



**Em busca da palavra perdida:
memória, infância e natureza em *Corpo de baile*, de João
Guimarães Rosa**

Maria Aparecida Viana Schtine Pereira

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses
Especialidade em Literatura Brasileira**

Versão corrigida

Julho, 2025

**Em busca da palavra perdida:
memória, infância e natureza em *Corpo de baile*, de João
Guimarães Rosa**

Maria Aparecida Viana Schtine Pereira

**Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses
Especialidade em Literatura Brasileira**

Versão corrigida

Julho, 2025

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Estudos Portugueses, especialidade em Literatura Brasileira, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Clara Maria Abreu Rowland, de acordo com o disposto no regulamento do ciclo de Estudos de Doutoramento da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Apoio financeiro da FCT

Dedicatória

*Para minha mãe, Terezinha
Schtine Viana,
e meu pai, José Severiano Pereira
(in memoriam),
pela vida onde tudo começou.*

Agradecimentos

Começo por agradecer à orientadora desta tese, a professora doutora Clara Rowland, pela confiança, pela maneira generosa como sempre me recebeu, pelo empréstimo de livros e pelas conversas sempre muito estimulantes e desafiadoras, que muito contribuíram para o meu aperfeiçoamento intelectual durante toda esta travessia formativa. Agradeço à professora doutora Silvana Rodrigues pela presença durante a defesa do projeto e pelas valiosas sugestões de leitura durante o seminário “Tópicos de teoria literária”. Ao professor doutor Abel Barros Baptista, agradeço pelas estimulantes discussões durante os seminários do doutoramento. Também agradeço à professora doutora Alva Martínez, com quem tive o prazer de dialogar durante a defesa do projeto de tese, quando esta investigação ainda estava em estágio embrionário.

Esta tese foi desenvolvida no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), por isso, agradeço a maneira generosa como fui acolhida na equipe, em especial à professora doutora Teresa Araújo, pelo apoio em várias situações ao longo desta trajetória, e à equipe de gestão, Anabela Gonçalves e Carolina Vilardouro, sempre solícitas e generosas. Agradeço também aos amigos e colegas do IELT, especialmente Juliana Menezes e Paula Frade.

Agradeço à professora doutora Isabel Branco, aos colegas do grupo “Cultura, história e pensamento ibérico e americanos”, ao professor doutor João Luís Lisboa e aos amigos e colegas do grupo “Leitura e formas da escrita”, pela acolhida sempre calorosa, quando fui investigadora do CHAM. Em especial agradeço a Noemi Alfieri, Roberto Carvalho, Elizabeth Olegário e Débora Dias.

Nesta trajetória, encontros com colegas de outras instituições também foram fundamentais para discutir ideias e partilhar afetos; nesse sentido, agradeço a Gabriella Mendes, Liz Almeida e Rafael Pansica.

Os meus agradecimentos também se direcionam aos funcionários do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), sobretudo a Elisabete Ribas, pelo apoio quando realizei pesquisas no Acervo de João Guimarães Rosa.

A Diana Venda e Eugenio Lucotti, os primeiros amigos que fiz em Lisboa, agradeço a amizade, com o desejo de que venham muitos outros anos de partilha de

sabores e saberes. Agradeço também às amigas Roberta Stumpf e Maria Fondo, sempre presentes ao longo desses anos em que moro em Lisboa.

Meus agradecimentos também vão para pessoas que entraram na minha vida mais recentemente: Eunice Maciel, Raquel Daldegan, Tiago Gomes, Cynara Quintão, Nilza Botelho e o maestro Luís Baptista e os colegas dos coros, com os quais voltei a respirar pelo diafragma, ganhando novo fôlego para voltar a escrever na reta final desta empreitada.

Aos amigos e às amigas do Brasil, que sempre foram suporte afetivo indispensável ao longo da vida. Neste momento, agradeço especialmente a Elizabeth Sfrizo e Nair Kayo, que, além do apoio afetivo em vários momentos difíceis desta travessia, ajudaram-me com leituras prestimosas e palavras de estímulo, e a Adalberto Santos, que me apoiou neste périplo, quando esta ideia era embrionária, e acompanhou esta travessia, estando presente, inclusive, em momentos decisivos da minha mudança para Portugal.

Agradeço ao amigo Mário Matsukura, que me hospedou nas várias visitas a São Paulo, onde parte desta pesquisa foi realizada, e aos amigos Gláucia Ribeiro e Jaime Rodrigues pela hospedagem e longas conversas em São Paulo e Lisboa. Agradeço também às amigas Marisa Deaecto, Daniela Padilha, Renata Lev, Rosinha Queiroz, Laura Campanér e Nilma Lacerda, que por aqui passaram trazendo livros, música e calor, sobretudo para minhas noites de inverno, e sempre me acolhem com deliciosas manifestações de afeto nas minhas idas ao Brasil. Agradeço a Jean Pierre Chauvin, Ivan Marques, Fernando Paixão, Ricardo Costa e Flamarion Maués pela partilha de livros e palavras de estímulo durante esta trajetória.

Sou muito grata aos meus irmãos e irmãs, Severiano, Ebner, Cristina e Fátima, por entenderem minhas longas ausências, e às sobrinhas e aos sobrinhos, Dandara, Débora, Brisa, Bruna, Luiza, Carolina, Severiano, André, Bruno, Marcelo e Gustavo, pelo afeto que atravessa o oceano.

Agradecimentos também vão para os editores que confiaram no meu trabalho em grande parte do tempo em que esta investigação foi realizada: Marco Saliba, Cintia Kanashiro, Amanda Valentim, Myrian Kobayashi, Cecília Bassarani e tantos outros, pois sem o apoio dessas pessoas não teria tido os recursos financeiros necessários para me manter em Lisboa durante tão longo período formativo.

À Associação de Brazilianistas na Europa (ABRE), agradeço a bolsa de ajuda de custo, que me permitiu participar do encontro realizado em Paris em 2019. Por último, mas não menos importante, agradeço à Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), pela bolsa de doutoramento, 2021.04539.BD, que me foi concedida por 30 meses.

Em busca da palavra perdida:

memória, infância e natureza em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa

Maria Aparecida Viana Schtine Pereira

Resumo: Por meio desta tese, pretendo analisar as sete narrativas de *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa, como uma unidade, em acordo com o projeto original idealizado pelo escritor. Nesse percurso analítico, seguirei os caminhos de leitura propostos nos índices apresentados na abertura e no final dos dois volumes da primeira edição e discutirei em que medida os dípticos memória-morte, infância-linguagem, mito-natureza são recorrentes nas sete narrativas e de que maneira contribuem para a experimentação e/ou revitalização da linguagem.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Guimarães Rosa, memória, linguagem, natureza.

Abstract: Through this thesis I intend to analyze the seven narratives of *Corpo de baile* (1956), by João Guimarães Rosa, as a unit, according to the original project created by the writer. In this analytical path, I will follow the reading paths proposed in the indexes presented at the opening and at the end of the two volumes of the first edition and will discuss to what extent the diptychs memory-death, childhood-language, myth-nature are recurrent in the seven narratives and how they contribute to the experimentation and/or revitalization of language.

Keywords: Brazilian literature, Guimarães Rosa, memory, language, nature.

Sumário

Introdução	1
Parte I – Memória e Morte	10
Preâmbulo – Uma hipótese sobre o título <i>Corpo de baile</i>	11
Capítulo 1 – Memória e imaginação em “Campo geral”	12
Capítulo 2 – “Uma estória de amor”: a potência da memória coletiva	23
Capítulo 3 – Libertação de uma memória sombria em “A estória de Lélío e Lina”	33
Capítulo 4 – “O recado do morro”: a memória que salva	44
Capítulo 5 – O badalar da memória em “Dão-lalalão”	56
Capítulo 6 – “Cara-de-Bronze”: abrir a memória para enfrentar a morte	68
Capítulo 7 – “Buriti”: memórias entrelaçadas	83
Reflexões finais – <i>Corpo de baile</i> : o espaço onde o tempo passeia	88
Parte II – Infância e Linguagem	91
Preâmbulo: Uma brevíssima história da brincadeira e do brinquedo	92
Capítulo 1 – Um escritor alinhado com a lógica infantil	97
Capítulo 2 – Um campo de experimentação: infância a serviço da linguagem	106
Capítulo 3 – Brincar com a linguagem	117
Capítulo 4 – O círculo mágico do jogo em <i>Corpo de baile</i>	122
Capítulo 5 – O tempo cíclico e cósmico da festa	132
Reflexões finais – “Deus é menino em mil sertões e chove em todas as cabeceiras”	148
Parte III – Natureza e Mito	152
Capítulo 1 – As parábases e os gerais	153
Capítulo 2 – Nas pegadas dos animais	183
Capítulo 3 – Começar pela poesia e acabar no mito	203
Reflexões finais – “Morrer talvez seja voltar para a poesia”: fim, final	214
Referências bibliográficas	
Bibliografia ativa	220
Bibliografia específica	220
Bibliografia geral	224
Anexos	228

Introdução

Nas palavras de P. Brunel, C. Pichoid e A. M. Rousseau (1990), a fortuna crítica é o conjunto dos testemunhos que manifestam as virtudes vivas de uma obra.

Compõe-se do sucesso, de uma parte; e da influência, da outra parte. O sucesso é dado por cifras; é determinado pelo número das edições, das traduções, das adaptações, dos objetos que se inspiram na obra, bem como dos leitores que se supõem terem-na lido. (Brunel, Pichoid e Rousseau, 1990: 39-40).

Nesse sentido, não é preciso muito empenho para confirmar que João Guimarães Rosa obteve relativo sucesso ainda em vida; acompanhou a tradução de suas obras para as línguas alemã, italiana, francesa, inglesa e espanhola,¹ e a troca de correspondência com seus tradutores constitui importante legado para os estudiosos de suas obras.²

A produção do escritor mineiro já inspirou filmes, a exemplo de *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965) e *Mutum* (2007). Além disso, sua obra forneceu argumento para várias séries televisivas e documentários, sem falar na quantidade de peças teatrais, espetáculos de dança e músicas inspirados na obra ou nas personagens rosianas.

Entretanto, conforme explicado por Brunel, Pichoid e Rousseau, “[...] ao sucesso, quantitativo, opomos a influência qualitativa [...] se o sucesso se calcula, a influência se aprecia.”³ Quanto a esse ponto, interessam aqui os estudos acadêmicos a respeito da obra rosiana.

¹ Em carta endereçada a Curt Meyer-Clason, Rosa fala das edições de *Corpo de baile* em Portugal; das negociações para tradução desta obra na Tchecoslováquia e Suécia; da possível tradução de *Grande sertão: veredas* na Noruega; da assinatura de contrato para a edição de *Sagarana* em inglês pela Alfred Knopf, de Nova York, Estados Unidos; bem como do lançamento simultâneo de *The Devil to Pay in the Backlands* (*Grande sertão: veredas*) nos Estados Unidos e no Canadá. Cf. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/UFMG, 2003, p. 102.

² A correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri foi publicada pelo próprio tradutor na década de 1970, e está na terceira edição, e a com o tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, que reúne cartas trocadas de 1958 a 1967, só foi publicada em 2003. A edição da correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís, objeto de mestrado de Iná Valéria Rodrigues Verlangieri, realizada em 1993, ainda não foi editada em livro. Também ainda não foram publicadas as correspondências com o tradutor espanhol Ángel Crespo e com o francês Jean-Jacques Villard.

³ P. Brunel, Cl. Pichois, e A. M. Rousseau, *op. cit.*, p. 39-40.

A existência de um acervo com cerca de 20 mil documentos, entre cadernos, cartas, documentos pessoais, listas com projetos de livros e artigos de jornais e revistas, colecionados e guardados pelo próprio escritor, atualmente sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), corrobora para o trabalho de pesquisadores a partir de diferentes linhas de pensamento.

Em levantamento realizado em 2004, Willi Bolle mostra que, *grosso modo*, os estudos rosianos no Brasil podem ser agrupados em grandes linhas de pesquisa: 1) linguísticas e estilísticas; 2) análises de estrutura; 3) crítica genética; 4) interpretações esotéricas, místicas, mitológicas, metafísicas, sociológicas e históricas.⁴ O que se pode observar, mais de duas décadas depois, é que tal categorização ainda prevalece, com poucas modificações.

A vertente que reúne o maior número de estudiosos da obra de João Guimarães Rosa é indubitavelmente aquela marcada pelo viés historiográfico ou sociológico, entre os quais estão, por exemplo, os ensaios de Antonio Candido (1964, 1970), Luiz Roncari (2004, 2007, 2013), Ligia Chiappini (2009), Walnice Nogueira Galvão (1972, 1978, 2008), Willi Bolle (1973, 2005), Ettore Finazzi-Agró (2006) e Marli Fantini (2004, 2010).

Os estudiosos Oswaldino Marques (1957), Cavalcanti Proença (1958), Haroldo de Campos (1959) e Bento Prado Jr. (1968) podem ser classificados entre os pioneiros em observar as inovações estilísticas do escritor no que concerne ao uso da linguagem,⁵ caminho também seguido por Cid Ottoni Bylaardt (2008) e Luiz Tatit (2010).

Há também grande número de ensaios que tangenciam literatura e psicanálise. É o caso dos assinados por Dante Moreira Leite (1987), Cleusa Rios Pinheiros Passos (2000), Leyla Perrone-Moisés (2000), Márcia Marques Morais (2011) e Tânia Guimarães Rivera (2005). Uma outra quantidade de pesquisas pode ser arrolada em uma moldura esotérica ou mística; entre estas, estão as obras de Heloísa Vilhena de Araujo (1992) e Telma Borges (2007).

Ao longo de quase 50 anos, o filósofo brasileiro Benedito Nunes também escreveu, sobre a obra rosiana, estudos em que interpreta a produção do escritor mineiro

⁴ Cf. Willi Bolle, *Grandesertão.br, o romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades, 2004, p. 20.

⁵ Cf. Willi Bolle. *Fórmula e fábula, teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de João Guimarães Rosa*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 14.

sob uma perspectiva filosófica. Os ensaios *O amor na obra de Guimarães Rosa e A viagem do Grivo*, ambos de 1969, já mostravam a possibilidade de leitura da obra rosiana em diálogo com a Filosofia. Na década de 1980, Nunes escreveu um ensaio⁶ em que aponta importantes relações entre tempo e narração em *Grande sertão*. Há também texto de Olgária Matos, no qual a autora analisa o conto “A terceira margem do rio” sob a perspectiva da Filosofia da linguagem.⁷

Fora do Brasil, várias pesquisas foram realizadas por tradutores da obra rosiana, com enfoque ou nas dificuldades enfrentadas ou a respeito da recepção dela no país para o qual a obra foi vertida. É o caso de David Treece, que traduziu uma coletânea de contos para o inglês, e Vlasta Dufková, tradutora de “Dão-lalalão” (1982) e “Buriti” (1989) para o tcheco. Vinte e seis anos depois, a pesquisadora revisita a tradução de “Buriti”, acrescentando um texto crítico.

Há também os estudos de Jacqueline Penjon, que, a partir das teorias da estética da recepção, elaboradas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, analisa a recepção de Rosa na França nos anos 1960 e 1980. Outros ensaios, caso dos assinados por Francis Utéza (1994), estão alinhados com o caminho esotérico, já traçado por Heloísa Vilhena de Araujo.

Já Clara Rowland (2011) discute em que medida a representação das situações de narrativa oral na obra rosiana encena uma resistência à escrita. A pesquisadora não busca nos contadores a compensação de uma presença que a modernização destruiu, nem tampouco a regressão de uma oralidade arcaica. Nesse sentido, acentua precisamente “que a resistência do suporte à transmissão aproxima a caracterização da narração de problemas associados à escrita e ao livro”.⁸

Nos últimos anos, vêm sendo realizados ainda estudos comparatistas da produção rosiana com obras de outros autores. Nessa perspectiva, foram publicados, por exemplo, *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*, de Luiz Fernando Valente (2011) e *Modernismo localista das Américas*, de Paulo Moreira (2012).

⁶ “*Grande sertão: veredas*: uma abordagem filosófica – a figura da narração ou as ciladas do tempo no romance de Guimarães Rosa”, in Benedito Nunes, *A Rosa que o é de Rosa, literatura e filosofia em Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Difel, 2013, pp. 196-217.

⁷Olgária Matos. “Guimarães Rosa e a filosofia da linguagem: xenofilia e hospitalidade, in Marli Fantini (org.), *Machado e Rosa*: leituras críticas. São Paulo, Ateliê, 2010.

⁸ Clara Rowland. *A forma do meio*. Campinas/São Paulo, Unicamp/Edusp, 2011, p. 11.

Sobre os estudos realizados a partir da obra do escritor, de acordo com dados registrados no Banco de dados bibliográficos João Guimarães Rosa, da Universidade de São Paulo (USP),⁹ das 576 dissertações e teses, apenas 57 referem-se ao *Corpo de baile*, das quais apenas oito tratam de todas as narrativas do ciclo.

