O narrador se sensibiliza: “Dói na gente o desamparo deles, meninos grandalhões, profissionalmente expulsos do leite e calor que lhes pertence. Suplicam ou insistem, exigem, dizem coisas” (ibid., p.129).

Com seu leite, outra coisa se acumula, fluida, expansiva, como o corpo de uma água pesando enorme na represa. O tormento da separação trabalha-lhes um querer quase sabido: algo que, da terra à alma, precisa do caminho da carne. (ibid., p.131)

Na verdade, o leitor dificilmente ficará indiferente. É quase impossível não se comover com a “aflição sagrada” dessas mães, com a apreensão desses “meninos grandalhões” diante da eminência do encontro. No entanto, está-se tratando de animais, que, em tese, agem por instinto, e não movidos por sentimentos. Essa perspectiva lógica tende a ser superada por uma visão afetuosa e humana. Há uma identificação com aquilo por que passam esses animais, pois ela é conhecida das pessoas, que são capazes de entender o sofrimento que decorre da separação entre mãe e filho. O contato com essas situações tende a evocar experiências e sentimentos pessoais, mas somente porque há a identificação com os animais, identificação esta que resulta da construção de um argumento que prevê a similitude das existências humana e animal, a ponto de haver o reconhecimento da “alma” como elemento em comum.

Em outro momento da estória, depois de uma longa exposição, por parte de Mariano, referindo a braveza dos bois, seu instinto defensivo e, ao mesmo tempo, desbravador, os dois se deparam com um casal de quero-queros, que faz seu ninho no campo. A imagem desses seres pequeninos e frágeis contrasta com a presença impositiva e desproporcionalmente maior dos cavalos Rapiirrã e Bariguí, sobre os quais estão montados, respectivamente, Mariano e o narrador. Porém, e para a surpresa deste, os pássaros confrontam essa ameaça, em defesa de seus filhotes.

A fúria do par era soberba. Andaram à roda, eriçados, e, de repente, um abriu contra Rapiirrã um vôo direto, de batalha; eram bem dois pequeninos punhais, enristados nas asas, os esporões vermelhos. O outro, decerto a fêmeazinha, apoiava o ataque, vinda oblíqua, de revôo. Comovia a decisão deles, minúsculos, reis de sua coragem, donos do campo todo. (ibid., p.154)

Nesse embate de forças, nem sempre vencem aqueles mais aptos, os que têm maior probabilidade de obter êxito, como reconhece Mariano: “Às vezes, com esse rompante dôido, eles costumam fazer uma boiada destorcer p’ra um lado e quebrar rumo...” (ibid., p.154). O narrador sentencia: “Melhor, sim, Mariano” (ibid., p.154). Mas, talvez, ainda sensibilizado por essa demonstração de coragem que acabara de presenciar, tal como os vaqueiros que

arriscam a própria vida para cumprir com suas responsabilidades, ou ainda absorto pela lição aprendida com estes pequeninos animais, Mariano entende outra coisa acerca do comentário do narrador, e assente: “É, sim senhor. O amor é assim” (ROSA, 2001g, p.154). A interferência que surge no diálogo demonstra as reações diversas de um e outro, possivelmente influenciadas por suas próprias experiências de vida. Todavia, não há dúvida de que os dois percebem a grandeza e a perfeição da natureza, em sua ilimitada capacidade de adaptação e superação, bem como a possibilidade de aprender com ela e a necessidade de dedicar maior atenção a suas lições, tão próximas, mas às vezes tão desprezadas.

A partir desses vínculos estabelecidos com a natureza e tendo como base a afirmação de Ana Luiza Costa (2000, p.45) de que: “A relação entre o sujeito e a paisagem natural possui uma dimensão temporal. Se o observador está sempre em movimento, também a paisagem, inserida no fluxo do tempo, adquire mobilidade”, percebe-se que o conceito de *cronotopo*, de Bakhtin, é útil para esclarecer de que maneira o espaço adquire significação nas narrativas abordadas neste trabalho e, de forma mais direta, nas duas estórias discutidas no presente capítulo. O teórico emprega o termo para dar conta da “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” (BAKHTIN, 1990, p.211). Tal “interligação” entre tempo e espaço acontece na obra de Guimarães Rosa porque o autor recorre ao que Bakhtin (*ibid.*, p.318) reconhece como “tempo folclórico”:

Este tempo é *profundamente espacial e concreto*. Ele não se separa da terra e da natureza. É totalmente exteriorizado, como toda a vida humana. A vida agrícola e a vida da natureza (da terra) são medidas pelas mesmas escalas, pelos mesmos acontecimentos, têm os mesmos intervalos inseparáveis uns dos outros, dados num único (indivisível) ato do trabalho e da consciência. A vida humana e a natureza são percebidas nas mesmas categorias.

Em “Pé-duro, chapéu-de-couro” e “Entre meio com o vaqueiro Mariano”, bem como nas demais estórias estudadas aqui, nota-se a constante fusão entre tempo e espaço, aquele determinado por este, como ensina Bakhtin. Por esse motivo, os personagens são marcadamente constituídos a partir da relação com a terra, que se manifesta através da equiparação e da identificação com ela. O trabalho é que medeia esse contato, definindo, em certa medida, também o ritmo do tempo e o aproveitamento do espaço. O sertanejo se define, mede e regula o tempo, planeja, aprende, ensina, tudo isso a partir das exigências do seu trabalho. Se, portanto, essas características constituem o “tempo folclórico”, é possível concluir que Rosa elabora suas narrativas a partir do “folclore”, que se manifesta de maneira particular através da determinação do tempo e do espaço e das relações que aí se desenvolvem, pautadas no contato íntimo com a terra e com os que a povoam, sejam eles



animais, vegetação ou companheiros de trabalho. Daí a reincidência de certas formas de expressão e de pensamento, pautadas no pragmatismo e no concreto, e, principalmente, a opção pela figura do vaqueiro como síntese desse meio e representação máxima da interação entre tempo e espaço na constituição do homem do sertão.

Ao optar pelo espaço e pelo código do sertão, pelas relações fundamentadas em uma cultura oral, com todas as implicações que isso traz, o autor pretende, é certo, valorizar uma forma de vida quase esquecida, privilégio de alguns poucos grupos. No entanto, ao falar do sertanejo, ele atinge o homem e propõe que “talvez não estejamos desnecessitados de retornar à luz daquilo que, ainda segundo Huizinga, é a condição primordial da cultura, e que verdadeiramente a caracteriza: a dominação da natureza, mas da *natureza humana*” (ROSA, 2001h, p.195).

Ao imortalizar o vaqueiro em suas obras, ele quer chamar a atenção para a importância de perceber o espaço como algo sagrado, provido de alma. O fim dessa profissão, ou melhor, dessa “filosofia de vida” que o vaqueiro apregoa, iminente com o desenvolvimento de “técnicas modernas” de pecuária, mas destituídas de contato personalizado com a terra e o gado, tende a condenar ao desaparecimento toda uma cultura e, com ela, as histórias que inspira.

O vaqueiro “encourado”, com sua armadura cor de tijolo, suas esporas de prateleira, seu gibão medieval, seus guantes que apenas cobrem o dorso da mão, recua. Recuam os vaqueiros e com eles desaparece a “gesta” secular e anônima dos heroísmos sem testemunhas e das coragens solitárias e atrevidas. (CASCUDO, 2005, p.110)

### 3 – NARRATIVAS EM (TRANS)FORMAÇÃO: TRÊS HOMENS E UMA ESTÓRIA

Nhô Guimarães sabia o segredo: muita estória que se conta nasceu de coisa acontecida, mas fica por si, sem jeito de obedecer à verdade. Uma coisa acontece, mesmo a gente vendo na hora, os olhos já enganam. Depois, eu lhe conto, o senhor conta a outro que conta aos demais. [...] A verdade é só um começo. O melhor mesmo da história é o capricho da prosa. (FONSECA, 2006, p.40)

Em entrevista a Günter Lorenz (1991, p.69), Guimarães Rosa questiona: “No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias?”. Desta pequena frase, é possível depreender uma série de informações sobre o processo que envolve o ato de criar e contar estórias. Em primeiro lugar, o autor evidencia o sertão como o lugar privilegiado para tal prática. Em segundo, refere a contação de estórias como o recurso ideal para ocupar o “tempo livre”. Em terceiro, o momento da contação pressupõe uma interação entre pessoas que se unem com o propósito de participar de um evento que possui certo grau de “funcionalidade”, tendo em vista que Rosa exclui a possibilidade de ocupar o tempo livre com o descanso ou com qualquer outra atividade “a não ser contar estórias”. Por fim, está evidente o interesse do autor em justificar a ampla ligação de suas narrativas, que permeiam o universo sertanejo de Minas, com as estórias de transmissão oral que fazem parte do imaginário popular. Portanto, avançar em direção ao entendimento de suas narrativas é, ao mesmo tempo, reconhecer a permanência e a influência das estórias que sobrevivem através da voz de contares e cantadores, em contigüidade com uma literatura baseada no registro escrito.

Em muitos de seus textos, sejam eles ficção ou depoimentos, percebe-se a recorrência do tema da formação e da transformação das estórias orais tradicionais, as quais ainda persistem em seu *locus* natural – nas rodas de amigos, nas conversas ao final do dia, em torno do fogo, nas viagens, na voz de velhos e amas, enfim, em qualquer lugar ou situação que pressuponham uma reunião de pessoas interessadas em ouvir com atenção uma narrativa de outros tempos – ou são reinventadas por um autor, que precisa suprir com outros recursos, próprios da escrita, esse ambiente performático por onde as narrativas orais transitam. A posição de Guimarães Rosa, muito mais do que uma simples opção por valorizar a temática das estórias e o universo das pessoas a que elas se destinam, parece fazer parte de uma tentativa de garantir a sobrevivência dessa produção e ampliar seu poder de alcance, a fim de

que um suposto leitor mais “cosmopolita” não só reconheça o potencial dessas estórias que se mantêm através da recriação dos seus ilimitados co-autores, mas também tome parte nelas e deixe-se contagiar pelo poder maravilhoso e mágico que as narrativas orais possuem. Em outras palavras, a leitura de Guimarães Rosa possibilita não apenas conhecer o universo popular em que se produzem e se difundem as estórias (através do olhar “isento” de um cientista), como ainda nos transporta para essa realidade sertaneja, com todos os seus valores e conceitos, e supre nossa necessidade de ouvir estórias. O leitor é convidado a assumir o discurso e a visão de mundo do sertanejo. Não ocorre o movimento inverso, no qual o sertanejo e seu contexto se adaptam a um discurso de fora, aos padrões morais e sociais do outro. Por outro lado, os contrastes entre cultura letrada e cultura sertaneja apagam-se em favor de uma convergência de significados. Ou seja, a natureza das estórias possui uma linguagem e um sentido possíveis de serem entendidos e apreciados por todos. Uma razão para tanto talvez possa ser a ligação dessas narrativas com o rito, com o sagrado, com a transcendência. Roland Barthes (1972, p.19-20) é incisivo ao afirmar que:

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta: a narrativa ridiculariza a boa e a má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida.

Mesmo havendo aspectos que variam entre as culturas, que se adaptam melhor a determinado contexto e não a outro, que evoluíram segundo tradições distintas, existe uma estrutura que se repete, a qual não se restringe apenas à forma da narrativa, mas engloba também a enunciação, os rituais que a acompanham, sua intencionalidade, seu pragmatismo, entre outros elementos. Assim, ainda que a opção de Rosa pelas narrativas orais e pelo contexto “regionalista” e “particularista” do sertão mineiro possa, superficialmente, causar certo estranhamento pelo fato de muitos talvez não conhecerem essa realidade, o autor toca em uma questão que faz ou deveria fazer parte de qualquer sociedade, habitual “como a vida”.

Se, portanto, a narrativa “começa com a própria história da humanidade” e tem persistido e resistido em meio a sociedades cada vez mais heterogêneas, é possível concluir que o ato de ouvir e contar estórias é muito mais do que um recurso para passar o tempo. Mesmo que, como referiu Rosa, seja a opção do homem do sertão para preencher o tempo, as narrativas implicam certa identificação com o que é narrado/ouvido, com seu contexto e com a situação na qual se originaram e se transformaram. Ao mesmo tempo em que exercem uma função catártica e de evasão da realidade, estão, paradoxalmente, fixadas na realidade, no

momento e no espaço em que se constituem. Elas orientam, ordenam, representam. Não são inocentes, ingênuas, tampouco alienadoras. Tanto para quem narra quanto para quem participa como espectador<sup>21</sup>, trata-se de uma experiência completa. As estórias sempre levam a um aprendizado, ao reconhecimento de outras experiências e ao confronto com idéias e concepções prévias.

A narrativa não é uma exposição do assunto, é o modo supremo da experiência da vida. Através dela o mito se torna rito e cerimônia, uma suspensão do tempo, evasão do espaço e libertação dos frágeis limites do corpo mortal e carente. O fragmentário se torna uno, o efêmero, eterno e o contingencial, revelação. (SEVCENKO, 1998, p.126)

A partir dessa perspectiva, Guimarães Rosa, de forma recorrente ao longo de sua prosa, faz-nos imergir no universo das narrativas. Tal como o xamã, o bardo, o sacerdote, o cantador, ele se apresenta como um elo de divulgação na corrente formada pela sucessão e pelo encadeamento dessas estórias. Seu ofício de escritor é considerado quase como uma predestinação.

A única diferença é simplesmente que eu, em vez de contá-las, escrevia. [...] Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se pode fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. [...] Quem cresce em um mundo que é literatura pura, bela, verdadeira, real, deve algum dia começar a escrever, se tiver uma centelha de talento para as letras. É uma lei natural, e não é necessário que atrás disto haja ambições literárias. (ROSA apud LORENZ, 1991, p.69)

É difícil separar as estórias da vida. As narrativas abordam temas universais, transcendentais, mas é a partir das atividades do cotidiano que adquirem significação e são capazes de se fazerem inteligíveis, porque têm como ponto de partida e de chegada a experiência de quem conta/ouve. De maneira inversa, a vida parece incompleta e obscura demais sem estórias que refaçam seu sentido, que conduzam a outras percepções, a outras experiências. Assim, idealmente, o sertão é o espaço privilegiado para a persistência dessas narrativas, uma vez que a vida rural ainda preserva certo tempo para a conversa, para os causos, ainda não segue o ritmo intenso que o trabalho e a vida na cidade exigem.

---

<sup>21</sup> Apesar de optar-se pelo termo *espectador*, sabe-se que a atitude de quem ouve as estórias não é passiva ou somente assimilativa. O destinatário/ouvinte não só participa da construção dos sentidos, como, através de suas intervenções e reações, permite ao intérprete direcionar a narrativa de uma ou de outra forma. O termo, portanto, é usado com o intuito de ilustrar a situação na qual um do grupo toma a palavra e assume a responsabilidade de conduzir a narrativa, destinada à atenção dos demais (espectadores). Além disso, tentou-se evitar, tanto quanto possível, o termo *ouvinte*, já que o mesmo pressupõe o envolvimento apenas do sentido da audição, enquanto, como se sabe, imagem e gesto também compõem o processo de contação de estórias e devem, igualmente, ser apreendidos pelo espectador em sua totalidade.

Em “Sobre a escova e a dúvida”, um dos quatro prefácios de *Tutaméia*, Rosa descreve, com amplas pinceladas de ficção e lirismo, que um prefácio mais tradicional não comporta, sua relação com os vaqueiros quando os acompanhou em uma boiada. Estes desconfiavam do que um intelectual, um “doutor”, poderia encontrar de interessante e exótico em práticas para eles tão triviais. O escritor, por sua vez, caderninho em mãos, estava atento a todos os seus movimentos. A descrição do vaqueiro Zito, “dado em poeta” (ROSA, 2001f, p.227), leva a uma interessante discussão sobre o papel do homem que “cresce em um mundo que é literatura pura”, como Rosa explicou a Lorenz no trecho já citado, e que, por isso, precisa registrar essa realidade. O “conteúdo” dessa “literatura pura” e a função que ela exerce parecem ser diferentes para o escritor-pesquisador Rosa e para o vaqueiro Zito. No entanto, percebe-se uma intenção comum de usar a escrita como forma de documentar ou preservar o momento, a memória.

*A gente de levante, a boiada a querer pó e estrada, melindraram-se esticando orelhas os burros de carguejar, ajoujados já com tralhas e caixotes. Alguém disse: – Dr. João, na hora em que essa armadilha rolar toda no chão, que escrita bonita o sr. vai fazer, hein? Os vaqueiros dos Gerais riem sem dificuldade. Zito só observou: – O sr. está assinando aí a qualquer bobajada? [...] Zito podia bem dar opinião, de escrevedor, forte modo nascido, marcado. Lá, em ermo, rancharia longe entre capins e buritizais, agrestidão, soubera mesmo prover-se do pobrezinho material usável. Mostrou-me, tirado da bolsa do arreio de campeão, um caderno em que alistava escolhidos nomes de vacas.*<sup>22</sup> (ibid., p.226)

Não são apenas os nomes curiosos das vacas que Zito registra no caderno. Sem as “ambições literárias” a que se referia Guimarães Rosa e, talvez, mais à vontade do que o escritor “Dr. João”, compõe seus versos ao final do dia de lida. Esses versos, apesar de não terem uma elaboração artística, não deixam de ter significação literária, ou seja, diferem na forma e no sentido da linguagem enquanto instrumento de comunicação. Seu diário em verso, mais do que o registro das empresas do dia, é a expressão daquilo que de mais revelador o poeta-vaqueiro experienciou e sentiu necessidade de transformar em arte:

No dia 19  
saimo do sertão  
o zio no consolo  
Joaquim no lampião

Manoelzão do Pedez  
Joazito na Balaica  
De hoje a 3 dia  
Nós chegamo no reachau das Vacas

<sup>22</sup> Os quatro prefácios de *Tutaméia* são distinguidos dos contos através do recurso gráfico do itálico. Assim, Guimarães parece também marcar a diferença entre as opiniões do “autor” e as do narrador dos contos. O mesmo recurso também é utilizado, em outras histórias, para evidenciar as falas dos personagens ou indicar a interferência de outras vozes. Optou-se por preservar tais marcações nas transcrições dos trechos.

Quando sai de minha terra  
 Todo mundo ficou chorando  
 Sebastião no Barao  
 O preto no Cabano. (ROSA, 2001f, p.229)

A contagem e a relação com o tempo também parecem ser diferentes entre meios urbanos e sertanejos. Nestes, como está expresso no romance/poema “Buriti”, de *Corpo de baile* (id., 2001d, p.241) “não haviam ainda domesticado o tempo, “Ali quando alguém dizia: – Faz muitos anos... – parecia que o passado era verdadeiramente longe, como o céu ou uma montanha (ibid., p.234)”, onde “écos do mundo chegavam de muito distante, refratados” (ibid., p.234). Na cidade, por sua vez, o tempo é efêmero, aprisiona, é quase imperceptível. Seus efeitos (muitas vezes devastadores) são percebidos tarde demais. Em “Sobre a escova e a dúvida”, o relógio é a imagem-síntese desse tempo que escraviza, incompatível com o ritmo da vida: “– Até hoje, para não se entender a vida, o que de melhor se achou foram os relógios. É contra eles, também, que teremos de lutar...” (id., 2001f, p.214).

Além disso, uma possível disposição mental do sertanejo livre de pré-conceitos e de estereótipos explicaria sua forma de ver o mundo mais desprendida e espontânea. Isso não significa, de modo algum, a defesa do sertanejo como o “bom selvagem” romântico, cujo meio em que vive o torna isento de qualquer “corrupção” ou malícia, em detrimento do homem cosmopolita, entregue a vícios e mesquinhas. O que se está defendendo é sua maneira particular de entender e explicar o mundo, a qual – não poderia ser diferente – se dá a partir de sua relação com o meio que o cerca, com os conceitos e valores que lhe são caros e nos quais acredita. A escolha de Rosa para ambientar suas narrativas neste espaço não é casual, e seria simplista demais afirmar que atende apenas a um critério de gosto e envolvimento pessoal do autor. Segundo Kathrin Rosenfield (2006, p.48):

a personagem simples e rústica, firmemente enraizada nas atividades concretas e práticas, é mais livre da nociva introspecção, tem a mente menos sobrecarregada de noções ou conceitos e vê o mundo sem as sutilezas estudadas da consciência histórica e psicológica.

Assim como seu trabalho em busca de uma linguagem ainda não cristalizada pelo uso banal, uma linguagem-poesia, Rosa prima pelo pensamento ainda não cristalizado, ou seja, pelas formas de ver e pensar que não são exclusivamente reprodução do discurso do outro ou repetição de teorias, mas raciocínio intuitivo e espontâneo, estimulado pelas dúvidas e pelo conhecimento empírico, tal como acontece com o sertanejo, ou pelo menos com o sertanejo que ele ficcionalizou em suas narrativas. Estas dão ênfase à maneira particular, inusitada e cheia de sabedoria com que os personagens definem o mundo. Surpresa agradável é o fato de

que, não raro, definições bastante singulares, oriundas desse “saber popular”, parecem muito mais produtivas e elucidativas do que extensas e enleadas “explicações” filosóficas, sociológicas e literárias.

Espera-se que tal exposição tenha sido suficiente para indicar a natureza das narrativas orais, sua importância e significação no meio em que se constitui e, mais ainda, a importância e o espaço que Guimarães Rosa dá a elas em sua ficção. Não se trata apenas de recriar o universo sertanejo como uma “paisagem” para seu argumento narrativo. Este universo rústico e rural e suas histórias, tanto quanto permite a escrita, são preservados, mas, ao mesmo tempo, reinventados, sem que se perca o referente original, e adquirem novas nuances e significações. Segundo o próprio autor: “O folclore existe para ser recriado” (ROSA apud DANTAS, 1975, p.28). Há, sem dúvida, um processo de aproximação e reinvenção das narrativas orais tradicionais, em seus temas, formas e performance, sem esquecer, ainda, de seus autores e divulgadores, enfim, de tudo o que elas representam.

As histórias, antes de serem narrativas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos. A prosa das histórias, sendo mais expressiva do que discursiva. Assim o é na obra de Guimarães Rosa, como fora nos longínquos inícios do gênero. (XISTO, 1970, p.10)

### **3.1 – Encontros e Cruzamentos: Aspectos Compositivos das Narrativas**

Um dos contos mais ilustrativos do processo de criação e recriação dessas narrativas orais, bem como do contexto em que se realizam e dos agentes de transformação que operam sobre elas, talvez seja “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, conto de *Tutaméia* (ROSA, 2001f). Nele o autor põe em xeque questões como verdade e invenção, verossimilhança, origens e difusão das histórias orais, autoria e anonimato. Empresa difícil é a de sintetizar, em poucas linhas, o “enredo” sem banalizar o conto. Trata-se da história de três vaqueiros – Jerevo, Nhoé e Jelázio – que, certa vez, começaram a dar forma a uma espécie de narrativa coletiva, em que cada um deles acrescentava uma peça à construção do “personagem” Boi. Em várias situações em que tinham a oportunidade de estar juntos, iam colorindo as peripécias do boi inventado por eles. Paralelo à história que se formava e transformava, o destino dos três modificava-se. Com o passar do tempo, Jelázio morre, Jerevo vai embora e Nhoé, sentindo o peso dos anos, buscando o amparo dos parentes, passa por uma

fazenda, na qual, para sua surpresa, são narradas as aventuras do boi e dos três corajosos homens que o haviam submetido.

Já no título é possível estabelecer uma ligação com os romances<sup>23</sup> tradicionais. O título é uma espécie de síntese da estória. Como o objetivo não é uma revelação que exige o suspense para fazer sentido, mas sim o relato da aventura, do percurso, o destino dos personagens e suas ações são, muitas vezes, apontados logo no título, que funciona como a enunciação do que será narrado. Podem-se citar alguns exemplos de títulos que constam na antologia de literatura popular de Manoel Cavalcanti Proença (1986) e que são extensos por referirem a síntese da estória: “Pavoroso desastre de trem no dia 31 de outubro de 1949 – 7 mortos e 9 feridos”, “A chegada de Getúlio Vargas no céu e o seu julgamento”, “Naufrágio dos navios brasileiros nas águas sergipanas e a traição de Mandarino”, “A verdadeira história de Lampeão e Maria Bonita”. Por conta disso, no conto de Rosa, o leitor tem noção de que irá se deparar com uma estória sobre um boi, mas que é inventada; portanto, que não existiu de fato. Assim, estabelece-se um pacto, no qual o leitor aceita a condição de ilusão em que a estória irá se apresentar. É no próprio título que o autor inicia a construção do argumento da narrativa, a qual versará justamente sobre a questão do que é e do que não é verdade.

O “tom” do conto transmite certa jocosidade. O riso parece ser um dos efeitos pretendidos. As frases soltas, despretensiosas e aparentemente sem sentido dos três homens ao comporem a estória do boi contribuem para tanto. São desarticuladas, sintéticas, formadas por períodos simples, contendo um número mínimo de palavras: “*Sumido...*” (ROSA, 2001f, p.164); “*O maior*” (ibid., p.164); “*...erado de sete anos...*” (ibid., p.164); “*Só a palma do casco*” (ibid., p.166). Tomadas em conjunto, essas frases constituem muito mais índices que remetem a uma outra estória, a uma estória ancestral, arquetípica, do que ao encadeamento necessário de argumentos para formar uma estória própria, autoral.

Quando Nhoé, por fim, dá-se conta de que aquela estória ouvida na fazenda era a *sua* estória, o efeito cômico é maior, já que o leitor é induzido a considerar “ridículo”, cômico, o fato de uma “estorinha banal”, criada apenas com o intuito de distrair três vaqueiros, tenha adquirido tamanha proporção e *status* de verdade ao longo do tempo e, principalmente, tenha suscitado o respeito e a admiração daqueles homens que, “ao bom do pé do fogo” (ibid., p.167), exaltavam as façanhas do desafio dos três homens ao boi. Mais que isso, sem o saber, estavam diante de um daqueles “corajosos” homens – Nhoé –, o qual, por sua vez, velho e

---

<sup>23</sup> Obviamente, no sentido de gesta, poema narrativo, não o gênero literário.



cansado, não correspondia ao ideal quase heróico que, com certeza, poderia melhor descrever aqueles três homens.

No entanto, a percepção cômica da narrativa é apenas uma camada superficial do conto, a qual encobre seu sentido complexo, que é o de problematizar a questão da formação das estórias de transmissão oral e do tratamento da verdade que recebem. No prefácio “Aletria e hermenêutica”, há uma intenção de explicar/justificar o recurso ao chiste: *“Não é o chiste rara coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento”* (ROSA, 2001f, p.29-30). No conto analisado, Rosa apela para esses *“mágicos novos sistemas de pensamento”*. Ele toca em um aspecto importante acerca de nosso juízo de valor em relação às narrativas orais e à função que exercem no meio em que circulam: que papel desempenham? Seriam elas apenas o resultado de uma criação coletiva espontânea e ingênua, um mero passatempo? O referido “tom” cômico conduz a leitura do conto para que se interprete o processo de criação e transformação das narrativas orais dessa forma “inocente”. Ele reforça o equívoco de conferir tamanha importância aos feitos de três homens, que, em sua origem, são produto de uma invenção. O leitor sabe que Nhoé tem uma ligação especial com a estória que está sendo contada na fazenda, sabe também que existe um afastamento significativo entre esta e a estória inventada pelos três homens. Acima de tudo, sabe que, ainda que na estória os três homens tenham sido imortalizados por seus méritos, na “vida real” suas trajetórias são decadentes. Mesmo que a estória final do Boi Mongoavo não seja tomada como um fato datado e testemunhado, ela possui um caráter verossímil, no sentido de que, ao ser contada, constitui um relato de experiência que é aceito e reconhecido como possível de ter acontecido, já que se reproduz entre vaqueiros, conhecedores da matéria da estória. Pela forma como o conto é construído, em um primeiro momento, a distância entre a estória inventada pelos três homens e a estória divulgada ao final é tida como algo nocivo, como uma corrupção da versão “original”, “verdadeira”. Daí talvez o pretendido efeito cômico como uma maneira de enfatizar a diferença entre elas.

A situação cômica que resulta do contato do vaqueiro-autor Nhoé com sua estória, ou melhor, com uma versão dela, é um recurso de despiste tão ao gosto de Guimarães Rosa. Ao confrontar as variantes das estórias e pôr em xeque a noção de autenticidade, o autor refere a questão da originalidade e do processo de formação e permanência das narrativas orais. O conto permite constatar o quão problemático, se não impossível, é chegar à narrativa-mãe. Mais do que isso, faz perceber que a versão “verdadeira” e significativa é aquela que se concretiza no ato em que é contada e aceita por seus ouvintes e que faz uso de uma série de

elementos – tradicionais – conhecidos pelo grupo. A estória de Rosa está em consonância com a idéia de Antonio Cicero (2005, p.264) de que uma narrativa oral, no momento em que é concretizada,

manifesta o fato de que não há diferença entre o ato através do qual o cantor apresenta determinada canção e o ato através do qual ele a compõe, pois a apresentação consiste numa recriação. Quando o cantor diz que vai apresentar a canção X ou uma canção sobre X, ele quer dizer que, empregando as fórmulas tradicionais que lhe possibilitem falar fluentemente na métrica tradicional, ele discorrerá sobre o tema X.

Não faz sentido insurgir-se contra as transformações a que a narrativa se submete, em favor de uma forma prototípica, pois isso seria interferir em seu processo natural de resistência. Assim, Nhoé não teve uma atitude de envaidecimento, de indignação ou de pretender desmentir ou esclarecer a estória ou as circunstâncias em que se formou. Pelo contrário, sem resignação nem revolta, percebe que tudo está em transformação e que dificilmente é possível ter controle sobre os efeitos das ações, sobre a vida, sobre o futuro:

Tossiu firme o velho Nhoé, suspirou se esvaziando, repuxou sujigola e cintura. Se aprazia – o mundo era enorme. Inda que para o mister mais rasteiro, ali ficava, com socorro, parava naquele certo lugar em ermo notável. (ROSA, 2001f, p.168)

O “*pulo do cômico ao excelso*” (ibid., p.39) dá-se, em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, através do cruzamento entre o destino dos três homens personagens da estória inventada e o destino dos três homens da estória de Rosa que inventaram uma estória. Tal encadeamento de estórias, a estória dentro da estória, permite compreender, metaliterariamente, como se forma uma estória, os critérios que a tornam independente do autor e, acima de tudo, como essa mesma estória comporta-se em um meio não-letrado. Ao optar por esse tipo de problematização, Guimarães Rosa não só evidencia o próprio processo de criação, como também explicita seu interesse e seu conhecimento acerca das estórias orais tradicionais, que tanto lhe serviram de “inspiração”.