As pesquisas que abordam a obra na íntegra são as seguintes: 1. Estudos que apresentam uma análise do processo editorial: *O alívio das manhãs*, de Alexandre Castro (2005); *Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile*, de Teresa Calzolari (2010); *Dansadamente: unidade do Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, de Cecília de Aguiar Bergamin (2008); e *A escrita por imagens: as ilustrações literárias de Poty Lazzarotto para Corpo de baile*, de Vick de Castro (2017). 2. Estudos pautados na análise histórico-geográfica: *João Guimarães Rosa, Viator*, de Ana Luiza Costa (2002). Roteirista do filme *Os nomes de Rosa*, a pesquisadora utiliza o trabalho de campo, realizado para a criação cinematográfica, para embasar sua tese. Em *Rumo a rumo de lá*, Erico de Melo (2011) parte de “O recado do morro” para traçar caminho geodésico para a leitura de *Corpo de baile*. 3. Uma abordagem linguística é proposta por Clarissa Marchelli (2017), em *A noção de erro em Corpo de baile*. 4. *O espaço poético sertanejo e as figuras performáticas em Corpo de baile*, de Ivana Schneider (2016), apresenta uma leitura crítica das novelas do ciclo, com o foco nas figuras dos contadores de histórias.

No que concerne ao estudo parcial do ciclo, a maioria dos trabalhos mais recentes ainda tende a emoldurar as narrativas de *Corpo de baile* para explicar o paradoxo entre regionalização e modernização do Brasil, estando, assim, alinhada com a abordagem histórica e sociológica. É o caso dos estudos: *Nas pegadas de Manuelzão* (2004), dissertação de Tereza Paula Alves; *Representações culturais em Buriti* (2008), tese de Sarah Maria Forte Diogo; *O pacto entre Rosa e sertão: a encruzilhada do espaço com a literatura* (2018), em que Fabrício César de Aguiar apresenta capítulo centrado em “Campo geral”, “A história de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”; e a tese *A etnografia literária de Guimarães Rosa* (2017), de Elizabeth Mendonça, na qual a autora demonstra

⁹ Esse banco de dados aspira coligir a produção de João Guimarães Rosa, bem como sua fortuna crítica, portanto, é alimentado com regularidade. Os dados aqui apresentados referem-se a março de 2022. O trabalho é realizado sob a orientação da Profª. Dra. Sandra Guardini Teixeira e Vasconcelos e a gestão técnica é de responsabilidade de Frederico Antonio C. Camargo, doutorando em Teoria Literária Comparada, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP.

noções de etnografia presentes em “Estas estórias”, “Uma estória de amor” e “O recado do morro”.

Há também alguns estudiosos que, em uma abordagem psicanalítica, tratam de temas específicos, como a perda ou o luto em uma perspectiva freudiana e lacaniana, ou o erotismo, sobretudo presente em “Dão-lalalão” e “Buriti”. Bom exemplo dessa linha de pesquisa são as teses *Travessia e elaboração das perdas em “Miguilim” de João Guimarães Rosa* (2008), de Mayara de Andrade Calqui, e *O umbral do sertão rosiano: o erotismo no limiar do moderno* (2015), de Brenno Carriço.

Pode-se observar ainda estudos em que se confrontam dados das cadernetas de viagem para averiguar aspectos concernentes ao processo de criação. Na dissertação *A viagem e relatos de viagem em “O recado do morro”* (2010), por exemplo, Cleide Aparecida de Souza Cazarotto confronta dados das cadernetas de Rosa para entender a composição de “O recado do morro”. Por sua vez, Ednilia Nascimento, na tese *Topografias rosianas: um estudo do espaço em Corpo de baile, de João Guimarães Rosa* (2018), percorre as cadernetas de viagem 1 e 2 para fundamentar teoria sobre gênese de “Uma estória de amor” e “O recado do morro”.

Pelo demonstrado aqui, ainda que seja bastante comum afirmar-se que João Guimarães Rosa é um dos escritores mais estudados da literatura brasileira, seria mais correto restringir tal afirmação à obra *Grande sertão: veredas*. As pesquisas sobre *Corpo de baile* são parciais, contemplando no máximo três narrativas do ciclo, e os poucos estudos sobre o conjunto das sete novelas não percorrem os caminhos realizados nesta investigação. Já que o objetivo central desta tese é apresentar três percursos de leituras analíticas de *Corpo de baile*, com o objetivo de elucidar algumas correspondências estruturais e destacar temas recorrentes nas sete estórias do ciclo, na tentativa de compreender como esses aspectos estão a serviço da linguagem.

Nesse sentido, é preciso lembrar que *Corpo de baile* faria parte de um projeto com nove novelas labirínticas, do qual *Grande sertão: veredas*¹⁰ seria a oitava narrativa.

¹⁰ Ainda que *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* tenham sido lançados no mesmo ano, 1956, no verso da página de abertura dos dois volumes da primeira edição apresentam-se as seguintes informações: “DO AUTOR: Sagarana – (Prêmio Felipe d’ Oliveira) 1ª ed., 1946; 2ª ed., 1946; 3ª ed., 1951; 4ª ed., 1956. A sair GRANDE SERTÃO: VEREDAS”. Portanto, a publicação de *Corpo de baile* antecedeu o aparecimento da obra que no projeto inicial do autor faria parte do mesmo conjunto, mas que, durante o

Todavia, a potência do romance acabou determinando que ele fosse desmembrado do conjunto, muito embora tenha sido publicado no mesmo ano, 1956, meses depois do lançamento de *Corpo de baile*, editado em dois volumes pela José Olympio.

Na folha de rosto do primeiro volume da primeira edição, entre parênteses, está composto o subtítulo SETE NOVELAS e a informação de que a capa é do ilustrador Poty. Nas páginas subsequentes, frente e verso, apresentam-se sete epígrafes. As quatro primeiras extraídas da obra de Plotino e as restantes, do livro *O anel brilhante ou a Pedra brilhante*, do místico João de Ruysbroeck. Na página seguinte, estão os versos de um Côco, assinados da seguinte maneira: (Côco de festa, de autoria de Chico Barbós, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita, na Sirga, Rancharia da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga). Só depois dessas informações apresenta-se o primeiro sumário, em que as narrativas são designadas como poemas, obedecendo à seguinte ordem: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”.

No final do segundo volume, é composto um outro índice, com a seguinte classificação: I. Gerais (*Os romances*) e II. Parábases (*Os contos*). São elencados na primeira categoria: “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti”. Portanto, “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” são denominados de parábases.

Em 1960, as sete narrativas foram reunidas em volume único, mantendo-se a ordem apresentada na primeira publicação. A partir da terceira edição, o conjunto é editado em três volumes, configurando *Corpo de baile* como subtítulo: 1. *Manuelzão e Miguilim*, com “Campo Geral” e “Uma estória de amor” (1964); 2. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, composto de “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina” (1965); e 3. *Noites do Sertão*, contendo “Dão-lalalão” e “Buriti” (1965).

processo de escrita, tomou um caminho independente e fez um sucesso extraordinário já no primeiro ano de lançamento.

Como se sabe, tal organização deu-se em comum acordo entre editor e escritor, decisão que Rosa compartilhou com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.¹¹ A relação de amizade, que se estabeleceu entre os dois durante o processo de tradução, permitiu que Bizzarri, que já estava bastante envolvido com a obra e sua unidade, expressasse uma opinião contrária a tal procedimento, dizendo-se perplexo ao saber do decepamento de *Corpo de baile* em três volumes. Na tentativa de ilustrar sua opinião, compartilha com Rosa uma velha lenda romana sobre o sepulcro do herói virginiano Palante, filho do rei dos árcades, Evandro, responsável pela fundação da cidade de Plantio, no Palatino. Reza a lenda que, com o passar dos séculos, perdeu-se a localização da gruta onde Palante fora sepultado, mas quando Roma deixa de ser a capital do Império, o Palatino volta a ser lugar de pastores.

E um dia, dois pastores, removendo uma laje, descobrem uma gruta: na gruta arde uma tocha iluminando o corpo intacto de um guerreiro coberto de armas obsoletas. Tudo aí fala de antiguidade remota. O que mais intriga os pastores é a tocha ardendo. Então, um dos pastores pega a tocha e procura apagá-la. Sacude-a no vento. Nada. Esfrega-a no chão. Nada. Mergulha-a na água de um riachinho. Nada. A tocha continua ardendo. Então, volta a colocá-la na cabeceira do herói. E novamente fecha a gruta com a laje. Na gruta, que até hoje não foi localizada, a tocha ainda arde. Não é uma lenda bonita, fala da vitalidade da poesia? Portanto, não fique aflito se o seu amigo não está entusiasmado com o plano da terceira edição. Eu sei que qualquer coisa que os editores possam fazer com *Corpo de baile*, a tocha daquela poesia continuará intacta, e a obra acabará por se assentar, quase que espontaneamente, na ordem interior de sua verdadeira poética (Rosa, 2003:127).

¹¹ Na correspondência de Rosa com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, o autor escreveu: “Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do ‘CORPO DE BAILE’ – a 3ª. A novidade é que ela vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordam. [...] Se bem que os livros se ofereçam como independentes, mantém-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, ‘Corpo de baile’, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção à ‘3ª edição’, coisa que muito importa); 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um; azul para outro; encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras (‘DO AUTOR’), explica-se que: ‘A partir da 3ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos.’ e segue-se a indicação dos mesmos”. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/UFMG, 2003: 21.

Essas bonitas palavras de Bizzarri só podem estimular os investigadores e leitores a continuarem em busca dessa tocha, que pode ajudar a iluminar aspectos da vitalidade da poesia presente em *Corpo de baile* e que só se revelam quando a obra é lida como uma unidade, conforme me proponho neste trabalho.

Nesse sentido, ao me aventurar a ler e analisar *Corpo de baile* como uma unidade, em cada parte desta tese seguirei um roteiro de leitura. Na primeira parte, meu objetivo é compreender como a memória e a pulsão de morte são elementos fundamentais utilizados por Rosa para urdir as sete histórias. Nesse percurso analítico, utilizarei o índice apresentado na abertura do primeiro volume, em que as narrativas são consideradas pelo escritor como poemas e apresentadas na seguinte ordem: “Campo geral”, “Uma história de amor”, “A história de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”.

Para discutir a relação entre memória-morte nas sete novelas, que serão analisadas individualmente nesta primeira parte, me apoiarei nas ideias de Platão, Paul Ricoeur, Tomás de Aquino, Gérard Genette, Todorov e Jacques Derrida.

Na segunda parte, após uma introdução sobre a história da brincadeira e do brinquedo e da análise do conto “Nenhum, nenhuma”, que reúne questões seminais tratadas nesta tese, discutirei alguns pontos de “Campo geral” e “O recado do morro”, a partir de pressupostos de Jean Piaget e Lev Vygotsky sobre o desenvolvimento do pensamento lógico pela criança, com destaque para a linguagem. Na sequência, a leitura analítica será realizada a partir do agrupamento das narrativas, considerando os seguintes núcleos temáticos: as brincadeiras, os jogos e as festas, destacando a relação entre infância e velhice nos enredos, mas reiterando em que medida esses aspectos relativos ao mundo da infância são preponderantes na concepção da linguagem por Rosa. Nesses capítulos, partirei das ideias de Walter Benjamin, Johan Huizinga, Giorgio Agamben, Mikhail Bakhtin e Jean-François Lyotard para analisar a relação que se pode estabelecer entre infância, jogo, brincadeira, festa e linguagem na constituição das sete novelas.

Na terceira parte desta tese, o ponto de partida serão os contos “Cara-de-Bronze”, “O recado do morro” e “Uma história de amor”, pois eles são apresentados como parábases no índice final e podem ser lidos como uma espécie de arte poética do autor. Nesse caso, o objetivo será demonstrar em que medida o movimento da palavra, que se dá por meio da transmissão (ou resistência em fazê-lo) dos mais velhos para os mais

jovens contribui para a constituição da linguagem nas sete narrativas do ciclo, tendo como eixo uma reflexão sobre a importância das parábases, por meio das quais Rosa parece embasar esse projeto literário.

A centralidade de “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” também aponta para a importância das parábases no ciclo. Na primeira edição, a posição central era ocupada por “O recado do morro”, a quarta narrativa entre as sete, e, como demonstrarei na primeira parte desta tese, esse número é recorrente em toda a construção do conto. A partir da terceira edição, essa posição central passa a ser ocupada por “Cara-de-Bronze”, segunda narrativa do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*.

A natureza é preponderante no enredo de toda a obra, mas escolhi analisar a importância do papagaio e do boi em todas as histórias do ciclo, associando esses animais não apenas ao universo vocabular de Rosa, mas também aos seus aspectos simbólicos. Nesse caso, destacarei a relação que se pode estabelecer entre a figura mítica do boi e a linguagem.

No último capítulo, retomarei o díptico memória-morte, assunto central da primeira parte, mas associando tais aspectos aos elementos que envolvem a morte simbólica do boi nas três parábases, o que me permite estabelecer, inclusive, relações entre aspectos relacionados à própria história da escrita.

Em síntese, o objetivo central desta tese é demonstrar como os eixos memória-morte, infância-linguagem, natureza-mito são observáveis nas sete narrativas de *Corpo de baile* e em que medida esses dípticos perpassam todas as histórias do ciclo, contribuindo para a revitalização da linguagem, que parece ser a base do projeto literário rosiano.

Parte I

– Memória e Morte

*Na Piéria, gerou-as, unida ao pai Crónidas,
Mnemósine, que reina nas colinas de Eleutéria,
para que fossem esquecimento de males e alívio de aflições.
Durante nove noites, então, a possuiu o prudente Zeus,
tomando lugar no seu seio sagrado, longe dos Imortais.
E quando, depois, passou o tempo devido e, com o volver das estações,
se completaram os meses e muitos dias chegaram ao seu termo,
ela deu à luz nove filhas de sensibilidade igual, às quais apenas o canto
preocupava, nos peitos, o coração isento de cuidados,
junto ao mais alto dos picos do Olimpo coberto de neve.
É lá que fazem luzir os seus coros e têm as suas belas moradas
e junto delas habitam também as Graças e o Desejo
em ambiente de festa. Da sua boca se eleva uma voz melodiosa
e cantam, glorificando as leis e sábios preceitos
de todos os Imortais, fazendo ouvir sua encantadora voz.
(Hesíodo, 1995: 107-108).*

Preâmbulo – Uma hipótese sobre o título *Corpo de baile*

Na *Teogonia* de Hesíodo, é a Memória (*Mnemósine*) que gera e dá à luz as palavras cantadas. Logo, as Musas foram geradas pela Memória e são elas que inspiram e conduzem os cantos de Hesíodo. Todo o conteúdo do próêmio da *Teogonia* mostra a importância do poder do canto e da dança, realizados pelas Musas em torno do altar de Zeus.

Daí advém o nome que recebem *Melpoméne*, do verbo *mélpomai* (cantar-dançar). Indicação de que, para os gregos da antiguidade, cantar e dançar não eram pares distintos, mas uma unidade, ou seja, voz e gesto não podiam ser dissociados, pois era justamente essa associação que presentificava a força divina de Zeus entre os mortais.

Além disso, o que a Memória recolhe na força da belíssima voz das Musas é “o que passa despercebido, o que está oculto, o não presente, o que resvalou já no reino do esquecimento [...]”. No entanto, a Memória gerou as Musas também como esquecimento “para oblivio de males e pausa de aflições” (Torrano, 1995: 26). Logo, o próprio ser das Musas, geradas da união de Zeus com a Memória, é constituído pela polaridade memória (*Mnemosyne*) × esquecimento (*léthe lesmosyne*).

Nesse sentido, para os gregos, a linguagem é filha da Memória, esse ser divino que é capaz de presentificar o não presente, no que concerne não só ao passado, mas também ao futuro. Isso porque, enquanto filhas da Memória, as Musas fazem revelações (*alethéa*) ou impõem o esquecimento (*lesmosyne*).

Jaa Torrano, em estudo que introduz sua tradução da *Teogonia*, escreve: “O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela memória (*Mnemosyne*) através das palavras cantadas, que na língua de Hesíodo se dizem musas” (1995: 16).

Em concordância, ousou pensar na importância do título geral *Corpo de baile* dado por Rosa a um conjunto de narrativas que originalmente seriam “nove novelas labirínticas”,¹² não só porque nove foram as Musas geradas por Zeus e Memória, mas

¹² Em missiva destinada a Mário Calábria, com data de 7/12/1953, Guimarães Rosa revela que no momento estava a escrever “Um livro, um livralhão” com nove “novelas labirínticas”. Na carta endereçada ao pai, no ano seguinte, relata que o livro fora desdobrado em dois. Em entrevista publicada na revista *Visão*, de

sobretudo porque esse título, que alude claramente à dança, talvez indique que o escritor de alguma maneira não quisesse dissociar o “cantar”, presente nas narrativas que compõem o conjunto — nas quais imperam quadras, poemas e personagens que tocam e cantam —, do verbo “dansar”. Dessa maneira, seria mantida a unidade perdida entre voz e gesto, quando a palavra declamada deu lugar à palavra escrita e ainda ficaria latente na palavra escrita o “imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra e que a adoção do alfabeto solapou até quase destruir” (Torrano, 1995: 17).

23/7/1954, o escritor afirma que uma das novelas que integraria tal projeto literário crescera tanto que tomaria a forma de outro livro, *Veredas mortas*, renomeada posteriormente com o título de *Grande sertão: veredas*.

Capítulo 1 – Memória e imaginação em “Campo geral”

De acordo com Paulo Rónai (2001), a realidade projetada em “Campo geral” evolui no decorrer “de um ou dois anos, enquanto os seus antecedentes vêm sendo relatados casualmente, à guisa de reminiscências, no decorrer da narrativa” (p. 58). Constata-se que nessa primeira estória de *Corpo de baile*, além de todos os conflitos familiares serem narrados da perspectiva do protagonista Miguilim — menino de oito anos, que, como toda criança, nutre curiosidade aguçada pelo que o cerca —, as lembranças têm importância não apenas por apresentarem informações sobre o passado, mas por serem elementos fundamentais na constituição da narrativa, não sendo, por conseguinte, apenas casuais, como notou Rónai.

Já no primeiro parágrafo de “Campo geral”, o leitor é convidado a voltar no tempo, pois no ano anterior, quando completara sete anos, Miguilim fora levado pelo irmão de seu pai, o tio Terêz, para ser crismado no Sucurijú: “Da viagem, que durou dias, ele guardara aturcidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha”¹³ (CB, p. 15).

A narrativa começa com a retomada da experiência dessa viagem, em que se destaca a lembrança de um viajante que já estivera em Mutum e se lembrava desse lugar bonito, localizado entre morros, onde chovia muito. O menino ouvira essa informação com alegria e, no tempo presente da narrativa, recupera não um fato ocorrido com ele, mas colhido da memória de outro viajante. Logo, nesse fragmento de memória está instaurada uma imagem: o Mutum era um lugar bonito.

Cabe dizer que Miguilim não carregara consigo por acaso essa boa impressão do viajante. Ele queria compartilhar com a mãe, que não gostava do lugar onde moravam, aquela visão positiva do local.

Na sequência, o menino é castigado por não ter manifestado pelo pai a mesma estima que tinha pela mãe quando retornou para casa e, ansioso, quis partilhar aquela lembrança. Esse acontecimento demonstra que o papel da memória, no começo da narrativa, é preponderante não apenas pelo fato de se referir a uma lembrança boa para

¹³ Todas as referências às narrativas de *Corpo de baile* foram retiradas da primeira edição, publicada em dois volumes, em 1956. As remissões serão indicadas pela sigla CB, seguidas da respectiva numeração de página.

ser compartilhada, mas por haver deflagrado uma série de situações. No dia seguinte, os irmãos são levados pelo pai para pescar, e Miguilim fica de castigo em casa. Essa situação o aproxima de tio Terêz, que ensina ao menino como armar arapuca para apanhar passarinhos.

Mas os motivos do castigo, que a criança não entendia, estimulam Miguilim a perguntar ao tio se achava que o Mutum era um lugar bonito. A resposta positiva de Terêz desperta na criança a recordação de outro lugar, o vilarejo de Pau-Roxo, de onde se “recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam” (CB, p. 17). A imagem que vem é a de uma ave recorrente em outros contos protagonizados por crianças na obra rosiana, o peru: “Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria a roda, se passeando, pufo-pufo — o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante, de repente, como uma estória” (CB, p. 18). Miguilim lembra-se de que fora agredido com uma pedra pelo dono da ave, um menino maior. Temos, então, a primeira experiência de quase morte. Lembra-se da mãe gritando, enquanto o sangue jorrava de sua cabeça, mas essa recordação se mistura com outra, na qual está dentro de uma bacia, ladeado pela Vovó Izidra e Vó Benvinda, enquanto o pai segurava um tatu e deixava que o sangue escorresse por cima do corpo dele.

Na primeira parte da obra *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur apresenta seu esboço fenomenológico da memória por meio de dípticos,¹⁴ no último eixo, reflexividade × mundanidade, o filósofo francês considera a importância do outro e do espaço onde determinada situação foi vivida: “Não nos lembramos somente de nós, vendo experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu” (Ricoeur, 2010: 53).

A mãe de Miguilim, Nhanina, opera como agente desse eixo reflexividade × mundanidade, pois as lembranças que o menino recupera da primeira infância foram confirmadas por ela, que retifica as informações, explicando que os acontecimentos transcorreram em ocasiões diferentes. O episódio da pedrada ocorrera em determinada

¹⁴ Os outros eixos são: “hábito × memória”, “evocação × busca” e “reflexividade × mundanidade”. A memória enquanto hábito é fundamental para o desenvolvimento de habilidades como ler e escrever. Para desenvolver o conceito de evocação × busca, Ricoeur recupera os preceitos de Aristóteles quando defende a importância da anterioridade da coisa lembrada em relação à sua evocação presente.

situação e o banho com o sangue de tatu, em outra. Esse ritual fora praticado quando ele estava muito fraco e doente e lhe deram aquele banho para que recuperasse o vigor. A despeito de essas simpatias serem muito comuns no interior do Brasil ainda na atualidade, podemos observar que o elemento usado para associar as duas cenas, ocorridas em lugares e tempos diferentes, é o sangue; já prenunciando o crime que será praticado pelo pai de Miguilim, que mata Luisaltino ao descobrir o envolvimento amoroso dele com sua esposa, Nhanina.

Todavia àquela lembrança que Miguilim tem da primeira infância segue-se outra, ainda mais remota, que mais parecia um sonho, em que moças cheirosas e limpas, sentadas à mesa, ajudam-no a provar, de uma xícara, bebida não nomeada, mas que cheirava à claridade, como cheirosas eram as frutinhas espalhadas pelo chão onde Miguilim engatinhava em outro lapso de memória. De novo, é a mãe quem esclarece que aquele episódio havia ocorrido nas Pindaíbas-de-Baixo-e-de-Cima, na fazenda dos Barbóz. Essa lembrança feliz é tão significativa que será recuperada pelo menino em outro momento, como se verá mais adiante.

Depois dessa longa digressão, provocada justamente porque após o primeiro presente trazido por ele, a frase ouvida sobre o Mutum, o qual não foi aceito pela mãe, que reitera que aquele lugar é feio, vem a intervenção do pai. Portanto, a frase que trouxera na memória desencadeou na narrativa uma série de ações: o castigo de Miguilim, que não pode ir pescar com o pai, mas que captura pássaros com o tio, fato que o aproxima ainda mais de Terêz, que, ainda não sabemos, está apaixonado pela mãe do menino.

Entretanto, se na memória Miguilim trouxera uma imagem positiva sobre o lugar onde morava, no bolso carregou a figura de uma moça, recortada de um jornal, que oferece como presente à irmã Chica. Esse fato provoca um desentendimento entre as crianças, já que Miguilim não trouxera nada para oferecer à Drelina e aos irmãos, Dito e Tomezinho. O presente, que ele oferecera como se fosse um santinho, é rasgado em pedaços pela mãe, mas apanhados e guardados por Tomezinho. É essa atitude do irmão caçula, que escondia tudo, que faz com que Miguilim se lembre do hábito dos cães de enterrar ossos, trazendo à memória os nomes dos cães Zerró (corruptela de Zé-Rocha) e Julim (derivado Julinho-da-Túlia), nomes dos vizinhos odiados pelo pai, usados para nomear os animais de estimação, e essa lembrança desencadeia outra. Vem-lhe também à memória a cadela Pingo-de-Ouro, magricela, doente e quase cega, doada pelo pai para

os tropeiros que por ali passaram. A lembrança dessa cadelinha também é despertada por uma canção recorrente em sua memória: “Minha Cuca, cadê minha Cuca! Ai, minha Cuca que o mato me deu!...” (CB, p. 84), determinando que esse passe a ser o nome secreto do animal de estimação. A cadela Pingo-de-Ouro, como demonstrarei quando da análise de “Buriti”, também é elo entre a primeira e a última narrativa do ciclo. Portanto, novamente, é a partir de um evento, recuperado pela memória, que outros fatos são desencadeados e parte da estória é apresentada no tempo presente da narrativa.

Em certa ocasião, quando Vovó Izidra reúne toda a família para rezarem e se protegerem do temporal que cai lá fora, Miguilim se lembra de que quase morrera engasgado com o ossinho de uma asa de galinha. Ao sentir que ia morrer, roda o prato na mesa, simpatia advinda da tradição popular local, e reza, enquanto os adultos ajudam-no a se livrar do engasgamento.

Além dessas experiências de quase morte, recuperadas pela memória, há também aquela que acontece no tempo presente da narrativa. Seo Deogracias — homem de muitos ofícios, entre eles o de cobrador e curador —, em visita à família para cobrar o pai de Miguilim a mando dos donos da terra, quando vê as costelinhas do menino à mostra, dá seu diagnóstico de curandeiro: “pr’a passar a héctico é só facilitar de beirinha” (CB, p. 50). Ao ouvir essa declaração, o assustadiço e sensível Miguilim, depois de não conseguir entender o significado da palavra durante suas especulações entre os adultos, faz um pacto com Deus. Promete se comportar e ser um bom menino e estabelece um prazo de dez dias para não morrer.

A reviravolta na estória chega com seo Aristeu, que, por meio da dança e de palavras gentis e amorosas, retira Miguilim daquele estado de melancolia, ao explicar-lhe que não tem tuberculose e nem há surtos da moléstia naquela região montanhosa.

Essa relação intrínseca entre palavra, morte e memória prevalece depois do falecimento de Dito, quando se torna imperativo para Miguilim não se esquecer do irmãozinho. Então, ele passa a perguntar às outras pessoas da família o que pensavam do Dito e do que se lembravam a respeito dele. As cenas que foram descritas, para mostrar a tristeza da mãe enquanto preparava o corpinho do filho morto para o enterro, são retomadas pela insistência de Miguilim, no intuito de não as esquecer.

Também é movido pela necessidade de perpetuar a imagem do irmão desaparecido que Miguilim e Mãitina inventam um ritual para enterrar, sob um

jenipapeiro, os objetos que pertenceram a Dito e, entre eles, está um caco de gamela, onde Mãitina colara a gravura que fora trazida por Miguilim da viagem que fizera com o tio Terêz. Aquela mesma imagem que a mãe rasgara está agora recomposta entre os objetos que enterraram:

Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele. Mas Mãitina foi remexer em seus guardados, trouxe uns trens: boneco de barro, boneco de pau, penas pretas e brancas, pedrinhas amarradas com embira fina; e tinha mais uma coisa. — “Que é isso, Mãitina?” — Tomé me deu. Tomé me deu...” Era a figura de um jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados, num caco de gamela. Miguilim tinha todas as lágrimas nos olhos. Tudo se enterrou, reunido com as coisinhas do Dito. Retamparam com a terra, depois foram buscar as pedrinhas lavadas do riacho, que cravaram no chão, apertadas, remarcando o lugar; ficou semelhante um ladrilhado redondo (CB, pp. 109-10).

Aquele recorte, trazido no bolso como uma lembrança da viagem, que fora dado como um presente para Chica, rasgado pela mãe, resgatado por Tomezinho e recomposto pela outra mãe — que tanto se aproxima das crianças com sua linguagem cheia de resmungos, que só encontra eco nas experiências infantis —, em um ato simbólico é ofertado como um presente para o irmão tão amado, que morrera precocemente.

O corpo do irmãozinho fora enterrado longe do lugar onde moravam, por isso, esse outro sepultamento é tão importante para que eles processem o luto. Depois desse enterro simbólico, fundamental para a lógica infantil, Miguilim recupera as forças para continuar a viver.

Cabe lembrar que, na *Poética*, Aristóteles trata de diversos meios de provocar terror e compaixão e reitera que uma das regras determinantes na produção de uma boa tragédia, quando um inimigo matasse o outro, quer executasse o ato ou o preparasse, era não haver aí nada que merecesse compaixão, salvo se o crime acontecesse entre pessoas unidas por grande afeição ou pelo parentesco, sobretudo se o ato fosse praticado por ignorância. A predileção de Aristóteles por *Édipo*, de Sófocles, decorre justamente do fato de o crime perder o seu caráter repugnante, e o reconhecimento produzir o efeito surpresa e catártico esperado (cf. Aristóteles, 1979: 317).

Além disso, na tragédia grega as mortes não eram praticadas diante da plateia. Esses infortúnios eram sempre descritos por alguma personagem ou narrados pelo coro.

Como nas tragédias gregas, o assassinato de Luisaltino e o suicídio do pai, logo depois de haver cometido esse crime, não são descritos, mas apenas narrados a Miguilim, enquanto ele está doente, justamente porque os conflitos dos adultos acontecem em um plano paralelo, diferentemente do que acontecera com o falecimento de Dito, do qual acompanhamos o padecer desde quando pisa em um caco de pote até a morte. É justamente esse recurso narrativo que faz com que o impacto dessa morte emocione tanto o leitor. Ou seja, não é apenas por se tratar da morte de uma criança que esse episódio é tão impactante, mas também por acontecer diante dos olhos dos leitores e ser descrito de maneira pormenorizada desde o momento do acidente, passando pelos dias em que a criança é acometida por dores atrozes, até o momento da morte.

Memórias longínquas, perdidas na primeira infância, também serão recuperadas por Miguilim quando ele é levado pelo pai para o trabalho no eito. O mato cortado exalava odores que lembravam aquela visita na casa dos Barbóz:

As moças de lindos risos, na fazenda grande dos Barbóz, as folhagens no chão, as frutinhas vermelhas de cheiro respingado — aquilo! — ah, então nunca ia poder ter um lugar assim, permanecia só aquele fulgorzinho na memória, e a enxada capinando, se suave, e o Pai ali tomando conta? (CB, p. 127).

As reminiscências, que foram compreendidas com a ajuda da mãe, são retomadas quando aquele corpinho, maltratado pelo sol e premido pelo trabalho físico, busca alguma memória feliz para reconfortar a alma.

Em decorrência das tristezas que sentia depois da morte do irmão e dos trabalhos que era obrigado a realizar, Miguilim adoece verdadeiramente e fica dias entre a vida e a morte. Nesse quadro de enfermidade, recebe novamente a visita de seo Aristeu, que o retira uma vez mais daquele estado de tristeza profunda.

Ao transmitir o seu ofício de contador de estórias para Miguilim, seo Aristeu o ajuda a perceber que a poesia e a dança podem ser remédio para curar as tristezas e contribuir para a superação de problemas instaurados pela realidade circundante. É a partir de versos, reproduzidos a seguir, que devem ser decorados por Miguilim como uma

cantiga, na qual elementos da natureza são preponderantes, que se o Aristeu ajudará o menino a recuperar a saúde.

Ô ninho de passarim,
ovinho de passarinhar:
se eu não gostar de mim,
quem é mais que vai gostar? (CB, p. 131).

É preciso estar ciente de que o percurso da recordação assegura a distinção de princípio entre memória e imaginação. Nesse sentido, a memória que repete é diferente da memória que imagina. Ao estimular o menino a decorar e cantar os versos: “se eu não gostar de mim / quem é mais que vai gostar?”, o curandeiro instiga Miguilim a encontrar motivos para gostar de si e criar suas fantasiosas estórias, já que não tem o afeto que espera receber dos adultos e, com sua grande sensibilidade, sofre diante da dureza da vida cotidiana em que está inserido. Como bem sintetiza Lélia Parreira Duarte:

É como se ele [Miguilim] descobrisse heurísticamente a força da ficção, percebendo que em lugar do saber tácito é possível colocar a palavra fingida, com eliminação de predicados que seriam atribuídos à realidade. Ao desautomatizar assim a linguagem, desembaraçando-se do uso corrente do idioma, Miguilim podia libertar-se de sua grande preocupação — de como compreender o incomparável — para criar um mundo novo, onde pulsava a vida, eliminando a ameaça de morte que pairava especialmente nesse momento sobre todos (In Fantini, 2010: 459).

“Um pouco de miopia é memória ante uma bela paisagem”¹⁵

Nesse percurso analítico, pode-se constatar que, diferente de Riobaldo, narrador-protagonista de *Grande sertão: veredas*, que já está velho e estabelecido na vida quando recupera suas lembranças do passado na tentativa de compreendê-lo, em “Campo geral” Miguilim é um protagonista menino, com o pensamento ainda em formação, que, por

¹⁵ Título retirado do Caderno de Estudo 20, Acervo Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

meio das memórias recuperadas da primeira infância, tateia o presente na tentativa de ordenar o caos da família disfuncional na qual está inserido.