Câmara Cascudo (2003, p.13), no intuito de definir o que seja, segundo ele, “conto tradicional”, aquele de produção e transmissão através da tradição oral, defende o seguinte: “É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais”. De certa forma, Rosa toca nessas características de antiguidade, anonimato, divulgação e persistência, seja, de forma mais evidente, no conto aqui analisado, seja nos prefácios de *Tutaméia*, nos quais há um claro interesse em refletir sobre o processo de criação literária. Não se pode confundir o processo de criação literária de um autor como Guimarães Rosa (que se vale, entre outras coisas, da

fixação na forma escrita) com o processo de criação e transmissão da literatura oral. No entanto, uma e outra forma aproximam-se na medida em que têm na *narrativa* seu ponto de convergência.

Por isso, pode-se perceber nas narrativas de Rosa uma identificação com as narrativas orais tradicionais, tendo em vista que o autor parece querer buscar esse modelo para reforçar/defender o lugar do contar em nosso meio, bem como todo o contexto de interação, identificação e experiência que a prática de ouvir e contar histórias implica. Tal defesa, entretanto, não se dá de forma ingênua e idealizadora. Pelo contrário, através da maneira crítica e reflexiva como ele aborda esses aspectos da tradição oral, impõe-nos a tarefa de repensar certos conceitos associados a essa produção, levando-nos a questionar aquilo que comodamente se aceita sem contestação, “porque sempre foi assim”.

Ao defender a antigüidade do conto tradicional como uma de suas características importantes, Cascudo refere-se à necessidade de aceitação que o conto precisa ter para sobreviver, e isso é configurado pelo seu tempo de existência. Como não é possível estabelecer com precisão a gênese do conto, apela-se para a indeterminação de tempo e espaço, a qual, paradoxalmente, confunde-se com antigüidade. O fato de um conto ser antigo, ou seja, tão arraigado na cultura a ponto de ser confundido com ela, legitima a autoridade do seu discurso. A fórmula do “Era uma vez...” é reiterada justamente para marcar esse tempo antigo e indeterminado que reforça o poder do que será dito. Da mesma forma, a referência ao testemunho de outrem torna mais verossímil o que será narrado, criando a ilusão de que o que é dito não é produto da imaginação de quem conta, mas compartilhado pelo imaginário coletivo.

No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, em que Rosa retoma tanto a temática das narrativas de tradição oral quanto o contexto em que se constituem, a questão da antigüidade é posta através da percepção de Nhoé, o último dos três homens, quando o mesmo se depara com sua história, na boca do povo da fazenda, já transformada em *epos*<sup>24</sup>: “Refalavam de um boi, instantâneo. Listrado riscado, babante, façanhiceiro! – que em várzeas e glória se alçara, mal tantas malasartimanhas – havia tempos fora” (ROSA, 2001f, p.167-168). Ora, “refalar” remete a uma história conhecida que é repetida por outros, da mesma forma que a expressão “havia tempos” remete à indeterminação do tempo e à ancestralidade da história. Todavia, o desvio ocorre quando Rosa cria um narrador cujo relato pode ser questionado.

---

<sup>24</sup> No sentido proposto por Antonio Cicero (2005) de discurso reiterável/reiterativo de uma tradição, como será esclarecido adiante.

Enquanto o narrador dos contos tradicionais recorre à antigüidade e ao testemunho de outros para defender a “verdade” do que irá contar, o narrador de Rosa é dissimulado, abre espaço para a dúvida, não quer comprometer-se com os efeitos de possíveis imprecisões ou invenções do narrado. Ele inicia seu relato com uma espécie de hipótese: “Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso” (ROSA, 2001f, p.164). Não se trata de uma frase assertiva, definitiva. O narrador faz um acordo com o leitor, como se disse: “Independentemente de onde, de fato, começa a estória, vamos considerar que eles estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso”. Além disso, o texto é repleto de reticências, de insinuações que levam o leitor a fazer determinada leitura, a qual não é sustentada explicitamente pela argumentação do narrador. Ele se isenta de qualquer responsabilidade. Por exemplo, em nenhum momento é referido que a estória ouvida por Nhoé na fazenda era a *sua* estória, mas isso fica subentendido, assim como certa ironia por parte do narrador, que até então vinha descrevendo as desventuras dos três homens e o improviso com que compunham a estória. Esse improviso contrasta com as proporções que a estória ganha e com a fama dos três homens: “Ninguém podia com ele – o Boi Mongoavo. Só três propostos vaqueiros o tinham em fim sumetido...” (ibid., p.168).

Outra das características citadas por Cascudo é o anonimato. É sabido que, por muito tempo, este aspecto foi confundido com “autoria coletiva”, no sentido de que as estórias seriam criadas por uma entidade pouco precisa denominada “povo”. O que o folclorista defende não é a ausência de autoria – pois, como refere Antonio Cicero (2005, p.274) “são os poetas, e não as tradições, que criam a poesia” –, mas a impossibilidade de determinar quem, por primeiro, divulgou a estória, já que há livre apropriação da mesma. Nas palavras de Isabel Cardigos (1997, p.98): “São nossos os contos que sentimos como nossos, se afirmarmos que os contos são de todos e de ninguém (uma vez que é sempre problemático assegurar-lhes uma origem específica)”.

Como essas narrativas são contadas e recontadas, muito mais importante é a estória em si, seus autores são esquecidos. Além disso, a noção de autoria constitui-se relevante quando outra noção, a de originalidade, é levada em conta no momento da criação/recriação das narrativas. Um texto escrito pode ser imediatamente associado a seu autor, já que possui uma forma única de existir, ao passo que um texto oral é fixado pelo efeito que causa no seu ouvinte. Assim, ele deve inovar na maneira como é expresso, o que, muitas vezes, interfere no próprio conteúdo do que é narrado, o que seria inadmissível no texto escrito.

As culturas orais, evidentemente, não carecem de originalidade própria. A originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na

administração de uma interação especial com sua audiência, em sua época – a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente. Porém, os narradores também introduzem novos elementos em velhas histórias. (ONG, 1998, p.53)

Guimarães Rosa, no conto em questão, exemplifica esse aspecto através do confronto entre o autor (o vaqueiro Nhoé) e sua obra (a estória na voz das pessoas da fazenda) e do estranhamento causado por esse contato. Tanto Nhoé não tem domínio sobre o fim da sua estória quanto aqueles que a narram não sabem precisar como se originou a estória, tampouco se preocupam em fazê-lo. A narrativa, por sua vez, vai sendo construída à medida que os três homens lhe acrescentam informações. Ela existe apenas no momento em que é narrada (“distraía-os o fingir, de graça, no seguir da idéia, nhenganhenga”, ROSA, 2001f, p.165), não foi criada com fins literários, para que outros a ouvissem e recontassem. No entanto, ganha autonomia, “o mote se encorpou, raro pela subiteza” (ibid., p.164). Daí que as variações na estória não comprometem sua permanência, sua originalidade, no sentido referido por Walter Ong. O boi, que no início era “pardo”, passou a ser “porcelano”, “corujo” (ibid., p.165), até, enfim, ser “cor de cavalo” (ibid., p.168). De “Boi bobo” (ibid., p.166), tornou-se o animal terrível com o qual “ninguém podia” (ibid., p.168). Tais variações são conseqüências das intervenções que a estória sofre, devido ao fato de não haver submissão à “idéia original” de um autor.

Em certo ponto do prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, Guimarães Rosa menciona o fato de ter de abandonar a escritura de um romance porque percebera que ele próprio, o autor, estava vivenciando coisas que ficcionalizara para seus personagens, incluindo o fato de ter adoecido tal como um deles. Além disso, descobrira que Gilberto Freyre havia criado uma novela cujo enredo era semelhante ao de sua obra, principalmente a construção de um personagem francês.

*Sei que o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas. E, a meu ver, ou o quiasma, ainda que talvez não completamente, se passou mesmo com Gilberto Freyre, ou ele o intuiu, hipótese plena, de outro plano, havido ou por haver. Alguma coisa se deu. (ibid., p.224)*

Mais adiante, acrescenta:

*Só sei que há mistérios demais, em torno dos livros e de quem os lê e de quem os escreve; mas convindo principalmente a uns e outros a humildade. [...] Às vezes, quase sempre, um livro é maior que a gente. (ibid., p.225-226)*

Essa inusitada “coincidência” faz refletir sobre até que ponto existe a originalidade. O autor, como afirma Rosa, é dotado de “finas úteis antenas”, que captam do cotidiano a

matéria de sua arte. No entanto, há casos em que parece haver certa “interferência” de intuições, tal como seu relato sugere. A originalidade e a peculiaridade estariam, justamente, no tratamento que cada autor daria, uma vez que, afora as semelhanças entre os personagens de Rosa e Freyre, seria pouco provável, se não impossível, que as estórias fossem as mesmas. Tal como o narrador das estórias de tradição oral, o autor de livros é, na verdade, o narrador de mais uma entre as possíveis versões de estórias que circulam, mais ou menos inacabadas. Segundo Cascudo (1952, p.13): “Há uma continuidade na transmissão das estórias orais sem prejuízo da fixação culta, que também é divulgadora”.

A noção de autoria, principalmente em relação às narrativas de tradição oral, está associada ao processo de atualização de estórias já existentes. O anonimato, assim, antes de ser um aspecto depreciativo, indicando pouca elaboração artística, atende a uma necessidade de sobrevivência das narrativas orais, tendo em vista que isenta o narrador de ser fiel a um modelo prévio, permitindo transformações e adaptações, conforme os interesses de quem narra e de quem ouve. Em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, essas transformações são bastante evidenciadas, indicando o caráter autônomo, independente de seus autores, que a narrativa assumiu e seu *status* circular. Se, em um primeiro momento, Nhoé é co-autor de uma estória, no final do conto, assume outro papel, não mais o de agente, mas o de receptor da estória, que pode ser considerada a mesma, ainda que modificada, com novos aspectos agregados.

De certa forma, a estória dos três homens também não é uma criação original, livre de qualquer influência. Quando o primeiro dos vaqueiros “quebra o ovo do silêncio” (ROSA, 2001f, p.164), pronunciando simplesmente “Boi...” (ibid., p.164), era consenso entre eles que “certo por ordem da hora citava casos de sua infância, do mundo das inventações” (ibid., p.164), ou seja, também ele recorria a casos que ouvira antes. Assim, a questão “Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéia das estórias?”, levantada em “Uma estória de amor” (id., 2001b, p.188), parece persistir como constatação da impossibilidade de chegar à origem dessas estórias tão antigas, mas, ao mesmo tempo, sempre novas, sempre originais.

A autoria coletiva como forma de recriação constante das estórias está fortemente associada à característica de divulgação, citada por Câmara Cascudo. Para que as estórias persistam nos repertórios orais, precisam, necessariamente, identificar-se com a cultura daqueles que as ouvem e as transmitem. Do contrário, são esquecidas e, sem memória, não sobrevivem. A divulgação, como já se apontou, implica transformação e adaptação das estórias, ao mesmo tempo em que preserva certos aspectos, que garantem a continuidade da

tradição. Mais do que distração e entretenimento, as estórias trazem um ensinamento. São exemplos e ritos que remetem a mitos. Retomando a idéia referida anteriormente por Sevcenko (1988, p.126), trata-se de um “modo supremo de experiência de vida”. Assim, as narrativas não podem ser dissociadas da vida, das práticas do cotidiano, das relações interpessoais que se estabelecem. Câmara Cascudo (1952, p.11-12) apresenta um ilustrativo panorama do ambiente propício para as narrativas orais e dos temas que motivam as estórias:

Depois da ceia faziam roda para conversar, espairecer, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Café e poranduba. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia, assuntos do gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeão, façanhas de um cachorro, queda de um grovão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, tempo da guerra do Paraguai, cangaceiros, cantadores, furtos de moça, desabafos de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte.

Como é possível depreender deste depoimento de Cascudo, os momentos de descanso, nos quais as pessoas estão relaxadas, já tendo cumprido suas rotinas de trabalho, favorecem o “clima” para as narrativas, para os relatos, que, apesar de vinculados ao universo dos que contam e ouvem as estórias, ultrapassam os limites da realidade trivial, cotidiana. A fantasia ganha espaço para satisfazer, conforme as palavras de André Jolles (1976, p.198), “o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e verdadeiro”. Mais do que um relato informativo, anedótico ou de entretenimento, há um função lúdica, uma sublimação da realidade pela ficção. Entre os membros do grupo, um assume a posição de porta-voz, de xamã, que rememora uma situação passada, contada por outros. A maneira como o faz dá novas cores e novas interpretações a fatos vividos por muitos dos espectadores, como os “assuntos do gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeão”, como citou Cascudo. O que marca a diferença entre a realidade desses fatos e a reinvenção dos casos, que também não deixa de ser uma forma particular da realidade, é o tratamento que as estórias recebem e o aspecto cerimonioso que envolve o ato da narração, além, sem dúvida, da competência narrativa de quem conta.

Situação semelhante é abordada em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. A estória dos três homens começa a ganhar forma quando os mesmos estavam “à barra do campo, de tarde, para descanso” (ROSA, 2001f, p.164). Tal postura, de encontro e afinidade entre o grupo, como referido, é propícia para o desenvolvimento das estórias. Mais especificamente em relação ao conto analisado, é propícia para a invenção.

Senão que, reunidos, arrumavam prosa de gabaças e proezas, em folga de rodeio vaquejado; então por vantagem o Jerevo e Jelázio afirmaram: de vero boi, recente, singular, descrito e desafiado só pelos três. (ibid., p.165)

Neste caso, trata-se de uma elaboração coletiva. Para tanto, há certa simbiose entre os três, uma disposição mental e espiritual canalizada para aquela estória em formação: “Só apreciavam o se-espíritar da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranqüilidade” (ROSA, 2001f, p.164). O produto de suas divagações é uma descrição pouco precisa de um boi, que se constitui à medida que os três vaqueiros como que intuía suas formas, como se fizessem um esforço imenso para resgatar uma “rês semi-existida” (ibid., p.164), pertencente a uma tradição, a uma ancestralidade.

Ainda que o tema da estória seja composto por elementos bem conhecidos do seu trabalho como vaqueiros, a situação inusitada e não-planejada que deu origem ao causo parece bem mais significativa para os três do que o produto dessa criação. Em mais de um momento, sempre que um fato crucial acontecia na vida dos três (a morte da esposa de Jerevo ou a peste do gado, por exemplo), eles relembavam o momento daquela experiência criadora, referiam-na como uma espécie de ritual, de iniciação, quase como algo interdito. Não divulgam a estória a terceiros, somente a referem entre si. Ela representa o elo de ligação entre os três. Pertence a eles. Não pode ser revelada, pois isso seria o mesmo que dessacralizá-la, banalizar a experiência por que passaram.

Então, podiam só indagar o que do Boi, repassado com a memória. Não daquele, bem. Mas, da outrora ocasião, sem destaque de acontecer, senão que aprazível tão quieta, reperfeta, em beira de um campo, quando a informação do Boi tinha sobrevindo, de nada, na mais rasa conversa, de felicidade. Daí, mencionavam mais nunca o referido urdido – como não se remexe em restos. (ibid., p.166)

A divulgação acontece, por um lado, por meio da memória dos três homens. Não se trata da lembrança da estória em si, mas da lembrança de uma experiência que uniu os três, como se, através dela, pudessem tomar parte de outra realidade, diferente do plano do aqui e agora. Cada vez que a estória, ou melhor, o momento em que ela se constituiu é lembrado por um dos três vaqueiros, ela se presentifica, se atualiza, ocorre uma nova tentativa de interpretá-la. Dessa forma, a estória permanece, sobrevive.

Por outro lado, no entanto, a estória das façanhas do boi, a estória superficial, desprovida da profundidade conferida pela significação particular que os vaqueiros dão a ela, esta sim torna-se propriedade coletiva, sendo divulgada como mais uma criação de origem incógnita, de rápida assimilação. Novamente, os momentos de descanso e de reunião são a opção para divulgá-la, e seus ouvintes, tanto quanto seus divulgadores, são profundos conhecedores da matéria da narração. Isso é explicitado no conto no momento em que Nhoé se percebe diante da sua estória, de parte dela, já modificada, com outros possíveis sentidos.



Chegou a uma estranhada fazenda, era ao anoitecer, vaqueiros repartidos entre folhagens de árvores. [...] vozes pretas, vozes verdes, animados de tudo contavam. Dava nova saudade. Ali, às horas, ao bom pé do fogo, escutava... Estava já nas cantiguinhas do cochilo. (ROSA, 2001f, p.167)

No que se refere à divulgação da estória do boi inventada pelos três homens, percebe-se a co-ocorrência de dois processos. De um lado, a preservação de uma experiência particular que deu origem à estória. De outro, a autonomia que a narrativa assume, adquirindo uma identidade própria, em sintonia com as expectativas dos seus divulgadores, sendo transformada e recontada ao longo do tempo. Independentemente do meio através do qual a estória se difunde, uma e outra alternativas contribuem para sua permanência e divulgação.

A persistência dos repertórios orais, última característica apontada por Câmara Cascudo, pressupõe que, para um conto fazer parte do conjunto de narrativas tradicionais, deve existir recorrência de temas e formas. Mesmo havendo certa liberdade de criação, a cada vez que alguém se apropria de uma estória e confere a ela novos detalhes, outras maneiras de expressá-la, há algo que permanece. A repetição de temas e formas, na verdade, atende a uma necessidade de preservação das narrativas e, ao mesmo tempo, de fidelidade a uma tradição.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo do arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora, laço da comunidade com as forças que a criaram em um outro tempo e que sustentam a sua identidade. (BOSI, 2000a, p.15)

O sucesso da estória requer muito mais do que a competência do contador para prender a atenção dos ouvintes. É preciso que haja identificação com o narrado, reconhecimento da tradição dos temas, aceitação do papel assumido pelo contador, disposição para ouvir e interagir no momento em que ocorre a narração e, principalmente, um pacto comum entre o grupo, no sentido de reconhecerem a particularidade do momento e a importância de preservarem os repertórios orais. Obviamente, todos esses aspectos não são aceitos e seguidos de forma consciente e refletida. Estão subentendidos na relação que se estabelece entre quem conta e quem ouve. O grupo sabe (intuitivamente?) quando a estória deve começar, o que se vai ouvir, como será contado, quais os limites da invenção e o que deve ser repetido tal como a tradição legitimou. Essa repetição é justificada por aquilo que Bosi, no trecho referido, definiu como “vínculo do presente com o outrora-tornado-agora”. A presentificação de um passado um tanto desconhecido e idealizado é necessária para legitimar as práticas do presente, a fim de validar a identidade através de sua identificação com o passado, já que o tempo impõe autoridade, justifica, celebra.

É por fidelidade a tal concepção que a narrativa no conto em questão e, por extensão, em grande parte da obra de Guimarães Rosa recebe tratamento especial, no sentido de evocar uma tradição através do contexto solene, quase sagrado, em que ela é representada. Assim é que um tema tão corrente e conhecido entre os vaqueiros como as façanhas de um boi feroz, longe de ser uma descrição de fatos cotidianos, atrai a atenção de todos, merece espaço privilegiado nas rodas dos contadores. As pessoas se identificam com os temas, por estarem muito ligados a suas práticas diárias. No entanto, no momento em que se transformam em narrativas, ou seja, ao receberem certo tratamento artístico, com elaboração da linguagem e emprego de recursos que visam a tornar a estória sedutora, convincente, há um distanciamento entre a matéria do narrado e a realidade de quem ouve. Isso porque a estória, no contexto performático em que se constitui, leva a uma experiência de sacralização desses mesmos temas tão corriqueiros.

A distinção entre o discurso dos três homens – em tom de conversa, remetendo a fragmentos de uma estória ancestral – e o produto transformado, reelaborado artisticamente, que é a estória constatada na fazenda – permite opor aquilo que Antonio Cicero (2005, p.243) define como *mythos* e *epos*:

os *mythoi* são portanto o conteúdo dos discursos, as coisas sobre as quais se fala; os *êpea*, por outro lado, são os discursos propriamente ditos, tomados como coisas, objetividades, presenças.

Assim, pode-se afirmar que a estória dos três homens constitui-se um *mythos*, pois, ainda que os vaqueiros façam referências a outras narrativas, ela se constrói naquele momento, não sendo, portanto, uma reiteração. Não é possível recuperar o momento em que acontece o discurso. Contudo, essa mesma estória vai sendo retomada por outras pessoas e acaba tornando-se *epos*, ou seja, um discurso completo, capaz de ser reiterado a qualquer momento. Isso não significa que esteja isento de qualquer transformação. As intervenções acontecem, pode-se considerar, em um plano mais superficial, que não chega a intervir no *status* da estória, em sua essência. O que Rosa parece fazer nesta narrativa é romper com essa dualidade entre *mythos* e *epos*, já que o contexto em que a estória se forma (*mythos*) e a sua plenitude (*epos*) não são momentos tão distintos, a ponto de haver o reconhecimento do *mythos* (quando Nhoé está na fazenda) através do *epos*, o que não é tão comum nessas narrativas orais quanto o contrário, ou seja, a presença do *epos* no *mythos*. A consideração de tais conceitos ao abordar esta estória de Rosa é pertinente no sentido de que leva a problematizar a relação entre o discurso em si e o discurso produzido a partir dele. “A fixidade de um tema ou *mythos* é sempre relativa à fixidade ou reiterabilidade do discurso, ou seja, do *epos* de que ele é tema”

(CICERO, 2005, p.277). Em outras palavras, o *mythos* se torna *epos* na medida em que é composto a partir de um *epos*, como acontece com a estória dos três homens. Segundo o mesmo crítico: “É ao *epos*, e não ao *mythos*, que o aedo atribui [...] ‘forma’, [...] ‘formosura’ e [...] ‘regra’ e ‘modo’” (ibid., p.251). Daí o fato de a estória ouvida da boca dos contadores receber um tratamento performático, ser receptiva a novos enfoques, permitir a reelaboração. A estória dos três homens, por si só, por mais significativa e marcante em um momento determinado, deixa de existir como registro do encontro deles.

A estória do Boi Mongoavo que é produto da criação dos três vaqueiros surge, em princípio, como uma “interferência” das lembranças da infância de um dos vaqueiros, o que demonstra a reiteração do tema. Em seguida, conforme ela vai tornando-se mais concreta, até, enfim, compor as características do boi e dos três valentes vaqueiros que o contiveram, é possível perceber a opção do autor por um motivo popular bastante recorrente nas narrativas orais, que são os causos de bois, reunidos por Câmara Cascudo (2005) sob a denominação de “Ciclo do gado”. Talvez a narrativa mais divulgada seja a “História do Boi Misterioso”<sup>25</sup>. Na versão de cordel de Leandro Gomes de Barros (s/d, p.3), a fúria do animal é descrita da seguinte forma:

Leitor vou narrar um fato  
De um boi da antigüidade  
Como não se viu mais outro  
Até a atualidade  
Aparecendo hoje um desses  
Seria grande novidade.

[...]

Muitos cavalos de estima  
Atrás dele se acabaram  
Vaqueiros que em outros campos  
Até medalhas ganharam  
Muitos venderam os cavalos  
E nunca mais campearam.

Nota-se que o boi “da antigüidade” difere do restante do gado por suas façanhas, que ultrapassam de forma significativa as proezas de qualquer outro boi. Seu tamanho e sua força são tão grandes que ele é considerado um ser encantado. Nem mesmo os mais gabaritados vaqueiros foram capazes de vencê-lo. Pelo contrário, acabaram humilhados. A estória é rica

---

<sup>25</sup> Vale lembrar que Guimarães Rosa, em “Uma estória de amor”, também reconta, na voz do velho Camilo, uma versão semelhante a esta. Isso prova, mais uma vez, a persistência e a circularidade do tema. Assim que o velho começa a narrar, os ouvintes imediatamente identificam a estória, batizada de nomes diferentes, com pequenas variações, mas mantendo elementos que permitem identificar a narrativa do boi.

– É o *Romanço do Boi Bonito!*  
– É a *Décima do Boi e do Cavallo!* (ROSA, 2001b, p.247)

em detalhes referindo as tentativas dos vaqueiros em submetê-lo. No entanto, somente um vaqueiro, este também misterioso, que aparece de repente, domina o boi pela conversa, estabelecendo um acordo. Esse inusitado tratamento, no qual o vaqueiro misterioso reconhece o valor do animal, faz com que o boi deixe de perturbar os moradores da fazenda. Em um final maravilhoso, como ocorre nas estórias de fadas, vaqueiro e boi são tragados pela terra, permanecendo, de certa forma, unidos, sem que um deles seja dado como vitorioso, permanecendo apenas a fama dos dois, contada e recontada ao longo do tempo.

Conto o que contou-me um velho  
Coisa alguma eu acrescento.

Já completaram trinta anos  
Eu estava na flor da idade  
Uma noite conversando  
Com um velho da antigüidade  
Em conversa ele contou-me  
O que viu na mocidade. (BARROS, s/d, p.4)

A repetição de temas, assim, exerce uma função de conservação dos repertórios orais, bem como do próprio ritual promovido pelo ato de ouvir e contar estórias, o qual, em certa medida, remete aos mitos, em uma espécie de continuidade de um ciclo, no intuito de fazer persistir sua condição original. Segundo Lévi-Strauss (1976, p.261), as transformações pelas quais os mitos passam, até, por fim, disseminarem-se através das narrativas orais, afetam “ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica”.

### **3.2 – “O Folclore Existe para Ser Recriado”**

Até aqui, pretendeu-se demonstrar como Guimarães Rosa apropria-se de temas e formas ditos “populares”, ou seja, que pertencem a uma tradição oral e são divulgados através da contação e da reinvenção das estórias. Todavia, o autor não só faz questão de empregar essas expressões, como também demonstra profundo entendimento acerca do processo pelo qual elas se constituem, sobrevivem e significam. Como exemplificado, as características de antigüidade, anonimato, divulgação e persistência apontadas por Câmara Cascudo como constituintes do conto popular tradicional são, todas elas, abordadas por Rosa no conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. No entanto, lembrando a frase de Rosa anteriormente citada: “O folclore existe para ser recriado” (apud DANTAS, 1975,

p.28), é possível fazer uma leitura do conto na qual, mesmo notando-se uma proximidade com as estruturas e representações típicas das narrativas tradicionais, há uma subversão intencional dessa matéria que ele considera “folclore”.

A já clássica oposição feita por André Jolles (1976) entre *Forma Simples* e *Forma Artística* dá conta de que, no primeiro caso, trata-se de uma produção em elaboração, que permite intervenções por parte de quem se apropria dela, é sensível a transformações de qualquer ordem (estilo, cultura, tempo). No segundo caso, a Forma Artística é produto de um autor, fixada pelas normas da escrita, também capaz de se adaptar a vários contextos e estilos, mas, uma vez elaborada, constitui uma produção única, sólida, cuja variação está relacionada somente ao tratamento e às interpretações dados pelos leitores, em um tempo especificado ou ao longo do tempo.

Costuma-se dizer que qualquer um pode contar um conto, uma saga ou uma lenda “com as suas próprias palavras”. [...] Forma Artística ou Forma Simples, poder-se-á sempre falar de “palavras próprias”; nas Formas Artísticas, todavia, trata-se das *palavras próprias do poeta*, que são a execução única e definitiva da forma, ao passo que, na Forma Simples, trata-se das *palavras próprias da forma*, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução.

O que acabamos de mostrar a propósito da linguagem pode ser estendido a tudo o que se encontra em ambas as formas: personagens, lugares, incidentes. Basta dizer, sem entrar em pormenores, que todos esses elementos conservam na Forma Simples seu caráter fluido, genérico, sempre renovado. (JOLLES, 1976, p.195-196)

O agente de transmissão de uma Forma Simples, apesar de seu caráter “fluido, genérico, sempre renovado”, precisa ser fiel a certas recorrências, no sentido de garantir a identificação com o grupo para o qual narra e de preservar a tradição e a antigüidade do narrado, a fim de rememorar o caráter sagrado inerente ao processo de ouvir e contar histórias. O autor de uma Forma Artística, por sua vez, tem a oportunidade de fixar sua matéria pela linguagem, não mais pela forma, como na Forma Simples. Disso resulta a maior liberdade de criação e, se pretendido, de “deformação” de uma Forma Simples, como no caso de Guimarães Rosa. O texto fixado na escrita permite explorar um maior número de aspectos diferentes, sem a necessidade da reiteração de um mesmo aspecto para que o “público” memorize o que está sendo dito. Há mais espaço para divagações e para intervenções do narrador (que, diferente das Formas Simples, não tem, necessariamente, compromisso em sustentar a legitimidade do que é contado).

No conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, paralelo à história do “boi dos três homens que inventaram um boi”, há o interesse no destino dos “três homens”. O próprio título indica a bipartição entre a ênfase nos personagens e a ênfase na história inventada por eles. Os três homens, designados por seus respectivos nomes, são

tratados como indivíduos, com particularidades que os distinguem uns dos outros, são personagens bem-construídos, com dúvidas, problemas, sentimentos, muito diferentes dos três homens personagens da estória criada por eles, que são referidos apenas superficialmente, considerados arquétipos, atuando muito mais como categorias do que como personagens. Dessa maneira, Rosa pretende marcar a diferença entre a constituição do personagem plano da Forma Simples, que se apresenta como um exemplo de conduta (para o bem ou para o mal) e que, portanto, não pode ter crises, hesitar, e o personagem da Forma Artística, mais suscetível à manipulação do autor.

Remetendo aos contos tradicionais, percebe-se a referência aos vaqueiros em número de três. Tal quantia não é gratuita. Em geral, nos contos de origem tradicional, o pai tem três filhas ou três filhos, cada um dos quais segue um destino diferente. Os dois mais velhos se desvirtuam. O mais novo obtém sucesso, é o exemplo a ser seguido, o vitorioso, o herói. A oposição entre certo e errado é representada por dois comportamentos opostos. No entanto, a atitude condenada é repetida (os dois filhos mais velhos seguem o mesmo erro), no intuito de marcar com clareza qual atitude está sendo condenada. A trajetória exitosa e premiada do terceiro destaca qual foi a melhor opção.

No conto de Guimarães Rosa, a maneira de construir a oposição entre duas possibilidades distintas é aproveitada da forma dos contos tradicionais, mas reelaborada pelo autor, no sentido de não ser tão opositiva. Há mais uma sugestão de posicionamentos do que defesa de uma perspectiva em detrimento de outra. Os nomes dos três vaqueiros oferecem pistas importantes. Dois deles são bastante semelhantes – Jerevo e Jelázio. O terceiro – Nhoé – destoa. Essa discrepância marca a afinidade entre os dois primeiros, de nomes parecidos, e certa oposição por parte do último. De fato, dos três, Nhoé não é só o único a permanecer vivo para ver sua estória na boca dos outros, mas parece ser o mais cético. Duvida da facilidade com que os outros dois inventam e questiona a utilidade de uma estória fantasiada. Ainda que participe dos momentos de criação da estória, tem constante preocupação com o aqui e o agora, com o futuro, com a “verdade”.