De acordo com Agamben (1999: 29), “Onde acaba a linguagem, começa, não o indizível, mas a matéria da palavra”. O exemplo dado pelo filósofo para ilustrar tal estado é justamente o caso “daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente” (*ibidem*). Claro que não morreram nem se libertaram do fato de que não são imortais, mas libertaram-se da representação da morte e dessa experiência trouxeram “muitas histórias e muitas belas fábulas sobre a vida” (*ibidem*). Isso leva-me a pensar não apenas na morte de Dito, mas nos estados de quase morte enfrentados por Miguilim, que, como demonstrei, ocorrem quatro vezes na sua curta existência, duas das quais recapituladas pela memória. É depois dessas experiências de quase morte que recebe a visita de seo Aristeu e, paulatinamente, se torna um contador de estórias.

No desfecho da narrativa, ao se despedir da família antes da partida para a cidade onde vai estudar, aquela frase trazida na memória, “que o Mutum era um lugar bonito!” (CB, p. 136), ainda reverbera. Ao tomar de empréstimo os óculos do doutor José Lourenço, Miguilim pode tirar as suas próprias conclusões e reconhecer a beleza do lugar. Só depois de lançar o olhar para o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro onde está simbolicamente sepultado o irmãozinho, é que ele olha para a Mãe, Drelina, Chica, Tomezinho, tio Terêz, como se fotografasse com a memória aquela imagem do Mutum e dos familiares, que levará consigo na lembrança, imagens que retornarão quando o reencontrarmos adulto na novela “Buriti”.

Capítulo 2 – “Uma estória de amor”: a potência da memória coletiva

Assim como ocorrera na primeira narrativa do ciclo *Corpo de baile*, em “Uma estória de amor” a associação entre memória e morte também é evidente. Basta lembrar que Manuelzão promove uma festa para comemorar a inauguração de uma igreja; entretanto, a ideia dessa construção foi dada pela mãe já falecida do protagonista. Aliás, a igreja é erguida nas proximidades do lugar onde dona Quilinha fora sepultada. Logo, se em “Campo geral”, Miguilim, com a ajuda de Mãitina, constrói um cemitério simbólico para elaborar seu luto pela morte do irmão, essa narrativa é iniciada justamente com uma festa para cultuar a memória da mãe falecida de Manuelzão.

A estória é contada da perspectiva do vaqueiro, mas é no plano geral da festa que se dá a própria narração. Apesar de a estória aparentemente se desenvolver no tempo presente, por meio da mudança do foco narrativo no decorrer da festa, às vezes recua-se para que se conheçam fatos da vida pregressa do protagonista. Entrementes, há também as projeções que Manuelzão faz para o futuro próximo, a saída da boiada que conduzirá depois do término da festa; ou o futuro projetado para longo prazo, já que deseja viver muito para comprar terras e se tornar um fazendeiro. Dessa maneira, vai-se delineando a complexidade não só da personagem, mas da própria narrativa. Como já apontou Sandra Vasconcelos: “Em ‘Uma estória de amor’ festa e narrativa, feitas de acontecimentos simultâneos e diversos, constroem-se uma à outra. Ao traçado de eventos referentes à festa, controlada por Manuelzão, corresponde o traçado da narrativa, controlada pelo narrador” (1997: 22).

A primeira parte da estória acontece na antevéspera dos festejos, quando os preparativos estão em andamento e vai do primeiro parágrafo ao 27 (CB, p. 153). No parágrafo 28 (CB, pp. 153-54), na véspera da festa, tem início a segunda parte, não apenas pela demarcação temporal indicada pela frase “Aos mais, pessoas chegavam, sendo a véspera”, mas porque convidados fundamentais são introduzidos nesse ponto da narrativa, como o padre, que celebrará a missa inaugural; os tocadores de instrumentos, que vão animar a parte profana da festa, e Joana Xaviel, a contadora de estórias. O terceiro bloco vai do parágrafo 71, iniciado com a frase “Manuelzão acordara com a primeira grita do papagaio, que abocava as vacas” (CB, p. 189), até a partida do padre. Essa saída do pároco de cena demarca o início da parte profana da festa, que vai até o epílogo, momento

em que Manuelzão autoriza o velho Camilo a contar uma estória. Nessa estória dentro da estória, muito se compreenderá sobre o plano geral da narrativa e a importância simbólica do boi nesse conto, que se faz presente em todo o ciclo, como demonstrarei na terceira parte desta tese.

As memórias que os objetos transportam

No início da narrativa, já temos uma primeira referência à memória. Nesse caso, refiro-me aos objetos que os moradores das redondezas trazem para oferecer à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, padroeira da capela. São trastes, objetos sem valia, como conchas, trombone enferrujado, velhas cartas de baralho, resíduos descartáveis, mas que eram apresentados como uma oferenda para a santa. De acordo com Rancière (2021: 27-28), “[...] essas velharias compõem também algo como um retábulo barroco, um tesouro dos pobres que testemunha, desde o início, a presença da arte e do insólito nas vidas mais ordinárias”.

Entretanto, a meu ver, esses objetos, aparentemente sem valor, também transportam temporalidades. O tempo que a ferrugem leva para corroer o metal, as marcas dos muitos dedos que manusearam as cartas de um baralho, as conchas que não se sabe como vieram parar em uma região onde não há mar. Ninharias aparentemente sem valor para quem as possui no tempo presente, mas que são depositárias de memórias e podem também representar aqueles que não podem comparecer aos festejos para honrar a santa ou indicar, conforme demonstrarei mais adiante, que a própria narrativa é tecida com elementos aparentemente díspares, recolhidos ou inspirados na tradição oral, como um mosaico.

O vaqueiro Manuelzão, que coordenara todos os trabalhos durante a construção da capela, no início da narrativa espreita de longe, do alto do cavalo, a labuta das mulheres, que decoram a igrejinha na antevéspera da festa. Solteirão, solitário, nômade como um bom vaqueiro, Manuelzão não percebia a importância do ir e vir do mulherio e falava de supetão, com sua voz de comandar mil bois, mas que naquele momento não tinha qualquer serventia: “Falta uma pia de água benta” (CB, p. 140).

Sempre a cavalo, pois o pé lhe doía, Manuelzão percorre os dois quilômetros que distam a casa da capela. Os preparativos ocuparam-no nos últimos dois meses, quando se

deu o início da construção da igreja, que, ao ser finalizada, exigia uma missa, com a bênção do padre. As pessoas vinham de longe e muitos chegavam na antevéspera da festa: “Alguns tão estranhos, que antes de apear do cavalo invocavam em alta voz o louvor a Cristo-Jesus e esperavam de olhos quase fechados o convite para entrar com toda paz e mão irmã na hospitalidade geral” (CB, p. 143).

Nessa primeira parte, narrada de um ponto de vista mais afastado de Manuelzão, saber-se-á também de um curto relacionamento que ele tivera com uma mulher em Porto Andorinhas, de quem não se lembra nem do nome, mas que lhe dera um filho, Adelço de Tal, que com ele sequer se parecia.

É também nessa primeira parte que o narrador revela que as terras pertencem a Federico Freyre,¹⁶ para quem Manuelzão trabalhava como administrador. Depois de campear durante toda a vida tangendo boiadas, Manuelzão, com sessenta anos, “espécie de começo de metade de terminar” (CB, p. 144), metera na cabeça o desejo de “assentar casa” (CB, p. 144): “Seus homens, mais ou menos velhos conhecidos, com ele vindos do Maquiné, para apego de companhia não bastavam? Ele calculava que não” (CB, p. 146). Para tanto, reúne em torno de si uma família tardia, composta pelo filho Adelço, a nora Leonísia, o irmão dela, Promitivo, e os sete netinhos. Ao núcleo familiar juntar-se-á mais tarde o velho Camilo.

A despeito de as terras terem sido ocupadas há quatro anos, a fundação do lugar é determinada pela missa inaugural. Primeiro construiu-se o curral, depois a casa e, por último, meses após a morte de dona Quilina, ergueu-se a igreja.

A casa foi construída a partir da memória coletiva, considerando-se as lembranças de cada um dos vaqueiros que com Manuelzão se instalaram no Samarra.

¹⁶ As desavenças entre os senhores de engenho e os fazendeiros da Zona da Mata levou a Coroa Portuguesa a determinar, por meio de Carta Régia de 1701, o afastamento dos rebanhos das áreas agrícolas. Muitos criadores de gado viram nessa possibilidade de produção uma importante fonte de renda e o gado passou a ser conduzido para o interior do território, contribuindo para a formação dos primeiros currais. Por meio de concessões de sesmarias, o interior do Brasil começou a ser ocupado por grandes proprietários de terra. Os boiadeiros caminhavam por longas distâncias, tanto em busca de pastagem para o gado como para capturar os filhotes selvagens, já que o gadame era criado à solta. Muitas cidades foram formadas a partir da aglomeração de pessoas em torno de uma fazenda de gado. As fazendas de gado, geralmente, eram administradas por um vaqueiro de confiança dos donos da terra: um bom exemplo é Manuelzão, que cuida das terras de Federico Freyre.

Talvez sinalizando que a própria narrativa, como se verá mais adiante, será tecida com o contributo da memória coletiva também.

Cada um deles recordava o modo de feitiço de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e o queria remedar, com o pobre capricho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber; mas, quando tudo ficou pronto, não se parecia com nenhuma outra, nas feições, tanto as paragens do chão e o desuso do espaço sozinho tem o seu ser e poder (CB, p. 145).

O lugar escolhido por Manuelzão para assentar pouso no Samarra não fora casual. Havia ali um riachinho. Os sertanejos desenvolveram ao longo dos anos um conhecimento peculiar sobre como sobreviver nos sertões. Uns são vaqueiros, outros agricultores nas regiões alagadiças, os brejos. Há também os veredeiros, pessoas que habitam nas veredas, zonas úmidas, que pontilham a aridez dos sertões. E, acima de tudo, cada um se esforça para conservar a água, a fim de aguentar os duros meses de estiagem. Portanto, não foi por acaso a escolha do local para a construção da sede da casa por Manuelzão.

A primeira menção ao riachinho reporta à sua ausência, o lugar escolhido para erguer a casa poderia merecer outro nome, “Seco Riacho” (CB, p. 165). Há dúvida quanto a quem dera essa sugestão, mas Manuelzão presumia que quem inventara aquela maldade fora seu filho, Adelço, que escarnecia o pai pelo erro da escolha do lugar. Fato é que esse riacho, que desembocava no córrego das Pedras, que acabava no rio De-janeiro, que, por sua vez, mais adiante, fazia barra com o São Francisco, era fundamental para a subsistência dos moradores da casa.

Desde que o riachinho subitamente secara, Chico Carreiro atrelava as suas quatro juntas de boi e descia até o córrego das Pedras para apanhar água, sempre acompanhado pelas crianças e, às vezes, pelo velho Camilo. Entretanto, a vala onde outrora correram suas águas fora preservada, pois sempre havia a esperança de que elas voltassem a correr.

O que me interessa salientar é que, ao associar a morte do riacho com a própria morte, Manuelzão se lembra da mãe. A ideia da festa vem, então, a ocupar os seus dias como uma maneira de pensar não apenas no riachinho que secara, mas na finitude da vida.

Nesse espaço de labor constante, não há tempo para os rituais, como a ida às campas do cemitério para lembrar-se dos mortos e venerá-los com frequência, como fazia o velho Camilo. Essa pausa no tempo para cultuar os mortos não é possível sequer para Manuelzão, quem dirá para os outros moradores locais. Por isso, a própria ideia da celebração, como uma forma de lembrar os mortos, já aponta para a importância da memória em toda a novela.

No início da segunda parte da estória, véspera da festa, chegam outros convidados. Entre o aglomerado de pessoas não nomeadas, apresentam-se personagens fundamentais para o percurso que será dado à narrativa. Entre elas, estão o frei Petroaldo, que celebrará a missa; João Urúguem, que morava solitário, no pé de serra; e o senhor Vilamão, homem de muitas posses. É também nesse dia que chegam seo Vavelho, com os filhos tocadores de instrumentos musicais, trazidos por Simão e seu irmão Januário. Ao receber essas pessoas, o fluxo de pensamento de Manuelzão é invadido com projeções para o futuro: “Depois — todos falariam da festa com respeito” (CB, p. 124).

A demora da chegada dos dois boiadeiros, Simão e Januário, deveu-se ao fato de terem se encontrado com o vaqueiro Uapa, o rei de todos os boiadeiros, montado em seu bonito alazão. É por meio de tais fatos, trazidos na memória dos que chegam de longe, que outros espaços entram no tempo presente da narrativa.

A terceira parte da novela começa no dia da festa propriamente dita, quando Manuelzão é acordado com os gritos do papagaio Cravo. Nessa parte, a descrição da vida dos moradores locais é alinhavada com os versos entoados pelos músicos, e o mote das quadras é usado como recurso mnemônico para contar algo relacionado ao cotidiano das pessoas daquela comunidade. São os versos sobre a dança, por exemplo, que antecedem a apresentação da *performance* do rapaz Maçarico, e depois descreve-se como são os passos do lundu. Chico Bràabóz¹⁷ é apresentado como aquele que tinha as memórias das músicas, das danças e das cantigas, e é por meio de seus versos e acordes que se dançam o lundu, a mazurca e o coco.

Como ocorre na estrutura dos desafios, quando a última frase é o mote para o começo do verso seguinte, o último verso é usado para dar curso à narração em prosa. A

¹⁷ A personagem do violeiro Chico Bràabóz foi inspirada em Francisco Barbosa, que Rosa conheceu na fazenda de Sirga, de onde partiu a boiada da qual o escritor participou em maio de 1952.

frase: “Eu nasci no Capim Branco, na vertente do Formoso” (CB, p. 197) antecede o trecho em prosa no qual se descreve o movimento dos moços que saem da sua região em busca de trabalho como tropeiros em outras paragens. Os versos “Casar sério lá é triste, namorar só é que é gostoso” (CB, p. 198) são seguidos de informações em prosa sobre as moças casamenteiras do lugar. Em seguida, dançou-se a mazurca, dança de pares e, à descrição em prosa, seguem-se os versos: “Mazurca mais a polca fizeram combinação: mazurca deita na cama, a polca deita no chão” (CB, p. 216).

É sabido que o desafio é um gênero bastante antigo. Os pastores gregos costumavam duelar improvisando cantos. Da antiguidade grega, o estilo passou à Idade Média, e foi empregado pelos trovadores europeus, poetas que recitavam seus versos ao som de alaúdes ou da viola de arco. Na estrutura do desafio, é comum o adversário usar o último verso da quadra declamada pelo oponente para iniciar a sua resposta. Essa espécie de disputa poética, cantada ainda na atualidade em algumas regiões do Brasil, é chamada de peleja. Nesse tipo de cantoria, dois poetas populares se encontram para mostrar seus conhecimentos.

Na composição de “Uma estória de amor”, como demonstrei nos exemplos acima, é como se o narrador desafiasse a prosa a virar poesia. Um bom exemplo da *versura*, que, nas palavras de Agamben (1999: 33), “é um gesto ambíguo que se orienta ao mesmo tempo para duas direções opostas, para trás (verso) e para diante (prosa). Esta suspensão, esta sublime hesitação entre o sentido e o som, é a herança poética que o pensamento deve levar até o fim”.

Sabe-se que a memória é fundamental para que as estórias da cultura oral sejam preservadas, pois isso ocorre por meio de recursos mnemônicos que facilitam o trabalho de memorização. Daí a importância das redundâncias e repetições nas quadras, desafios e xácaras. Entretanto, elementos da própria estrutura de gêneros da tradição oral são usados por Rosa para tecer a narrativa, como se a poesia se recusasse a ser prosa ou se Rosa quisesse reconstituir a maneira como a própria narrativa épica, que era declamada e, posteriormente, foi escrita em verso, passou a ser constituída estruturalmente em forma de prosa.

No desfecho da narrativa, o velho Camilo, que até então pouco falara, é apresentado também como declamador de quadras. Os mesmos temas encontrados nas cadernetas de Rosa são apresentados em versos, quando atribuídos ao memorial do velho

Camilo,¹⁸ e aparecem integrados na narrativa na estrutura de prosa, procedimento que será recorrente mais adiante, quando essa personagem realmente assumir seu papel de narrador.

Com o término da missa, e conseqüente retirada do padre, começa a terceira parte da novela, que coincide com o final da etapa sagrada da festa. Esse desfecho é bem demarcado pela ação de Manuelzão, ao trancar a porta da capelinha, guardar as chaves na algibeira e se dirigir a um ponto da “cama do riachinho seco”, antes de tentar se divertir na parte profana da festa.

Recapitulando, não é difícil constatar a presença explícita de elementos recolhidos da tradição oral na novela “Uma estória de amor”. Basta lembrar a participação de Chico Brãabóz, rabequista, que tinha muitas memórias de músicas, danças e cantigas, a quem vem se juntar ao Vevelho, sanfoneiro, e os filhos, tocadores de bandolim e viola. Ou o uso que o narrador faz da estrutura do ABC, utilizada pelo velho Camilo, para nomear os vaqueiros antes de começar sua estória, indo de Antônio a Zusa, sem esquecer do Til, “que dê para atilar: setenta joãos e joães” (CB, p. 233). Talvez uma maneira encontrada pelo escritor, também um João, para se juntar ao bando.

Cabe lembrar que são chamados de ABC os versos organizados em ordem alfabética. Esses poemas, geralmente, são usados para contar a estória de um boi, um touro ou algum fato histórico. Há também os ABCs de exemplos, em que os versos são compostos para exaltar as virtudes e o comportamento humano ou apresentar códigos de bem proceder. Outro tema bastante comum são as estórias de amor. Nesse caso, geralmente, o ABC é composto como se fosse uma carta endereçada à pessoa amada.

Esse tipo de composição também tinha uma função mnemônica, pois lembrar a ordem das letras do alfabeto facilitaria a declamação dos versos decorados. Quanto à presença do acento ortográfico til, de acordo com Câmara Cascudo, essa prática deve ser em decorrência dos exercícios de caligrafia, quando o aluno era estimulado a copiar o alfabeto. Por ser o til um sinal gráfico de difícil representação, ele também era incluído nos exercícios e talvez por isso fosse considerado como uma letra pelo sertanejo: “Como não é possível arranjar-se um tema com ele, aproveitam para uma frase de ironia, uma

¹⁸ Caderneta 6, Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

despedida, um motejo” (Cascudo, 2005: 82), como feito nessa passagem de recriação rosiana.

Contudo, desse volumoso caudal de gêneros da literatura oral, utilizados pelo escritor para urdir essa narrativa, deter-me-ei nas estórias e seus contadores. A primeira estória que Manuelzão escuta é relatada pelos dois vaqueiros de seu grupo, Simão e seu irmão Januário, que se atrasaram no retorno. Para justificar esse retardo, contam que estiveram a ajudar o vaqueiro Uapa, o goiano, considerado o rei de todos, sempre montado no seu bonito Alazão, “que vive em mágica com os bois e seus mestres cavalos” (CB, p. 162). A audiência era composta de dois campeiros além de Manuelzão, que não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. Trata-se de uma vaquejada que realmente acontecera, mas que também pode não ter ocorrido como relataram os vaqueiros, pois para se bem lembrar de uma viagem, diz o narrador algumas linhas adiante, “quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira” (*ibidem*).

Da boca de Joana Xaviel, Manuelzão, insone, deitado no quarto ladeado com a cozinha, ouve trechos da estória do *Dom varão* ou *A donzela que vai à guerra*.¹⁹ Joana Xaviel narra também a estória da Destemida²⁰, que deseja comer a vaca do patrão e persuade o marido a matar o animal preferido do fazendeiro. Todavia, se no final do auto ela é punida, a seu gosto Joana Xaviel muda o desfecho: a mulher do vaqueiro, além de não ser castigada, sai da estória “rica, e subida por si”, o que provoca a contestação da audiência.

Se Manuelzão escuta as estórias de Joana Xaviel durante uma noite de insônia, a contragosto — o que não significa que não gostasse delas, mas não conseguia ouvi-las e cuidar da festa ao mesmo tempo —, é muito diferente sua relação com a contação do velho Camilo. Essa narração só ocorre no desfecho da novela e, conseqüentemente, da

¹⁹ Esse mito, retomado por Rosa em *Grande Sertão: veredas*, gira em torno do tema da jovem donzela que vai à guerra, presente na cultura de muitos povos. Em Portugal, 55 versões foram recolhidas em várias regiões do país, entre 1828 e 1960, conforme pode-se verificar na obra *Romanceiro português da tradição oral moderna*, vol. IV, organização e fixação de Pere Ferré. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. Em alguns lugares do Brasil, a mesma história é conhecida pelo título *O romance da donzela que foi à guerra*, presente em vários folhetos de cordel.

²⁰ Sandra Vasconcelos analisou essa narrativa partilhada por Joana Xaviel a partir da “Estória do vaqueiro que não mentia”, também intitulada de “A estória do boi Leirão, ou Quirino, o vaqueiro do rei”, mas também se refere ao auto popular Bumba meu boi: “Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do Entremio de Reisado e Bumba meu boi, “O vaqueiro que não mentia” circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens europeias, especialmente peninsulares” (Vasconcelos, 1997:111-112).

festa, quando Manuelzão não só se pergunta sobre o paradeiro do riachinho, como também pensa novamente na própria morte: “A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada — sentia que para morrer, no caminho, no meio, desmaginava” (CB, p. 185).

Seo Camilo é a personagem que o narrador mais nos dá objetivamente a conhecer.²¹ Dele sabe-se o nome completo: Camilo José dos Santos. Nome que tentou escrever, mas não soube. Na verdade: “Não se alembrou mais”. Experimentou escrevê-lo com a ponta de um tição na régua de um curral. Informou a idade: 80 para mais. Nascera no Riacho do Machado e acabara de se criar em Coração de Jesus de Inconfidência” (CB, p. 152).²²

A descrição física também é detalhada. Até o traje, que Leonísia lhe mandara fazer para a festa, é descrito. Ele nada pedira. Mas apreciara a roupa: “que nem que um milagre o tivesse envolvido, mudou o modo de sua seriedade, se alisava. Não sabia como se permanecer” (CB, p. 180).

Como o ponto de vista que prevalece é o de Manuelzão, a presença de seo Camilo também é recorrente no fluxo de pensamento dessa personagem: “Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo? E responde-se: “Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria” (CB, p. 163).

A relação entre o vaqueiro e o homem 20 anos mais velho espelha o medo que o próprio Manuelzão tem de perder o que até ali conquistara, mas também o medo da própria morte. Nesse sentido, não por acaso a morte é tema recorrente na narrativa: o riacho que seca; a morte do boi e da mãe do fazendeiro rico, que a Destemida envenena, na estória contada por Joana Xaviel; a morte da mãe de Manuelzão. Também, por certo, não é casual que é quando Manuelzão está entretido, a ver as chamas das velas deixadas pelos penitentes nos mourões que cercam o cemitério, que a luz de uma delas ilumina justamente o rosto do velho Camilo, aumentando sua palidez. É nesse ponto da trama que a presença de seo Camilo é explicada. O próprio Manuelzão havia solicitado a presença

²¹ Guimarães Rosa escreveu o seguinte sobre a estória recontada por seo Camilo para Edoardo Bizzarri: “V. sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas) Assim, por exemplo, V. terá notado que todo aquele grande parágrafo, p. 241 (linhas 8 a 30), representa a entrada no “eterno”, na *féerie* da eternidade. E visão supra terrena. (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado, em transcendência) (Rosa, 2013: 60).

²² Nos datiloscritos do livro *Boiada* lê-se depois de uma sequência de quadras certamente declamadas por seo Camilo: (Camilo José dos Santos, 80 anos, para fora. Tinha uns 8 ou 10 anos, por ocasião da alforria do cativo. Nasceu no Riacho do Machado e acabou de se criar em Inconfidência), p. 41.

dele por perto, caso precisasse, mas não se lembrava disso. Todavia, o velho não se esquecera do comando e, por isso, o seguia por toda parte. O agregado, com quem Manuelzão tanto se parece, teria seio Camilo, como ele, medo de morrer? Pergunta-se o boiadeiro.

A essa reflexão segue-se novamente uma alusão ao riachinho: “Havia de ser abençoado a gente viver ainda muitos anos, residindo, ladeira abaixo, o sissipe do riachinho” (CB, p. 227). Percebe-se, então, que Manuelzão e Camilo ficaram acamaradados no decorrer de toda a narrativa porque, mesmo não se divertindo, Manuelzão afastou-se temporariamente do trabalho e assim pôde notar a presença do agregado. No último dia da festa, à noite, à volta da fogueira, antes de sair para conduzir a boiada, ao pensar que deveria comandar que não judiassem do velho na sua ausência, decreta: “— Seio Camilo, o senhor conte uma estória. O velho entendeu, obedeceu e contou, para a roda de ouvintes que em torno dele logo se formou, *a Décima do Boi Bonito e a do cavalo*” (CB, p. 228).

Ao se recordar do que pensava não mais saber, ou seja, de seu dom de contador, seio Camilo contribui para a cura de Manuelzão, que se sente fortalecido para assumir o comando da boiada ao término da festa. Essa narração também reumaniza João Uruquém, homem que já não sabia falar e vivia solitário no pé de uma serra. Afastado do convívio de todos, por ter sido acusado por um crime que não cometera, Uruquém não apenas havia perdido a capacidade de falar como os outros, mas “parecia que chorava, pensando que estava se rindo” (CB, p. 154). Entretanto, aquele que nem devia se lembrar mais do que o levava a se afastar do convívio com outros seres humanos, se aproxima, se locomovendo como um quadrúpede, para também ouvir a estória contada pelo velho Camilo.

De acordo com Abel Barros Baptista: “A aventura da literatura brasileira é o melhor exemplo da modernidade, das dúvidas e ilusões, das tensões e contradições, das assimilações e exclusões, do corte com o passado e da recuperação do passado, em suma, de tudo o que faz da modernidade uma condição em uma época complexa — aquela condição e aquela época que herdamos e em que ainda vivemos” (2005: 36).

Nesse sentido, a produção literária de João Guimarães Rosa é exemplar, pois, paradoxalmente, essa obra que está agudamente alinhada com a modernidade nutre-se de elementos resgatados da tradição oral, como demonstrado neste capítulo.

Capítulo 3 – Libertação de uma memória sombria em “A estória de Lélío e Lina”

Nas terras do Samarra, mesmo em dia de festa imperavam as preocupações com o trabalho. Nos três dias em que transcorre a narrativa, Manuelzão não consegue se entregar totalmente aos prazeres do festejo e parte do lugar para conduzir uma boiada. Em contrapartida, no Pinhém, onde acontece “A estória de Lélío e Lina”, o cotidiano dos vaqueiros que estão a serviço de seo Sencler é entremeado pelos prazeres sexuais, as conversas, as brincadeiras e a festa.

O filósofo Benedito Nunes²³ já recorreu a Platão, aos neoplatônicos e à tradição hermético-mística para abordar o tema do amor na obra rosiana, inclusive nessa narrativa. Luiz Roncari (2004) também analisa essa estória e associa as mulheres que participam da vida de Lélío às estações do ano: “Sinhá-Linda (a Primavera enganosa), Jiní (o Verão quente), Mariinha (o Outono apagado) e Rosalina (o Inverno milagroso ou a verdadeira Primavera)” (p. 160). O papel erótico de Rosalina também foi tangenciado por Luiz Fernando Valente (2011), apoiando-se no pensamento de Georges Bataille. Nesse ensaio, lê-se: “Lélío divide as mulheres em duas categorias, representativas da supostamente irreconciliável separação entre o espírito e o corpo, enraizada no pensamento ocidental. Em uma taxonomia patriarcal em que as mulheres ou são santas ou tentadoras como Jiní” (2011: 122).

Todavia, esses rosianos não abordam a questão na perspectiva que pretendo operar aqui: a leitura de “A estória de Lélío e Lina” como uma espécie de educação sentimental,²⁴ onde as mulheres podem ser associadas aos arquétipos da Anima, postulados por Jung, tendo Lina um papel fundamental nesse processo formativo, ao curar

²³ Refiro-me ao ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In NUNES, Benedito: *A Rosa o que é de Rosa: leitura e filosofia em Guimarães Rosa*.

²⁴ Refiro-me aqui ao conceito apresentado por Bakhtin que propõe a organização do gênero romanesco em geral em dois grandes grupos. De um lado, ficaria a maioria dos romances, ou seja, aqueles em que a imagem da personagem se mantém estática: “O herói é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; as outras grandezas – o ambiente espacial, a situação social, a fortuna, em suma, todos os aspectos da vida e do destino do herói – são *grandezas variáveis*”. Do outro lado, em número bem menor, estariam obras que produzem a imagem do homem em formação em narrativas nas quais: “A imagem do herói já não é uma *unidade estática*, mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável*. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado”. Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora Livraria Martins Editora, 2010: 205-224.

Lélio da memória sombria que o atormentava: o amor não correspondido que sentia pela Moça de Paracatu, para ajudá-lo a alcançar seu processo de individuação.

De acordo com Jung, a Anima (Eros) e o Animus (Logos) são as instâncias da psique, que influenciam o princípio psíquico dominante do homem ou da mulher. São orientadas para processos internos, assim como a persona para processos externos. Refiro-me às imagens inconscientes que atuam por meio de projeções cujos resultados variam, beneficiando ou não a consciência, permitindo, dessa maneira, a criação de elos criativos que são indispensáveis no processo de individuação.²⁵ Há, porém, a possibilidade de essa projeção tornar-se possessão, apresentando, de forma exacerbada, características peculiares ao sexo oposto, de forma proeminente à personalidade dominante.

Retomarei também alguns conceitos tratados em *Filebo*, de Platão. Nessa obra, Sócrates defende a ideia de que há uma classe de prazeres que não são atribuíveis exclusivamente à alma e que são provenientes da memória. O esquecimento seria a parada da memória. A memória, por sua vez, seria responsável pela conservação, logo, a “insensibilidade” é o que se denominaria como esquecimento. Entretanto, quando a alma recebesse alguma impressão juntamente com o corpo e, depois, sozinha por si mesma, conseguisse recuperar, tanto quanto fosse possível, essa sensação, ela receberia o nome de reminiscência.

Toda a narrativa de “A estória de Lélio e Lina” é constituída a partir da chegada de Lélio às terras de seo Senclér, o proprietário da fazenda localizada no Pinhém, onde integrará o grupo de vaqueiros que ali já trabalham. É do ponto de vista de Lélio que toda a estória será narrada e em sua companhia o leitor conhecerá o cotidiano daquela comunidade fechada, localizada em uma região fértil do sertão. Nas primeiras cinquenta páginas da narrativa, apresentam-se os vaqueiros e suas respectivas famílias e, entre os afazeres que o aboio exige, há espaço para as brincadeiras e as visitas à casa das tias, Conceição e Tomásia, onde os rapazes solteiros socializam as horas de lazer, jogando

²⁵ “Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos *o nosso próprio si-mesmo*. Podemos, pois, traduzir ‘individuação’ como ‘tornar-se si-mesmo’ (*Verselbstung*) ou ‘o realizar-se do si-mesmo’ (*Selbstverwirklichung*)”. Jung, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 2015: 63.

baralho e conversando, enquanto aguardam sua vez para ter relações sexuais com as duas mulheres.

Também é nessa narrativa que o leitor reencontrará os irmãos de Miguilim, protagonista de “Campo geral”. Tomé Cássio é um dos vaqueiros a serviço de seo Senclér, Drelina está casada com o vaqueiro Aristó e, no final da narrativa, Tomé viaja até o Mutum para buscar Chica. Miguilim é também mencionado durante a festa de Natal, quando Drelina pergunta a Lélío se, em suas andanças como vaqueiro, ele conhecera Miguilim, que fora estudar em Curvelo. Desse modo, é nessa narrativa que mais se estabelecem laços com as crianças de “Campo geral” e se conhecerá o destino a elas reservado quando adultas.

Cabe também dizer que é a partida de Tomé Cássio para o Urubuquaquá que estabelece um elo com a novela “Cara-de-Bronze”, assinalada no trecho: “Parte para o Urubuquaquá, no meio dos gerais. Buritirama de Buriti quase mundo, longe muito longe, a maior fazenda de gado a de um fazendeiro conhecido por ‘Cara-de-Bronze’” (CB, p. 361).²⁶

Em visita realizada ao acervo de documentos do escritor, sob a guarda do IEB-USP, tive acesso a dois documentos manuscritos, que, em certa medida, determinaram o percurso analítico aqui proposto. No primeiro, se lê:

Pêlo avesso, O rapto de Rosalina, O cara de ferro, O recado do morro.²⁷ [Sob o título “O rapto de Rosalina”], lê-se:

— “Morena, se tu me amas,
vou já fazer carborge,
pr’a te levar pra o Pará.
— Dei’ stá, mas nam poss,
Mamãe não deixa,
E o povo pode falá

²⁶ Em carta endereçada a Edoardo Bizzarri, no dia 20/1/1964, Rosa refere-se ao fato de que houve um distúrbio cronológico. “(O deslocamento que se deu, para a 3ª edição brasileira, foi ‘provisoriamente’ necessário. No caso de ‘Cara-de-Bronze’ passar antes de ‘A Estória de Lélío e Lina’, houve, talvez, um distúrbiozinho cronológico: mas, quem-sabe, mesmo, ele não venha a ficar interessante? De qualquer modo, a edição é também um pouquinho ‘experimental’).” Na nova ordenação das narrativas, é justamente essa informação sobre Tomé Cássio que indica esse distúrbio cronológico.

²⁷ Alusão aos títulos de três narrativas de *Corpo de baile*: “A estória de Lélío e Lina”, “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”.