Se alguém ouviu o visto, ninguém viu o ouvido – tinham de desacreditar o que peta, patranha, para se rir e rir mais – o reconto não fez rumor. Mas o Nhoé se presenciava, certificativo homem, de severossilhanças. (ROSA, 2001f, p.165)

O neologismo “severossilhança”, formado pela justaposição das palavras “severo” e “verossilhança”, define bem o caráter de Nhoé, sempre preocupado, como se mesmo os momentos de alegria e descontração fossem o prenúncio de um futuro dissabor. Por outro lado, ele demonstra inquietação em relação ao caráter verossímil da narrativa, talvez porque

nesta o final é sempre positivo, ao passo que, como constata em sua vida (morte de Jelázio, ruína da fazenda, peste do gado, velhice, solidão), as coisas tendem a ser mais complicadas e, em geral, não têm final feliz. Através de sua atitude, pode-se perceber uma intencionalidade – e aí entra o poder de manipulação por parte do autor – de problematizar a questão da “verdade” pressuposta das estórias. Diferentemente da vida, citando André Jolles (1976, p.198), “as coisas se passam nessas estórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* ser”. Daí porque, muitas vezes, essas estórias são interpretadas como alienadoras, já que priorizam situações idealizadas, em que, quase sempre, há premiação dos bons e punição dos maus. Como já explicado antes, trata-se da satisfação de uma necessidade de sublimação pela ficção. No entanto, a questão aqui parece ser mais profunda. O que Rosa parece destacar é a importância de aceitar a verdade imposta pela ficção como parte importante da realidade cotidiana. Segundo Antonio Candido (1993, p.123):

talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos. E o realismo, estritamente concebido como representação mimética do mundo, pode não ser o melhor condutor da realidade.

Nhoé parece ser um contra-exemplo, aquele que não encontra o seu lugar porque é incapaz de se distanciar das preocupações da vida e, além disso, parece exigir engajamento inclusive da estória inventada pelos três. Ao final, sua “lição” parece ser a de perceber que, ao contrário de sua existência “certificativa”, na qual não conseguiu deixar de preocupar-se com os dissabores inevitáveis, a estória, ainda que isenta de “severossimilhanças”, é fiel a sua própria realidade, que lhe dá coerência, que não precisa, necessariamente, ter uma contraparte na realidade do cotidiano.

O conto constitui-se como uma espécie de demonstração empírica do que já havia sido defendido no prefácio “Aletria e hermenêutica”: “*A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota*” (ROSA, 2001f, p.29). A distinção entre História e Estória, esta tendo como compromisso uma verdade interna, criada pela própria ficção, e aquela pretensamente visando a um totalitarismo, a um domínio isento e objetivo dos fatos, aponta os limites de uma e outra. A estória, por pertencer aos domínios da arte, cria uma verdade que é sua, particular e movente, capaz de ser relativizada, o que não significa superficialidade e alienação. A história, por sua vez, também é uma ilusão, mas que se pretende “real”, única. Com isso, perde em elaboração. À estória, que “*quer-se um pouco parecida à anedota*”, é permitida maior liberdade, é aberta ao desvio, ao novo, tal como o chiste, por seu caráter de improviso,

o que, de forma alguma, é nocivo. A história é linear, previsível, vinculada demais ao cotidiano, não favorece a fantasia. A estória induz o leitor/ouvinte a percebê-la como parte da realidade, ainda que este tenha consciência de que isso só é possível pela ilusão criada. Assim, estabelece-se um pacto.

Ao contar uma história, o narrador produz uma ilusão, cria um mundo, pretendendo que o leitor dele participe. Quanto mais força tiver essa ilusão, mais artística será sua tarefa; quanto mais o leitor se envolver com a narração, mais verdadeira será a ilusão produzida. (SILVA, 1997, p.112)

Portanto, não faz sentido discutir a legitimidade da verdade defendida através do que está sendo narrado, mas, sim, de que maneira ela é construída e com que finalidade. Dessa forma é que Nhoé, por exemplo, aceita tomar parte em uma verdade inventada, que é o relato das proezas de três vaqueiros. Se, por um lado, ele tem consciência do quão distante a estória está da sua vida e da de seus companheiros, por outro, ele aceita essa mesma estória, ouvida da boca de outros, como uma verdade, que se originou de um exercício de fantasia, mas que, justamente por encerrar em si um sentido de verdade, persistiu, através de várias versões e novas interpretações. Segundo Maria Teresa Meireles (2005b, p.81):

Se conto (re)contado é conto sobrevivente, é igualmente certo que essa sobrevivência depende da capacidade de (re)contador para, partindo do conto, chegar ao ouvinte e, com ele, regressar ao conto – seja ele o conto que conta o verdadeiro, todo acontecido, ou as mentiras, bem apanhadas, porque o que realmente importa no conto é a sua realidade e não a veracidade do que nele se conta.

A partir do momento em que a estória começa a circular, ela ganha independência de seus autores, torna-se *epos*. Mesmo que os três vaqueiros tomassem parte na estória também como personagens, o resultado, como se percebe, é um distanciamento entre aqueles e os personagens inventados com a pretensão de serem uma reprodução (ainda que idealizada, figurativa) dos seus autores. O processo de distanciamento das fontes criadoras, bem como a transformação dos personagens em tipos representativos de grupos, não mais indivíduos, é bastante natural no processo de divulgação e transformação das narrativas orais tradicionais. No entanto, o que Rosa faz é lançar luz sobre os agentes de criação da narrativa, tratando-os como sujeitos, como indivíduos complexos. O ponto alto dessa estratégia criada pelo autor acontece na cena final do conto, em que Nhoé é confrontado com a estória do Boi Mongoavo. Sua atitude é de surpresa e de reconhecimento de que “o mundo era enorme. Ina que para o mister mais rasteiro” (ROSA, 2001f, p.168).

No conto, a estória dos três homens e a estória do boi inventada pelos três homens têm, de certa forma, um ponto em comum. Entretanto, seguem caminhos opostos. O destino



dos três homens é descendente, dois morrem e, Nhoé, o sobrevivente, já sente o peso dos anos e a impossibilidade de continuar vaqueiro, volta para sua família. O destino da estória, ao contrário, é ascendente, ela ganha novas cores, se fortalece cada vez que é contada de novo. Assim, é possível perceber a capacidade de sobrevivência das estórias, sejam quais forem os planos que seus autores/divulgadores elaborem acerca delas e de seus desdobramentos. Parafraçando Guimarães Rosa, “às vezes, quase sempre, as estórias são maiores do que a gente”.

No fim das contas, de quem são os contos? De quem os usa, de quem os conta, de quem os mantém vivos e, no acto de contar, lhes renova o sentido. (CARDIGOS, 1997, p.100)

#### 4 – AS ESTÓRIAS E SEUS INTÉRPRETES EM “CARA-DE-BRONZE”

Nhô Guimarães conhecia o fundo das histórias. Recolhia as palavras certas, inventava uns modos de prostrar com a gente. Ele sabia ensinamentos de toda diversidade [...] Nhô sabia dar conselhos, pelo tanto andado pelo sertão, acumulando o saber das prosas que há no mundo. (FONSECA, 2006, p.112)

No capítulo anterior, mostrou-se como as narrativas orais tradicionais ganham vulto à medida que se difundem ao longo do tempo, sendo recontadas e recriadas por aqueles que se apropriam delas e as adaptam aos mais diversos contextos de enunciação. No conto analisado, “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, Guimarães Rosa ilustra como as estórias ganham autonomia e circulam sem serem fiéis a uma “verdade original” ou ao estilo de um autor. Por serem anônimas e orais, estão suscetíveis a intervenções tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, sem, contudo, desvincularem-se da tradição que procuram perpetuar. O que ocorre é que essas narrativas existem, em plenitude, somente no momento em que são contadas, o que pressupõe uma presença concreta, que dê corpo e voz a elas. Assim, o que se pretende neste capítulo é, justamente, abordar como essa “presença” é representada por Rosa. Conforme seu projeto de apropriar-se e recriar essa literatura oral, a transposição da oralidade e o momento em que a estória se concretiza, são, de alguma forma, registradas por ele na escrita. Além disso, é interessante notar como o autor constrói os personagens que contam as estórias, de maneira a conservar sua função privilegiada de mediadores entre o cotidiano e o plano do Absoluto, do Maravilhoso, e de porta-vozes da tradição.

Inúmeras são as narrativas em que Rosa apresenta personagens contadores de estórias. São eles que mantêm vivos valores e crenças de seu grupo e tornam sedutoras e encantadas as vivências do dia-a-dia. Para exemplificar, é possível citar cantadores de profissão (como Laudelim, de “O recado do Morro”, ROSA, 2001c), crianças (como Miguilim, de “Campo Geral”, id., 2001b), vaqueiros (como Soropita, de “Lão-Dalalão”, id., 2001d), velhos (como a feiticeira Dô-Nhã, de “Buriti”, id., 2001d) ou, até mesmo, contadores na acepção mais tradicional – que possuem uma habilidade nata, quase um sacerdócio, para tal atividade – (como o velho Camilo e Joana Xaviel, de “Uma estória de amor”, id., 2001b). Estes dois

últimos serão analisados no capítulo seguinte, que enfoca a performance<sup>26</sup> com maior detalhamento. Para abordar a questão do contador de histórias como a voz que organiza o discurso, seleciona temas e articula seu conteúdo conforme os interesses e as expectativas daqueles a quem se dirige, optou-se por analisar aqui o conto “Cara-de-Bronze”, que compõe a obra *Corpo de baile* (no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*, ROSA, 2001c), peculiar não só pela situação inusitada em que o personagem conta a história, mas também pelo caráter híbrido como a narrativa é construída. Mais uma vez, Guimarães Rosa deixa evidente a aproximação com o que ele chama de folclore, mas, ao mesmo tempo, imprime-lhe a sua marca, o que resulta em uma obra bastante complexa, de profunda reelaboração do “popular”. Ele não só retoma a prática de ouvir e contar histórias, como confere-lhe o papel central de instrumento de compreensão e significação do mundo.

Interpretar o conto “Cara-de-Bronze” ou fazer acerca dele afirmações definitivas são tarefas muito complicadas, pois se trata de uma obra multifacetada, de uma produção que parece ter sido feita justamente para provar a limitação e a insuficiência da crítica. O primeiro ponto problemático é definir o gênero. Aqui se optou por utilizar a forma *conto* apenas por comodismo, já que o intuito não é o de analisar como o autor emprega a terminologia dos gêneros. No entanto, é possível perceber a oscilação entre conto (no sumário do presente volume) e poema (nas primeiras edições de *Corpo de baile*). Interessa reconhecer que as duas acepções remetem às formas mais tradicionais da literatura de transmissão oral, tendo em vista o caráter narrativo do poema. Mas é no interior do conto que se pode identificar a mescla de expressões artísticas da linguagem. Diferentemente das demais novelas de *Corpo de baile* (e aqui se tem o exemplo de mais uma forma pela qual “Cara-de-Bronze” é referido – novela), não é a tradicional forma narrativa que predomina, ou seja, um narrador em primeira ou terceira pessoa, o discurso indireto livre, alguém que conta uma experiência de um ponto de vista privilegiado. A história constrói-se através de diferentes discursos e recursos, entre os quais estão:

A) um narrador em terceira pessoa, ora onisciente, ora confuso, que parece ter perdido o controle sobre o que narra, ora sintetizador e esclarecedor dos fatos, conforme ilustram os respectivos exemplos:

No Urubuquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora

---

<sup>26</sup> O termo *performance* é referido segundo os estudos de Paul Zumthor (2000, 1997, 1993). Trata-se da contação de histórias enquanto acontecimento, enquanto materialização, no tempo e no espaço, da voz, do gesto, do espetáculo. Neste capítulo, será analisado o papel que o contador exerce nessa prática. No capítulo seguinte, a função dos destinatários dessas histórias.

se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. (ROSA, 2001c, p.107)

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. (ibid., p.135)

Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades – no meio de matos, os paredões das pedreiras – pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. (ibid., p.164)

B) os versos do cantador de profissão João Fulano, em tom idílico, que se desenvolvem em paralelo à narrativa principal:

*Buriti – minha palmeira?  
Já chegou um viajor...  
Não encontra o céu sereno...  
Já chegou o viajor...* (ibid., p.109)

C) o discurso direto, reproduzindo uma cena de teatro:

*O vaqueiro Doím: Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá pode ter sido filho de alguém?  
Moimeichêgo: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sozinho?  
O vaqueiro Tadeu: Sozim? Até tudo.  
O vaqueiro Mainarte: Sozinho no nariz de todos, conversando com a gente...*  
(ibid., p.115)

D) as rubricas explicativas, próprias do teatro, que situam o leitor no contexto em que a cena se desenvolve:

(Silêncio. Pausa. Em seguida, muitos falam a um tempo. Não se entendem.) (ibid., p.128)

*A chuva cessou quase, sobraçada. Ainda paira um borriço. As personagens se desencostam ou desacocoram-se, ganham a frente da coberta.* (ibid., p.128)

E) um inusitado roteiro de cinema, utilizando termos técnicos e direcionamento de imagem através da câmera, incluindo aproveitamento da página:

Em P.E.M.<sup>27</sup> da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda.

3. G.P.G. *Int. Na coberta.*

Moimeichêgo restitui ao vaqueiro Zazo seu chapéu-de-couro – que o vaqueiro Zazo, de cócoras, continua a untar por fora com sebo de boi, para o impermeabilizar contra a chuva. Moimeichêgo se levanta.....

*Moimeichêgo: Uma canção dada às águas...* (ibid., p.131)

<sup>27</sup> P.E.M., referindo-se a “plano em movimento”. Além desta, o autor recorre a outras siglas próprias do cinema: G.P.G., “grande plano geral”, e P.A., “plano aberto”.

F) a narrativa do Grivo, que relata as coisas que viu durante a viagem imposta pelo patrão Cara-de-Bronze:

*O Grivo* (pedante): ...Mas o verde mais divertido é mesmo em terreiro de quintal: é o da acelga – verde-claro, lisa, lambidinha, altinha... E qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava, fosse ruim, fosse boa, espiava para mim com certo receio e me tratava por “Meu filho...” Mas também morei residido sozinho doente, num mandiocal largado sem propriedade... (ROSA, 2001c, p.161)

G) a “ladainha”, uma espécie de jogral, de manifestação do coro, à exemplo das tragédias gregas, em que os vaqueiros, alternadamente, definem o Cara-de-Bronze:

- Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
- Mas careca ele não é.
- Cabeçona comprida. O braço do olho amarelado.
- Os olhos são pretos. Dum preto murucego...
- Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos... (ibid., p.124)

H) as notas de rodapé, que complementam o sentido do narrado. Elas se apresentam sob três formas, a saber: lista dos “golpes e gritos” dos vaqueiros (ibid., p.110), em que são elencadas expressões e falas quase incompreensíveis, e dos nomes dos vaqueiros que estão trabalhando na apartação do gado; lista de vegetações e animais vistos por Grivo; referências a outros textos, sejam eles invenção do autor, tais como as cantigas de João Barandão, obras canônicas, como *A divina comédia* e *Fausto*, ou, ainda, de doutrinas indianas, como *Chandogya-Upanixad*.

– “É de ver!” “– Ô, jipilado, ô, ô...” “– Cruz que uns seis...” “Coró!” “– O boi amarel’, o boi amarél...” “Ôxe, nossenhora! Cada marretada!” “– Te acude, Sãos...” [...] (ibid., p.110)

– E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?

A ana-sorta. O João-curto. O João-correia. As três-marias. O Sebastião-de-arruda. O São-fidélis. O Angelim-macho. O Angelim-amargo. O João-leite. [...] (ibid., p.149)

Cf. nas *Cantigas de Serão, de João Barandão*:

*Meu boi azulego-mancha,  
meu boi raposo silveiro:  
deu dezembro, deu trovão,  
deu tristeza e deu janeiro...* (ibid., p.159)

Essa extensa exemplificação pretende demonstrar a diversidade de formas das quais se valeu Guimarães Rosa para contar a sua estória. Ainda que todos os recursos empregados – teatro, cinema, popular, erudito, referência inventada, texto canônico, entre outros – possam sugerir certa dispersão de sentidos, nota-se que convergem para dar conta, através de linguagens diferentes, da heterogeneidade dos discursos que constituem a vida. Somente a

partir da união de meios tão díspares, mas concorrentes, é possível apreender o todo, um dos objetivos do conto. Acima de tudo, as aparentes divergências entre tais expressões parecem desaparecer se for considerado que todas têm em comum a poesia, que se manifesta não apenas na forma, mas no conteúdo. Até mesmo a linguagem cotidiana dos vaqueiros extrapola a função de simples comunicação, ganhando ritmo, rima, musicalidade, simbologias, assim como a cuidadosa lista das quase 400 árvores com nomes curiosos, cheios de poesia. Sobre estas, alerta o autor, em carta ao tradutor Edoardo Bizzarri:

Todas as que se enumeram, são rigorosamente da região ; mas enumeram-se apenas as que “contêm poesia” em seus nomes : seja pelo significado, absurdo, estranho, pela antropomorfização, etc., seja pelo picante, poetizante, do termo tupí, etc. (ROSA, 2003a, p.94)

O conto se constrói em torno da especulação dos vaqueiros, em meio à lida com o gado, acerca da viagem de Grivo, escolhido por Cara-de-Bronze, o dono da fazenda, já velho e doente, para sair em busca de algo. São as próprias palavras do autor que confirmam o propósito da obra, interpretando a ordem do fazendeiro:

Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros – para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir, dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (ibid., p.94)

O que interessa analisar aqui é o papel de “filtro”, de mediador, que o Grivo, “esse especialíssimo mediador”, realiza entre o aqui e agora da fazenda, com todas as suas vozes paralelas, e a poesia que há no mundo, pronta para ser descoberta, não por qualquer um, mas por alguém escolhido, com uma sensibilidade especial. É importante destacar o quanto o conceito de poesia de Rosa é abrangente. Não se trata, obviamente, de uma restrição a gênero. O que o autor demonstra nesse conto em especial é a necessidade do retorno a essa poesia primordial, que está na essência das coisas. Daí a possibilidade de defini-la de diversas formas, sem que nenhuma seja anulada por outra.

Antes de nos determos no personagem Grivo e em seu papel de organizador do discurso, é necessário fazer alguns apontamentos acerca da função do contador e da sua relação com os ouvintes/espectadores do que é narrado. Como já referido, muitos são os tipos capazes de contar uma história, seja esta divulgada através de cantigas, trovas, desafios, por cantadores de profissão, muitas vezes pagos para isso, seja através de contos e relatos que surgem, quase de forma espontânea, em momentos propícios, contados por velhos, vaqueiros, mulheres. Dada essa variabilidade de manifestações, entre as quais o contador decide-se por

aquela que melhor se adapta a sua condição e a suas intenções, optou-se por usar, a partir daqui, o termo *intérprete*, tal como o concebe Paul Zumthor, uma vez que reúne todas as possibilidades e maneiras de contar uma história, preservando o que é comum a todas as designações, ou seja, o fato de serem todos esses divulgadores “portadores da voz poética” e “detentores da palavra pública” (ZUMTHOR, 1993, p.57). Isso faz deduzir que o intérprete domina determinados códigos e experiências que não são dados a conhecer a outros, pelo menos não de forma tão explícita. Ele precisa torná-los acessíveis aos demais, interpretá-los, ressignificá-los de uma forma adaptada, poética. Para tanto, é imbuído de uma autoridade conferida a ele pelo grupo do qual faz parte e representa. Em geral, precisa demonstrar aptidão para assumir essa função. Por isso que muitos deles ou são tratados com certa deferência, como se fossem feiticeiros ou iluminados, ou são designados para a empresa através de uma prova ou nomeação, como no caso de Grivo. No entanto, como aqui se está analisando a obra de um escritor que se centra na representação do sertão mineiro como um microcosmo, não se pode ignorar a propensão nata dos homens do sertão para contar histórias, fato este muitas vezes reiterado por Guimarães Rosa, que também se inclui entre eles. Como já abordado no capítulo anterior, isso se deve, em parte, à maneira particular com que o sertanejo percebe e interpreta o mundo a seu redor, de certa maneira isento de artifícios intelectualistas que determinam como e o que pensar.

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar histórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. [...] Deste modo a gente se habitua, e narrar histórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. (ROSA apud LORENZ, 1991, p.69)

Rosa utiliza a palavra *dom* para definir a predestinação para o contar, como uma dádiva, uma marca, uma missão da qual não é possível fugir. A matéria do narrado, por sua vez, ainda que colorida pelas intervenções do Maravilhoso, está sempre relacionada ao universo conhecido de quem ouve e, por extensão, de quem narra. Há uma fusão entre o homem e seu meio, entre quem narra e o que é narrado. Ao mesmo tempo em que as práticas e experiências comuns são identificadas nas narrativas, há clara noção de que não pertencem mais ao cotidiano, uma vez que são reelaboradas pela linguagem e ocupam um lugar diferenciado, próprio das histórias, que não é o espaço das relações pragmáticas e funcionais. Segundo Câmara Cascudo, em consonância com o que foi apontado por Paul Zumthor anteriormente, o intérprete é o porta-voz da tradição, o conservador e o difusor da tradição:

Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. [...] É o registo, a memória viva, o Olám dos etruscos, a voz da multidão silenciosa, a

presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história. É o testemunho, o depoimento. (CASCUDO, 2005, p.128)

A atuação do intérprete, como se pode perceber através desta citação, é a de configurar-se como documento vivo de costumes, valores e crenças. No entanto, somente esse ofício, ainda que importante, não seria suficiente para garantir sua permanência e aceitação entre aqueles que participam e compartilham dessa tradição no momento em que é transformada em narrativa. É preciso que essa tradição, tão conhecida e divulgada entre eles, adquira outras nuances, seja interpretada e transmitida de uma forma nova, interessante, que corresponda às expectativas daqueles a quem se destina, mas, ao mesmo tempo, surpreenda pela maneira como se repete. É isso que garante, também, a posição e o êxito de quem conta as estórias.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. (ZUMTHOR, 1993, p.142)

Em “Cara-de-Bronze”, Grivo é um entre muitos dos vaqueiros que trabalha para um patrão autoritário e intimidador, Cara-de-Bronze, cuja descrição contrasta com sua debilidade física (e mental) e idade avançada. No entanto, a tarefa desse empregado vai além das práticas com o gado. Ele era um dos poucos que podia entrar no quarto do velho. Juntamente com outros dois, Mainarte e José Uéua, Grivo precisava relatar ao patrão os detalhes de tudo o que acontecia, em especial detalhes que passavam despercebidos pelos demais, “essas coisas de que ninguém não faz conta...” (ROSA, 2001c, p.145). Assim, transmitiam ao velho paralítico pormenores de toda espécie: “Até o cheiro de plantas e terras se espiritava” (ibid., p.146). O velho era de uma obsessão tamanha que, segundo os demais vaqueiros, “mandava todos os três juntos, nos mesmos lugares. No voltar, cada um tinha de dar relato a ele, separado” (ibid., p.146). Em um primeiro momento, tais atitudes, principalmente sob o ponto de vista dos demais vaqueiros, configuram-se como excentricidades de um patrão impositivo, que procura exercer sua autoridade mesmo estando à beira da morte, incapacitado. Grivo, de sua parte, recebe, sem questionar, a maior de todas as delegações já feitas pelo Cara-de-Bronze, a de ir a algum lugar, não se sabe onde, nem quanto tempo durará o percurso, buscar algo:

*O vaqueiro Mainarte: Meava-se um janeiro... O Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velho quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem. (ibid., p.117)*

Aguçando ainda mais a curiosidade dos vaqueiros, esta repentina e misteriosa missão



de Grivo parece ser uma afronta a eles, que consideram a viagem um passeio:

*O vaqueiro Cicica:* Pois então o senhor mesmo me diga: o que foi que ele foi fazer? Que saíu daqui, em encoberto, na vagueação, por volver meses, mas com ponto de destino e sem dizer palavra a ninguém... Que ia ter por fito?

*O vaqueiro Tadeu:* Essas plenipotências...

*O vaqueiro Doím:* Boa mandatela! A gente aqui, no labóro, e ele passeando o mundo-será... (ROSA, 2001c, p.118)

A isso se somam as especulações sobre se Grivo teria se casado, sobre uma possível herança que receberia do velho, sobre alguma promessa que estaria fazendo em nome dele. Enfim, todos tentavam estabelecer alguma lógica para aquela viagem, algum objetivo concreto que justificasse a saída de Grivo, algo que fosse além de “Mariposices... Assunto de remondiolas” (ibid., p.123). Boa parte do conto é ocupada pelas dúvidas e inquietações dos vaqueiros, tanto acerca da viagem, conforme já referido, quanto acerca da figura do velho Cara-de-Bronze. Quando, finalmente, têm a oportunidade de indagar diretamente o Grivo, este não cede a suas conjeturas, não confirma, nem rejeita suas hipóteses. Cada resposta que dá leva a mais questionamentos por parte dos vaqueiros. Além de se perceber clara fidelidade ao acordo (seja este qual for) com o patrão, Grivo comporta-se como o detentor de um segredo, de uma verdade sagrada. Para tanto, preserva-a, não a vulgariza, não a expõe. Sua narração pretende levar aqueles que a ouvem a uma epifania. Daí não poder dar as respostas como os vaqueiros esperavam recebê-la: direta, esclarecedora, definitiva.

*O vaqueiro Cicica:* A bem, eh, Grivo, a bom. Mas, que mal se tenha de perguntar: e o que é mesmo que você foi fazer? Que-s-ordens?

*O vaqueiro Doím:* Isso. Que é que foi buscar?

*O vaqueiro Adino:* Que você terá trazido uma linda moça? Que se casou?

O GRIVO: Eu?!

*Moimeichêgo* (festivo zombeteiro): De baile foi – debaile: nada conseguiu?

(Pausa. O Grivo recruzou os braços.)

*O vaqueiro Cicica:* Eh, então?

(*Mais pausa, prolongada.*) (ibid., p.169)

Os vaqueiros parecem não perceber a experiência profunda que constitui a viagem de Grivo. Apesar de reconhecerem a mudança deste (“o Grivo voltou demudado”, ibid., p.169), têm dificuldade de compreender o sentido prático da viagem: o que foi buscar, que recado foi levar, pretendia casar, etc. (“Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava”, ibid., p.136). Para eles, era difícil reconhecer que o mais interessante é a viagem em si e, principalmente, como Grivo organiza e narra aquilo que viu/imaginou. Somente no momento em que “A narração do Grivo” (ibid., p.148) se inicia é possível marcar a diferença

entre o trabalho diário e o momento sagrado da estória que começa a se constituir através das palavras do porta-voz Grivo. Como consequência, cessam as intervenções dos vaqueiros em busca do porquê das coisas, cedendo lugar às intervenções dos mesmos acerca do percurso, dos lugares, das pessoas, dos cheiros, dos sentimentos. Segundo Benedito Nunes (1969, p.187-188):

Quando ele retorna de sua empreitada, ingressa novamente no círculo do trabalho, mas para narrar, durante os que-fazer de uma apartação de gado, as suas aventuras. Essa narrativa é a interrupção do trabalho, neutralizando o cotidiano e dando um outro sentido à comédia dos vaqueiros.

Aqui também é possível lembrar as discussões de Alfredo Bosi (2000a) sobre os sentidos da palavra latina *cultus*, da qual provêm outras, como culto, cultura, cultivar. O que elas compartilham, com base na origem comum, é a estreita relação entre trabalho, ritos religiosos e identidade coletiva.

Para conjurar a sua força, a comunidade abre um círculo de rituais e orações que não substituem (antes, consagram) as técnicas do cotidiano. Trabalho manual e culto não se excluem nem se contrapõem nos estilos de vida tradicionais, completam-se mutuamente. (BOSI, 2000a, p.19)

Em uma situação de trabalho – no caso, trabalho com o gado – um grupo se reúne para ouvir as estórias de Grivo. A atitude de respeito e rendição ao que será proferido marca, de um lado, a ruptura com o pragmatismo da lida e o envolvimento com o rito, com o sagrado; de outro lado, reforça o papel de Grivo que se defende aqui, de mediador, xamã, *intérprete*. É necessário um total envolvimento entre ambas as partes – intérprete e espectador – para que a narrativa adquira significado na ocasião em que é efetivada e possa permanecer, terminado o momento da contação, como mais um símbolo que une o grupo em meio ao qual se produziu.

A narração do Grivo começa em tom solene, com todos atentos, na expectativa. Aquele, por sua vez, assume posição de destaque, atuando como o sacerdote que orienta e conduz o rito. Não será mera formalidade a saudação que faz antes de começar a narrar: “– Na hora de Deus, amém!” (ROSA, 2001c, p.148). Ao final, extasiados e comprometidos, os vaqueiros concluem a ladainha-prece-narração:

O GRIVO (*findando um narrar*): Quando que, aí, aqui cheguei, e vi; e encostei a porteira.

*O vaqueiro Tadeu*: A bem.

O GRIVO (*descruzando os braços*): Eu tinha voltado. (*Viração de voz.*) o Urubuquaquá. Os companheiros. (*Se descobre, persigna-se*) Em nome de Deus, amém!

*Todos*: Amém! (ibid., p.168-169)

Não se trata, obviamente, de prestar culto a uma religião institucionalizada, mas,

conforme o conto evidencia, valorizar o *homo religious*, ou seja, reforçar os vínculos com o Sagrado, o Absoluto, o Transcendente, a Natureza, tarefa esta que pode ser ameaçada pelo excessivo apego ao trabalho, ao automatismo. Ao final da narrativa, é possível perceber a transformação operada no grupo. Ainda que os vaqueiros não façam comentários sobre o que ouviram, nota-se uma atmosfera de inquietação, uma “agitação silenciosa”. A aprendizagem é exemplificada através da última fala do conto, na voz do vaqueiro Muçapira: “– Estou escutando a sede do gado” (ROSA, 2001c, p.174). “Cara-de-Bronze”, apesar da heterogeneidade de estruturas e discursos, segue um percurso que vai do barulho e do desentendimento entre os vaqueiros acerca de suas suposições quase irrelevantes sobre a vida do velho e de Grivo, passando por uma participação mais ordenada – quando ouvem a narração e fazem perguntas que contribuem para o desenvolvimento da mesma – até, enfim, resultar na quietação que permite escutar a sede do boi, ou seja, perceber aquilo que talvez antes era ignorado, olhar com outros olhos para a realidade que os cerca, mobilizando outros sentidos para apreender o mundo, tal como sugere a narrativa. Daí não ser estranho que se “escute” a sede.