— Dei' stá... (Peça pseudo-folclórica)²⁸

No romanceiro popular, tanto português como brasileiro, são recorrentes narrativas em que uma jovem é raptada por um desconhecido ou por um pretendente, como é o caso do apontado nos primeiros versos acima. Então, essa anotação pode ter sido transcrita por Rosa de algum cancionero folclórico. O nome da personagem dessa narrativa, que parte do Pinhém por livre e espontânea vontade na companhia de Lélío no final da estória, não requer interpretação exaustiva, como é o caso da segunda, encontrada no mesmo documento:

“Rosalina: Cuidado com os pincéis:

Como?

Que não morra devedora de vós,

Minha dominical encarnada,

Minha letra de ouro.”²⁹

Esses versos levaram-me a vislumbrar a possibilidade de analisar “A estória de Lélío e Lina” considerando Rosalina não apenas como uma mulher de idade avançada, com quem Lélío se envolve emocionalmente, mas também como a representação da própria palavra, “Minha dominical encarnada / Minha letra de ouro”. Nesse caso, a função arquetípica de Lina ressaltaria o uso da memória e da repetição na construção da narrativa, pois seu papel seria ajudar Lélío a se livrar da memória sombria do amor não correspondido pela Mocinha de Paracatu, e contribuir para o seu processo de individuação, em que se faz imperativo recuperar o que sua alma imortal havia esquecido. Ora, não é justamente isso que faz Platão em *Filebo*,³⁰ ao conceber o livro como a alma

²⁸ Doc. 21, caixa 26 (Documento datilografado em tinta azul). Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

²⁹ Doc. 22, caixa 26 (Documento datilografado em tinta azul). Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

³⁰ Em *Filebo*, Sócrates orienta Protarco a utilizar o seguinte procedimento: se tivesse alguma ideia ou desejasse esclarecer uma dúvida, mas não houvesse um interlocutor para compartilhar tal questão, de maneira que ela se configurasse como discurso. Ele deveria continuar seu passeio, sem comunicar o fato a ninguém. Nesse diálogo, Sócrates defende a ideia de que, quando a alma recebesse alguma impressão juntamente com o corpo e depois, sozinha por si mesma, conseguisse recuperar tanto quanto fosse possível, essa sensação receberia o nome de reminiscência. “A memória, em consonância com as sensações que dizem respeito àquelas ocorrências, é como se escrevesse, por assim dizer, discurso na alma; e quando o

e, por conseguinte, a memória como uma espécie de escritor que grava o que cada qual carrega na alma imortal?

Vejamos então como Lina atua na vida de Lélío no decorrer da narrativa, contribuindo para que sua alma se encha de alegria. Na primeira noite que dorme no Pinhém, ao se deitar em um colchão improvisado sobre uma cama escura torneada, traste de ricos, Lélío veio a saber pela boca de Placidino que o dono daquele leito havia morrido há meses, vitimado por alguma doença ruim. Temos, então, um fragmento importante sobre a memória:

Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para ir se lembrando devagarinho das melhores horas, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender. A um modo, quando descobria, de repente, alguma nova e importante, às vezes ele prezava, no fundo de sua ideia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo (CB, p. 256).

Nesse trecho há duas concepções distintas da ação da memória. Nas primeiras linhas, há aquela manifestação do desejo de muito viver para, no sossego da velhice, recuperar as lembranças, como faz Riobaldo em *Grande sertão: veredas*. Em carta ao seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Rosa usa a frase de Riobaldo “O que lembro, tenho”, justamente para reiterar a importância da memória. Com essa afirmação tem-se que “a memória é para ele uma *posse* do que ele viveu, confere-lhe *propriedade* sobre as vivências passadas, sobre as coisas vividas” (Rosa, 2003: 114).

O segundo fragmento da citação, por sua vez, onde o narrador discorre sobre a primeira noite de Lélío no Pinhém, me permite levantar uma outra questão: como se pode recordar do “já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo”? Estaria aqui o narrador aludindo ao conceito de reminiscência postulado por Platão em *Filebo*?

sentimento da ocorrência escreve certo, então se forma em nós opinião verdadeira da qual também decorrem discursos verdadeiros, porém quando o escrevente que temos dentro de nós escreve errado, produz-se precisamente o contrário da verdade.” Portanto, nesse diálogo, Sócrates concebe o livro como a alma e, por conseguinte, a memória como uma espécie de escriba que grava algo na alma. Platão, *Filebo*, tradução de Fernando Muniz, São Paulo, Loyola, 2012, p. 38.

É também nessa primeira noite que, ao se deitar, Lélío se lembra da Mocinha de Paracatu. Mas a memória recua ainda mais no tempo para buscar o motivo da sua saída de Tromba-d’Anta, onde se envolvera com uma mulher casada. Depois disso, pedira dispensa ao patrão, seo Dom Borel, e ajudou outros vaqueiros a conduzirem uma boiada até Pirapora. É nessa viagem que vê pela primeira vez a Mocinha de Paracatu, por quem passará a nutrir um amor platônico.

Portanto, ao chegar ao Pinhém para se empregar como vaqueiro, Lélío está sofrendo por um amor não correspondido: “E a lembrança dela queimava, às vezes, em alma, uma tatarana lagartasse” (CB, p. 284). A única maneira de tolerar essa lembrança era continuar adorando a Mocinha de Paracatu a distância, por meio dos fragmentos de memória que tinha do pouco tempo em que convivera com ela.

Como acontecera em “Campo geral”, quando Miguilim foi curado por seo Aristeu por meio da poesia e da alegria propiciada pela música e a dança, Lélío chega a conversar com o cantador do grupo, o Pernambuco, sobre a possibilidade de se curar por meio da arte: “Ô seu Pernambuco, o senhor me ensina a botija de alegria? — Lélío perguntou, se ousando em tom de brincadeiras” (CB, p. 284). Entretanto, como já havia explicado Rosa em carta escrita ao seu tradutor alemão: “Lélío é Miguilim — mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim” (Rosa, 2003: 92). Então, os recursos usados para ajudar aquele menino sensível a recuperar sua alegria e livrá-lo do medo recorrente da morte não poderão ser os mesmos aplicados para Lélío. Será preciso que a sábia Lina o ajude nesse processo, que será longo. Por isso, outras mulheres gravitam em torno de Lélío, antes de Rosalina entrar na estória.

Cabe dizer que dentro de uma perspectiva arquetípica na concepção junguiana, a primeira manifestação de Eros é representada por Eva, a esposa a ser fecundada. A segunda refere-se a um Eros predominantemente sexual. Na terceira etapa, há uma sublimação da sexualidade, e, conseqüentemente, uma devoção religiosa. A quarta etapa, por fim, é representada pela *Sapiente*, Sofia. Benedito Nunes já sinaliza essa possibilidade de leitura no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, ao escrever que Lina seria a “expressão do eterno feminino, Sofia, que não é objeto de amor carnal como Eva, nem de amor-paixão como Helena, aproxima-se da função religiosa preenchida por Beatriz ou por Maria. Ela representa a divina sabedoria” (Nunes, 2013: 77).

A primeira casa visitada por Lélío logo depois de chegar ao Pinhém é a de Lorindão e Dorica, pais das casadoiras Mariinha e Biluca, que já está noiva de um dos vaqueiros. Resguardadas sob a proteção da mãe, elas não aparecem perante o vaqueiro nessa ocasião. No decorrer da narrativa, Mariinha, assim como Chica e Manuela, será apontada como a possível futura esposa do forasteiro, portanto, uma clara manifestação de Eva.

Como representação anímica da segunda ordem, pode-se mencionar o encontro com as “tias”, Conceição e Tomásia. As alegres, acolhedoras e dadivosas mulheres que “se consentiam à farta, por prazer das artes” (CB, p. 277) com vaqueiros e camponeses do Pinhém. Os homens se banham no ribeirão antes de visitá-las, como se passassem por um ritual de limpeza. Pernambuco chega a repreender Lélío quando, antes de conhecê-las, o recém-chegado se refere às tias como raparigas, que, no Brasil, é sinônimo de prostituta.

A terceira manifestação de Eros é dona Rute, esposa do patrão, de quem, durante boa parte da narrativa, Lélío avista apenas a sombra. O que dela vem a conhecer é o que dizem os outros vaqueiros. Reverenciada não apenas por Lélío, mas também pelos outros homens do Pinhém, pode-se associá-la à mulher sagrada. Nesse plano, estaria também a Mocinha de Paracatu, por quem o vaqueiro nutre um amor platônico.

Assim sendo, é preciso que Lélío passe por várias situações iniciáticas antes do seu encontro com Lina: visita a casa das duas moças casadoiras, que, resguardadas pela mãe, ele só conhecerá alguns dias depois; conhece a casa das tias, onde o amor sexual resvala o materno (já que elas também lavam e costuram as roupas dos boiadeiros); avista a casa onde mora a inacessível e santificada dona Rute, de quem, no início da narrativa, ele só vê a sombra; e se aproxima da casa de Jiní, com quem viverá um tórrido relacionamento sexual, que não chega a ser transmutado em amor, apesar da querência de Lélío.

Essa transmutação não seria possível, pois Jiní pode ser associada a Lilith, que, na concepção arquetípica de Jung, está ligada à serpente que levou Eva a comer o fruto proibido. Ela representa o lado sombrio desse feminino maternal, simbolizado por Eva. É a mulher em estado natural, antes de sofrer as transformações impostas pela cultura. Nesse estado, ela recusa-se a se submeter ao homem, seja no ato sexual, seja nas relações cotidianas. Portanto, ela se reconhece como igual e, por isso, não é apenas excluída, é

também temida. Todavia, devido à força imperativa de sua sensualidade, ela é sobretudo desejada. É exatamente esse arquétipo que Jiní representa nesse romance.

Rosalina só entrará na estória mais de 50 páginas depois da narrativa começada. É como se Lélío precisasse passar por essas etapas iniciáticas, ou percorrer essas casas, antes de ter a permissão para alcançar o estágio mais amplo do feminino: Rosalina, Lina ou Sofia, a sabedoria. Não por acaso, diferente das outras moradias, a casa da velhinha é sólida, de telhas, e tem as paredes caiadas. Tão diversa das demais, já visitadas pelo vaqueiro.

Antes de reconhecer que Lina, que ele avistara ao longe, não era uma mocinha, “Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora”, ele ouve apenas sua bela voz” (CB, p. 306). Ela está de costas para ele, abaixando-se para colher gravetos de lenha no chão. Entre parênteses, antes da cena do reconhecimento, vem um longo trecho, no qual o vaqueiro lembra-se de que, quando morava em Tromba-d’Anta, quase fora ferido de morte por uma vaca. Se Lina é também uma guardiã da palavra, antes de ter com ela, foi necessário que Lélío enfrentasse a morte, como se ultrapassasse um desafio, ainda que tal episódio tenha sido recuperado por intermédio da memória:

(Uma vez, na Tromba-d’Anta, se deu que ele estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que vinha em fé furiada, no medonho com que vaca investe. Esporou esporeou — é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, ele fechara os olhos — para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrada, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas para ele, aquele gotejo de minuto em que esperou, espedido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra...) (CB, p. 306).

Esse trecho, destacado entre parênteses, é apresentado um pouco depois da frase “...*Você é arte-mágico?*...”, que Lélío supõe ouvir da boca da velha senhora.

Quando se encontra com Lina, Lélío, em certa medida, já estava integrado ao Pinhém. É conduzido por ela até a cozinha da casa onde mora e convidado a almoçar. Ali, entabula com dona Rosalina uma longa conversa sobre os outros vaqueiros e, desde então, tornam-se muito próximos.

Nesse romance, Lina não é apenas uma contadora de estórias, mas aquela que ouve as lembranças de Lélío e o ajuda a construir seu próprio destino, contribuindo para

que as nuvens que atrapalhavam seu processo de individuação sejam dissipadas. Auxilia-o não apenas a se esquecer pouco a pouco da Mocinha de Paracatu, como também a compreender que não pode amar Mariinha, por ser muito parecido com ela, nem se consumir pelo desejo carnal que sente por Jiní.

Enquanto Lélío se afoga no corpo e nos olhos verdes de Jiní, Rosalina depura as mangabas para fazer “o doce melhor que tem neste mundo” (CB, p. 328). Diante do tacho, onde as frutinhas que lembram os olhos de Jiní estão fervendo há dias, Lina declara, ao sentir o sofrimento dele: “Gostei de muitos homens... Nunca eu queria que nenhum deles sofresse... Ah, como eu sabia... [...] Mas eu nasci mesmo para gostar de você, meu Mocinho” (CB, p. 329-330).

Esse amor, que ela declara sem pejo, desde o primeiro encontro, foi depurado ao longo dos meses com a mesma paciência que ela tem ao cozer o doce. Sábia, ela tem a perseverança necessária para esperar que Lélío faça seu périplo amoroso, antes de se entregar totalmente a ela: a guardiã da palavra, ou da memória esquecida.

Na segunda parte da novela, os sonhos, projetos e presságios, alinhavados na primeira parte, são deflagrados rapidamente. Se, na primeira etapa da travessia de Lélío, a estória fora contada acompanhando o decorrer do dia, do amanhecer à hora da recolha dos homens, no “quarto-dos-vaqueiros”; nesta parte a passagem do tempo é acelerada e marcada pela sucessão dos meses.

Com a derrocada financeira de seo Senclér, que se vê obrigado a entregar o Pinhém para pagar as dívidas, dissolve-se a pequena comunidade que se instalara em torno dele. O mês de dezembro chega, uma festa é organizada para os festejos de Natal. Os boiadeiros casados comparecem trazendo esposas e filhos. As moças casadoiras, Mariinha, Manuela e Chica, são cortejadas pelos rapazes solteiros: Lélío, Delmiro e Canuto.

Se considerarmos a festa como a representação simbólica identitária de um grupo, não é por acaso que durante essa celebração ocorre uma subversão da ordem. Com a autoridade que lhe é peculiar, Rosalina quebra a tradição da festa natalina, sagrada na acepção católica, ao propor um baile. Já que “a festa é um arremedo de antecipo” (CB, p. 333), essa quadrilha antecipará o desfecho do romance. Ali, Lina tira Lélío para dançar,

[...] em giro baile, e leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum — “Meu Mocinho... — ela disse — ... antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada.

— E eu, mãe? — ele perguntou, sem primeiro se esclarecer.

— Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair... assim ela respondeu (CB, p. 340).

Esse diálogo anuncia que Lélío ainda não poderia ser Sol, por não estar de todo pronto. Teria que viver o que ainda estava determinado com Jiní, Manuela e Mariinha, para, enfim, receber a força da letra de ouro, por Rosalina representada.

Antes de sua partida do Pinhém, Lélío acompanha Manuel Saído e Jó Cõtôte benzedeiros que, por meio de simpatias, fechavam os pastos. Durante dias, ele perambula na companhia dos homens, ladeado por J’sé-Jórjo, que se prontificou a participar dessa empreita e acaba defendendo-o, quando Jó Cõtôte provoca confusão no intuito de, talvez, ferir Lélío de morte, sem qualquer motivo aparente. Como em um ritual de passagem, novamente Lélío precisava enfrentar mais essa situação de quase morte antes de partir do Pinhém.

E tudo na vida do lugarejo variava num repente: Tomé parte para o Urubuquaquá. Jiní, depois de abrir sua choupana para todos os homens da região, casa-se com fazendeiro rico, José Bento Ramos Juca, e parte dali, com ares de “rainha real”.

Vindo de Tromba-d’Anta, que, de acordo com Luiz Roncari (2004): “É animal que na literatura rosiana simboliza a força selvagem” (p. 159), Lélío teve de passar pelo Pinhém, a encruzilhada, lugar de iniciação, antes de se dirigir para o Peixe-Manso. O nome desse lugar também não é gratuito. Na concepção de Jung (2017), o símbolo do peixe alude à influência nutritiva dos conteúdos inconscientes, “os quais mantêm a vitalidade da consciência através de um influxo energético contínuo [...]. Uma vez que o inconsciente nos dá a impressão de ser algo estranho, um não-eu, é natural que seja representado por uma figura fora do comum” (p. 248).

Depois de uma noite passada na casa de Rosalina, durante a qual o narrador não descreve o que sucedeu ou sobre o que conversaram, Lélío decide partir do Pinhém levando Lina consigo. Não por acaso, são dela as palavras que determinam o desfecho da narrativa: “— Pois vamos, Meu Mocinho! — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade — Deixa dizerem. Ai, rir... Vão falar que você roubou uma velhinha velha!...

[...] Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (CB, p. 383).

Benedito Nunes, no já referido ensaio, vê essa partida como uma boda mística em que Rosalina representaria “uma floração tardia de eros” (2013: 77). Entretanto, como demonstrei, por meio de suas sábias palavras, Rosalina também contribuiu para que Lélío se libertasse do amor platônico que nutria pela Moça de Paracatu, permitindo que ele finalmente pudesse partir do Pinhém, levando consigo Rosalina, “a letra de ouro encarnada”.

Capítulo 4 – “O recado do morro”: a memória que salva

O tema da viagem é bastante evidente nas sete novelas do ciclo *Corpo de baile*. Como demonstrado até aqui, em “Campo geral” Miguilim recupera as lembranças de uma viagem feita na companhia do tio Terêz e sai da narrativa cavalgando ao lado do doutor Lourenço com destino à cidade; na parábase “Uma estória de amor”, a narrativa tem início com a chegada dos convidados para a festa do Manuelzão, que parte no final da estória para tanger uma boiada; em “A estória de Lélío e Lina”, tudo começa com a chegada do protagonista à fazenda localizada no Pinhém e termina com sua saída na companhia de Lina. Também é na estrada que tem início a segunda parábase do ciclo, “O recado do morro”.

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor (Rosa, 1956: 387).

Assim começa essa estória, com um proêmio que apresenta a personagem, o lugar, o tempo e o enredo. O protagonista, Pedro Orósio, conduz uma pequena comitiva pelo sertão, composta de um naturalista, um frade, um filho de fazendeiro e o boiadeiro Ivo Crônico, que tem a função de tanger os burros que carregam os apetrechos dos viajantes. Paulo Rónai escreveu o seguinte sobre essa narrativa, em 1956:

Em “O recado do morro”, testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um brado popular que lhe dá forma e sentido (Rosa, 2001: 24).

Essa viagem tem início na região de Cordisburgo, cidade natal do escritor, nas proximidades da gruta do Maquiné: “Gruta tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites, de tantas cores e tantos formatos de sonho.” (CB, p. 399).

Durante o périplo, o frade italiano, de nome Sinfrão, que claramente representa a igreja, cumpre suas funções nas fazendas por onde passam: confessa alguns, batiza outros, celebra missas. Por sua vez, seo Jujuca do açude, filho de fazendeiro, está sempre a analisar quanto vale e a quem pertencem as terras por onde passam e os rebanhos que encontram pelo caminho.

Todavia, o objetivo central da viagem é conduzir o cientista estrangeiro, Alquiste/Olquiste, em sua pesquisa de campo, por onde vai recolhendo pedras, amostra de plantas e informações sobre a flora e a fauna local. Sua meta é “pesquisar as diferenças da cultura local, demarcar o centro geodésico da região, supostamente localizado no Morro da Garça, e remapear sítios arqueológicos, dentre os quais a gruta de Maquiné” (Fantini, 2008: 192).

Pedro Orósio, o condutor da excursão, era solteiro, bandoleiro e namorador: “as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento e indecisão” (CB, p. 392). Motivo pelo qual despertara o ódio em muitos rapazes, que só não o enfrentavam por sensatez e medo, posto que Pedro era forte como um touro.

Entretanto, há também o caminho da palavra cifrada, que vai passando de mensageiro a mensageiro, ressaltando não apenas a importância daqueles que sabem ler/ouvir os recados emitidos pelo Morro da Garça, mas também evidenciando a potência da oralidade, usada para tecer a canção que o poeta Laudelim entoava na festa, na última fazenda visitada pelo grupo.

Ainda que a excursão tenha sido o motivo original da viagem e que nela, não por acaso, estejam os representantes da igreja, da economia local e da ciência, as personagens centrais dessa estória são os sete mensageiros que transmitem uma mensagem, que só faz sentido quando é transformada em canção. Tal mensagem, contudo, nunca é ouvida pelos membros da excursão ou pelos donos das fazendas visitadas, sempre entretidos com seus próprios afazeres e que não dariam ouvido ao menino Joãozezim, aos grotescos irmãos Gorgulho e Catraz, ao Guegue, que era o bobo da fazenda, ou ao Nominedômine, mergulhado na sua visão apocalíptica do mundo e, menos ainda, ao Coletor, outro lunático, que cobria as paredes das casas da cidade com contas infinitas.

Nessa narrativa, os elementos simbólicos, já explorados por vários críticos,³¹ foram também explicitados pelo próprio escritor em carta destinada a seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri: Agora. Ainda quanto ao ‘O recado do morro’, gostaria de apontar a Você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria ser acentuadamente preservado, talvez. Observe nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímicos” (Rosa, 2003: 66).

Abaixo, na primeira coluna, acrescentei, ao quadro composto por Rosa para seu tradutor, trechos retirados da página 412 de “O recado do morro”, em que o narrador faz uma espécie de roteiro da viagem. Na segunda coluna, destacam-se os nomes de cada companheiro envolvido na cilada armada por Ivo Crônico.

As fazendas visitadas na excursão	Os companheiros que armam a cilada para Pedro Orósio
1. Jove (Júpiter) “Entre o Ribeirão Maquiné e o Rio das Pedras — fazenda com espaço de casarão e sobrefartura.”	O Jovelino
2. Dona Vininha (Vênus) “Aprazível, ao pé da Serra do Boiadeiro — Aí Pedro Orósio principiou namôro com uma rapariga muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura.”	O Veneriano
3. Nhô Hermes (Mercúrio) “à beira do Córrego da Capivara — onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos, e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros;”	O Zé Azougue
4. Nhá Selenia (Lua) “na ponta da Serra de Santa Rita — onde teve festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de uma dúzia de pessoas;”	O João Lualino
5. Marciano (Marte) “na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça	O Martinho

³¹ Entre os estudos que abordam esse aspecto estão: Adélia Bezerra de Meneses, *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*, Cotia: Ateliê editorial, 2010; Heloisa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma*, São Paulo: Edusp, 1992.

para o do Córrego do Mêdo — lá o Pedro quase teve de aceitar malajuizada briga com um campeiro morro-vermelhano,”	
6. Apolinário (Sol) “e, assaz, passado o São Francisco, o Apolinário, na vertente do Formoso — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol.”	O Hélio Dias (Nemes)
7. Juca Saturnino (Saturno). Este último não mencionado por Rosa na carta, mas que permite facilmente a associação.	Ivo Crônico

Fonte: ROSA, J. G., 2003: 86. (quadro adaptado).

Os sete recadeiros

Como pode-se observar, cada espaço visitado pela comitiva representa um planeta do Sistema Solar e pode ser associado à função desse deus arquetípico na visão astrológica. Nessa dança cósmica, e de acordo com o princípio hermético de que o que está em cima é análogo ao que está embaixo, vários autores já analisaram esses símbolos, indicando que Pedro Orósio representaria o planeta Terra, em torno do qual giram os outros astros, ou os sete rapazes que armam a cilada para aniquilá-lo.

Esses elementos cosmológicos, que, como escrito acima, foram indicados pelo próprio Rosa em sua correspondência, já foram exaustivamente explorados por outros críticos, por isso, serão apresentados apenas para reforçar a importância do número sete nesta narrativa: sete fazendas, sete recadeiros, sete homens que preparam uma emboscada, sete nomes de fazendeiros, relacionados aos sete astros. Destaca-se também que o ponto alto da excursão de seo Alquiste é explorar a gruta do Maquiné, com seus sete salões. Entretanto, mostrarei ao final deste capítulo que há um oitavo recadeiro, o estrangeiro seo Alquiste, que determina o percurso da mensagem e ajuda a decifrá-la. Antes de evidenciar o papel preponderante que ele tem nesta parábola, apresentarei sucintamente a função dos sete recadeiros.

Quando a estória começa a ser narrada, a comitiva já estivera na fazenda do “Saco-dos-cochos”, propriedade de seo Juca Saturnino. Os viajantes estão na estrada, indo em direção à propriedade de dona Vininha.

O primeiro a ouvir o recado do morro da Garça é o Gorgulho, que vivia há mais de trinta anos em uma gruta, “a lapa dos urubus”, de onde saía a contragosto para visitar o irmão, Zaquias, que morava em outra gruta, com o objetivo de demovê-lo da ideia de se casar. Esse primeiro mensageiro é interceptado pela comitiva justamente quando estão nas proximidades do morro, descrito como elemento natural belíssimo.

Seo Olquiste, impressionado com a intensidade da prosódia de Gorgulho, pede explicações aos demais, no que é interceptado por seo Jujuca, que, notando o interesse do estrangeiro, faz a seguinte reflexão: “Nunca de seguro imaginara que um divertido de gente como aquele Gorgulho — que nem casa tinha, vivia numa gruta, perto de urubús, definitivo sózinho — que pudesse se encoscorar, assim, se dando tanto valor.” (CB, p. 400).

Ainda que os viajantes não deem atenção ao recado que Gorgulho quer repassar, seo Olquiste solicita que o andarilho caminhe com eles, e Pedro convence o velho a fazê-lo. Essa exigência do naturalista determina que todos tenham de caminhar lentamente para acompanhar o ritmo do ancião, que anda apoiado em seu cajado feito com caule de alecrim. Nesse trecho do percurso, seo Alquiste percebe que Gorgulho se refere novamente às vozes que ouve o morro emitir, mas ninguém dá ouvidos aos supostos delírios do andarilho.

O segundo recadeiro é Zaquias, ou Ziquia, também chamado de Qualacôco ou Catraz, irmão de Gorgulho, que saía de sua gruta, logo depois da visita do irmão, para trocar milho por fubá, justamente na fazenda de dona Vininha, onde os membros da expedição já estavam hospedados.

Cabe lembrar que a visita de Gorgulho ao irmão tinha por objetivo impedi-lo de se casar. Acontece que Catraz havia feito promessa de não se casar com mulher feiosa, e se apaixonara pela imagem de uma modelo: um retrato estampado em um calendário de parede, no qual se via “Uma moça civilizada, com um colar de sete voltas”. Então, a mensagem que Gorgulho recebera também não estava correta. Alguém lhe dissera que o irmão estava apaixonado por uma moça, mas, ao se encontrar com Catraz, vem a saber que tudo fora um engano.

Os membros da comitiva ficam atentos ao que lhes conta Zaquias sobre a visita do irmão e seu plano mirabolante de construir um veículo movido pelo voo dos urubus. Mas se dispersam quando, finalmente, ele vai falar que ouvira uma misteriosa mensagem

da boca de Gorgulho. O único que tem paciência, disposição e tempo para ouvir a mensagem emitida pelo morro da Garça é uma criança, o menino Joãozezim.

Se as palavras proferidas por Gorgulho e Catraz não foram levadas em consideração, pois eram dois lunáticos, os adultos tampouco dariam ouvidos a uma criança. O recado é, então, transmitido ao Guegue³². Esse agregado que vivia na fazenda de dona Vininha realizava pequenos serviços, inclusive como recadeiro, fazendo frequentes visitas à filha da fazendeira, que se casara e morava nas proximidades. É para ele que Joãozezim transmite o recado, por meio de muitas mímicas, pois Guegue não compreende a mensagem verbalmente transmitida.

A comitiva deixa a fazenda de dona Vininha e Guegue acompanha o pequeno grupo, pois tem de cumprir uma missão dada pela fazendeira: levar um bilhete e uma compota de doces para a filha dela. Isso acaba desviando os viajantes do percurso original e, no meio do caminho, encontram o Nominedômine, que seminu, sob uma paineira, brandia uma cruz feita com gravetos, anunciando o fim do mundo.

Essa figura impressiona Guegue, que lhe narra a estória que ouvira do menino Joãozezim. Quando a mensagem original chega ao sexto recadeiro, o Coletor, que calcula suas riquezas imaginárias e as escreve pelas paredes das construções locais, ela é finalmente ouvida pelo poeta Laudelim Pulgapé. Logo, o poeta não cria do nada, ele parte de elementos solfejados pelos diferentes recadeiros e, não por acaso, o último deles recebe o nome de Coletor, que coligiu o que disseram os cinco recadeiros anteriores e soma seu contributo à mensagem, que transformará em uma canção.

A narrativa, portanto, é construída em duas camadas, a mais aparente, ou central, em que se pode acompanhar o périplo dos viajantes pelas estradas e o que fazem durante esse percurso; e a viagem da palavra poética, conduzida pela boca dos marginais, como se esse sentido flutuasse nas bordas da estrada principal. Quando emitido e escrito por Rosa pela primeira vez, o recado está no grau zero da escritura, como já apontou Bento Prado Jr.³³, quando Gorgulho recebe da natureza os princípios da linguagem. Nesse

³² Clara Rowland analisa a parábase “O recado do morro” centrada na posição de Guegue, o quarto entre os sete recadeiros, e destaca que “Guegue distingue-se das outras personagens dessa série por se enquadrar num contexto menor, ou mais modesto, bobo, não partilha a loucura visionária ou acentuadamente excêntrica dos outros mensageiros e é, de fato, a personagem que mais próxima está da criança de quem recebe o ensinamento do recado” (2011: 123).

³³ Refiro-me ao ensaio de Prado, B. Jr. (1985). “O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa”. In *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra.

sentido, a leitura do conto exige que o leitor acompanhe essas duas linhas interpretativas: aquela que solicita que se conheça o que acontece com as personagens no plano da ação e uma segunda linha, determinada pelo périplo da palavra, emitida pela natureza e que vai sendo modificada por cada recadeiro, dependendo do que ele consegue reter na memória e do que inventa, até, finalmente, tomar a forma de uma canção.

Recapitulando, antes de chegar a esse ponto, o recado passara pelo ouvido e pela boca de seis emissários: Gorgulho, Catraz, Joãozezim, Guegue, Nominedômine e Coletor. Como bem sintetiza Garbuglio:

Essa cadeia descreve uma curva que vai desde o primitivo ligado à terra até o poeta que transmuta a matéria bruta da natureza numa forma de arte, compondo os elementos descosidos e virtuais numa unidade de sentido. O tratamento do recado, então, pode ser visto como forma de pesquisa da linguagem até sua conversão em forma de arte, gerada em conexão com a vida, não fora dela (2005: 161).

O oitavo mensageiro

Alguns críticos³⁴ já apontaram a possível interface entre o naturalista seo Alquiste e o escritor Guimarães Rosa, que retornou ao sertão mineiro onde nascera, depois de, como diplomata, ter viajado por vários países da Europa. A descrição dos hábitos do pesquisador nórdico muito lembra o próprio trabalho de campo realizado pelo autor para recolher elementos culturais e linguísticos, usados explicitamente para compor suas obras.

Também já foi apontada pela crítica a associação entre a viagem de seo Alquiste e a expedição realizada por Peter Lund, arqueólogo dinamarquês, que se mudou para o Brasil em 1833 e faleceu em Lagoa Santa, MG, em 1880. Até 1845, ele realizou várias expedições, sobretudo por Minas Gerais, inclusive na região descrita por Rosa em “O

³⁴ Refiro-me, por exemplo, aos ensaios “Relato de uma viagem”, de Marli Fantini, in: *Guimarães Rosa, Fronteiras, Margens, Passagens*, 2004, e “Mercúrio”, de Heloisa Vilhena de Araújo, in *A raiz da alma*, 1992.

recado do morro”, para recolher e catalogar elementos que comprovariam a possibilidade de ter havido vida rupestre no local.³⁵ Como apontado por Fantini (2004: 200-201):

Ao representar “de viés” os trajetos relatados por pesquisadores europeus em suas viagens ao Brasil — Hans Staden, Jean de Léry, Saint-Hilaire, Humboldt, Peter Lund, Lévi-Strauss, entre outros —, a novela rosiana faz um provocante convite à revisitação da cartografia e da biblioteca brasileira, propondo equacionar a perspectiva iluminista e etnocêntrica que o olhar estrangeiro lança sobre a inquietadora estranheza de nosso pensamento selvagem.

Equipado com os apetrechos de um viajante-etnólogo, seo Alquiste está sempre com suas cadernetas de notas, sua câmera fotográfica e seu binóculo ao alcance das mãos, mas, sobretudo, tem um olhar arguto sobre a natureza circundante e um ouvido atento para captar os sons emitidos pelos pássaros e outros animais que encontra pelo caminho e para observar as manifestações culturais que são apresentadas no decorrer da parábase. No entanto, ainda que estivesse presente em alguns momentos nos quais o recado era transmitido, como estrangeiro, que pouco conhece a língua portuguesa, precisa do apoio do padre Sinfrão e de seo Jujuca para lhe traduzirem as falas de outras personagens, portanto, seu entendimento da mensagem cifrada é limitado. Entretanto, se, por um lado, há esse entrave linguístico, por outro, esse necessário silêncio acaba ampliando seu olhar de cientista e aguçando seus ouvidos para absorver dados da cultura local.

O objetivo central da expedição é a redescoberta dos sítios arqueológicos, mas o morro, sempre avistado ao longe, não aparece como um lugar explicitamente visitado, como as sete fazendas por onde os viajantes passam ou as trilhas e estradas que percorrem. Então, há um desvio não apenas no roteiro da viagem, mas também uma deslocação da atenção, que não está mais no cientista, mas em Pedro Orósio e no recado que ele insiste em não querer ouvir. Entretanto, como já apontado, seo Alquiste é o único que percebe a importância latente das palavras emitidas por Gorgulho. Esse aspecto é evidenciado quando o primeiro mensageiro, no início da narrativa, dirige aos companheiros de viagem a seguinte observação: “*Vad? Fara? Fan?* — e seo Alquiste se alevantava. Hom est’ diz Xoís imm’portant. — ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele

³⁵ O narrador refere-se explicitamente a Peter Lund no seguinte trecho: “Mas, outras coisas, que seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por êle desentendido, fechado sem explicação nenhuma; assim, que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia, desses nomes” (CB, p. 395).

presentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho naquela língua sem possibilidades” (CB, p. 407).