Nesse sentido, surpreende o fato de que o Cara-de-Bronze tenha se adiantado em relação aos vaqueiros, uma vez que ele já havia descoberto, com certa vantagem sobre os demais, a importância e o fascínio das narrativas do Grivo. Guimarães Rosa induz o leitor, propositalmente, a um paradoxo. De um lado, o Cara-de-Bronze é caracterizado pelos vaqueiros como autoritário, senil, solitário e excêntrico, apesar de serem totalmente fiéis a ele (“Patrão risca, a gente corta e cose”, *ibid.*, p.112), confirmando as relações de subserviência que imperam no sertão. De outro, ainda que não se tenha acesso ao velho a não ser pela fala dos vaqueiros, o mesmo parece ter percebido, com a proximidade da morte, a necessidade de viver novas experiências, conhecer outros mundos. E isso se torna viável através das narrativas. Ou seja, sua doença e sua impertinência contrastam com sua sensibilidade em relação ao poético. O que, para os vaqueiros, era motivo de piada (“ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é”, *ibid.*, p.126) representa, na realidade, a percepção e a sensibilidade aguçadas do velho. Para tanto, vale-se de sua condição de patrão para ordenar ao Grivo que busque aquilo que se crê seja a poesia. Não se pode deixar de mencionar que, também por ordem do Cara-de-Bronze, a fazenda dispõe de um cantador profissional, pago para cantar o tempo todo. Aos olhos dos vaqueiros, no entanto, isso é visto como demonstração dos desmandos do velho. É Guimarães Rosa, leitor da própria obra, quem esclarece a importância dessa aparente contradição na caracterização do patrão:

Triste, fechado, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é ; porém, seu coração, na última velhice, estalava. (ROSA, 2003a, p.94)

De certa forma, o conto revela um otimismo em relação à função das narrativas, já que mesmo um homem tão austero como o Cara-de-Bronze reconhece seu valor. Por outro lado, pode-se concluir que só as narrativas são capazes de amolecer um tipo como este, que traz na alcunha a sina de ser duro. Não por acaso ele recebe este epíteto. Muito mais do que se referir ao tom de pele, remete à solidez do metal, a sua resistência.

– “*Bronzes !*” : porque o metal (ou liga) é duro (nas antigas estórias para crianças, e na tradição do sertão, o bronze é considerado como a coisa mais dura, forte, resistente, muito mais que o ferro) e sonoro, barulhento. (ibid., p.79)

Se considerarmos a formulação de Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* (2006, p.31), em que descreve a Raça de Bronze como “terrível e forte”, uma ameaça por sua crueldade e belicosidade, já que “de aço tinham resistente o coração”, temos a certeza de que a simbologia do bronze reforça a dureza do metal como equivalente à (aparente) dureza moral do patrão. Por extensão, o conto tematiza o quão profícuas são as narrativas. Através delas, da poesia que contêm, é possível neutralizar e, até mesmo, penetrar a essência por traz de uma “armadura” de bronze. Armadura esta que está só na aparência, não na essência, pois o patrão é definido apenas como Cara-de-Bronze<sup>28</sup>, levando a concluir que, talvez, nada mais seu seja de bronze, nem mesmo o coração, que apreende a Poesia que Grivo vai buscar e se alegra com ela.

Até este ponto, mostrou-se como Grivo, o escolhido para executar a viagem, despertou a curiosidade dos demais vaqueiros e, além disso, fez com que experienciassem uma nova forma de perceber o mundo ao seu redor. Ou seja, tornou-os, também a eles, companheiros dessa viagem, no intuito de definirem o que é Poesia. O que se pretende daqui em diante é evidenciar o esforço do Grivo para apropriar-se de todas as lembranças, de todas as vivências da viagem, e transformá-las em narrativa, assumindo seu papel de intérprete, bem como registrar o conteúdo daquilo que narra.

Como já referido, sua indicação para ser aquele que irá empreender a viagem é feita pelo Cara-de-Bronze e constitui-se como um sacerdócio, em que Grivo tem a função de, a um só tempo, preservar e transmitir um saber sagrado (que se constitui como tal a partir do momento em que o relato deixa de ser simples apontamento do que viu e ouviu para tornar-se

---

<sup>28</sup> Nos contos tradicionais de transmissão oral, é comum os personagens terem no rosto (ou na cabeça como um todo) as marcas de algum encantamento ou maldição, como, por exemplo, o Cara de Veado (“O veado de plumas”, CASCUDO, 2003), contrapondo-se a sua bondade, representada pelo resto do corpo humano.

uma experiência de transcendência). Ele é imbuído de uma autoridade. Todavia, o leitor atento de Guimarães Rosa pode perceber que Grivo é um predestinado, alguém com uma capacidade nata para apreender a poesia das coisas e, mais importante, transmiti-la em toda a sua vivacidade. O personagem é mencionado em “Campo geral”, primeira novela de *Corpo de baile*, por sua habilidade em seduzir a todos pela maneira como narra: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (ROSA, 2001b, p.100). Pois é justamente esse “menino das palavras sozinhas” que, mais tarde, em outro conto, “Cara-de-Bronze”, tornar-se-á o responsável por dar unidade e sentido a uma série de “palavras sozinhas”. Sua capacidade nata também é reconhecida pelos vaqueiros, que a percebem como uma missão e que, portanto, não pode ser ensinada, é imanente:

*Iô Jesuíno Filósio.* – Faço por saber: como é que o pobre do Grivo deu para entender, para aprender essas coisas?

*O vaqueiro Calixto.* – Aprendeu porque já sabia em si, de cedo. Amadureceu... (id., 2001c, p.143)

Segundo Maria Teresa Meireles (2005b, p.122): “Contar é, muitas vezes, *dar conta* do que se viveu. Contar explica, também, o aparentemente incompreensível ou permite tornar comum o que se soube através de uma experiência muito particular”. Mais ainda: “O acto de contar pode ter a ver com uma interpretação ou descodificação do que se ouviu, pois contar é muitas vezes (e essencialmente) procurar” (ibid., p.124). Esta é a demanda de Grivo. Uma certeza de sua viagem é a de prestar contas do que viveu ao Cara-de-Bronze. A outra é a de que sai para procurar algo. As incertezas e as especulações, por sua vez, estão relacionadas ao que, de fato, merece ser contado e de que forma e ao que o Grivo foi buscar.

A estrutura daquilo que Grivo narra foge aos parâmetros das histórias populares. Ou seja, em vez de contar uma história, um caso, um fato, com início, meio e fim, o que ele faz é uma espécie de listagem de tudo o que viu. O sentido se dá pelo conteúdo dessas inúmeras listas, que constitui um exercício poético, de exploração de significados e linguagens.

– O senhor sobe. O senhor desce. Oé, muito azul para azular... Veredas, veredas. Aquilo branco, espalhado no verde nos capins: ossos de rêsas, até ossos de gente... Até consola, quando se vê bosta seca de boi. Todo lugar por onde a gente passa, já era como um lugar conhecido. A tardinha pulando num pé só, dando o redobro das sombras. O senhor se deita no meio da noite. Amanhece, o senhor ouvindo: elas e eles... (ROSA, 2001c, p.151-152)

Em sua totalidade, o resultado é uma narrativa completa, coesa, rica em detalhes, ainda que de uma forma pouco convencional. No próprio conto, nota-se uma preocupação em definir o relato do Grivo como uma experiência estética, motivo pelo qual é dado destaque ao

subtítulo “A narração do Grivo”. O importante é reforçar o distanciamento entre o simples e impessoal relato e a forma artística com que Grivo expressa sua experiência, a qual vai além de uma viagem no espaço e no tempo. Ela adquire um caráter particular, atemporal, alógico e, ainda assim, relacionado às experiências do cotidiano.

Além de descrever várias paisagens, climas, animais, Grivo atém-se a relatar os vários estados de espírito por que passou – euforia, tristeza, solidão, esperança –, suas expectativas e as expectativas daqueles com quem se relacionou, bem como os muitos tipos de pessoas que conheceu, a fim de dar conta de apreender o todo das coisas. Para tanto, não poderiam faltar as narrativas maravilhosas sobre seus encontros com figuras conhecidas do folclore, como o Saci, ou com animais encantados, como o piolho que falava. Diante da impossibilidade de ver, ouvir e sentir tantas formas de vida, tantos pensamentos, recorre-se, também a textos clássicos da literatura e das religiões, em um esforço para complementar a narração, para ilustrar melhor as sensações despertadas por essa viagem.

O tempo varia do passado ao presente e se fixa na intemporalidade própria dos mitos. A *mimese* ora se circunscreve a uma porção da vida comum, do cotidiano, ora está em contato com os largos domínios do maravilhoso. (NUNES, 1969, p.181-182)

Assim, estabelece-se uma circularidade, uma totalização de sentidos, formas e linguagens, coexistindo, em um mesmo plano, natureza, pessoas, animais, sentimentos, crenças, culturas, cânones, enfim, Poesia.<sup>29</sup> Tudo isso para tentar abarcar os infinitos aspectos do sertão de Minas, que excede todos os seus limites, sejam eles temporais, geográficos ou imaginários.<sup>30</sup> Dessa forma, não é de estranhar a surpresa de um dos vaqueiros diante da extensão da narrativa: “– Sempre nos Gerais?” (ROSA, 2001c, p.150). Ao que o Grivo responde com outra pergunta: “– Por sempre. O Gerais tem fim?” (ibid., p.150). Esse Gerais imenso e complexo que Grivo tenta fixar na narrativa é o mesmo sertão-mundo que o conto defende como a Grande Poesia. Nesse sertão simbólico, onde tudo e todos têm vez, importa mesmo a sobrevivência de tipos como o Grivo, sensíveis e perspicazes, capazes de lapidar a poesia em estado bruto, através de um instrumento chamado *narrativa*.

A viagem, além de inesperada (“*não sabiam aonde ele ia, ao que ia*”, ibid., p.147), sem uma determinação lógica de quanto durou (“*Saíu daqui, escoteiro, faz dois anos*”, ibid.,

<sup>29</sup> Recurso semelhante foi utilizado por Mário de Andrade (2001) em *Macunaíma*. Também ele faz de sua obra uma tentativa de totalização de culturas, formas, cores, mitos e crenças do Brasil, ao reunir, em uma só narrativa, trechos de vários contos e lendas, ao tornar o herói um verdadeiro malabarista de situações, um viajante por um país sem fronteiras, nem limites.

<sup>30</sup> “Cara-de-Bronze” constitui-se um bom exemplo do conceito de cronotopo, de Bakhtin (1990), referido no Capítulo 2.

p.117; “Saí dezembro-janeiro-fevereiro”, ROSA, 2001c, p.148; “Naquele lugar, passou dez meses”, *ibid.*, p.165), é um grande mistério, no sentido de que desperta a dúvida sobre o que terá ido buscar. Reiteradamente, é feita a pergunta sobre em que consiste sua viagem. A resposta, Grivo a dá através de sua narrativa, de uma forma simbólica, enigmática. No entanto, para ele, a viagem representou um momento de aprendizagem, de renascimento, como fica claro em vários momentos do conto, entre os quais o mais contundente é reproduzido a seguir:

*O vaqueiro Fidélis*: Homem, não sei, o Grivo voltou demudado.

*O vaqueiro Parão*: Aprendeu o sõe de segredo. Já sabe calar a boca...

*O vaqueiro Sacramento*: Aprendeu a fechar os olhos...

*O vaqueiro Tadeu*: Sabe não ter medo.

*O vaqueiro Mainarte*: Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver...

O GRIVO: Isso mesmo! Todo dia, toda manhãzinha, amigo. (*ibid.*, p.169-170)

O que a conversa evidencia é a consciência que o próprio Grivo tinha acerca da função regeneradora que a viagem representou para si. Assim, ainda que tenha ido por ordem do patrão, é nele que se operam as transformações, que são percebidas pelos outros no momento em que narra a viagem. Em certa medida, é a mesma transformação que pretende operar naqueles que, agora, ouvem, assim como, provavelmente, já acontecera ao Cara-de-Bronze, primeiro ouvinte da narrativa.

Mesmo que os vaqueiros desconfiem da legitimidade dessa viagem, alegando que o Grivo partira em benefício próprio – em busca da noiva –, ele fora atender a um pedido do patrão, que os próprios vaqueiros sabiam qual era (“Querida era que se achasse para ele o *quem* das coisas!”, *ibid.*, p.141), embora não soubessem muito bem o que isso poderia ser. Na verdade, o que dificulta a compreensão é a associação do pronome *quem*, usado exclusivamente para *pessoas*, ao substantivo *coisas*, gerando, em uma camada mais superficial, certo estranhamento, já que se poderia questionar a impropriedade dessa junção. Todavia, a narrativa do Grivo dá conta do “*quem* das coisas” ao conferir a elas um caráter pessoal, ao dotar seres e coisas de alma, de uma existência que vai além do estar no mundo, para tornar-se elemento interativo, capaz de interferir no mundo e ser influenciado por ele. Como consequência, nada mais razoável do que as plantas e os animais terem nomes de pessoas, nomes estes também desvirtuados, apelidos, diminutivos (“O João-velho dando machadadas. O João-pobre em beiradas de córrego. O João-barbudo, num gonfo de pedreira. A Maria-faceira, em beira de lagoa”, *ibid.*, p.156). Cada nome não é capaz de mudar a essência daquilo que nomeia (a árvore continua árvore, o pássaro continua pássaro). O que muda é o olhar do observador em relação ao objeto. Não se trata mais de referir a planta ou o

animal pela espécie, mas tentar ver além, tentar imaginar a estória por trás do nome, a situação que levou aquele ser-coisa a tornar-se *alguém*. Se aceitamos o que diz Câmara Cascudo (2004, p.658): “O nome é a essência da coisa, da entidade denominada”, então é de se pressupor que, em sua narrativa, ao privilegiar um segundo nome das coisas, Grivo privilegia, também, esta outra existência, dotada de uma aproximação maior com o homem, na medida em que se equipara a ele através do nome. Segundo Benedito Nunes (1969, p.179):

Para Guimarães Rosa, não há, de um lado, o mundo e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a função do ser pela palavra.

Em síntese, pode-se dizer que, mais uma vez, o autor reforça a importância de fusão entre homens e coisas, na intenção de apoderar-se do todo que é a poesia (paradoxalmente disseminada nessas várias facetas). O papel do intérprete, assim, é o de reunir em um só plano, e em um mesmo grau de importância, todas essas formas/expressões. Daí se pode concluir que a diferença entre o cotidiano trivial e a poesia está no tratamento dado à mesma matéria.

Na associação entre espaço, natureza e homem que o conto executa através da narrativa do Grivo, percebe-se a intervenção, no contexto da estória, das notas de rodapé. Consideradas por muitos como dispensáveis, estão em perfeita sintonia com o todo do conto, funcionando como uma espécie de legitimação desse universo “rústico” e quase arcaico através de textos consagrados mundialmente. De certa forma, Rosa justapõe dois tipos de tradição: uma que permanece pela legitimação do povo, passando de geração para geração através, em grande parte, do testemunho oral, outra que permanece pela legitimação de um juízo de valor acadêmico, fixada pela escrita. Um bom exemplo da sintonia entre as notas e a narração é a referência ao *Chandogya-Upanixad*, o livro sagrado dos brâmanes. Segundo interpretação de Benedito Nunes (1969), trata-se de um trecho que exalta a força do Verbo, da palavra (“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: – Como pudestes viver sem mim?”, ROSA, 2001c, p.171). Essa viagem de busca da palavra não tem fim, o próprio percurso já é o resgate da mesma.

Considerando alguns princípios do bramanismo, pode-se perceber o quanto eles estão difundidos na narrativa de Grivo. Veja-se, por exemplo, o trecho para o qual há a nota de rodapé referindo a religião indiana:

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! [...] Retornei, no tempo que



pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossegou. Tudo estava em ordem... (ROSA, 2001c, p.170)

Aqui se identifica a ênfase na busca da palavra como uma missão, retornando ao ponto de partida “no tempo que pude, no berro do boi”, como o guardião dessa palavra. Benedito Nunes (1969, p.195) situa o leitor em relação ao trecho do livro sagrado citado por Rosa. Trata-se de uma parábola na qual o Touro presta contas de sua viagem: “O Oeste é uma parte do Senhor, e assim também o Leste; o Norte e o Sul também são parte dele. Os quatro pontos cardeais formam uma passada de Brahma”. Rosa, porém, cita apenas o início da narrativa:

Um touro falou-lhe assim:  
 – Satyakâma!  
 – Senhor?  
 – Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre. (ROSA, 2001c, p.171)

mas deixa clara a relação do Touro, animal sagrado na filosofia indiana, e o boi, fundamental na vida do sertanejo. Segundo Celso Antunes (2006), as religiões indianas são dotadas de um profundo animismo. As coisas, tanto quanto as pessoas, possuem uma essência comum. Animais e vegetais sagrados são os detentores da tradição e ainda hoje persistem através de superstições e ritos.

Explorando até o fundo de nossa alma, encontramos o Ser. É o mesmo Ser que existe no fundo de todas as consciências humanas, de todas as existências animais ou vegetais, de todas as realidades. Em face de tudo quanto existe, devemos sentir: Tu és isto (Tat tvam asi). (ANTUNES, 2006)

Por uma feliz coincidência ou devido à perspicácia e ao conhecimento que Guimarães Rosa tinha da cultura oriental, percebe-se uma estreita relação entre o “Tu és isto” brâmane e o “quem das coisas” de Rosa. Em ambos os casos, há uma ligação pouco usual entre palavras que se referem a pessoas (*tu* e *quem*) e aquelas que se referem à matéria (*isto* e *coisas*). O que uma e outra forma expressam é a indicação de que “todas as realidades” constituem o mesmo Ser, e é isso que Grivo tenta provar através de seu relato totalizador. Ao mesmo tempo, no entanto, existe uma limitação que o impede de abarcar o todo (“– *Dito completo?* / – Falta muito. Falta quase tudo”, ROSA, 2001c, p.154). Daí a condição de constante viajante. “À dificuldade de narrar, à impossibilidade de representar, ao contar ‘por metades’ alia-se a necessária incompletude de tudo o que se diz”, lembra Clara Rowland (2003, p.121).

O trecho de “Cara-de-Bronze” citado acima, ao qual se refere o *Chandogya-Upanixad*, é o mesmo que tem a nota de rodapé de um trecho de *Fausto*, de Goethe. Se, no texto indiano, o poder da Palavra e suas várias transformações foram associados ao retorno de Grivo, com suas “palavras muito trazidas”, a seleção de Goethe feita por Rosa enfoca, segundo Benedito

Nunes (1969, p.193), “a busca do conhecimento e do domínio”. O trecho de Goethe faz menção à submissão dos súditos a Fausto (“Eles executam fielmente o que lhes foi ordenado”, conforme tradução apresentada pelo crítico). Grivo, por sua vez, retorna com a missão cumprida fielmente (“Não cumpri? [...] Tudo estava em ordem...”, ROSA, 2001c, p.170). Também há referência aos “animais de chifres”, mais uma vez estabelecendo um diálogo com o universo dos vaqueiros.

Em comum, esses textos clássicos (sem esquecer, também, *A divina comédia*) têm a temática da busca e, por extensão, da viagem que a torna possível. Como Grivo, acredita-se, vai ao encontro da noiva<sup>31</sup>, Fausto e Dante têm, na mulher, a motivação para uma busca, que, acima de tudo, representa uma transformação de si mesmo. Ao reunir em um mesmo plano narrativo referências a culturas tão variadas (entre as quais se destaca a do sertão mineiro), Rosa não apenas enfoca a diversidade de representações e apropriações da poesia, mas também inscreve no microcosmo sertanejo o macrocosmo que é o mundo, de forma que não é mais possível pensar em Dante, Goethe ou Platão, por exemplo, desvinculados da realidade plural do sertão. Como um palimpsesto, essas culturas se sobrepõem para formar algo novo, que não é mais nem a cultura clássica grega, nem a doutrina indiana, nem a arte ocidental, nem somente as *Cantigas de Serão de João Barandão* ou a poesia presente nos nomes populares da fauna e da flora brasileira, mas a fusão disso tudo, na poesia de Guimarães Rosa, que, pode-se dizer, reinventa a poesia do mundo. As citações em pé de página estão totalmente imbricadas na narrativa. Daí não haver diferença entre o crédito dado a uma citação inventada ou a um texto canônico. Além disso, um autor que se pretende contador de histórias parece exigir demais do leitor ao pressupor que este domine, pelo menos, italiano, alemão, latim e grego para compreender o sentido profundo das citações. Mais provável será crer que esses textos significam pela maneira como são dispostos no conto e pela relação inusitada que estabelecem com o contexto da tradição oral popular, independentemente da língua em que são escritos.

O espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais. (NUNES, 1969, p.191)

Prova dessa constatação de Benedito Nunes provém do próprio testemunho de

---

<sup>31</sup> No conto, provavelmente, esta noiva, a “Muito Branca-de-todas-as-cores” (ROSA, 2001c, p.137), é uma metáfora de Poesia, já que o Grivo não diz se, de fato, trouxe uma mulher consigo, como é a expectativa dos demais vaqueiros. Relação curiosa entre mulher e palavra também é estabelecida pelo escritor em entrevista a Günter Lorenz (1991, p.83): “A língua e eu somos um casal de amantes que juntos procriam apaixonadamente”. Como se nota, a língua e a poesia são dotadas da mesma fertilidade criadora da mulher. Talvez aí esteja a chave para entender a moça branca que tanto é mencionada no conto, mas que nunca se mostra, realmente.

Guimarães Rosa, em uma entrevista ao crítico, em que o autor fala de como se apropria de outros textos e os molda, de forma que se torna quase impossível identificar sua matriz:

Vou lendo os filósofos e transcrevendo nos meus cadernos o que deles me interessa, e que poderá fazer parte de uma história, como a que recolho da boca das pessoas. Nada tenho de um erudito. Não cito, mas absorvo. Aquelas palavras que você referiu – continuou Rosa – são mesmo do filósofo grego, tal como registro em minha novela. No entanto, posso contrafazer um texto ou um trecho de Platão. Nem os especialistas em história da filosofia poderiam distinguir sem hesitação dos verdadeiros. (ROSA apud NUNES, 2006, p.241)

Como mediador e intérprete dessa nova organização dos nomes e das coisas, Rosa escolheu o Grivo, quem tem a árdua missão de apreender esse universo poético, de forma a preservá-lo em toda a sua vivacidade e encanto. Todavia, para fazê-lo, muitas vezes, precisa selecionar, optar e recriar. Não é, como se percebe, uma tarefa de simples assimilação. (“– Eu estava cumprindo a lei. / De ver, ouvir e sentir. *E escolher*. Seus olhos não se cansavam”, ROSA, 2001c, p.157, grifo meu).

Inúmeras vezes ao longo de “Cara-de-Bronze”, os vaqueiros demonstram sua ansiedade em relação ao motivo real e concreto da viagem (“Que é, então, que ele foi trazer?”, *ibid.*, p.147; “que será que ele foi buscar?”, *ibid.*, p.167). A resposta do Grivo é uma constatação: “Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...”, *ibid.*, p.172). A deturpação proposital e significativa da máxima “não enxergar um palmo à frente do nariz” demonstra a responsabilidade de Grivo, como intérprete da tradição, de fazer com que os demais também vejam, ouçam, sintam e escolham a partir do que ele narra. Às vezes, como esta sua frase indica, é preciso olhar para dentro de si e, então, modificar os sentidos para perceber o que está além. Moimeichêgo<sup>32</sup>, um dos vaqueiros que está entre os que chegam à fazenda e ouvem os comentários sobre o Cara-de-Bronze e a viagem, parece ter entendido a explicação de Grivo e complementa com outra expressão tradicional às avessas: “É preciso é *vir aquém...*” (*ibid.*, p.172). Talvez a viagem mais difícil de percorrer não seja a que “vai além”, mas, sim, aquela que penetra em nossa essência, já que o olhar para o outro depende muito mais de quem olha, de como olha, do que do objeto a ser visto. Esse olhar pessoal e seletivo é reforçado pela metáfora apresentada no trecho a seguir:

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: – “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: – “Nhor vi.” Aí, ele quis: – “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: – “É uma rede grande, branca, com

<sup>32</sup> Moimeichêgo é o mais receptivo de todos os vaqueiros, também o mais interessado em saber detalhes. Em carta ao tradutor italiano, aponta Rosa (2003a, p.95): “Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHÊGO é outra brincadeira : é : moi, me, ich, ego (representa ‘eu’, o autor...)”. Assim, Rosa subordina também a figura do “autor” à narrativa, que capta e explora aquilo que está sendo dito, para, depois, intervir.

varandas de labirinto...”

*José Proeza* (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

*Adino*: Aí, Zé, opa!

*GRIVO*: Eu fui...

*Mainarte*: Jogou a rede que não tem fios.

*GRIVO*: Não sei. Eu quero a viagem dessa viagem... (ROSA, 2001c, p.173)

A rede aqui é interpretada de duas formas: primeiro, como recurso para o descanso, para a acolhida, a “rede de moça”, em uma alusão às redes muito ornamentadas que as jovens noivas recebiam como presente de casamento (CASCUDO, 1959). No entanto, essa mesma rede possui “varandas de labirinto”, ou seja, apresenta uma possibilidade de perigo, de sedução, um convite à aventura. Segundo, como instrumento de captura, que remete tanto à rede de pesca como à rede utilizada como arma de guerra para capturar pessoas (“Jogou a rede que não tem fios”). O saldo dessa busca são as “palavras-cantigas”, reconhecidas na exaltação do vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”, mais uma brincadeira do autor para revelar “a poesia”. Ao mesmo tempo em que se vai ao encontro dela, ela nos prende em suas “varandas de labirinto”. Por isso talvez Grivo opte pela “viagem dessa viagem”, aquela proporcionada pela ficcionalização da viagem, pela fantasia, em oposição à viagem no plano do concreto.

Se, por um lado, Grivo é o responsável por transmitir a seus espectadores, da forma mais agradável e abrangente possível, suas impressões sobre a viagem, por outro, o narrador do conto tem o papel de coordenar o fluxo do narrado, estabelecendo o ritmo da estória, ora retomando o que foi narrado, ora resumindo certos pontos que possam ter ficado pouco claros, mas, na maioria das vezes, é responsável por estimular a curiosidade do leitor, levando à tensão, como quando Grivo interrompe sua narrativa:

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. (ROSA, 2001c, p.149)

É o narrador que prepara o leitor, dialoga com ele, muitas vezes induzindo-o perigosamente a outras leituras, forçando-o a posicionar-se, a abandonar sua posição passiva de receptor, como quando comenta o rumo que a organização do conto seguiu:

Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas – também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? [...] Esta estória se segue é olhando mais longe do que o fim. (ibid., p.135)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> O trecho induz à tentação de citar palavras parecidas com estas, do defunto-autor de *Memórias póstumas*: “o maior defeito deste livro és tu leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (ASSIS, 2001, p.140). Ainda que esta referência direta ao leitor não seja comum em Rosa, pode-se notar que um e outro autor tendem a prever as reações do leitor e fazem comentários acerca delas. Mais especificamente em relação a Rosa, esses comentários do narrador direcionam as expectativas do leitor, fazem suspense, tal como nos folhetins.

Quem detém a palavra e a articula é Grivo, mas o narrador, sabedor do que será contado, também conhece a dificuldade de fazê-lo e, por isso, ajuda a dar forma à “massa de lembranças” (ROSA, 2001c, p.161) desse “rastros tão longo”. Dessa maneira, aproxima-se da função do corifeu do teatro clássico, comentando e introduzindo os assuntos. Suas intervenções visam a esclarecer e a alertar, tanto quanto as inúmeras rubricas ao longo do conto. O resultado é quase um dueto melódico entre ele e o Grivo, com um ritmo intenso:

E o luar?  
 – Luas... Viajando toda-a-lua. [...]  
 E deslúa?  
 – Por escuridão: no fecho da nova, a gente pensa que já morreu.  
 E o sol?  
 – Suor, sim. Sufoca. O areal descoberto...  
 E a roupa do corpo?  
 – É.  
 [...]  
 E a poeira?  
 – Tanta dá. Poeirões diversos... (ibid., p.155)

Aliás, existem muitos outros indícios do teatro, principalmente no que se refere às partes constitutivas da tragédia. Como já referido no início do capítulo, a própria disposição das falas dos personagens, precedidas do nome de quem toma a palavra, assemelha-se à forma do teatro, da mesma maneira que se pode estabelecer uma proximidade entre a “Ladainha” dos vaqueiros – uma espécie de rítmica coletiva, que divulga a opinião do senso comum sobre o patrão Cara-de-Bronze – e o coro do teatro grego. A estória também se passa no período de um dia, tal como nas tragédias clássicas. Ainda que a viagem do Grivo se estenda por um longo e indeterminado tempo, não se pode esquecer que o tempo da enunciação restringe-se ao tempo de um dia, durante a lida com o gado. Se, na forma, é possível perceber a influência do teatro, não se pode deixar de constatar que se trata apenas de uma aproximação superficial e alterada do que seja o gênero dramático. Por exemplo, os personagens não se comportam como verdadeiros personagens de teatro, eles não são autônomos, necessitam da articulação do narrador; a obra, como um todo, não está dividida em cenas e atos; tampouco as inúmeras rubricas que aparecem no texto exercem sua função convencional ao situar o que está acontecendo, elas são poéticas, figurativas (“*A tarde deu um passo. Hoje não se trabalha mais*”, ibid., p.167). Muito provavelmente, o recurso ao teatro e ao cinema (direcionamento da “câmera” e roteiro) empregado pelo autor tende a “neutralizar” e a colocar em segundo plano a influência do narrador, o que, em contrapartida, reforça as intervenções de Grivo como a principal voz que se sobressai no conto, em oposição a uma profusão de ruídos e vozes fragmentadas da parte dos demais personagens.

Grivo foi o escolhido pelo patrão para empreender a viagem e relatá-la. Contudo, não é o único na fazenda com potencial para enquadrar-se na categoria de *intérprete*. Com a intenção de cercar-se de todas as formas possíveis de manifestação da poesia, Cara-de-Bronze dispõe também de um cantador profissional. Este, João Fulano, “conominado ‘Quantidades’” (ROSA, 2001c, p.113), em oposição ao Grivo, que narra por *dom*, não por ofício, vive na fazenda e recebe paga para cantar para o velho, o qual, de seu quarto, talvez nem chegue a escutar a canção. Seja como for, o homem continua cantando ininterruptamente. Assim, todo o conto é entremeado pelos versos de João Fulano, introduzidos no meio dos diálogos e da narrativa do Grivo como uma constante melodia que vai colorindo a estória.

Hospedar cantadores profissionais nas fazendas era uma prática comum no interior do Brasil, tal como refere Câmara Cascudo (2005) e os vaqueiros comprovam: “Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos” (ROSA, 2001c, p.113). Ainda que o vejam como um indivíduo folgado (“com cara de larápio, com sua viola de tabebúia, sentado em sua rede, no varandão, vestido quase de andrajoso”, *ibid.*, p.137), que se aproveita da situação ao receber casa, alimentação e ainda dinheiro (“Duvidar, ganha mais do que a gente”, *ibid.*, p.113), os vaqueiros reconhecem a desditosa sina de João Fulano: “O homem é pago pra não conhecer sossego nenhum de idéia; pra estar sempre cantando modas novas, que carece de tirar de-juízo. É o que o velho quer” (*ibid.*, p.113).

A imposição do velho, mais do que uma excentricidade própria de sua idade e condição, torna a tarefa do cantador um verdadeiro suplício, que exige de si originalidade e inovação. Apesar disso, suas canções quase passam despercebidas. Talvez por isso a insinuação do nome “Fulano”, que canta em “Quantidades”, mas talvez com pouca qualidade de conteúdo.

Todavia, é interessante confrontá-las com a narrativa de Grivo. Enquanto esta dá conta do homem em viagem, que pretende sempre explorar mais, ir além, os versos de João Fulano, que também falam de “viajor”, enfocam o ponto de chegada, o oásis que o buriti representa, as coisas que ficaram para trás, a volta, a melancolia e a saudade. Para tanto, é empregada a imagem do vaqueiro que conduz o gado, dos difíceis caminhos percorridos e das paragens.

*Buriti minha palmeira:  
mamãe verde do sertão –  
vou soltar meus tristes gados  
nesta alegre pastação...* (*ibid.*, p.112)

É certo que não se pode considerar que a narrativa do Grivo possua um tom de euforia, mas sim de maravilhamento com as coisas. As quadras do cantador, por sua vez, intensificam

a nostalgia e a percepção um tanto idílica que se insinuam na narrativa daquele. Como intérprete que também é, João Fulano reproduz, em tom de quase lamentação, mais constativo, aquilo que Grivo conta. Se, para este, “Todo buriti é uma esperança” (ROSA, 2001c, p.151), para aquele, representa uma efêmera sensação de final de jornada.

*Buriti me disse adeus,  
conselhos não quis me dar:  
– Vendi verdes por mais verdes,  
aprendi de tanto amar. (ibid., p.145)*

Juntos, esses detentores da palavra tematizam o que Paul Zumthor (1993, p.90) define como os dois tempos da existência, cada um com seu ritmo: “a *demeure* [residência, estada] e a *chevauchée* [cavalgada, jornada]”. Entre a estada e a errância, também se configuram discursos diferentes, conforme a célebre oposição de Walter Benjamin (1994, p.198-199) entre “camponês sedentário” e “marinheiro comerciante”. Ainda que, de um lado, João Fulano não compartilhe da imagem de um camponês que vive dos costumes da terra e, de outro, Grivo não seja um aventureiro, a metáfora de Benjamin é propícia na medida em que opõe um saber enraizado, fixado no lugar, a um saber que provém das experiências da viagem. Para Paul Zumthor (1993, p.90), a *chevauchée* leva vantagem, pois “a vida é uma viagem”. Enquanto, no conto, há clara opção pela narração da viagem, a posição de quem fica, de quem observa, também tem seu espaço, o que contribui para uma apreensão totalizante da matéria do narrado.

João Fulano não é o único cantador que aparece no conto. Outro, João Barandão, também é referido. No entanto, enquanto o primeiro é personagem-testemunha da narrativa de Grivo, o segundo surge apenas como citação, em nota de rodapé, como mais uma alusão intertextual, no mesmo nível de importância e credibilidade que os textos canônicos já referidos. Ele não está presente fisicamente na fazenda. O fato é que se trata de uma invenção do autor. Ao estilo de Jorge Luis Borges, Rosa cria as próprias referências. O mesmo cantador aparece em outro conto, “Melim-Meloso” (*Tutaméia*), em que, ainda não se constituindo propriamente como personagem, há um grande aproveitamento de seus versos. Isso tudo, talvez, tenha gerado dúvidas ao tradutor italiano de Rosa, que chega a questionar: “As cantigas do Sertão existem, ou são invenção?”, ao que o autor responde: “Invenção minha” (ROSA, 2003a, p.100). Ainda que seja uma perfeita criação, é notável como os versos compõem-se à moda dos cantadores, versos melódicos, que valorizam a temática da lida dos vaqueiros, quase sempre associada aos amores perdidos, à solidão do trabalho. Além disso, o próprio nome Barandão é conhecido entre as trovas e os desafios dos cantadores, como nestes

versos da recolha de Cascudo (2005, p.115):

Esteve um moço da cidade,  
Chamado Joca Galvão  
Que é casado com a filha  
Do Teófilo Barandão  
Retratou o povo todo  
E o gado da apartação...

Em “Cara-de-Bronze”, trechos das *Cantigas de Serão de João Barandão* aparecem já na epígrafe. No interior do conto, em nota de rodapé, é citada uma variante de uma quadra do cantador João Fulano, acrescida de outra observação, em tom explicativo, quase pedante, feita por um “estudioso”, cujo sugestivo nome é um anagrama de Guimarães Rosa:

Soares Guiamar apresenta variantes, que introduzem um *Meu boi baetão careta* ou *Meu boi preto mascarado*, e às vezes deturpam o final do pé-de-verso, para... ái, o Rio de Janeiro... (ROSA, 2001c, p.159)

Enquanto, ao citar os textos clássicos analisados anteriormente, Rosa aborda-os como complementares à situação narrada pelo Grivo, aproximando-os da realidade sertaneja, aqui ele dá tratamento acadêmico a cantigas que são produto da oralidade e que, por isso mesmo, não precisam ser fiéis a um estilo ou a uma “corrente” de cantadores. Em geral, resultam do improvisado. O narrador, no entanto, trata-as com alta erudição, citando, inclusive, em outra nota de rodapé, a que menciona *A divina comédia*, uma análise do “estudioso” Oslino Mar<sup>34</sup>, um crítico inventado que questiona a adequação de uma análise de terceiros que compara um texto oriundo da ficção ao texto bíblico:

é descabida uma aproximação desses versos [de João Barandão] aos do texto: “*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata?*” (CANTICUM CANTICORUM SALOMONIS, 6, IX) (ibid., p.162)

A nota constitui-se uma cascata de referências, que mais parece um deboche do autor. Vejamos: ela se refere ao encontro de Grivo com Nhorinhá, linda “feito nôiva nua” (ibid., p.161), que, tal como já aparecera em *Grande sertão: veredas*, “ia se putear, conforme profissão” (ibid., p.161), o que contrasta com a noiva pura e “Muito Branca-de-todas-as-Cores” (ibid., p.137) que Grivo vai buscar. A primeira referência em nota de rodapé cita Dante e a ambígua Beatriz, “la meretrice” (ibid., p.162). Isso, por sua vez, na mesma nota, remete às *Cantigas de Serão de João Barandão*,

Vi a mulher núa

<sup>34</sup> Outra brincadeira do autor: anagrama de “Salomonis”, já que, na seqüência, cita o *Canticum canticorum Salomonis*.



no meio da mata  
 com sol e lua  
 como ouro e prata. (ROSA, 2001c, p.162)

o que implica a observação de Osilino Mar, citando o *Cântico dos cânticos*, uma ode à esposa, cujo trecho foi citado em latim e cuja tradução livre é a seguinte: “Quem é esta que avança como a aurora, bela como a lua, brilhante como o sol, terrível como um exército preparado para a batalha?”. Todas essas mulheres são descritas como belas e encantadoras, exercendo um grande poder de sedução.

A “modernidade” e o “pulo-do-gato” de Rosa estão nesse encadeamento de referenciais, na junção entre popular e erudito, ficção e realidade e, além disso, em um proposital “equivoco”, no qual o autor troca o capítulo do qual extrai a citação d’*A divina comédia* (canto XIII do “Inferno”, não XII, como aparece) e “confunde” a fonte do trecho do *Cântico dos cânticos* (capítulo 6, versículo X, e não IX, como aparece), o que põe em xeque toda a autenticidade gerada pela comprovação através da citação de outrem. Com isso, talvez, ele pretenda questionar o quão cegamente confiamos na pseudo-segurança que oferece o fato de se recorrer a um texto “canônico”. Além disso, propõe que as mesmas “verdades profundas” são descritas, ainda que de formas diferentes, em livros sagrados, em obras canônicas e em versos desprezíveis como os de João Barandão e João Fulano. Este é mais um exemplo daquilo que Benedito Nunes (1969, p.191) explicava acerca da obra de Rosa, cujo trecho foi citado anteriormente, no qual defendia o exercício do autor que “emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não o do erudito, que se atém a interpretações literais”. Ao incluir em sua obra textos de outros, ele o faz não como mera exemplificação do que pretende dizer ou demonstrar, mas como recriação dos mesmos, apropria-se deles, tal como se apropria do folclore e o recria.

Em meio a essa mescla de vozes, estruturas e formas, uma voz se destaca<sup>35</sup>. Com o intuito de, ao mesmo tempo, disciplinar todas essas interferências e encerrar, nos limites da narrativa, o máximo de percepções e vivências possível, Grivo busca a unidade através da multiplicidade. O caminho para tanto, com o conto demonstra, não é o mais curto, nem o mais linear, pois, ao lidar com uma heterogeneidade de sensações e experiências, é preciso, muitas vezes, apelar para a fantasia, para a persuasão, para a insinuação. Ao contrário do que defende o vaqueiro Sãos, “Só o chapadão dessa conversa fastiada, que quem quisesse podia atalhar por fora, saltando, nem não carecia de ouvir...” (ROSA, 2001c, p.166), Grivo não pode atalhar, resumir, sob pena de perder-se algum aspecto importante.

---

<sup>35</sup> A própria disposição gráfica do nome de Grivo – com todas as letras em caixa alta – aponta a ênfase no discurso deste, em detrimento das falas dos demais, cujos nomes são grafados apenas com a inicial maiúscula.

O que “Cara-de-Bronze” parece evidenciar, em suma, é a necessidade de manter-se atento à voz que fala em nome de todos, que capta a potência da palavra e a preserva, sem, contudo, destituí-la de sua capacidade sempre recriadora. Define Paul Zumthor (2000, p.53):

A “poesia” (se entendermos por isto o que há de permanente no fenômeno que para nós tomou a forma de “literatura”) repousa, em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito.

O contador de estórias, além de deter para si a palavra coletiva, precisa, necessariamente, comunicá-la, passá-la adiante. Para tanto, conta com a atenção de seu grupo e com sua cumplicidade, para aceitar e, possivelmente, ajudar na preservação e na transmissão da tradição. Isso se dá, como diz Zumthor, através da “ritualização da linguagem”. Certa vez, Ezra Pound definiu o poeta como a “antena da raça”. Guimarães Rosa, como referido no capítulo anterior, utilizou esta mesma metáfora para explicar o quão sensível precisa ser o autor para perceber o mundo e transformá-lo pela linguagem (“*o autor, ademais de cauto, tem, para o mais-que-natural, finas úteis antenas*”, ROSA, 2001f, p.224). Grivo é a expressão desse radar, que, apesar de, em alguns momentos, não dispor da aceitação e do entendimento de todos, não desiste da difícil tarefa de garantir a existência das coisas mediante a apropriação delas pelo Verbo.

## 5 – SÁBIOS CONSELHOS: A PERFORMANCE EM “O RECADO DO MORRO” E “UMA ESTÓRIA DE AMOR (FESTA DE MANUELZÃO)”

Nhô Guimarães era esperto e jeitoso em tramar histórias. Tudo isso é valioso, só pelo jeito de se inventar aquilo que podia ter sido. Eis aí o dom de narrar. (FONSECA, 2006, p.165)

Guimarães Rosa é dono de uma vasta e fértil produção, que, como se sabe, faz referência a uma série de culturas, formas de pensamento e correntes filosóficas. Tudo isso imbricado em um universo sertanejo povoado de personagens que compartilham um apego pela terra e uma forma peculiar de explicar/perceber as coisas ao seu redor. A maneira mais expressiva e contundente de demonstrar o engajamento dos personagens, de sua condição, com seu meio é o trabalho realizado sobre a linguagem. Mais do que tentar reproduzir a fala, nota-se um empenho em conferir lugar de destaque ao *discurso* do sertanejo, o qual permite compreender como o mesmo organiza e articula seu pensamento, como expressa e reage a novas experiências. Tendo em vista que o enfoque deste trabalho são as narrativas contidas nas estórias do autor e partindo do pressuposto de que estão intimamente atreladas às vivências do grupo entre o qual circulam, conforme já defendido em outros momentos, é importante referir que essas narrativas dentro dos contos expressam aquilo que se poderia considerar uma espécie de “epistemologia do discurso sertanejo”. Elas assimilam a forma como o grupo estrutura e organiza suas idéias, sempre a partir de uma visão prática e funcional do mundo.

O tom espontâneo e natural que as estórias parecem assumir provém, em grande parte, da maneira, muito bem construída, como Guimarães Rosa organiza o texto, com a intenção de reproduzir a oralidade, ou aquilo que Teresinha Souto Ward (1984, p.41) denomina de “ilusão de oralidade”. De fato, a ilusão de que se está diante de uma situação de interação com um outro, cuja presença e posição comunicam tanto quanto a voz, dá-se não só pela linguagem, pela posição de contador de estórias assumida reiteradamente pelo narrador, pelo conteúdo altamente engajado com o cotidiano sertanejo. Dá-se, acima de tudo, pela arquitetura de uma presença concreta, ou seja, há um trabalho para reproduzir, no contexto limitado do papel, destinado a leituras solitárias, uma situação de grupo, em que a voz é acompanhada de um

corpo, de um gesto, de um tempo, de efeitos sinestésicos, de interferências, de uma reação por parte do(s) destinatário(s), enfim, de uma performance.

Assim, por trás da “simplicidade” e da “espontaneidade” que, em um primeiro momento, parecem ser o centro das estórias de Guimarães Rosa, evidencia-se um discurso complexo, reflexivo, simbólico e, muitas vezes, indecifrável. O autor emprega recursos da oralidade (que permite uma fala concisa, fragmentada e, em certos casos, reticente) para construir uma “moldura” sertaneja, que é tratada pela crítica sob rótulos como “popular”, “simples”, “ingênua”, termos perigosos, no sentido de que opõem, de um lado, popular/inculto/ignorância e, de outro, erudito/culto/intelectual. Claro é que sua produção nada tem de ingênua, simples ou superficial, muito menos pretende estabelecer confrontos entre campo e cidade, letrado e iletrado, certo e errado, por exemplo.

Ao dar a palavra ao sertanejo, Rosa valoriza seu lugar e sua sabedoria como válidas e importantes formas de pensar a vida, provavelmente diferentes daquelas que resultam de uma formação intelectual letrada e acadêmica, mas, ainda assim, significativas e necessárias. Além disso, é sua particular maneira de pensar que permite ao autor criar as mais inusitadas situações, desacomodando o leitor acostumado a uma forma de pensar mais linear, mais orientada pela pretensa segurança daquilo que se define com a Razão.

Com base nessa construção, a obra de Rosa constitui-se quase como um paradoxo. Se o autor tende a privilegiar uma forma de pensamento que é, em certa medida, pouco dominada por boa parte de seus leitores, os quais, supõe-se, são constituídos de pessoas com uma formação intelectual de tradição escrita, e não prioritariamente oral, como o é o universo das estórias de Rosa, de que forma os leitores as entendem e, eventualmente, se reconhecem nelas? Uma possibilidade de resposta talvez seja o fato de que o autor realmente se apropria do modo de pensar sertanejo – vinculado à natureza, metafórico, sintético, expresso através de provérbios e frases enigmáticas –, mas o faz a partir da reelaboração da linguagem, que é própria da escrita, e, a partir dela, aborda questões possíveis de serem associadas a qualquer pessoa, seja ela sertaneja ou não. É um autor que conhece e aprecia a cultura sertaneja que toma como mote de suas estórias e que domina a cultura escrita e a ela recorre para *reinventar* (e não *transcrever*) determinado conjunto de idéias, estilos e tendências que percebeu através do seu contato com uma parte do interior do Brasil. Assim, por exemplo, não é incoerente, tampouco artificial, as inúmeras referências indiretas que os personagens fazem aos textos dos grandes filósofos. Isso é possível uma vez que o autor recorre com o mesmo interesse tanto à sabedoria de um anônimo sertanejo quanto às idéias de grandes pensadores.

Reconhecer esse trabalho do autor sobre e a partir do discurso sertanejo permite entender melhor como se opera a representação da *performance* nos contos que serão analisados a seguir. O termo foi bastante explorado nos estudos de Paul Zumthor (1993, 1997, 2000) em relação à oralidade em culturas medievais. O que se vai fazer aqui é apontar, na obra de Guimarães Rosa – escrita, portanto – os recursos que remetem à performance tal como a caracteriza Zumthor. É justamente ao explorar o discurso sertanejo no contexto em que é produzido – de valorização da palavra proferida – que se torna possível estabelecer aproximações entre o conceito e a literatura, mais uma vez ressaltando o empenho de Rosa em discutir, através da ficção, o *status* e os desdobramentos das narrativas de tradição oral.

Os contatos entre a literatura (escrita) e as narrativas (orais) vão além de uma seleção de temas comuns. Talvez cause algum estranhamento centrar-se nos conceitos de um estudioso que pesquisa oralidade e aplicá-los a um autor de livros, ainda que fazendo uso de temas e expressões da oralidade. O possível “choque” resultante desse contato é minimizado através das palavras de Paul Zumthor (2000, p.40):

Por isso poderíamos legitimamente nos perguntar se, entre a performance, tal qual observamos nas culturas de predominância oral, e nossa leitura silenciosa, não há, em vez de corte, uma adaptação progressiva, ao longo de uma cadeia contínua de situações culturais a oferecerem um número elevado de re-combinações dos mesmos elementos de base. [...] Nos dois casos, constata-se uma implicação forte do corpo, mas essa implicação se manifesta segundo modalidades superficialmente (e em aparência) muito diferentes, definindo-se com a ajuda de um pequeno número de traços idênticos.

Sem dúvida, Guimarães Rosa é um precioso exemplo de quão possível e fecundo é esse diálogo e de quão superficialmente performance e leitura silenciosa se opõem. Antes de passar aos textos, é necessária uma discussão sobre o conceito de performance e sobre o meio em que ela se efetiva.

O capítulo anterior centrou-se na figura do contador de histórias, o qual, por assumir a palavra que atualiza uma tradição e atuar como uma espécie de mediador entre o tempo e o espaço das narrativas e o tempo e o espaço do cotidiano, é designado como *intérprete*, conforme a denominação de Paul Zumthor (1993). A *performance* representa todos os recursos que tornam possível marcar essa presença, perceptível não só pela autoridade de quem fala e do conteúdo de seu discurso, mas também pela autoridade que provém de sua presença física, de sua posição no grupo e, ainda, da situação em que a performance ocorre. Portanto, tão importante quanto o que é dito é a pessoa que assume esse dizer, responsável por transformar a palavra em profecia, tal como o faz Grivo, personagem de “Cara-de-Bronze”, conto analisado anteriormente.

O intérprete, guardião de uma palavra sagrada, coletiva, a transmite de forma solene, em situações especiais, tendo em vista o potencial transformador que essa palavra tem.

Pela boca, pela garganta de todos esses homens [...] pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisto de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio. (ZUMTHOR, 1993, p.67)

Nesta afirmação de Paul Zumthor, constata-se que a manifestação do intérprete através da performance possui uma função decisiva: comunicar, esclarecer, aconselhar. Ele o faz mediante a exploração de um código que é comum ao grupo, mas, ao mesmo tempo, recorre a interditos, a enigmas e a símbolos. Cabe, então, ao espectador/destinatário da mensagem intervir na performance, para que complete os sentidos. Assim, a performance tem um efeito coletivo, porque conduzida na presença de um grupo que compartilha certas experiências, e um efeito individual, produzido a partir da internalização da palavra proferida. Por uma e outra via, a palavra surte efeitos, transcende a linguagem com fins meramente comunicativos, torna-se o que Zumthor (ibid., p.75) denomina *palavra-força*: “a palavra proferida pela Voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só Palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força”. Dessa forma, a palavra associada a uma voz, a uma “evidência” (ibid., p.251), implica, necessariamente, uma mudança de estados, uma ação, ela tem a capacidade de transformar, de *ser*, como será demonstrado nos contos analisados aqui. Enquanto a palavra “ordinária” remete a algo, a palavra-força torna presente aquilo a que se refere.

A performance, para se constituir de forma efetiva, precisa acontecer a partir de determinados pressupostos, que tendem a determinar a intensidade dessa força que a palavra contém. Nuno Júdice (2005, p.43) aborda a questão da seguinte forma:

De facto, é decisivo, para que o conto passe o crivo imediato da aceitação do seu conteúdo pelo auditório, que este seja *interessado* pelo contador. Há um elemento chave que determina esse interesse: ambos, contador e receptor, pertencem ao mesmo espaço comunitário, a sua vivência do mundo assenta numa experiência comum; e, por isso, o universo alusivo do conto enche-se de referências a coisas desse espaço e dessa vivência, que podem ser percebidas em cada *performance*.

Identificação do auditório com o narrado, compartilhamento de um mesmo espaço comunitário e assimilação dos elementos comuns ao grupo são algumas condições centrais para o desempenho performático do intérprete. Paul Zumthor (1993, p.251) elenca três itens que precisam ser satisfeitos para que a palavra liberte-se de seu uso cotidiano e atinja um

patamar de palavra-força, os quais, como se poderá perceber, vão além do plano do conteúdo da mensagem:

- a “situação” imediata, prendendo-se ao fato de que se fala; e mediata, tendo em conta o envolvimento discursivo, às outras palavras procedentes, seguindo ou acompanhando aquilo que se enuncia;
- a “região”, pela qual é preciso entender os três espaços – geográfico, cultural ou social – em que os signos feitos obra são conhecidos e empregados;
- o “contexto”, que abarca toda a realidade ambiente, considerada como o fisicamente presente na enunciação: a própria língua, pano de fundo da palavra; o campo discursivo, próximo, longínquo, temático, em que ela se enraíza; o conjunto não lingüístico, natural e empírico, histórico e mental, entre cujos elementos ela se situa.

A junção harmoniosa e coerente de todos esses elementos só é possível, obviamente, a partir da elaboração que o intérprete faz deles, constituindo-se, ele próprio, o organizador do discurso e o instrumento de divulgação do mesmo. A receptividade e a aceitação da mensagem dependem do quanto intérprete e espectador estão em consonância com a “situação”, a “região” e o “contexto”. Assim, a interação com quem ouve também ajuda a nortear a performance. As atitudes dos espectadores, mesmo as que demonstram certa negação ou resistência, não são, necessariamente, conseqüência de uma desarmonia do intérprete ou do grupo com um desses três aspectos – situação, região, contexto. Elas podem, na verdade, ser o resultado de uma compreensão profunda e, por extensão, de uma resposta adversa a uma constatação feita pelo destinatário.

Os contos analisados adiante – “O recado do Morro” (ROSA, 2001c) e “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” (id., 200b), ambos constituindo a obra *Corpo de baile*, respectivamente, nos volumes *No Urubuquaquá, no Pinhém e Manuelzão e Miguilim* – exemplificam como a “mensagem” é compreendida, devido à grande integração dos elementos da performance, resultando em um efeito incisivo. No entanto, ela é recebida, em alguns momentos, com resistência e desdém, não por não ter sido compreendida, mas porque talvez não fosse aquilo que os destinatários quisessem ouvir.

Optou-se por fazer, inicialmente, uma interpretação de cada um dos contos a partir da perspectiva da recriação da performance, tendo como base a definição apresentada por Zumthor. Ainda que de formas diferentes, ambos os contos tratam dos desdobramentos e das conseqüências da palavra-força na vida daqueles a quem ela é destinada. Em seguida, será feita uma rápida explanação sobre o recurso utilizado por Guimarães Rosa ao transpor para a escrita elementos que são mais recorrentes em manifestações de oralidade.

## 5.1 – Recados ou Devaneios? A Performance como Apropriação de Outras Vozes

“O recado do Morro”, como “Cara-de-Bronze”, é um desafio à crítica, no sentido de que está repleto de referências a culturas clássicas e a episódios bíblicos, ainda que muito bem disfarçados e integrados ao universo sertanejo. Mais uma vez, o autor engendra os sentidos de tal forma que se torna impossível afirmar se, de fato, determinados elementos assumem uma função na obra ou são apenas aspectos compositivos do texto. Para exemplificar, é possível citar a opção do autor pelos nomes dos personagens e das fazendas nas quais se desenvolve a trama – Jovelino, Veneriano, Hélio Dias, Nhô Hermes, Marciano. São todos “onomástico-topomínicos”, possuindo “certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*”, como o próprio Rosa (2003a, p.86) os define. O estudo de Heloisa Vilhena de Araújo (1992) é um dos que pretende explorar as relações do conto com a astrologia. No entanto, somente identificar essas referências talvez não seja suficiente para esclarecer as implicações desses elementos para a construção e a significação da obra como um todo.

Apesar de se reconhecer o desafio e o fascínio que tais questões impõem, esta seção se limitará aos desdobramentos que a palavra-força obtém nos vários contextos em que é proferida. Como o próprio título do conto sugere, trata-se de um recado, de uma mensagem, que, para atingir seu destinatário, prescinde da mediação de interlocutores especiais, os quais exercem a função de *intérpretes* dessa mensagem, conforme a denominação discutida no capítulo anterior. A transmissão do recado dá-se através da performance, ou seja, um conjunto de recursos é mobilizado para que aquilo que é dito possa produzir algum efeito em seu destinatário. No conto, o percurso da palavra, desde seu emissor potencial – o Morro – até seu receptor – Pedro Orósio/Pê-Boi –, é sinuoso, indireto e regulado por várias vozes. Guimarães Rosa interpreta o conto da seguinte forma:

Uma “revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto : um menino, dois fracos da mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA ; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (ROSA, 2003a, p.92)

Toda a problemática do conto gravita em torno justamente do fato de que essa “revelação” não é captada “pelo interessado”. Por isso, a “mensagem”, quase como uma entidade autônoma, segue um percurso paralelo ao de seu destinatário, sendo divulgada entre “seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto”, até, por fim, transformada em canção, levar Pedro Orósio à epifania. É interessante ressaltar que, mais uma vez, o autor opta por



personagens cujo modo de pensar ainda não está engessado sob fórmulas convencionais do intelecto. Esse é o motivo pelo qual um menino, Joãozezim, dois fracos da mente, Catraz e Guégue, dois alucinados, Nominedômine e Coletor, e um artista, Laudelim, são tão receptivos ao “recado”, cujo porta-voz inicial – o urubuquara Malaquias – também é alguém que vive à margem e possui uma sensibilidade própria de quem ainda acredita no sobrenatural, no maravilhoso. Por parte destes, a contestação ou a dúvida em relação ao que é contado de um a outro, bem como o questionamento sobre a *verdade* do seu conteúdo, às vezes acompanham seus relatos, mas não os impedem de dar seguimento à transmissão, apesar de não entenderem a fundo o sentido dessa mensagem. Eles reconhecem que se trata de uma palavra-força, quer dizer, de uma palavra que encerra em si algo de sagrado e enigmático, em relação à qual se deve ter, acima de tudo, respeito (“– E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, *agora não se sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros*”, ROSA, 2001c, p.59, grifo meu). Atitude diferente é tomada pelos três homens que participam de uma expedição pelas serras dos Gerais, guiados por Pedro Orósio. São eles os representantes do saber científico – o estrangeiro Alquiste/Olquiste<sup>36</sup>, com seu interesse em sistematizar e catalogar tudo o que vê –, do saber religioso – o frei Sinfrão – e do saber pragmático – seo Jujuca do Açude, empenhado em fazer negócios bem-sucedidos para promover suas fazendas. Como se nota, todos estes, ainda que interessados e, em certa medida, conhecedores do meio pelo qual circulam, manifestam certo distanciamento dessa gente e dessa terra. De sua parte, percebem o outro – pessoas, natureza, modos de vida – com exótico, curioso, singular. De parte dos “nativos” da terra – principalmente no que se refere a Pedro Orósio e ao cargueiro Ivo Crônico que os acompanha –, estes se reconheciam diferentes, pertencentes a uma realidade paralela, tão diversa a ponto de a própria comunicação entre eles e os três homens tornar-se comprometida, como é possível perceber nas seguintes divagações de Pedro Orósio:

ali era o Ivo o único de sua igualha, a próprio, e a gente sentia falta de algum companheiro, para se entreter presença de conversa; do contrário a viagem ficava aborrecida. Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas, pessoas instruídas, gente de mando. E um que vive de seu trabalho braçal não cabe todo avontade junto com esses, por eles pago. (ibid., p.33-34)

os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve de ser muito diferente. (ibid., p.34)

<sup>36</sup> Ao longo de todo o conto, Guimarães Rosa registra um importante aspecto da oralidade. Trata-se da variação das grafias dos nomes, como Alquiste/Olquiste/Alquist; Nomindome/Nominedômine; Crônh’co/Cronhco/Crônico; Laudelim/Laudlim/Laud’lin, entre outros. O único que padroniza a forma é o narrador, enquanto os personagens fazem uso das várias possibilidades, inclusive um mesmo empregando mais de uma variação. Segundo Teresinha Ward (1984, p.21), isso se deve ao fato de que, nas culturas orais, não há a primazia da escrita como instrumento de fixação de uma forma gráfica.

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? (ROSA, 2001c, p.35)

Ao que parece, mais do que uma distinção entre os que mandam e os que obedecem, há a distinção entre os saberes letrado – proveniente de anos de estudos e de reflexão – e iletrado – empírico, portanto, resultado das vivências pessoais e do conhecimento transmitido pelo relato das experiências de outros. Enquanto os três conseguiam, segundo a concepção de Pedro Orósio, “pensar continuado”, ou seja, refletir, ponderar, analisar, este “só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado – por ódio ou por amor. Mais não conseguia” (ibid., p.35). Ele reagia quase que de forma espontânea, sem medir muito a extensão das conseqüências de suas ações. E isso fica evidente na maneira como se entrega aos namoricos e à farra, sem pensar que poderia estar sendo vítima de uma armadilha, e, por fim, na reação imediata e intensa quando se dá conta da traição. Essas oscilações extremas de amor e ódio são o reflexo de um pensar pragmático, influenciado pelo momento e restrito a ele.

Ainda que se considere portador de uma forma de pensar limitada, em detrimento daqueles que “sabem ler e escrever”, é o ponto de vista e a organização discursiva de Pedro Orósio que predominam no conto. Ele é o centro. O narrador, que ora assume uma posição de onisciência, relatando com “imparcialidade” o que se desenvolve, em grande parte do conto identifica-se com o discurso de Pedro Orósio, de forma que é praticamente impossível determinar se alguns trechos em particular constituem a narração ou a reprodução do pensamento do personagem, se o narrador opina ou se é o próprio personagem que avalia suas atitudes:

Talvez ele, Pê-Boi, dava apreço demais aos patrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debicar e dizer ditos maldosos. [...] Por mais que virasse e vivesse, ele ficava diferente daqueles: era sempre o homem dos campos-gerais, sério festivo para se decidir, querendo bem a tudo, vagaroso. (ibid., p.73)

Além disso, reiteradamente Orósio é referido por sua força, sua grandeza, sua presença marcante (“talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira”, ibid., p.27) e por sua vaidade e “jeito” com as moças (“Com freqüência, Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto”, ibid., p.33). Tais características, além de descreverem sua personalidade e singularidade, têm o objetivo de despertar a simpatia do leitor, fazendo com que este seja cúmplice de seus atos e, finalmente, um juiz favorável a ele. Talvez a comparação mais feliz seja a seguinte: “à cintura a garrucha na capa, e um facão; ia, a longo. – ‘Sansão...’ – disse

seo Alquiste. Fazia agrado ver sua bôa coragem de pisar, seu decidido arranque” (ROSA, 2001c, p.37). A referência ao personagem bíblico é propícia não só porque descreve sua notória força, como neste trecho, mas também porque remete à traição sofrida pelo herói, justamente por confiar nas intenções de pessoas que lhes eram caras, tal como ocorre com Pedro Orósio. Toda essa construção do personagem converge na justificativa para ser ele o escolhido, o destinatário da mensagem, aquele que precisa ser prevenido.

O recado, como adiante se verá, tem o objetivo de alertar Pedro Orósio sobre a tocaia armada por Ivo e seus companheiros, todos os quais se diziam “amigos” de Pedro. Por sua simpatia e por sua fama com as mulheres (“teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro”, *ibid.*, p.32), desperta o ódio e a inveja dos homens. Estes, no entanto, reconhecendo a impossibilidade de vencê-lo pela força, armam um encontro antes de uma festa, embebedam-no e tentam matá-lo. Orósio, por sua vez, de nada desconfia, empolgado com a festa. Apesar de ter ouvido todas as versões do recado, pela boca de seus transmissores, não reconhece qualquer ligação entre o recado e sua realidade. A epifania só acontece depois de ouvir o recado transformado em canção, ainda assim não sendo possível evitar o confronto. Em certa medida, o recado do Morro assemelha-se às profecias que eram comuns na mitologia grega, por exemplo. O fato de o herói saber de seu malfadado destino, e tentar fugir dele, acaba aproximando-o do mesmo. Da mesma forma, Pedro Orósio ouve o recado várias vezes, mas, em vez de considerá-lo, tem uma atitude de zombaria e indiferença, até, por fim, vê-lo efetivado na traição daqueles que considerava seus amigos.

No início desta seção, mencionou-se o caráter autônomo que a mensagem assume. De fato, a palavra repetida e recriada por seus intérpretes existe sem os mesmos, como uma palavra imemorial, atemporal, mas precisa deles para materializar-se. Essa palavra-força, que torna presente o que ela diz, possui algo de excepcional, não só pela natureza sobrenatural de seu emissor – o Morro –, mas também pela via de transmissão, por sua movência e capacidade de adaptação e transformação sem perder sua identidade.

A concepção do tempo na narrativa reforça a atmosfera mítica que o conto parece exigir para legitimar a mensagem divulgada pelos detentores da palavra. Apesar de haver indícios de modernidade, esta parece mais uma realidade distante, porque ainda persistem mais fortes as marcas da tradição, de um primitivismo. Assim, apesar de Malaquias ter perdido o emprego de abridor de valas para dividir terrenos e separar o gado, pois “agora se fazia era cerca-de-aramé, ninguém queria valos mais” (*ibid.*, p.43), e de Joãozezim ter se impressionado com “a figura de uma moça civilizada, com um colar de sete voltas” (*ibid.*,

p.57), que estava em um calendário, artigos não tão novos, como carros e aviões, ainda representavam algo muito distante, difíceis de serem assimilados a partir do universo sertanejo, como se pode perceber:

Esse Catraz – um sujeito que nunca viu bonde... – mas imaginava muitas invenções, e movia tábuas a serrote e martelo, para coisas de engenhosa fábrica. – “O automóvel, hem, Catraz?” – “Uxe, me falta é uma tinta, p’ra mor de pintar... Mais, por oras, ele só anda na descida, na subida e no plâino ainda não é capaz de se rodar...” – “E o carróço que avôa, *sê* Ziquia?” – “Vai ver, um dia, inda apronto...” Era para ele se sentar nesse, na boléia: carecia de pegar duas dúzias de urubús, prendia as juntas deles adiante; então, levantava um pedaço de carniça, na ponta duma vara desgraçada de comprida: os urubús voavam sempre atrás, em tal guisa, o trem subia viajando no ar... (ROSA, 2001c, p.58)

O trecho ilustra o quanto o pensamento sertanejo está enraizado no contexto local. Para tentar reproduzir uma das grandes invenções modernas, há uma adaptação aos recursos conhecidos e disponíveis. O resultado, para Catraz, por exemplo, é uma plena equivalência entre seu avião feito de “duas dúzias de urubús” e a máquina que voa, sem qualquer prejuízo ou inferioridade. Assim, o tempo é, de certa forma, circunscrito à realidade sertaneja, tornando-se mais lento, mais previsível, determinado pelo ritmo que as pessoas lhe impõem. Esse tempo favorece a crença no maravilhoso, no fantástico, como capeta disfarçado de urubu branco, jacaré que não morre, assim como ainda privilegia festas como a Congada, em uma dramatização que atualizada práticas e costumes tradicionais. É um tempo como o dos contos de fada, “como quando tudo era falante” (ibid., p.101), inclusive os morros...

O Morro da Graça, em torno do qual Pedro Orósio guia os expedicionários, possui uma dupla presença. Primeiro, como uma realidade física, concreta, natural (“as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros – sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes nas dobras, sempre o sempre”, ibid., p.64). Segundo, como uma realidade mítica, sobrenatural, principalmente sob o ponto de vista dos intérpretes, a começar pelo gorgulho Malaquias:

– “H’hum... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...” – disse, por fim, se persignando e rebenzendo, e apontando com o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste. (ibid., p.39)

Na verdade, o conto permite uma leitura ambivalente, no sentido de que é possível interpretá-lo como uma “grande coincidência” entre o recado e a contenda de Pedro Orósio, dois eventos paralelos. O recado do Morro seria produto de uma imaginação fantasiosa de um velho louco que mora em uma gruta, privado da convivência humana e, por isso, propenso a “invencionices”. De alguma forma, sua loucura é compartilhada por outros homens, também com razão questionável e marcada ingenuidade para crer em tais estórias. Essa possibilidade é

reforçada tanto pelo desprezo de Pedro Orósio quando percebe o interesse dos demais naquela narração (“ao lado assim daquele criaturo ananho, mostrava grande vontade de rir”, ROSA, 2001c, p.39) quanto pelas explicações lógicas e científicas propostas pelo frei Sinfrão:

Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... (ibid., p.39)

A ironia do narrador, ao fazer um comentário cético,

Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem. (ibid., p.39)

contrasta com a ênfase dada, ao longo do conto, à autoridade do discurso desses homens “de razão duvidosa”. Como se pode perceber, Guimarães Rosa constrói suas obras de forma a jogar com as certezas do leitor, induzindo, insinuando, desviando, negando e reafirmando os sentidos. Assim, em vez de levar à dúvida sobre a autenticidade do recado, já que, além de ter uma origem questionável, é constantemente modificado, ele privilegia essa transformação como uma característica da força da palavra e da permanência e sobrevivência dos mitos, mais ou menos fiel à máxima de que “quem conta um conto aumenta um ponto”. E, como se tentou demonstrar anteriormente neste trabalho, a verdade e a fidelidade a estilos são aspectos secundários, se não dispensáveis, da constituição das narrativas de transmissão oral.

A perpetuação dessa palavra depende da performance, da transmissão. No conto, ela não é proferida em uma situação usual de performance, a saber: um intérprete que se dirige a um público de espectadores, reunidos propositadamente com o intuito de *ouvir* algo. Muitas vezes, tem-se a impressão de que o recado do Morro é transmitido por acaso. De fato, não há uma intencionalidade consciente de passar adiante o que se ouviu. No entanto, isso acontece porque, à medida que mais pessoas ouvem o recado e tornam-se portadoras do “segredo”, mais sentem a necessidade de compartilhar tal saber. Cada vez que a estória é recontada, ela é reinterpretada e ressignificada. Assim, para uns tem efeito de revelação, para outros, de notícia, de fofoca, e assim por diante, até atingir o *status* de arte, na canção. Segundo Paul Zumthor (2000, p.76-77):

é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações recriadoras.

A “conservação”, antes de ser afetada pela transmissão e pelas variações, dá-se pela permanência da estória, pela participação de seus intérpretes e pela interação com o espectador, o qual acaba se tornando um potencial elo de divulgação. O recado do Morro, ainda que nunca direcionado a seu destinatário, chega até este através da divulgação entre pessoas próximas a ele, porque a transmissão se dá de um a outro, individualmente. Somente através da canção a mensagem é ampliada a mais receptores, atingindo Pedro Orósio. No entanto, pode-se considerar que o recado é assimilado por ele em etapas, desde quando ouve sua primeira versão, até ouvi-lo através da canção de Laudelim. Certa resistência de sua parte não significa que ele rejeite qualquer manifestação do maravilhoso. Ao contrário, reflete a assimilação do recado sobre a traição e o conflito gerado por este em seu interior, tendo em vista sua ingenuidade ao julgar que todos lhe queriam bem, ao entregar-se a amizades duvidosas, como quando nem desconfia do repentino tom de paz assumido por Ivo e seu grupo:

– “Mal-entendido que se deu, só... Má estória, que um bom gole bebido junto desmancha...” Nisso que o Ivo pelos outros respondia também: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azogue – que, se ainda estavam arredados, ressabiando, no rumo não queriam outra coisa senão se reconciliar. Deixasse, que ele, Ivo, logo que chegassem de volta no arraial, arreunia todos, festejavam as pazes. [...] Agora, que vinham se aproximando de final, os agrados dele aumentavam. Adquiriu uma garrafa de cachaça, deviam de beber, os dois, dum copo só. (ROSA, 2001c, p.54-55)

O Anexo A apresenta uma tabela contendo uma síntese das versões do recado do Morro, segundo a apropriação e as intervenções de seus sete intérpretes. É interessante notar que, apesar de todas elas remeterem à questão da traição, mencionando a História Sagrada, o rei e seus apóstolos, os sentidos se alteram à medida que são feitas modificações nas informações. Isso se deve ao fato de que o primeiro recado, transmitido pelo urubuquara Malaquias, é o mais fragmentado de todos, as frases são inacabadas, soltas, as palavras são justapostas, formando frases nominais (“Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa?”, *ibid.*, p.48), destacando o caráter elíptico e enigmático que toda mensagem sagrada possui. As versões seguintes vão sendo complementadas com construções mais complexas, com mais detalhes, com mais intervenções do intérprete. Assim, vai-se de uma versão mais enigmática e simbólica (Malaquias) até aquela mais objetiva, mais rica em detalhes, que é a versão musicada de Laudelim, a qual, como se pode perceber no anexo, possui, inclusive, uma disposição especial no papel, em versos que rimam.

No conto popular, a palavra do contador é simultaneamente a palavra-revelação e a palavra-ocultação, na medida em que revela acções e reacções enquanto sugere outras palavras que não diz. Parte da sedução do conto e do contador reside numa

parcial ocultação do que se conta, bem como no uso de jogos de sons, ritmos e repetições capazes de criar nos leitores ecos de outros contadores. (MEIRELES, 2005b, p.80)

Os traços pessoais do contar são assimilados à estória como constituintes desta. O comentário de Malaquias: “recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encontrei aviso, nem quero ser favoroso...” (ROSA, 2001c, p.48) é integrado à versão de Joãozezim da seguinte forma: “O rei tremia as peles, não queria ser favoroso...” (ibid., p.62-63). Da mesma forma, as falas de Guégue e Nominedômine são marcadas pelas “profecias” deste último sobre o fim do mundo (respectivamente, “a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo?”, ibid., p.69; “Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo”, ibid., p.81). Enquanto, para o primeiro, a caveira e o fim do mundo representam uma possibilidade, para o segundo, constituem uma certeza. Guégue comenta de onde ouviu o relato (“Falou foi o Catraz, Qualhacôco, o da Lapinha...”, ibid., p.69). Esta informação adquire outro sentido na versão de Nominedômine (“Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura...”, ibid., p.81). Cada um empresta seu “estilo”, ou, neste caso, suas perturbações, à maneira de contar. A versão de Nominedômine é mais profética, em tom quase de maldição, como os seus discursos sobre o fim do mundo (“– ...Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado”, ibid., p.80). O Coletor, obcecado por números, repete como um refrão “novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove milhões de milhões...” (ibid., p.86), ao reproduzir sua versão.

Um importante traço que se mantém em todas as versões é o uso constante de reticências. Elas marcam não só o caráter inacabado do que é dito, mas, principalmente, representam graficamente, na escrita, os silêncios, as pausas e as modulações de voz próprios da oralidade. Assim, cada frase, por seu conteúdo sagrado e pela deferência com que deve ser proferida, é acompanhada de uma pausa, de uma reflexão, de um suspense, de um gesto, todos os quais implícitos na mensagem que é transmitida. Assim, o caráter simbólico e pouco claro que estas versões assumem em alguns momentos é amenizado, ou melhor, decifrado pela performance, pois, segundo o argumento de Wolfgang Iser (1996, p. 353): “Quanto mais indeterminada a referência da representação se torna, maior será o papel da performance”.

A performance, como já referido, é coordenada pelo intérprete, portador da palavra coletiva e responsável por torná-la acessível aos demais. No caso deste conto, a figura do intérprete é compartilhada pelos sete que transmitem o recado, todos eles sem uma posição privilegiada, inclusive Laudelim, que, apesar de apto cantador, é descrito como vadio e malandro. São pessoas marginais, no sentido de que não se enquadram nos parâmetros ditos

normais e aceitáveis pela sociedade. No entanto, por isso mesmo, adquirem certa “aura” que os torna excepcionais, únicos. Apesar de sua condição, são vistos com respeito e piedade, mesmo em um caso extremo, como quando Nominatedômine invade a igreja – uma blasfêmia – e começa a “pregar”:

E ninguém, nem Pedro Orósio, não tinha coragem de ir sojigar o homem dali, e o expulsar para fora, só pelo tanto que ele invocava o nome da Virgem e de Deus, e porque tinham medo de produzir algum sacrilégio, no consagrado daquele recinto, estando o Senhor no Tabernáculo. Mas nada ou quase nada do que o Nominatedômine dava de sermão, se aproveitava. (ROSA, 2001c, p.79)

Por gozarem de certa condescendência, sempre há os que lhes cedem atenção. No entanto, precisam recorrer a outros artifícios para serem, de fato, entendidos. Seu discurso adquire, sempre, um tom solene, mesmo quando transmitido a um único ouvinte, em uma situação a princípio informal, como na beira de um córrego, descansando da viagem. Veja-se, por exemplo, como o menino Joãozezim transmite o recado a Guégue, em uma sintonia perfeita entre ambos:

O menino Joãozezim falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa. E queria uma confirmação de resposta, saber do Guégue. Mas, enquanto a esperava, não podia deixar de mexer os lábios, continuasse a reproduzir tudo para si, num sussurro sem som. (ibid., p.63)

O trecho evidencia o caráter autônomo da mensagem, praticamente independente do menino, que se percebe “desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória”, em uma espécie de transe, sendo possuído pela palavra. Seu interlocutor compactua dessa entrega (“Só lhe faltava crescer as orêlhas e avançá-las, muito peludas”, ibid., p.62). Aqui se nota a co-autoria do espectador, que atua na performance, demonstrando sua reação e complementando o que é dito, aguçando os sentidos.

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos. Representando por gestos cada verdade que o menino dizia: sungava as mãos à altura de um homem, ao ouvir do rei; e apontava para o morro, e mostrava sete dedos pelos sete homens, e alongava o braço por diante, para ser a espada, e formava cruz com dois dedos e beijava-a, ao nome de Deus; e batia caixa com as mãos na barriga, e com uma careta e um esconjuro figurava a aparição da Morte. Tudo, por seus meios, ele recapitulava, e pontuava cada estância com um feio meio-guincho. (ibid., p.63)

Todas essas descrições minuciosas que o narrador apresenta acerca das intervenções de Guégue no discurso de Joãozezim – gestos, reações, intensidades de voz – não estão referidas na fala do menino. Elas constituem a parte da performance que vai além do discurso em si, não sendo, por isso, perceptíveis na reprodução das palavras, exceto porque mencionadas à parte, como nesta intervenção do narrador. No entanto, são um meio de



reproduzir no papel a totalidade de recursos que existem na performance, de certa forma “registrando” a oralidade que vai além da linguagem, compreendendo corpo, voz, gesto.

Ainda sobre este momento de interação entre intérprete e espectador, deve-se referir, mais uma vez, a reação do verdadeiro destinatário do recado: “Mas Pedro Orósio, que *via e ouvia e não entendia*, achava-lhe muita graça” (ROSA, 2001c, p.63, grifo meu). Apesar de tão atento quanto Guégue, não conseguia, como este, entregar-se ao momento de interlocução e entender, de fato, a extensão das palavras do menino. Como pode a performance envolver um e não o outro? Uma resposta provável implica a adequação da performance aos três elementos citados no início deste capítulo – a situação, a região e o contexto.

No que se refere à situação e à região, nota-se uma harmonia e uma coerência entre quem fala e o que é dito. Da mesma forma, todos os que ouvem compartilham dos signos empregados pelos intérpretes, à exceção do alemão, que possui uma maneira própria de interpretar as atitudes da gente da região. Os demais, no entanto, ainda que ocupando funções diferentes em seu grupo – padre, fazendeiro, empregados, entre outros – reconhecem os intérpretes como transitando entre espaços comuns a todos. A terceira categoria – contexto – é a mais abrangente de todas, a qual, segundo Zumthor (1993, p.251), “abarca toda a realidade ambiente, considerada como o fisicamente presente na enunciação”. Se, no que se refere ao conteúdo discursivo, Pedro Orósio “via e ouvia”, faltava-lhe algo que o permitisse entender. O distanciamento entre ele e o recado se deve, em parte, ao fato de que não reconhece aquelas situações de transmissão como portadoras de uma mensagem profunda, constituindo apenas manifestações das excentricidades daqueles homens, como quando se surpreende do impacto que a estória do Coletor causou em Laudelim:

O que? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim – que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. [...] Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdas se podia ter. Melhor, mesmo melhor, era a gente ir aproveitar o oco do mundo noutra parte, conceder que ele ficasse ficando. (ROSA, 2001c, p.87)

A crítica ao amigo, “que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar”, mais parece uma autodefinição, pois, na verdade, é o próprio Orósio que não escuta as repetidas tentativas de ser avisado. Desta vez, ao invés de reagir com ironia e deboche à credulidade do intérprete, quer fugir imediatamente do local, ainda que solicitado por Laudelim para que permaneça ouvindo os primeiros acordes da canção criada a partir do recado. É provável que, ao ver uma pessoa tão parecida consigo conferir valor àquela mensagem, começasse a desenvolver algum questionamento sobre a própria postura em relação ao recado que tanto desprezou. A atitude de desdém cede lugar a uma atitude de negação, até, em breve, resultar

na epifania. Esta só é possível porque, na canção, e com base na credibilidade depositada em Laudelim, a performance pode ser expressa em sua totalidade, integrando intérprete e espectador, em conformidade com a situação, a região e o contexto, em uma legítima situação de grupo.

A aceitação do recado através da canção ocorre porque, ao assumir a condição de arte, a palavra-força desvincula-se totalmente da linguagem ordinária, constituindo, de forma definitiva, a palavra profética, sagrada. Só então é que pode ser internalizada e entendida por Pedro Orósio, já que o mesmo *espera* que algo seja dito através da música, diferentemente da causalidade dos encontros com os outros intérpretes. No entanto, a canção não é a primeira revelação, todas as demais versões do recado foram sendo assimiladas, até, por fim, serem completadas na canção. É como se tratasse não de atuações performáticas isoladas, mas da construção de uma performance através da sucessão de várias etapas da mesma.

O efeito da canção em Pedro Orósio é imediato. No entanto, até ela se formar, até ser “depurada” pelo intérprete, não é reconhecida por seu destinatário. Como nos demais casos, Orósio está presente no ato em que o recado é transmitido a Laudelim. Sua atitude, como já referido, é de resistência. O que fica evidente nesta última transmissão do recado é a necessária presença de Pedro Orósio, como se o mesmo só pudesse ser transmitido – ainda que a um terceiro – na presença do maior interessado.

Laudelim fica completamente seduzido pelo teor do recado (“enquanto estava ouvindo, seu rosto ensombreceu, logo se alumiu ainda mais”, ROSA, 2001c, p.86). A revelação que a mensagem lhe proporcionou foi como uma grande descoberta (“Já achei...”, *ibid.*, p.87), mais uma vez reforçando a idéia do artista/intérprete como “antena da raça”, sensível à música por trás do recado. O estranhamento de Pedro Orósio (“Que era que podia ter achado?”, *ibid.*, p.87) cede lugar a uma total entrega às palavras contidas na canção, todas as quais já direcionadas a ele de alguma forma, mas sem o tratamento artístico.

Num sempre se podia ficar escutando, sem fastio. Mas o tóo mesmo da trova se recebia na gente, teso em cheio, precisão de um se engrandecer, por meio de qualquer movimento – espiritação de romper, andar, caminhar. (*ibid.*, p.99)

Entremente, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua idéia. [...] Gostava daquela música. Gostava de viver. (*ibid.*, p.100)

À medida que segue cantando rumo ao encontro com Ivo e seus companheiros, à medida que internaliza a canção, vai percebendo uma estreita ligação entre sua vida, suas aspirações e a “sina avessa” do Rei da estória musicada, até o ponto em que Pedro Orósio e a canção tornam-se um só. Aí a performance se completa, com a integração entre o conteúdo da

mensagem – expresso através de vários recursos e, no caso do conto, em várias etapas – e a recepção do espectador.

## 5.2 – Festa na Samarra: A Função Iluminadora da Performance

Se, em “O recado do Morro”, Pedro Orósio não desconfia de seu destino e, por isso, a narrativa serve para preveni-lo, em “Uma estória de amor”, Manuelzão é um homem atormentado, que precisa mostrar-se forte diante dos outros. Por conta disso, busca respostas nas narrativas. O que um e outro personagem têm em comum é certa resistência à palavra-força. No entanto, ambos acabam reconhecendo sua pertinência e assimilando-a. Mais uma vez, Guimarães Rosa projeta nas narrativas orais, no contexto performático, o potencial para esclarecer e orientar caminhos.

*“Uma Estória de Amor” – : trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma “revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. [...] A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. (ROSA, 2003a, p.91-92)*

O conflito de Manuelzão provém da reflexão sobre sua atual condição. Ele é um vaqueiro. Vindo de família pobre, sempre trabalhou muito, “usara um viver sem pique nem pouso – fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava” (id., 2001b, p.159). Agora, em torno dos 60 anos, tem a incumbência de administrar as terras da Samarra em nome de Federico Freyre, o dono da região. Ou seja, precisa firmar raízes, interromper sua vida errante. Ele estabelece sua moradia junto com a mãe, que logo em seguida morre, manda buscar um filho que não via há 30 anos. Este chega à Samarra com esposa e filho, completando a família que o casamento não dera a Manuelzão.

Na região, “Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam” (ibid., p.158). E essa deferência lhe é cara. Ele prezava tal respeito como uma prévia de seu poder, já que desejava tornar-se o verdadeiro dono das terras. Para tanto, impunha-se perante seus empregados, seus familiares e os moradores da região. Precisava estar no controle, comandar. Assim é que, como promessa à falecida mãe, mandara construir uma igreja na Samarra. Para sua consagração, ia haver missa e uma grande festa, aberta a todos. Manuelzão envolvia-se

com os preparativos e a recepção dos convidados, desde os mais “pobres lazarados” (ROSA, 2001b, p.157) até os donos de fazendas vizinhas. Por trás de todo o trabalho que a festa demanda e da homenagem póstuma à mãe, ele tinha uma intenção particular:

Ah, todo o mundo, no longe do redor, iam ficar sabendo quem era ele, Manuelzão, falariam depois com respeito. Daí por mais em diante, nas viagens, pra lá do mais pra lá, passaria numa fazenda, com seus homens, e era a fazenda de um tal, ou filho dum tal, na quebrada dum morro, e o dono saindo na boca da estrada, para convidar: – “Viva, entra, chega p’ra dentro, Manuelzão! Semos amigos velhos. Eu estive lá na sua Festa...” (ibid., 2001b, p.173)

O projeto de querer marcar sua importância e seu nome, no entanto, esbarra no fato de que ele percebe o peso da velhice, já não tem a mesma disposição para conduzir boiadas em longas e desgastantes viagens, tampouco confia no filho Adelço (“era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim”, ibid., p.162), suspeitando, inclusive, da paternidade (“Seria, porém, aquele, um saído de seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um sujeito assim, desamigo de todos”, ibid., p.162). Enfim, percebe aproximar-se a morte, faz uma reflexão sobre a vida: teria ele feito a escolha certa ao optar por não casar e trabalhar tanto? O que ele conquistara? O principal é que, apesar de perceber que lhe restava pouco tempo para o tanto que ainda pretendia, “não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte” (ibid., p.164).<sup>37</sup> A festa apresenta-se como o momento propício para tais questionamentos.

A festa, gesto coletivo em que cada participante é ao mesmo tempo ator e espectador, é não só o elemento que enfeixa e organiza todos os acontecimentos do conto mas também o espaço privilegiado que arranca da destruição e da morte o tempo da experiência. Longe de comemorar uma memória imediata, a festa assinala um momento acima do tempo e da crise, possibilitando o resgate do irredimido e do irrealizado. Seu caráter inclusivo tem a propriedade de fazê-la abarcar o todo, transformando-a numa fala coletiva, polifonizada. (VASCONCELOS, 1997, p.13)

Nela, no contato com outras pessoas, pode comparar sua vida à dos demais, ponderar. Acima de tudo, é sob a atmosfera da festa que vai obter as respostas que procura, no contexto da performance propiciado pelas intervenções de dois representativos contadores de histórias – velho Camilo e Joana Xaviel.

<sup>37</sup> Todo esse embate interno do personagem, querendo resistir à possibilidade da morte, é reforçado pelo autor ao situar a narrativa na Samarra. Há uma lenda oriental em que um homem, para fugir da figura da Morte, esconde-se na cidade da Samarra, onde justamente ela o esperava. Assim, quanto mais o personagem tentava fugir dela, mais se aproximava da mesma, ressaltando a impossibilidade de vencê-la (cf. MARTINS, 2000, p.269). Atitude semelhante possui Manuelzão, que tem certa dificuldade para reconhecer que está envelhecendo e que, em algum momento, deixará de ter o controle sobre tudo e todos.

Todavia, para um homem como Manuelzão, que “nunca refugara de sua obrigação” (ROSA, 2001b, p.194), criado sob o preceito de que “todo prazer era vergonhoso” (ibid., p.194), a festa era o avesso daquilo a que ele estava acostumado. Ela permite isentar-se das obrigações, da rotina do trabalho. Além disso, possui um aspecto de imprevisibilidade, já que as pessoas estão à vontade, são elas mesmas, não estão a serviço de alguém, podem extravasar. Portanto, toda tentativa de controlar e prever as reações dos outros fracassa, o que deixa Manuelzão desacomodado, como quando a procissão inicia sem seu consentimento:

Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem? (ibid., p.179)

Sua atitude como chefe e anfitrião precisa ser impecável, já que a festa representa, antes de tudo, um evento social. No entanto, ele não está acostumado a sê-lo. Sua experiência é com o manejo dos bois. Por isso, é preciso esforçar-se para ser solícito e agradável com todos:

Manuelzão acertava de falar a uns e outros, com competência de civilidades. A todos que entravam ou passavam, na barafunda, ele oferecia seu lugar, obrava com insistência. Não consentiam: ele, dono, convidador da festa, devia pessoa de se permanecer ali, na gerência. (ibid., p.222)

Tal comportamento, tão artificial em sua vida, não faz parte de sua maneira de ser. É por isso que se torna quase cômico. Toda a encenação de gestos e reverências ele reproduz de observar: “já tinha visto ação garbosa assim, feita pelo Major Mercês, cidadão que tinha boas salas” (ibid., p.223). Na maior parte do tempo, conduz a festa como quem conduz uma boiada.

Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem ele. Retomava seu posto, na culatra – conforme cumpria nas boiadas – os costumes de responsabilidade. Pudesse, sem falta de respeito, e ele teria vindo a cavalo, para se saber, para sentir aquilo melhor. (ibid., p.179-180)

Sob a aparência de um homem integrado à festa, no controle de tudo, esconde-se a fragilidade e o cansaço, apesar da resistência. Assim é que não demonstra o incômodo que um dedo do pé dolorido lhe causa, exteriorização de suas dores de alma, que também tenta ocultar. O fato é que não consegue aproveitar a festa porque há a perspectiva de conduzir uma boiada nos próximos dias e ele não estava totalmente decidido se seguiria ou se ficaria. Também não crê que o filho possa dar continuidade a seu trabalho, pois optara por casar e isso, para Manuelzão, não condiz com a vida errante do vaqueiro (“Macaco não tem dois gostos: assoviar e pular de galho...”, ibid, p.195).

Para ele, o apreciável das coisas tinha de ser honesto limpo, estreito apartado: ou uma festa completa, só festa, todamente! – ou mas então a lida dura, esticada, sem distração, sem descuido nenhum, sem mixórdia! Mais uns enganos. Homem, não suspirava. Mesmo, competia de demonstrar cara satisfeita, não dessem de reparar e falar, desfazendo em sua boa fama. Por pouco, quem sabe até iam dizer: – Festa de Manuelzão, todos divertem, ele não... Não queria. (ROSA, 2001b, p.231)

O dilema vivido por Manuelzão – desistir da viagem e deixar-se ficar, o que representaria desistir de sua própria vida, acomodar-se – é tão marcante que ele não consegue apreciar o “honesto limpo” da festa. Esse conflito é tão nocivo para si mesmo que ele acaba, de certa forma, transferindo para as pessoas à sua volta os problemas que são seus. Aponta como falha do outro aquilo que possivelmente quisesse ser ou fazer, mas que não teve coragem. Primeiro, como já referido, condena o filho porque é “frouxo”, ao preferir casar-se, não tendo, portanto, as preocupações impostas pelas longas viagens levando a boiada. Inclusive, nutre certo desejo, ainda que dissimulado, pela nora, uma inveja do que o filho adquiriu. O que inquieta Manuelzão, na verdade, é a possibilidade de o filho, ao escolher casar-se e ter uma família, ter feito a melhor opção, ao contrário dele, que preferiu abster-se de firmar raízes e de aproveitar melhor a vida e viver para o trabalho. Adelço, apesar de ser referido pelo pai de forma depreciativa, está sempre o ajudando, inclusive, contrariando as expectativas<sup>38</sup> induzidas por Manuelzão, oferece-se para viajar no lugar do pai, o qual, surpreso e aliviado, não aceita a oferta.

– “Nho pai, o senhor não supre bem, do pé... Seja melhor eu ir, levar esse trem de boiada, nos conformes... O senhor toma um repouso...”

Disse. Não se acreditava.

Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como, de supetão, demais se felicitava. Um sentir de bom poder, um desagradado, o aluído de um peso. (ibid., p.243)

Todavia, isso cria outro problema, o de que, agora, não teria em quem depositar a responsabilidade por suas frustrações:

Agora nem em ninguém podia pôr culpas, o Adelço tinha vindo, falado, em branco se desarreando das faltas – ele Manuelzão perdia os desafigos, e no meio de vazios restava, conseguido só de desfazer em si, acusado contra si mesmo. (ibid., p.246)

O segundo elemento problemático é que Manuelzão repudia a pobreza, porque a considera sinônimo de submissão e preguiça, exatamente o contrário da imagem que constrói de si mesmo. De um lado, estavam aqueles em relação aos quais tinha piedade, que “viviam

<sup>38</sup> O conto constrói duas grandes expectativas, nenhuma das quais se concretiza, desestabilizando o leitor, que tem como certo, pela construção do discurso, que 1) Adelço não está interessado em dar seqüência ao trabalho do pai e 2) Manuelzão vai morrer, o que parecia estar subentendido não só nas indisposições que tinha durante a festa e por seu medo da morte, como também pela simbologia do riacho que seca. Guimarães Rosa surpreende justamente por fazer o leitor crer que algo se resolverá de determinada forma, quando, na verdade, isso não ocorre.

porque o ar é de graça” (ROSA, 2001b, p.199). Curiosamente, são os mais pobres os que mais aproveitam a festa, conversam, comem e dançam – atividade que, na visão de Manuelzão, “amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser” (ibid., p.227). De outro, estavam aqueles nos quais se mirava, como seo Lindorífico e o senhor do Vilamão. Este último, homem sozinho, decrépito, mas que gozava de respeito e poder.

Agora, o senhor do Vilamão, velhinho, quase cego, nem tinha filhos, nem tinha parentes, mas todo o mundo o prezava. Não tomavam dele o que era posse em seu nome, e que estava mais garantido do que a lei. Mas, o pequenino, o pobre, sofre, sofria sempre. [...] Era preciso a gente possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política. (ibid., p.198-199)

O terceiro ponto de conflito de Manuelzão refere-se à imagem que tem do velho Camilo, um agregado da fazenda. Sua relação com o mesmo é ambígua, ora despreza-o, ora busca nele amparo; ora o deprecia, ora o enaltece.

o velho Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgindo do mundo do Norte. (ibid., p.166)

Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção. (ibid., p.167)

Na verdade, essa atitude demonstra a perturbação que o velho Camilo causa em Manuelzão, o qual, ainda que de forma inconsciente, percebe nele um porta-voz da palavra-força, alguém com uma particular experiência de vida, capaz de indicar o caminho para suas inquietações. Assim, contrariando a concepção de Manuelzão de que pobre era submisso, todos reconheciam que Camilo era diferente, possuía certa dignidade que não era comum a sua condição de empregado, fazia só o que e quando queria, não aceitava ser mandado.

No transcorrer da festa, Manuelzão solicitava sua companhia, como uma espécie de protetor, guardião, desejava saber a opinião dele sobre os acontecimentos. Contudo, essa presença necessária o incomoda. Como pode carecer do apoio de um homem como ele, quase um mendigo? “Como era que tanta composição de respeito aguentava resistir em miséria tanta, num triste desvalido?” (ibid., p.219). A figura do homem sábio supera a superficialidade da condição de Camilo. Ele é o homem que sabe calar e que sabe falar nos momentos certos. Ele é a ponderação, enquanto Manuelzão é a afobação. Aos poucos, ocorre uma assimilação do outro. Manuelzão vai se reconhecendo igual a Camilo,

Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente.

Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo – acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? (ROSA, 2001b, p.245)

até, por fim, conferir a ele a autoridade para orientar suas atitudes:

Perguntasse ao velho Camilo. Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar... Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias. (ibid., p.246)

Camilo não tinha o saber aprendido, mas o saber vivenciado, “sabia dentro das ignorâncias”. Ele não compartilha da linguagem ordinária para se comunicar. Como intérprete da palavra-força e mensageiro de uma revelação, recorre ao poder das estórias, através de sua performance, para aconselhar e orientar Manuelzão. Sua capacidade de aconselhar e opinar só é efetivada através da contação de estórias. Por isso, o processo performático e o efeito da estória naquele que a ouve adquirem importância central no conto. No entanto, como lembra Walter Benjamin (1994, p.200): “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Camilo não é a fonte do saber, mas o mediador, o guia de Manuelzão para encontrar aquilo que procura.

Outra figura que, juntamente com Camilo, participa da festa em uma posição especial é Joana Xaviel. Também ela gera certo desconforto para Manuelzão. Sua sensibilidade de parecer ver além das aparências e de parecer dizer muito pelo olhar o perturba. Assim, ele a desprestigia, principalmente condenando um possível envolvimento afetivo dela com Camilo e Adelço, que em nenhum momento no conto se esclarece, apesar de Manuelzão ter isso como certo. Sua reputação, portanto, é questionada. Ela é descrita como um misto de bruxa e louca, que, apesar de sua condição de mendicância (“morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada”, ROSA, 2001b, p.182), é tratada com respeito e, em certa medida, admiração, para a indignação de Manuelzão.

Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava. Nem era capaz de ter chegado simples para a festa, como os outros, mas postiços manifestava: – “Vim soprar arroz p’ra sa dona Leonísia...” Por que havia de ser que logo as pessoas tão cordatas, tão quietas, como a mãe de Manuelzão ou como o velho Camilo, é que davam de engrajar com gente solta assim, que nem Joana Xaviel? (ibid., p.187)

À descrição do narrador funde-se o comentário de Manuelzão, que implica com detalhes banais, como ao mencionar aquilo que, segundo ele, foi o pretexto usado por Joana



para participar da festa. O mel que sai de sua boca, através de suas estórias, pode ferir<sup>39</sup>, “mel de marimbondo”, ao revelar verdades que talvez não sejam agradáveis aos ouvintes. As características de que “fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava” constituem aspectos negativos segundo os critérios de Manuelzão. No entanto, são os mesmos atributos necessários a quem tem a responsabilidade de contar estórias, pois é preciso convencer através de uma ficcionalização da realidade, aspecto este reiterado várias vezes ao longo do conto.

Mas, então, o lucro seria de não desperdiçar a espertina destas pequenas horas, e deixar de ouvir aquelas estórias – o vago de palavras, o *sabido de não existido, invenções*. (ROSA, 2001b, p.185, grifo meu)

Com base na idéia de que há a necessidade dessa “mentira” reveladora, propiciada pelas estórias, a intenção de Manuelzão em questionar o caráter de Joana tem efeito contrário, reforçando seu dom para essa prática. Enquanto nas atitudes dela a dissimulação tem conotação negativa, o próprio Manuelzão reconhece que a realidade por si só não desperta interesse. É necessária uma dose de invenção, de colorido. Ele mesmo lembra de quão melhor as narrativas das boiadas ficavam quando “enfeitadas” pelos acréscimos e pelas modificações dos contadores, mesmo sabendo que não correspondiam fielmente ao que, de fato, aconteceu. Isso encantava inclusive aqueles que participavam da expedição, que sabiam se tratar de uma reelaboração artística.

Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. [...] Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha *necessidade de inventar a devoção de uma mentira*. E gabar mais os sofridos – que de si já eram tantos. (ibid., p.177, grifo meu)

As estórias, como se percebe, e toda aprendizagem e ensinamento que provêm delas, exigem certo grau de descolamento da realidade, sendo coerentes com as expectativas de quem as ouve. Principalmente, segundo André Jolles (1976, p.198), correspondem a uma “moral ingênua”, a partir da qual “as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como *deveriam* acontecer”. Trata-se de narrativas exemplares e, por isso, precisam ser claras e objetivas quanto a quais atitudes e comportamentos querem privilegiar, o que nem sempre acontece com a realidade, mais difícil de ser interpretada, onde nem sempre punição e gratificação ocorrem de forma bem-sucedida.

---

<sup>39</sup> Aqui, nota-se o diálogo com uma imagem bastante recorrente nos contos tradicionais, como em “A menina enterrada viva”, que consta na coletânea de Câmara Cascudo (2003, p.302), em que o pai alerta a filha sobre as intenções da madrasta: “Agora ela lhe dá mel, minha filha, amanhã lhe dará fel”, prenunciando a dissimulação da mulher, que se vale de palavras doces para atingir seus objetivos de se livrar da menina.

Pode-se dizer que a disposição mental do Conto exerce aí a sua ação em dois sentidos: por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua. (JOLLES, 1976, p.200)

A partir desses conceitos, é possível entender por que Joana Xaviel, ao contar uma estória, ainda que perfeitamente integrada aos princípios de situação, região e contexto propostos por Zumthor (1993) como essenciais ao desenvolvimento da performance, enfrenta a resistência e a recusa dos ouvintes. Durante toda a narrativa, ela está em consonância com os espectadores, assume sua posição de intérprete, empresta voz e corpo à estória:

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. [...] a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto – dela aquela: que era uma capiôa barranqueira, grossa rôxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praxeada nos quarenta, às todas unhas, sem trato. Mas que ardia ardor, se fazia. Os olhos tiravam mais, sortiam sujus brilhos, enviavam. (ROSA, 2001b, p.183)

O trecho é rico em informações sobre a performance. Primeiro, menciona a capacidade de tornar presente aquilo que está sendo narrado, através dos sons, dos movimentos. O espectador tem a impressão de estar diante dos personagens. Segundo, exemplifica a fusão da intérprete com o narrado. A contadora “virava outra”, ou seja, assumia a essência dos personagens, reproduzindo suas vozes, seus gestos, suas posturas, até o ponto de haver certo choque entre aquela imagem que “antecipava as belezas” e a “capiôa barranqueira”. Ela transcende a própria existência, perde a condição de “capiôa”, torna-se uma espécie de sacerdotisa, mediadora entre o mundo das estórias e o mundo da realidade, cujos expressivos olhos “enviavam” aos espectadores as sensações experienciadas. Terceiro, chama a atenção para a capacidade de sedução das narrativas (“Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto”), de desprendimento da realidade e imersão no universo das estórias. Todos esses elementos deveriam levar a uma reação catártica por parte dos espectadores. No entanto, a estória contada por Joana Xaviel, apesar da sedução e do envolvimento que produz, apesar de estar em consonância com o contexto onde é gerada e de envolver assuntos amplamente conhecidos pelo grupo, produz uma reação inusitada. Acontece que Joana contraria um importante aspecto dessas narrativas, que é a satisfação da “moral ingênua” referida por André Jolles. Existe uma expectativa suscitada pela estória que não é confirmada. As coisas acontecem como realmente são, não como deveriam ser, e isso, no plano das narrativas orais, é problemático.

Uma das estórias contadas por Joana Xaviel trata de um homem rico que confia a um de seus empregados o cuidado de uma vaca em especial – Cumbuquinha. O empregado, apesar de fiel e honesto, cede aos desejos da mulher – Destemida –, que, alegando estar grávida, quer comer a carne da vaca, mesmo contra a vontade dos próprios filhos. A mãe do dono da vaca fica sabendo do ocorrido. Destemida, com medo de que seu marido fosse acusado, mata a mãe do homem rico e, além disso, profana o corpo da velha ao roubar-lhe os adereços e coloca fogo no local onde estava acontecendo o velório. Assim, Destemida vingase e fica rica.

A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? (ROSA, 2001b, p.188)

Ao contrário do que se espera das narrativas de tradição oral, neste caso, o mal não é punido, mas premiado. Daí a reação do público, esperando a continuação, o desfecho que imporá o castigo a Destemida. A constatação de que a estória era “desigual das outras” reside no fato de que, nesta, a moral ingênua não é satisfeita. Não há sublimação, mas revolta, porque a estória não foi capaz de reverter a situação de injustiça. Os contos tradicionais “Quirino, vaqueiro do rei” e “Boi leição”, da coletânea de Câmara Cascudo (2003), abordam tal enredo. No entanto, a esposa não é má. O que está em questão é a honestidade e a franqueza do marido em confessar que matou o animal. Como ele reconhece seu ato perante o patrão, é premiado. Ou seja, o final é condizente com a moral ingênua. As coisas acontecem como deveriam acontecer.

Apesar de Joana Xaviel satisfazer os requisitos que a tornam intérprete e porta-voz da tradição, mantendo vivas as estórias de transmissão oral, dificilmente esse tipo de quebra de expectativa é objetivo da performance, a menos que haja algum motivo muito particular para que as pessoas reajam às narrativas com estranhamento. Deve-se lembrar que seu propósito não é o de levar à reflexão, mas ao reconhecimento *imediato* do que se pretende demonstrar. Todavia, a narrativa de Joana Xaviel é uma construção “artística” (em oposição à forma simples, conforme distinção de André Jolles, 1976), produto da articulação de um autor, que, de maneira consciente, planejou a “distorção” da narrativa. Por isso, apesar de toda a elaboração aos moldes da oralidade, o efeito da estória precisa ser mensurado pelo leitor, ela não está isolada dentro do contexto maior do conto.

Pois a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se

reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é, ao mesmo tempo, a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. (TODOROV, 1970, p.126)

Dessa forma, cabe ao leitor estabelecer a relação da estória de Joana com a situação de Manuelzão, personagem central do conto. De alguma forma, no entanto, o que ela narra possui uma revelação, um exemplo a ser seguido, pois a narrativa é produzida em um contexto de grupo, de oralidade, de performance. Uma inferência possível é que a estória contada por Joana Xaviel apresenta o mesmo caráter negativista e fatalista do discurso que Manuelzão constrói durante a narrativa – não se deve confiar nas pessoas, a vida é dura, nem sempre as boas intenções são reconhecidas. Note-se um empenho do autor em reforçar tal ponto de vista, para, depois, refutá-lo.

O próximo a ter a palavra é o velho Camilo. Sua narrativa é iluminadora, pois satisfaz a moral ingênua ao apresentar um final previsível, com vitória e premiação do herói. Seu efeito em Manuelzão é de esperança e coragem. A dúvida que ele tinha em relação à vida e à boiada cede lugar a uma atitude de vigor, de luta. Como referido há pouco, Manuelzão reconhece a sabedoria de Camilo, a qual é expressa justamente através das narrativas, que aconselham muito mais do que qualquer outra forma de expressão. Assim, Manuelzão, em vez de indagar Camilo sobre como proceder, julga mais frutífero ordenar que conte uma estória. Isso se deve ao fato de que, segundo Paul Zumthor (1997, p.243): “Para o ouvinte, a voz desse *personagem* que se dirige a ele não pertence realmente à boca da qual ela emana: ela provém, por uma parte, de aquém”. Por conta disso, ao iniciar a narração, tal como Joana Xaviel, ele se transforma (“Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava”, ROSA, 2001b, p.247; “Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça”, *ibid.*, p.247), reproduz as várias vozes da estória, empenha-se em tornar o mais presente possível aquilo que está sendo contado.

Capão. Cerradão. Vai daqui, vai dali, vai daqui, vai dali, vai daqui, vai dali... Toda volta que o Boi dava, rés-vés o Cavallo também dava. Meio mais que o mocotó do Boi, o garreto do Cavallo. [...]

Tudo que podia o Boi: *dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi*... Tanto o Cavaleiro atrás: *popóre, popóre, popóre*... O Boi procurou uma capoeira de espinho-de-agulha, que estava trançado. Tacou o chifre ali, rasgou: chega saíu cinza. O cavalo galopa e agalopa, que seguia, que varava. [...] Subiram lá, num cerradão alto. Desde desceram. Aí, o Boi jogou outra vez. E o Vaqueiro jogou o Cavalão. Jogou, jogou. (*ibid.*, p.259)

As repetições, as onomatopéias, o vocabulário comum aos espectadores, além dos versos e das canções que compõem a narrativa, são todos recursos utilizados pelo intérprete para conferir forma e movimento às cenas que descreve. De fato, a narrativa é rica em

descrições, em imagens, tornando quase visuais os acontecimentos narrados. Ao mesmo tempo, a narração de uma estória tão conhecida possui momentos de ocultação, de mistérios e de enigmas.

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. [...] Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (ROSA, 2001b, p.261)

O conteúdo e a linguagem são tão especiais que só poderiam ser dados a conhecer aos animais e à natureza, como entidades simbólicas e dotadas de uma percepção sobrenatural. Para as pessoas comuns, somente são inteligíveis através de mediação. A tarefa de Camilo é a de interpretar, ou seja, tornar conhecidos os segredos por trás da estória. Ele narra a conhecida aventura do Boi Misterioso, identificada pelos ouvintes como “Romance do Boi Bonito” e “Décima do Boi e do Cavalo” (ibid., p.247), também referida como “História do Boi Mandigueiro e o Cavalo Misterioso” (PROENÇA, 1986) e *História do Boi Misterioso* (BARROS, s/d), entre outras tantas versões. Apesar das variações, a estória refere-se a um boi encantado, que não se deixava dominar nem mesmo pelos mais valentes e renomados vaqueiros. Certa vez, surge um cavaleiro misterioso, montado em um cavalo encantado, que, em vez de subjugar o boi, faz um pacto com ele – este se deixaria laçar, para que todos vissem que foi vencido, e, em troca, o vaqueiro o deixaria partir. Assim, o homem que conseguiu pegar o boi é reconhecido e festejado por todos, sem, contudo, subjugar ou desrespeitar o animal, que é considerado sagrado nesse contexto.

A estória de Camilo é primorosa nos detalhes sobre as tentativas de capturar o boi. Os vaqueiros se reúnem, competem para ver quem é o melhor, usam seus utensílios e, em movimentos rítmicos quase como uma dança, esforçam-se para vencê-lo. O resultado não poderia ser outro a não ser a total aprovação dos espectadores. Mais do que isso, a estória suscita o entusiasmo em conduzir uma boiada, prática tão comum entre eles, mas que ganha *status* especial no contexto da narrativa.

– Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada for sair...

– Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o trem pular pra riba!

– Aprecio, por demais, de ajudar numa saída de gado. Vamos mais os companheiros... (ROSA, 2001b, p.262-263)

Para Manuelzão, no entanto, a estória tem um efeito decisivo. Ela o faz lembrar da importância que este trabalho representa em sua vida, de como ele faz parte dessa realidade.

Mas, acima de tudo, ele se identifica com o Boi. Um e outro lutam para não serem domesticados, subjugados. O Boi quer a sua liberdade, assim como Manuelzão quer continuar seu trabalho, quer continuar tendo suas responsabilidades. Ceder à força de um outro seria o mesmo que se tornar submisso, não agir mais segundo a própria vontade. Se Manuelzão percebe sua vida como aquele riacho seco perto da casa, a estória quer lhe mostrar a esperança, a possibilidade de a vida continuar.

Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca – “Sou riacho que nunca seca...” – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (ROSA, 2001b, p.259)

A sabedoria de Camilo permite que ele incorpore à narrativa este aspecto tão ínfimo que foi a seca natural do riacho da Samarra. Ao ser transformado em representação simbólica, seu efeito é inspirador. Manuelzão é um homem que percebe e entende as coisas a partir de suas experiências e vivências. Comporta-se e reage de forma prática. Assim, a festa o incomoda tanto, porque faz parar, refletir, e ele é um homem de ação, de força. Portanto, por mais que tenha passado todo o período da festa tentando se decidir sobre a viagem com o gado e, por extensão, sobre o rumo que daria a sua vida, é através da estória, da performance de Camilo, que consegue chegar às respostas. Somente quanto vê a representação daquele seu universo de vaqueiro na performance é que identifica qual o seu lugar. Daí poder declarar: “A boiada vai sair!” (ibid., p.263). Para sintetizar, cabe citar as palavras de Sandra Vasconcelos (1997, p.14): “a história fala, mas seu sentido se completa ao encontrar eco no mundo interior daquele que a ouve”.

### **5.3 – Performance e Recepção**

A partir da análise de “O recado do Morro” (ROSA, 2001c) e “Uma estória de amor (festa de Manuelzão)” (id., 2001b), pretendeu-se mostrar como a performance interfere na vida daqueles que participam de sua constituição. Pela presença do intérprete, pela forma como ele domina e presentifica a palavra-força, palavra-revelação, a mensagem chega até seu destinatário e o faz perceber certas coisas em relação a si mesmo e em relação ao grupo ao qual pertence. Em todas as situações performáticas dos contos – tenham elas surgido de forma espontânea ou previsível – ocorre uma alteração de estados. Para tanto, a performance, como explica Paul Zumthor (2000, p.37), é a “conduta na qual o sujeito assume aberta e

funcionalmente a responsabilidade”. O espectador, por sua vez, também participa desse processo, reage à performance, reconhece nela tanto os aspectos que são comuns à sua realidade – situação, região, contexto –, como aqueles que pertencem ao universo do sobrenatural, do religioso, os quais precisam ser tornados parte dessa realidade a partir da intervenção do intérprete. Este, ao transmitir o conteúdo de suas palavras, recorre a todos os meios possíveis para torná-lo apreensível. Daí que corpo, voz, gestos, atitudes, ambiente, sons, interação com os ouvintes, posição que ocupa em seu grupo, são todos elementos que afetam o desempenho da performance. Eles também comunicam.

Os contos abordados aqui são bastante ilustrativos desses elementos, tendo em vista que a performance, o momento em que ocorre a transmissão da Palavra, é a chave para compreender os sentidos construídos ao longo desses textos. A postura do intérprete torna-se essencial nesse processo.

Ele manifesta o poder da função vocal na cultura da qual se ergue esse rito. Por isso o intérprete de poesia assume nesta um papel de mediador do tempo social – justamente o que ritma as festas, mas também os momentos fortes que, sem recorrência regular, marcam a sucessão dos dias: viagens, longas cavalgadas. (ZUMTHOR, 1993, p.66)

Esses “momentos fortes” a que Zumthor se refere são os escolhidos por Guimarães Rosa para que os intérpretes façam a “mediação do tempo social”, que é também a mediação entre o natural e o sobrenatural. As viagens e as festas – os dois grandes momentos em que a palavra-força é revelada nos contos – constituem situações propícias para a performance, pois, nelas, as pessoas desprendem-se de sua rotina, estão mais receptivas ao diferente, percebem melhor o outro. Pedro Orósio e Manuelzão reavaliam suas vidas, fazem planos, observam o comportamento daqueles à sua volta, tudo isso durante a viagem e a festa, respectivamente. E justamente nesse meio eles são tocados pela voz do intérprete, têm uma epifania, são desacomodados das posições e atitudes que até então vinham seguindo. A estória que ouvem age sobre eles de forma transformadora e definitiva. Segundo Maria Teresa Meireles, esse efeito é próprio das narrativas, pois elas seduzem, envolvem.

Antes e depois do conto não somos os mesmos e, pelo meio, enquanto o escutamos, passamos por uma espécie de *petrificação*, de não-movimento, da atenção que o próprio conto exige de nós. (MEIRELES, 2005a, p.18)

A reação ao que é ouvido e o grau de atenção conferido ao intérprete dependem muito dos recursos que compõem a performance, como já referido. No entanto, também há que se considerar que, como no caso desses dois personagens, a recepção não ocorre de forma passiva e imediata. Existe uma série de expectativas em relação à performance, bem como em

relação ao conteúdo da mensagem, que, se não satisfeitas, podem levar não só a um problema de interpretação – como quando Pedro Orósio considera o recado o Morro como devaneios de um velho louco –, mas também a uma total rejeição – como a estória contada por Joana Xaviel. Uma das características desses contos é que a performance vai sendo construída através da sucessão de vários momentos e várias situações diferentes, até, por fim, atingir seu objetivo.

É a própria situação transmissiva, e não apenas o seu conteúdo, que constitui a própria novidade do contar o conto: este não é, antes de mais, um conteúdo, mas uma interpretação/execução desse conteúdo, dando-lhe uma forma precisa e que pode variar em função de certos contextos. [...] Só depois disso se entra no plano do conteúdo, ou da mensagem. (JÚDICE, 2005, p.39)

A performance, ainda que em contato com o maravilhoso e constituindo-se em um momento solene, está totalmente fundamentada no grupo do qual emerge. O intérprete é orientado pelo código desse grupo. Por isso, os espectadores reconhecem na performance a reelaboração de suas práticas cotidianas. Tal identificação é essencial para que a palavra seja aceita e respeitada. E essa conformidade vale também para a linguagem empregada pelo intérprete e para a forma como estrutura e encadeia as idéias. A performance só é possível ao reproduzir a forma de pensar do sertanejo, sua maneira de organizar o discurso.

Todos esses aspectos sobre a constituição da performance podem ser apontados nos contos em questão. Como mencionado no início deste capítulo, o destaque dado a situações de oralidade surpreende por se tratar de um texto literário produzido a partir de uma cultura escrita. Guimarães Rosa, pelo que se pode notar, não deseja apenas representar o universo sertanejo, ele se apropria de sua fala e de sua forma de comunicação. O escritor coloca-se como intérprete da palavra-força que suas estórias, suas experiências e seus ensinamentos contêm. Há uma intencionalidade em retomar e perpetuar as interações de grupo, divulgar essa sabedoria que parece ter ficado esquecida, desprezada. Em certa medida, ele tenta transformar o leitor em ouvinte/espectador.

Todas estas estratégias de remissão para um contexto de oralidade têm também uma função fática – na tentativa de recuperação de um contexto de performance, não se restringindo à relação narrador/leitor, mas, incluindo, no pacto ficcional, a relação narrador/ouvinte, tenta-se esbater o sentimento de ficção para substituir pelo de “vivência” (havendo necessidade de criar teatralidade através de outras formas, já que falta a voz e o gesto). (PIRES, 2005, p.296)

O que substitui a voz e o gesto, no caso da obra de Guimarães Rosa, é a atuação do narrador. Este complementa a fala dos intérpretes ao descrever seus gestos, suas posturas, a reação dos que ouvem. Diferentemente do texto escrito, quando o intérprete compartilha uma



estória, coloca seu corpo e sua voz na narração. Ele se torna outro, conforme a necessidade, ele demonstra, não refere, nem sugere. Além disso, não se preocupa em explicar logicamente. As ações são perfeitamente compreensíveis, sem necessidade de uma intervenção pessoal/individual para esclarecer. No texto escrito, o narrador se interpõe entre o narrado e o leitor, direciona, explica, remete ao que aconteceu, induz possíveis leituras, desfaz expectativas. Para aproximar o narrador da oralidade, Rosa algumas vezes tenta ocultá-lo no discurso do personagem, até o ponto em que a fala do personagem e a articulação do narrador se confundem, o “discurso narrativizado” mencionado por Paul Ricoeur (1995, p.151).

As palavras são realmente, quanto a seu conteúdo, as do personagem, mas são “contadas” pelo narrador no tempo passado e na terceira pessoa. [...] o discurso do narrador aí se encarrega do discurso do personagem emprestando-lhe sua voz, enquanto o narrador se dobra ao tom do personagem.

Isso torna o leitor vulnerável à maneira como é conduzida a narrativa. Ele aceita, deixa-se convencer, como o ouvinte sob a regência do intérprete, que é guia, xamã, sacerdote. O ouvinte/leitor reconhece a autoridade da voz que fala. O que Guimarães Rosa percebe é algo também constatado por Paul Zumthor (2000, p.81) em suas pesquisas sobre oralidade: “Entre o consumo [...] de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença”. Em vez de marcar essa diferença, Rosa visa a atenuá-la. Ele prioriza os efeitos da performance, aquilo que é possível dizer através de sua execução, em detrimento de qualquer comentário ou reflexão induzidos pelo narrador. Ainda que a presença deste seja fundamental para a organização dos contos, nota-se certa tentativa de dissimular suas interferências, com o intuito de que a situação performática em si, ou melhor, sua representação seja a voz que se destaca no conto. Guimarães Rosa insiste em reproduzir da forma mais fiel possível a performance. Para tanto, envolve o leitor nessa complexa teia que é a estrutura de sua obra.

## CONCLUSÃO

É confortante saber que um crítico tão perspicaz quanto Paulo Rónai, que em tantos momentos demonstrou um profundo conhecimento sobre a obra de Guimarães Rosa, tenha declarado que “nenhum leitor entenderá a obra na íntegra” (RÓNAI, 2001c, p.46). Neste trabalho, não se teve a pretensão de entender “a obra na íntegra”, mas apenas alguns aspectos de sua produção, ainda assim tendo como referência um número reduzido de estórias. Contudo, a dificuldade foi imensa. Guimarães Rosa não é um autor difícil no sentido de ser hermético, mas, sem dúvida, é um autor exigente, porque apresenta uma série de armadilhas, charadas e despistes, que, se, por um lado, aguçam a curiosidade do leitor e o prendem ainda mais à leitura, por outro, representam um desafio para o crítico, que é naturalmente presunçoso, porque tenta solucionar todos os mistérios da obra, inclusive aqueles que foram criados para não ter soluções. No entanto, isso também faz parte do emocionante jogo que é a literatura, ainda mais no caso de Guimarães Rosa, sempre tão rico em referências e surpreendente.

O projeto inicial da dissertação pretendia estabelecer diálogos entre os temas dos contos coletados por Câmara Cascudo e Sílvio Romero e as estórias de Rosa. No entanto, com o avanço da leitura deste, constatou-se que não havia somente um aproveitamento temático de narrativas de tradição oral, mas, mais importante, um aproveitamento das situações de oralidade que propiciavam o desenvolvimento dessas narrativas. Isso levou a concluir que se estava diante de uma produção ímpar, já que as estórias tentavam transmitir uma materialização que não costuma ocorrer em outras obras, mesmo naquelas que empregam temas populares. Foi possível perceber como uma constante nas narrativas estudadas a relevância de elementos como a entonação de voz, as repetições, as hesitações nas falas (principalmente pelo uso de reticências), a reprodução de sons, os gestos, tudo isso através da presença daquele que fala, ou melhor, daquele que profere a palavra, como uma tentativa, na escrita, de reconstruir o espaço físico em que as estórias são contadas.

Ao ler uma recolha de contos, por exemplo, que se pretende fiel às palavras de quem contou e com um mínimo de intervenções do compilador, tem-se, às vezes, a impressão de que falta algo, de que uma frase ou outra estão incompletas. Isso acontece porque essas estórias não existem para serem escritas, mas contadas. E, no processo de contação de estórias, outros elementos (que não só a palavra) contribuem para a formação de sentidos – gestos, modulações da voz, expressões, pausas, intervenções dos espectadores – a

performance, os quais não são apreendidos na transcrição, que está centrada no enredo, no tema.

Rosa, por sua vez, tenta reproduzir a performance e, através dela, as narrativas ganham destaque dentro das histórias e atuam de forma definitiva sobre o destino dos personagens, que são, também, espectadores dessas narrativas. Juntamente com a influência exercida pelo processo de contação, evidencia-se a permanência e a sobrevivência de uma cultura oral, partilhada por pessoas que se valem dessas narrativas e de outras formas de expressão oral – provérbios, máximas, adivinhas – para expressar sua maneira de pensar. Esta é caracterizada por extrema concisão e utilitarismo. A sabedoria, muitas vezes, é divulgada através de frases enigmáticas, quase sempre envolvendo metáforas associadas às práticas do cotidiano dessas culturas. O entendimento e a aceitação de tais conselhos em forma de histórias são possíveis porque existe um compartilhamento de valores entre o grupo no qual as narrativas circulam. Esse caráter coletivo é indispensável para garantir a continuidade da tradição que acompanha essas histórias e para manter a coesão do grupo.

Como já indicado, Guimarães Rosa é um contador de histórias que usa a escrita para divulgá-las. No entanto, recorre às características provenientes de uma cultura oral. Isso exige que o contador de histórias seja membro do grupo de onde as narrativas emergem, quer dizer, ele deve falar em nome do coletivo, conhecer a matéria sobre a qual narra. Não representa um olhar de fora, aspecto fundamental para que o que é dito seja imbuído de uma autoridade, que não é somente de quem fala, mas da tradição que a história possui. É essa identificação com seu grupo que permite ao contador utilizar certos códigos comuns, fórmulas, expressões próprias daquele grupo, sem que isso torne os sentidos das narrativas obscuros. No Capítulo 1 mostrou-se que Rosa constrói esse contador de histórias “engajado” através da ideia de “autor implicado”. Ou seja, há um *autor* que se coloca como o “homem do sertão”, que experienciou muito daquilo que narra, que conhece a realidade sertaneja e se identifica com ela, mas que, necessariamente, não é o mesmo autor real, a cujas concepções não se tem acesso, nem isso é desejável. Ao colocar-se junto daqueles sobre quem narra, o “autor” legitima aquilo que conta através de seus narradores, suas palavras merecem crédito, tal como o contador de histórias, que é porta-voz de uma tradição.

Os narradores de Rosa, principalmente no caso das histórias analisadas neste trabalho, somados às opiniões do autor (implicado) sobre o modo de ser e viver sertanejo, sempre buscando conviver nesse meio, conhecer histórias, lembrar causos, constituem a expressão de uma total simpatia e aceitação de uma cultura em particular. Isso se traduz na maneira persuasiva como o sertão e seus habitantes são apresentados, na defesa de um modo de vida

mais intuitivo do que reflexivo, mais vinculado ao cotidiano do que perdido em abstrações. Nesse sentido, não há uma adequação consistente de Rosa à definição de Walter Benjamin (1994, p.201) de que:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

Benjamin usa os termos *narrador* e *romancista* para distinguir, respectivamente, o contador de histórias, em um contexto de oralidade, e o escritor. Suas proposições sobre um e outro tipo são exatas. No entanto, parece não ter previsto a possibilidade de um romancista que sabe dar conselhos, que escreve a partir das próprias experiências e das experiências ouvidas dos outros, que se compromete com o narrado. Claro que o autor é o “indivíduo isolado”, que, ao falar das suas experiências e das relatadas por terceiros, o faz através de uma reinvenção, ficcionalmente, mas, principalmente no caso de Rosa, seu engajamento com a cultura sobre a qual fala, que pode ser percebido não só na composição dos narradores, dando ênfase à sabedoria dos sertanejos, mas também no seu envolvimento pessoal com os mesmos, parece ser fundamental para a composição e o entendimento de sua obra. Pode-se considerar que ele está entre o narrador e o romancista, segundo a acepção de Benjamin, já que não é contador de histórias *in situ*, apesar de aproveitar algumas de suas características, mas também não é o romancista impessoal e imparcial, distanciado de seus personagens e narradores, ainda que produzindo solitariamente e para um leitor solitário.

Na composição desse contexto de oralidade, outro elemento tão importante quanto o testemunho do envolvimento do autor é a representação do espaço onde as narrativas se desenvolvem. É sabido que toda narrativa oral tradicional é formada e divulgada através das relações que estabelece com seu meio, não só no que se refere a envolver as práticas culturais do grupo, mas também no que se refere ao caráter pragmático, sempre associado ao trabalho, à terra, que lhe é característico. Dessa forma, se se aceita que Guimarães Rosa desenvolve uma atmosfera verossímil para recriar o momento e o lugar de divulgação das histórias, é preciso definir de que forma ele aborda a relação do homem com a sua terra. Para tanto, no Capítulo 2, foram citados exemplos de “Pé-duro, chapéu-de-couro” (ROSA, 2001h) e “Entremeio com o vaqueiro Mariano” (id., 2001g), que, não sendo histórias com um enredo definido, mas impressões e divagações autorais (dentro da concepção de autor implicado), propiciam o entendimento dessa interação homem-ambiente. Ficou claro que, na figura do vaqueiro, presença forte no universo sertanejo e nas histórias analisadas, a natureza e os

animais possuem um influência constante e significativa na vida do sertanejo. Daí que, como pode ser percebido em todas as estórias analisadas, há quase uma simbiose entre o homem e seu meio. Tudo é definido, explicado e entendido a partir da comparação e das relações com a natureza, com os animais, de forma muito particular com o gado. A fusão entre tempo e espaço, um regendo o outro, conforme o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin, torna a terra sagrada, e essa sacralização tende a intervir no uso que se faz dela, como algo sagrado e que, portanto, merece respeito e reverência, mesmo em uma prática à primeira vista tão banal como o aboio do gado.

Com base no entendimento dessa fusão entre o homem e seu meio, chega-se, então, à constituição das estórias em si, através da análise de seus porta-vozes, da performance realizada para que essas estórias se concretizem e dos efeitos que produzem naqueles que as ouvem. O Capítulo 3 ilustrou as características de circularidade e divulgação das narrativas, bem como da manutenção de temas e formas. A estória “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi” (ROSA, 2001f) apresenta um contato não-natural entre os produtores e a sua estória transformada em narrativa coletiva, anônima. A partir dela, foi possível perceber a oposição entre os personagens mais complexos e individualizados de um autor que escreve a partir de uma cultura escrita e aqueles personagens prototípicos que compõem as narrativas orais. Fundamentalmente, o capítulo destacou a estreita e indissociável relação entre as estórias e a vida, aquelas ajudando a dar rumo e sentido a esta.

Sobre os contadores de estórias, optou-se por empregar o termo *intérprete*, utilizado por Paul Zumthor, já que o mesmo encerra em si todos aqueles que são os porta-vozes de uma tradição (cantadores, contadores de estórias e, até mesmo, aqueles que citam, nas suas relações cotidianas, uma ou outra frase formular que remete a essa tradição). Ao mesmo tempo em que conserva e divulga a tradição e os códigos do seu grupo, o intérprete tem a tarefa de reatualizá-los, adaptá-los, torná-los acessíveis aos demais. Para tanto, dispõe de uma posição privilegiada, de destaque. Suas palavras geram um efeito sobre os ouvintes, que confiam em quem fala e se deixam levar pelo que é narrado. O Capítulo 4, que se deteve nesse assunto, analisou a estória “Cara-de-Bronze” (ROSA, 2001c), propícia para demonstrar a importância de um organizador do discurso, de alguém sensível o suficiente para perceber a poesia naquilo que, por ser tão próximo da vida, às vezes é ignorado.

Por fim, no Capítulo 5, a atuação da performance sobre os espectadores das narrativas foi abordada através das estórias “O recado do Morro” (id., 2001c) e “Uma estória de amor” (id., 2001b). Naquela, através de uma performance coletiva, a palavra chega até seu destinatário de forma indireta, ganhando maior expressividade à medida que recebe mais e

mais elementos compositivos e performáticos. Nesta, a performance tem a função de orientar, instruir e justificar as atitudes de seu receptor. Em uma e outra, a atuação dos intérpretes é fundamental para que a mensagem da estória chegue a seu destino da forma mais incisiva possível. No entanto, sua potencialidade está refletida na maneira como os ouvintes/espectadores da performance sofrem uma alteração de estados a partir dela.

Em muitos momentos ao longo deste trabalho, mencionou-se o fato de que a representação de uma “epistemologia do discurso sertanejo” é o que de mais oralizante Guimarães Rosa consegue fazer, no sentido de que, ao focar uma estrutura particular de pensamento, ele confere vivacidade e autenticidade às estórias, principalmente nos momentos em que são enfatizadas as narrativas dentro das estórias, as situações performáticas. O sertanejo de Rosa vive sob uma cultura predominantemente oral, mas nem por isso uniforme, homogênea. As pessoas não pensam a mesma coisa, mas existe uma *tendência* na maneira como organizam as idéias. Essa maneira está em consonância com as características estabelecidas por Walter Ong (1998, p.44-67) para o pensamento e a expressão “fundados na oralidade” (ibid., p.47), os quais têm na memória, e não na escrita, o principal recurso para apreender e divulgar os saberes. Assim, pensa-se que, para concluir, é interessante correlacionar essas características apontadas pelo estudioso com trechos das obras analisadas que justificam a inserção de aspectos da oralidade nos textos desse autor que se manifesta através da escrita.

*Base mnemônica do pensamento:* A internalização do conhecimento é feita através da fixação do pensamento mediante o uso de fórmulas, como os provérbios. Esse recurso facilita a memorização do saber e, de forma sintética, permite transmiti-lo. Muitas vezes, essa condensação da idéia em umas poucas palavras resulta quase em um enigma. Um personagem que se expressa bastante através desse recurso é o velho Camilo, de “Uma estória de amor”, sempre quieto e calado, mas, ao manifestar suas opiniões, o faz através da contação de estórias ou do emprego de fórmulas: “*Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado...*” (ROSA, 2001b, p.181).

*Mais aditivos do que subordinativos:* O pensamento e a expressão baseados na oralidade tendem a descrever ou relatar algo através da adição de elementos definidores, em vez da formulação de um discurso mais reflexivo, com construções de períodos complexos. Os enunciados são curtos, porém sucessivos. De certa forma, todo discurso de Grivo, de “Cara-de-Bronze” é construído assim, na intenção de elencar o maior número possível de informações acerca de sua viagem:

...Mulher na roca e no tear, fiando e tecendo seu algodão, sentada em esteirinha de buriti. Moça com o camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha, com um rosário no pescoço. Mulher velha cruzando bilros. (ROSA, 2001c, p.159)

*Mais agregativos do que analíticos:* Esta característica está bastante relacionada à anterior. Os personagens são descritos através de uma sucessão de epítetos e expressões que os caracterizam e que, em alguns momentos, substituem a própria coisa a que se referem, como na designação do Boi Mongoavo, em “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, referido pelos inúmeros adjetivos que o definem e o compõem: “Sumido...”, “O maior” (id., 2001f, p.164), “porcelano”, “corujo”, (ibid., p.165), “Boi bobo” (ibid., p.166), “instantâneo”, “litrado riscado, babante, façanheiro” (ibid., p.167).

*Redundantes ou “copiosos”:* Como a palavra proferida não tem outra forma de fixação a não ser através da memória e esta é, muitas vezes limitada, e pode haver distrações, as idéias precisam ser reiteradas constantemente, através de um encadeamento. Isso se pode notar neste trecho de “Cara-de-Bronze”, bastante ilustrativo, inclusive, de como esse processo de redundância é importante para a divulgação dos discursos de outrem:

Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: que ele veio mas foi com tropa boa, esquipada, de bestas e burros, e o jumento; ouvi. E assim que: o Peralta contou à Iàs-Flôres, Iàs-Flôres contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei... Vou indo! (id., 2001c, p.117)

*Conservadores ou tradicionalistas:* A originalidade, como discutido no Capítulo 3, não é importante, já que, quando alguém fala, o faz em nome de uma tradição. Apesar de haver intervenções suas no que é dito, essencialmente esse saber se mantém o mesmo, o que lhe garante a persistência. Existe, entre aqueles que ouvem a reprodução desse pensamento “conservador”, a consciência de que constitui um saber tradicional, ancestral, que se repete e se atualiza, como se pode notar neste comentário extraído de “Uma estória de amor”: “As estórias reluziam às vezes um simples bonito, principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudade, até” (id., 2001b, p.189).

*Próximos ao cotidiano da vida humana:* Refere-se à importância do conhecimento e das formas de expressão que partem das vivências empíricas. O saber que daí advém possui caráter bastante pragmático, porque permite aprender a partir das práticas do cotidiano. No trecho selecionado, de “Entremeio com o vaqueiro Mariano”, constata-se como a observação e a experiência prática levam ao conhecimento, à sabedoria:

Isto é a carcaça de um touro, não tem nem uma semana que cobra picou. Boca-de-sapo. Tem delas por aqui... A rês vai pastando e caminhando, a cobra está lá, no lugar dela. Se o vento vem vindo de lá, a rês pega o cheiro no focinho, desgosta da

catinga e esvia p'ra longe. Mas, se o arejo do vento está indo p'ra serpente, não tem nenhuma salvação. (ROSA, 2001g, p.150)

*De tom agonístico:* Nota-se certa propensão ao embate, tanto verbal quanto físico, como uma forma de exteriorizar as virtudes e as fraquezas.<sup>40</sup> A força moral é medida pela força física. Como nas narrativas de tradição oral os personagens são prototípicos, não tendo complexidade psicológica, suas atitudes definem quem são. Veja-se, por exemplo, que Pedro Orósio (Pê-Boi), o “herói” de “O recado do Morro”, é exaltado, ao longo de toda a narrativa, por seu porte avantajado e, neste trecho cheio de detalhes, sua força física prevalece:

Uns com os outros se embaraçando, travados, e Pê com medonhos gritos moronava por de entre eles, beligno – eh, Rei, duelador! – e mal o Lualino gambeteava, quem levava o impeito era o Veneriano, despejado lá em baixo, nos poços, e a cabeça do Zé Azogue sucedia como um ovo debaixo dum martelo, e o Lualino fugia longe, numa raspada, o Jovelino caçava de se esconder, o Ivo gritava! [...] Então Pê-Boi suspendeu o Ivo no ar, vencilhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nele uma sova, a pano de facão, por sobra de obra. (id., 2001c, p.104)

*Mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados:* Todo processo de transmissão e divulgação de idéias não se dá de forma explanatória. Há uma interação entre quem toma a palavra e quem ouve, tanto para complementar o que é dito quanto para solicitar mais dados, mais detalhes. Neste trecho de “Cara-de-Bronze”, percebe-se o envolvimento dos vaqueiros, a sobreposição de vozes, para informar sobre o destino do cantador da fazenda:

*Inhô Ti:* Contrato p'ra cantar? *O vaqueiro Doím:* Duvidar, ganha mais do que a gente. Essas coisas... *O vaqueiro Sacramento:* Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos. *O vaqueiro Adino:* Tantos! Um morreu: o cego Pôncios... Deixou o instrumento: sanfona de quartenta-e-oito-baixos... *O vaqueiro Sacramento:* Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar longe, na Branca-Laje. (ibid., p.113)

*Homeostáticos:* A palavra, no momento em que é proferida, por si só causa impacto naqueles que a ouvem, porque adquire uma presença, possui uma duração, materializa-se. Apesar de haver forte influência do passado, essa palavra só existe no presente, em determinado momento. A palavra proferida é dotada de um fazer que adquire sustentação no presente. “O recado do Morro” é uma narrativa que ilustra essa homeostase, o equilíbrio com o presente, já que o “recado” é reiterado em vários momentos, por pessoas diferentes, sempre atualizado, sempre como uma novidade, apesar de nem sempre ser plenamente entendido. Esta impressão do estrangeiro Alquist sintetiza tal aspecto: “Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (ibid., p.98).

<sup>40</sup> Walter Ong (1998, p.57) explica que, nas culturas baseadas na escrita, essa expressão é substituída pela retórica e pela dialética, também formas de confronto e provocação através da linguagem.



*Mais situacionais do que abstratos:* As expressões do pensamento fundamentam-se sobre aquilo que se conhece. As experiências mais complexas são expressas a partir do que se presencia no dia-a-dia, no cotidiano. Não provêm de divagações. Um bom exemplo são as atitudes de Manuelzão, de “Uma estória de amor”. O personagem é um vaqueiro que, durante a festa, momento de divertimento e de liberdade, não consegue deixar de agir como se estivesse lidando com o gado, ou seja, não consegue se desvincular das situações que lhe são comuns, daquilo que sabe fazer. Seu comportamento diante dos participantes da festa e a percepção que ele tem desse contexto reproduzem a sua prática de vaqueiro, aquilo que conhece.<sup>41</sup>

Gente sem desordem, capazes de muito tempo calados, mesmo não tinham viso para as surpresas. Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos. (ROSA, 2001b, p.168-169)

Em síntese, todas essas características recorrentes no modo de pensamento e de expressão das culturas orais, entre as quais se situa o sertanejo de Rosa, tendem a indicar o quanto as narrativas são importantes para a divulgação de suas idéias e, principalmente, para a manutenção de sua identidade, já que essa forma de pensar reflete-se nas produções artísticas. Rosa não se vale dessa cultura oral como um agente de preservação da mesma, ainda que isso seja uma consequência indireta. Ele não é um compilador de histórias. O que faz é reelaborar não só as histórias produzidas nesse contexto, mas também suas formas de expressão. No entanto, por mais que se tenha tentado estabelecer um paralelo entre a obra desse autor e as características apontadas por Walter Ong, que provêm de sociedades orais, reconhece-se o trabalho literário exercido sobre essas culturas, a invenção.

Um dos méritos de Rosa é, sem dúvida, o trabalho para valorizar esse modo de vida fortemente vinculado às experiências do cotidiano e às interações com um grupo, o compartilhamento de saberes, que não são específicos de uma cultura, mas que tratam do ser humano em sua totalidade. Daí sua atualidade e modernidade. É sintomático que seus personagens, tal como previra Todorov (1970, p.127), “não cessam de contar histórias”, pois “esse ato recebeu uma suprema consagração: contar é igual a viver”. As histórias são um convite a experimentar esse modo especial de viver.

---

<sup>41</sup> Um exemplo simples, mas que ilustra essa característica do pensamento apontada por Ong (1998, p.62), é a referência que o crítico faz a uma pesquisa realizada por Luria, na qual os participantes, provenientes de culturas orais, não definiam as formas geométricas como lhes eram apresentadas – círculo ou quadrado –, mas segundo seu conhecimento acerca dos objetos familiares que essas formas lembravam – prato, peneira, porta, espelho.

## REFERÊNCIAS

### Textos de Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

\_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Noites no sertão (Corpo de baile)*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e.

\_\_\_\_\_. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001f.

\_\_\_\_\_. *Estas estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001g.

\_\_\_\_\_. *Ave, palavra*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001h.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001i.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: Editora UFMG, 2003a.

\_\_\_\_\_. *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Minas Gerais: Editora UFMG, 2003b.

### Textos sobre Guimarães Rosa

ABREU, Áurea Sousa Oliveira de. *A simbologia da passagem iniciática nas estórias de Guimarães Rosa*. Porto Alegre, UFRGS, 2002. Tese (Doutorado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma (Corpo de baile)*. São Paulo: EDUSP, 1992. (col. Criação & Crítica)

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006.

CARDOSO, Afonso Ligório. Dueto de vozes em “Uma estória de amor”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000, p.28-34.

COSTA, Ana Luiza Martins. Veredas de Viator. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006a, p.10-58.

\_\_\_\_\_. Via e viagens: a elaboração de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006b, p.187-235.

\_\_\_\_\_. Rosa, leitor de relatos de viagem. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000, p.40-45.

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (col. Fortuna Crítica)

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges (Crise da mimese/mimese da crise)*. São Paulo: Ática, 1978. (col. Ensaios)

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva: cartas de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

EM MEMÓRIA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ESPÍRITO SANTO, Rosana Silva do. “Cara de Bronze”: mosaico de citações. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003, p.699-706.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC, 2003.

FILHO, João Correia. Miguilim, a estória que muda estórias. *EntreLivros*. São Paulo, n. 9, p.40-43, jan. 2006.

FONSECA, Aleilton. *Nhô Guimarães: romance-homenagem a Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006, p.144-186.

\_\_\_\_\_. *Guimarães Rosa*. São Paulo: PubliFolha, 2000.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1997.

\_\_\_\_\_. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Perspectiva: 1986. (col. Debates)

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LIMA, Luiz Costa. O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.500-513. (col. Fortuna Crítica)

\_\_\_\_\_. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1974.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Tradução Rosemary Costhek Abílio. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p.62-97. (col. Fortuna Crítica)

MARTINS, Heitor. Rosa/Platão/Zen. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000, p.266-271.

NARDY, Manoel. Confluências: às margens de Rosa. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006, p.61-63.

NOBRE, Lúcia. *A arte Rosa do popular ao erudito: uma incursão na tradição cultural na contística de Guimarães Rosa*. Maceió: EDUFAL, 2000.

NUNES, Benedito. O autor quase de cor: lembranças filosóficas e literárias. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. João Guimarães Rosa. São Paulo: IMS, n.20/21, ano X, dez. 2006, p.236-244.

\_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. (col. Debates)

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. A natureza de Rosa. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000, p.599-604.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a, p.15-21.

\_\_\_\_\_. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b, p.17-25.

\_\_\_\_\_. Os vastos espaços. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c, p.14-48.

RÓNAI, Paulo. Os prefácios de *Tutaméia*. In: ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d, p.14-20.

\_\_\_\_\_. Nota introdutória. In: ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001e, p.15-17.

\_\_\_\_\_. (Org.) *Rosiana*: uma coleção de conceitos, máximas e brocados de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*: João Guimarães Rosa, meu pai. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando o Rosa*: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

ROWLAND, Clara. A cor do bronze: narração, recriação e poesia em “Cara de Bronze”. In: II SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 2001, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2003, p.117-122.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Guimarães Rosa: a arte de narrar. *Nonada*, Letras em Revista, Porto Alegre, Faculdade de Educação, Ciências e Letras, ano 1, n.1, p.111-119, ago.-dez., 1997.

SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa*: as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, 1988. (col. Debates)

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa*: signo e sentimento. São Paulo: Ática, 1982. (col. Ensaaios)

STARLING, Heloisa Maria Murgel. O sentido do moderno de João Guimarães Rosa – veredas de políticas e ficção. *Scripta*, Número Especial Guimarães Rosa, Belo Horizonte. *Nonada*, PUC-MG, v.2, n.3, p.138-146, jul.-dez., 1998.

TOLLENDAL, Eduardo José. Entremeio metapoético com o vaqueiro Mariano. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL GUIMARÃES ROSA, 1998, Belo Horizonte. *Veredas de Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas; CESPUC, 2000, p.211-219.

UTEZA, Francis. *Metafísica do grande sertão*. Tradução José Carlos Carbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Puras misturas*: estórias em Guimarães Rosa. São Paulo: FAPESP/Hucitec, 1997.

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão*: veredas. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1984.

XISTO, Pedro. A busca da poesia. In: XISTO, Pedro; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Guimarães Rosa em três dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970, p.7-39. (col. Ensaio)

### Demais Obras Consultadas

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2002.

AMARAL, Amadeu. *Tradições populares*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 2001.

ANTUNES, Celso. As religiões da Índia. *Portal Aprende Brasil*. Disponível em: [http://www.aprendebrasil/articulistas/celso\\_bd.asp?codtexto=299](http://www.aprendebrasil/articulistas/celso_bd.asp?codtexto=299). Acessado em: 18 dez. 2006.

APULEIO. *O asno de ouro*. Tradução Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977. (col. Memória Brasileira)

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 2 ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Tradução Danilo Marcondes de Souza. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARROS, Leandro Gomes de. *História do Boi Misterioso*. São Paulo: Luzeiro, s/d.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland, et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Tradução Milton José Pinto. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 1972, p.19-60. (col. Novas Perspectivas de Comunicação)

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)

BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (Orgs.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular – Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Centro Bíblico Católico. 90 ed. São Paulo: Ave-Maria, 1994.

BORNHEIM, Gerd. O conceito de tradição. In: BORNHEIM, Gerd, et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987, p.13-29.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 2000b.

\_\_\_\_\_. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, Gerd, et al. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987, p.31-58.

\_\_\_\_\_. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975, p.7-22.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: Dom Quixote, 2002. v.1.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind et al. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: \_\_\_\_\_. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.123-129.

CARDIGOS, Isabel. Caipirinha ou Coca-cola? Do regionalismo e intencionalismo dos contos populares. In: CRISTOVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto (Orgs). *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997, p.97-101.

CARPEAUX, Otto Maria. O artigo sobre os prefácios. In: \_\_\_\_\_. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.268-273. (col. Perspectivas do Homem)

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

\_\_\_\_\_. *Civilização e cultura*. São Paulo: Global, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contos tradicionais do Brasil*. 12 ed. São Paulo: Global, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ensaio de etnografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto do Livro, 1971. (col. Consulta Científica)

\_\_\_\_\_. *Rede de dormir: uma pesquisa etnográfica*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959. (col. Vida Brasileira)

\_\_\_\_\_. *Literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.

CHAVES, Flávio Loureiro. Os caminhos da criação. In: \_\_\_\_\_. *Simões Lopes Neto: regionalismo & literatura*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p.184-299. (col. Série Documenta)

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CICERO, Antonio. *Epos e mythos em Homero*. In: \_\_\_\_\_. *Finalidades em fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.241-299.

CLARAVAL, Bernardo de. *Sancti Bernardi Clarae-vallensis – Opera omnia*. Sancti Bernardi abbatis clarae-vallensis sermones in Cantica canticorum, XVIII-XXXIV. Disponível em: [www.binetti.ru/bernardus/86\\_2.shtml](http://www.binetti.ru/bernardus/86_2.shtml). Acessado em: 08 mar. 2007.

COLOMBRES, Adolfo (Org.). *La cultura popular*. Puebla/México: Premia Editora, 1982.

COMO VOVÓ DIZIA – a sabedoria popular dos provérbios. *Jangada Brasil*. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/proverbios/pesquisa.asp>. Acessado em: 20 fev. 2007.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. 39 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Debates)

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Tradução José Antonio Ceschim. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. (Col. Vida e Cultura)

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução Sílvio Meira. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (col. Teatro Clássico)

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (col. Perspectivas do Homem)

GUAL, Carlos García. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução Mary de Camargo Neves Lafer. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.



JÚDICE, Nuno. *O fenómeno narrativo: do conto popular à ficção contemporânea*. Lisboa: Edições Colibri/ IELT, 2005.

KRYSINSKI, Wladimir. Discurso de viagem e senso de alteridade. *Organon*, Visagens da viagem, Porto Alegre, Instituto de Letras (UFRGS), v.17, n.34, p.21-43, 2003.

LEITE, Mário Cezar Silva. *Águas encantadas de Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003. (col. Tibanaré de Estudos Mato-grossenses)

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural dois*. Tradução Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976.

LIMA, Nei Clara de. *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília: Editora UNB, 2003.

MARGULIS, Mario. La cultura popular. In: COLOMBRES, Adolfo (Org.). *La cultura popular*. Puebla/México: Premia Editora, 1982.

MEIRELES, Maria Teresa. *Quem isto ouvir e contar, em pedra se há-de tornar: sobre o conto e o reconto*. 2 ed. Lisboa: Apenas Livros/IELT, 2005a. (col. À Mão de Respigar)

\_\_\_\_\_. *A partilha da palavra nos contos tradicionais*. Apenas Livros/IELT, 2005b.

MEYER, Marlyse. *Autores de cordel*. São Paulo: Abril Educação, 1980. (col. Literatura Comentada)

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Tradução António Filipe R. Marques; João David Pinto Correia. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001.

PEREIRA, Edimilson de A.; GOMES, Núbia P. de Magalhães. *Flor do não esquecimento: cultura popular e processos de transformação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PINTO-CORREIA, João David. A literatura popular e suas marcas na produção literária portuguesa do século XX: uma primeira síntese. *Revista Lusitana*, Lisboa, n.9, 1988, p.19-45.

PIRES, Maria da Natividade Carvalho. *Pontes e fronteiras: da literatura tradicional à literatura contemporânea*. Lisboa: Caminho/IELT, 2005. (col. Universitária)

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. Tot. In: DROZ, Geneviève. *Mitos platônicos*. Tradução Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Editora UnB, 1997, p.167-168.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. (Org.) *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986. (col. Reconquista do Brasil)

PROPP, Vladimir I. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução Jasna Paravich Sarham. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997. (Tomo III)

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Tradução Maria da Penha Villela-Petit. Campinas, SP: Papyrus, 1995. (Tomo II)

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1985. (col. Reconquista do Brasil)

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre poesia popular no Brasil*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa: ficção e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. Tradução Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Moysés Baumstein. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (col. Debates)

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1993.

ZAMUNER, José Alaércio. Tradição oral e literatura acadêmica: a recuperação do narrador. In: BOSI, Viviana; CAMPOS, Claudia; HOSSNE, Andrea; RABELLO, Ivonne (Orgs.). *Ficções: leitores e leituras*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001, p.11-39.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *A letra e a voz*. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



**ANEXO A – Tabela Comparativa das Versões do “Recado” do Morro (ROSA, 2001c)**

<b>Malaquias/Gorgulho</b> (urubuquara)	<b>Catriz/Qualhacôco</b> (irmão de Malaquias)	<b>Joãozezim</b> (menino da fazenda)	<b>Guégué</b> (ajudante da fazenda)	<b>Nominedômine</b> (fanático religioso)	<b>Coletor</b> (neurótico)	<b>Laudelim/Pulgapé</b> (cantador)
<p>– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (p.48)</p>	<p>– ...E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não se sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. (p.59-60)</p>	<p>– O recado foi este, você escute certo: que era o rei... [...] O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (p.62-63)</p>	<p>– A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (p.69)</p>	<p>– ...Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte... [...] A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... (p.80-81)</p>	<p>O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é duzia – isso é modo de falar? [...] Não sou o favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... [...] Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavahada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... [...] De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... (p.86)</p>	<p><i>Quando o Rei era menino já tinha espada na mão e a bandeira do Divino com o signo-de-salomão. Mas Deus marcou seu destino: de passar por traição.</i></p> <p><i>Doze guerreiros somaram pra servirem suas leis – ganharam prendas de ouro usando nomes de reis Sete deles mais valiam: dos doze eram um mais seis...</i></p> <p>[...]</p> <p><i>– Essa caveira que eu vi não possui nenhum poder! – Grande Rei, nenhum de nós escutou tambor bater... Mas é só baixar as ordens que havemos de obedecer.</i></p> <p>[...]</p> <p><i>A viagem foi de noite por ser tempo de luar. Os sete nada diziam porque o Rei iam matar. Mas o Rei estava alegre e começou a cantar...</i></p> <p><i>– Escuta, Rei favoroso, nosso humilde parecer.</i> (p.94-96)</p>