Interceptado por seo Jujuca, que achava um despropósito o importante cientista dar valor aos resmungos de um velho que morava em uma gruta, as palavras emitidas por Gorgulho não são traduzidas para seo Alquiste, mas o narrador sinaliza que outro nível de conexão se impôs entre eles:

[...] mas se via que algum entendimento, como que de palpite, estava ocorrendo entre ele (o Gorgulho) e o estranho: porque ele ao leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. Seo Olquiste reconheceu que não podia; e olhou para Frei Sinfão. — Chôis muit imm’ porant? — indagou (CB, p. 408).

O cientista teve que se empenhar para perceber a importância da mensagem emitida pelo primeiro recadeiro, ainda que não tenha sido para ele traduzida; mas não é o que acontece quando Laudelim canta os versos que criara no desfecho da narrativa. Seo Jujuca traduz a letra da cantiga para o naturalista, que se exalta com a composição:

Importante... importante... afirmava o senhor Alquiste, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto. [...] Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso trasmuz das pedras das palavras (CB, p. 456).

Exaltado, o cientista levanta o copo de cerveja e saúda Pedro. Esse brinde antecede a partida de Pé Boi, na companhia de Ivo Crônico, que o convida para uma festa em uma fazenda nas proximidades, quando, na verdade há um sórdido plano armado. Na estrada, se encontram com os outros seis rapazes, prontos para matar Pedro Orósio. Ivo Crônico tenta persuadir Pedro a entregar-lhe as armas, a garrucha e a faca. Pedro reluta. Apesar de embriagado, não entrega as armas, mas descalça as botas e palmilha o chão com as plantas dos pés. É nesse momento que se lembra justamente da saudação feita a ele por seo Alquiste: e repete a palavra “escola”. É essa interjeição, repetida por Pedro Orósio, que determina a reviravolta na narrativa. “Em outros termos, esse lema passado por seu Alquiste — skol! Ou Viva! — incide sobre a própria revelação do recado do morro” (Nogueira, 2018: 231).

Cabe salientar também a posição marginal dos recadeiros: Malaquias (Gorgulho) e Zaquias (Catraz), os irmãos que moram em lapas, distantes do convívio social; uma criança, Joãozezim; Guegue, agregado de uma das fazendas visitadas, com disfunções intelectuais e dificuldades de fala; Nominedômine, um lunático, que apregoa o fim do mundo; o Coletor, outro lunático, que escreve números nas paredes das construções do vilarejo; e um artista popular, Laudelim Pulgapé.

Seo Alquiste, o cientista, apesar de adulto, lembra a grande galeria de personagens infantis de Rosa, já que a “tudo quanto enxergava dava mesmo engraçado valor. Fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma moita de carrapicho, um ninho de vespas” (CB, p. 391).

Entretanto, apesar desse deslumbramento infantil, “em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar”, com seu olhar arguto, “semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até a adivinhava sem ficar sabendo” (CB, p. 393), percebeu os perigos que rondavam Pedro Orósio, desde a emissão do recado pelo primeiro mensageiro e, por isso, já na última fazenda, avistando Pedro ao longe, levanta seu copo de cerveja em um cumprimento e convida-o para ouvir a canção composta por Laudelim Pulgapé.

Não por acaso, apesar de estar sempre presente quando o recado é transmitido, Pedro Orósio não escuta a mensagem a ele endereçada, quer seja por estar mergulhado em seus próprios pensamentos, quer seja por não compreender o que está cifrado. Como já dito, ele só consegue compreender o vaticínio quando o recado recebe a forma de uma canção, uma obra de arte. Ainda assim a mensagem não será decifrada quando ouvida pela primeira vez, entoada por Laudelim. Só será compreendida quando Pedro consegue cantarolar as frases, já cercado pelo grupo que arma a emboscada para matá-lo:

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 (CB, p. 454).

De acordo com Ricardo Piglia (2004, cf. pp. 34-35), há duas hipóteses para se compreender o gênero conto. A primeira é que todo conto narra duas histórias: uma

evidente, em primeiro plano, e uma segunda, que estaria velada e só é revelada no final, provocando um efeito surpresa no leitor. Cada uma dessas histórias é contada como se houvesse dois sistemas. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Nesse sentido, os elementos essenciais de um conto são empregados de formas diferentes nessas duas histórias contadas na mesma narrativa, mas os pontos de interseção são o fundamento da construção. Em síntese, o conto encerra um outro relato secreto. É como se o narrador quisesse contar-nos uma história, mas, na verdade, conta-nos outra.

A segunda hipótese de Piglia é que, na verdade, a história secreta, ou cifrada, encerra a chave da forma do conto. Por isso, alguns contistas trabalham a tensão entre as duas histórias sem jamais resolvê-la. Dessa maneira, todo conto é escrito para revelar algo que estava oculto.

Em “O recado do morro” essas duas histórias são evidentes: a que trata do percurso dos viajantes e a que narra o périplo da palavra.

Como já assinalou José Miguel Wisnik (1998): “o percurso da mensagem dá-se pela palavra, mas deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito” (p. 162).

Entretanto, há uma terceira narrativa: a cilada armada pelos sete inimigos de Pedro Orósio (Jovelino, Lualino, Veneriano, Martinho, Hélio e Zé Azougue), liderados por Ivo Crônico. Magistralmente, Rosa insere essa terceira camada de sentido, tornando sua narrativa ainda mais complexa.

Nessa parábase, portanto, a grande maestria de Rosa é justamente cifrar a mensagem não apenas para o enxadeiro Pedro Orósio, mas também para o leitor. Assim como o destinatário da mensagem que se salva no final da história, por finalmente decifrá-la quando os fragmentos aparentemente sem nexos dão forma a uma canção, nós, leitores, também sentimos a necessidade de reler a narrativa para compreender como os sinais estavam tão evidentes, mas não havíamos percebido.

Nesse périplo, o que o ouvido de Pedro Orósio não captara no momento mesmo em que o recado era passado, desde o início da viagem, e que vai circulando de mensageiro a mensageiro, de maneira cifrada, só será compreendido por meio de uma busca ativa, ou seja, se dá por intermédio de uma recordação. É quando cantarola a canção

composta por Pulgapé, que Pedro aprendera de cor, que a mensagem cifrada pode ser decodificada, permitindo-lhe desarmar a estratégia de seus inimigos e vencê-los.

Na obra *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2010) apresenta os conceitos de memória/esquecimento como níveis intermediários entre tempo e narrativa, partindo da maneira como tais conceitos são tratados por Platão, centrado na *Eikōn* quando designa a representação presente de uma coisa ausente. Dessa maneira, Platão defende o envolvimento da problemática da memória pela imaginação (*idem*, 27). Por sua vez, em Aristóteles temos a defesa de algo “centrado no tema da representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida, preconiza a inclusão da imagem da lembrança” (*ibidem*).

Para Aristóteles, *anamnesis* seria volta, retomada, recobramento do que anteriormente foi visto, experimentado ou aprendido. Mas o elo entre esses dois eventos, esquecer e lembrar, é assegurado pela distância temporal. É esse intervalo entre a impressão original e seu retorno que a recordação percorre. Aristóteles associa o corpo à alma e elabora, sobre essa base dupla, uma rápida tipologia de alguma coisa distinta dela. (cf. Ricoeur, 2010: 37).

Se, nessa acepção aristotélica, *ana*, de *anamnesis*, significa retomada do que foi anteriormente visto, experimentado ou aprendido, e esse esforço da recordação pode ou não ser bem-sucedido, nesse caso o foi. Ao se recordar da canção e entoá-la, houve aquele “pingo de instante”, quando Pedro Orósio percebeu a mensagem cifrada na canção e escapou da morte. Destarte, nesta parábase, recordação, reconhecimento e salvação acontecem no mesmo instante.

Ainda de acordo com Ricoeur (2010: 37), “o pequeno milagre do reconhecimento é o de envolver em presença a alteridade do percorrido”. Nessa narrativa rosiana não há dúvida de que esse reconhecimento não só salvou Pedro da morte anunciada, como também, ao transformar os recados em canção, Pulgapé construiu uma narrativa poética e a instaurou não apenas no imaginário das personagens, como também, em certa medida, Rosa insemou-a na memória de seus leitores.

Capítulo 5 – O badalar da memória em “Dão-lalalão”

Assim como em “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” também começa na estrada, pois um ex-boiadeiro, Soropita, está voltando para casa de uma curta viagem que faz com frequência do ão ao Andrequicé, para comprar suprimentos para o comércio que tem no tempo presente da narrativa, onde mora com a esposa, uma ex-prostituta, Doralda, por quem nutre um ciúme doentio.

Percebe-se facilmente que o recurso utilizado para contar essa estória é o discurso indireto livre, mas sabemos que esse discurso é ambíguo, justamente por permitir o entrelaçamento das vozes da personagem e do narrador. De acordo com Genette (1979: 173): “No discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador”.

Nessa novela, apesar de ser evidente a presença de um narrador *heterodiegético* (narrador ausente da estória que conta), usa-se a expressão “a gente”, recurso recorrente na obra rosiana, transmitindo ambiguidade ao foco narrativo. Como bem assinala Susana Lages (2002: 54) ao analisar “Dão-lalalão”: “O pronome demonstrativo [a gente] indica a fusão entre a visão de um narrador distanciado da matéria narrada, e a visão do protagonista nela envolvida totalmente”. Nesse caso, toda a trama é contada a partir de Soropita, cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narrativa.

Já que nenhuma das novelas de *Corpo de baile*, como também é o caso de *Grande sertão: veredas*, é demarcada por capítulos ou partes, usarei como critério demarcativo o mesmo procedimento utilizado por Genette (1979: 88) para analisar a *Recherche* proustiana, a saber, “a presença de uma ruptura temporal e /ou espacial importante”. Dessa maneira, teremos:

pp. 468-490: Soropita percorre sozinho a estrada que liga o Andrequicé ao ão, mergulhado em seus pensamentos e suas recordações;

pp. 491-513: ocorre o reencontro de Dalberto e Soropita, que cavalgam lado a lado e conversam sobre o passado compartilhado, até chegarem à casa de Soropita e Doralda;

pp. 513-527: nesse trecho, Soropita conta a novela de rádio e todos jantam na companhia de Doralda, convívio que vai até a despedida dos vizinhos;

pp. 527-548: ocorre uma conversa entre Soropita, Dalberto e Doralda na sala, que estimula um diálogo íntimo entre o casal no quarto, antes de dormir;

pp. 548-553: no dia seguinte, Soropita desafia Iládio e se habilita a ir a Andrequicé para ouvir um novo episódio da novela de rádio.

Esses são os acontecimentos que relatam a estória, contada no decorrer de menos de 24 horas, mas, como veremos ao analisar cada sequência, muitas temporalidades estão condensadas no transcorrer dessas horas durante a produção da narração.

Tomás de Aquino (2016), na obra *Comentário sobre “A memória e a reminiscência”*, de Aristóteles, elucida conceitos fundamentais sobre a memória. Por meio de uma análise hermenêutica-semântica, Aquino analisa detidamente as lições aristotélicas, comparando-as com outros textos do próprio filósofo grego e de outros autores que já se debruçaram sobre essa obra. É importante ter em mente que Aquino considerava não apenas os cinco sentidos, mas também os quatro sentidos internos: o comum, que ajuda a discernir os cinco sentidos; a imaginação, que auxiliaria os seres humanos a reterem as coisas sensíveis; a estimativa, que os ajudaria a apreender as intenções que não são percebidas pelo sentido; e a memória. Logo, a memória entra no escopo dos sentidos internos, defendidos pelo filósofo. Daí a importância dos comentários que faz sobre a obra de Aristóteles no que diz respeito às noções de memória e reminiscência.

Nesse sentido, é necessário que uma duração temporal se interponha entre o que foi apreendido pelos sentidos ou a intelecção de um fato para que se tenha a apreensão de algo ocorrido no passado. Logo, “É necessário que toda a memória ocorra num lapso de tempo intermediário entre a memória e a anterior apreensão” (Aquino, 2016: 39).

Entendo que “Dão-Lalalão” é a narrativa do ciclo *Corpo de baile* em que os cinco sentidos são mais preponderantes, e é a partir dessas premissas de Tomás de Aquino sobre a memória que desenvolverei a análise.

Na primeira vintena de páginas, Soropita, armado com pistola de nove tiros, revólver oxidado de cano curto e outro de cano longo no coldre, percorre o caminho conhecido não só por ele, mas também por seu cavalo, Caboclim. Os olhos de Soropita eram muito bons e melhor ainda seu olfato para farejar o perigo. Também tinha bom ouvido, pois podiam vendá-lo que, à cega, ele acertava onde estava pelo pisar do cavalo.

Isso porque ia a Andrequicé com frequência para comprar, conversar e ouvir a novela de rádio, que compartilhava com os vizinhos quando retornava para casa.

Outros animais têm a capacidade de memorizar, como Caboclim, que conhece o caminho percorrido, mas os seres humanos são os únicos dotados da capacidade não apenas de memorizar, mas também de recordar. Nesse caso, já estamos tangenciando o conceito de reminiscência. “A reminiscência parte de algo anterior, que se tem na memória, e procede até redescobrir o que saiu da memória” (Aquino, 2016: 85). Dito de outra forma, a reminiscência não é a retomada da memória, mas a maneira como se recorre àquilo que anteriormente se sentiu ou conheceu, e essas reminiscências são despertadas pelos cinco sentidos.

Conhecer o caminho permitia os devaneios e as lembranças. A primeira vem quando Soropita esbarra em um dos alforjes, onde estão os regalos que leva para a esposa. Entre eles, um sabonete cheiroso, cor-de-rosa, que o faz se lembrar do cheiro do corpo da mulher e dos aromas que exalam pela casa, principalmente no quarto, onde ela queima ervas e perfuma a roupa de cama com manjerição miúdo.

A palma da mão toca a cicatriz do queixo, portanto, é a partir de uma experiência tátil que o narrador mapeia as balas que já transpassaram aquele corpo: no queixo, nas coxas, na barriga, no quadril esquerdo, no braço, na orelha direita, furo que ele disfarça com os cabelos. De acordo com Ricoeur (2010: 57), “As doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los”. Entretanto, Soropita não fala dessas feridas nem mesmo a Doralda. A esposa, ainda que as tocasse, nunca tivera coragem de perguntar nada, em respeito ao seu silêncio.

Nesse percurso, marcado por imagens recuperadas pela memória, temos um lapso de futuro: o desejo de chegar à casa, lavar o corpo, jantar. Esse desejo manifesto traz à lembrança o pequeno jardim que circunda a casa onde mora com Doralda. Imagina que ela está lá, esperando, querendo vê-lo chegar, apagar da montaria e entrar. De acordo com Genette (1979: 40): “Uma anacronia pode ir no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar”. Essas distâncias temporais, ou anacronias, é que

permitem ao leitor construir uma primeira imagem da vida, que Soropita desfruta atualmente na companhia da esposa.

Todavia, o remanso do cavalo pela trilha conhecida permite também a evocação de lembranças ainda mais remotas. Fatos ocorridos há mais de três anos, lembranças que lhe vinham sempre à cabeça. É por meio delas que o leitor saberá do primeiro encontro dele com Doralda, em um bordel, na cidade de Montes Claros. Portanto, além das marcas de bala, sobre as quais ele não revela a procedência, o corpo também guarda as lembranças que, quando solteiro, experimentara nos braços das meretrizes que cruzaram seu caminho.

Nessa travessia, há também tempo para fantasiar. Soropita cria uma estória em que uma moça, prostituta, como fora sua esposa, é por ele enclausurada no quarto de uma casa. Ela conta-lhe os segredos de Doralda e de outras mulheres: “mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores” (CB, p. 489). É por meio dessas fantasias, apresentadas nessa primeira parte da novela, que Soropita supõe como teria sido o passado da esposa, já que não tem coragem de perguntar nada sobre a vida pregressa dela, talvez por querer ocultar a própria. É justamente o desejo de esquecer o passado que o leva a se mudar com Doralda para o vilarejo do ão, onde tem uma pequena fazenda, uma venda e, sobretudo, o respeito da comunidade local. Como bem aponta Susana Lages (2002: 62):

No presente, há, portanto, dois Soropitas e duas Doraldas: o Soropita que lembra de Surupita, boiadeiro fanfarrão, e de Sucena, prostituta de Montes Claros; o Soropita que pensa em Soropita, pequeno comerciante trabalhador e em Doralda, dona de casa, bela e prendada, casados e estabelecidos no ão. [...] Soropita gostaria de poder eliminar o passado para que esse passado fosse outro e para que o presente, ameaçado pelas marcas passadas, pudesse ter uma conciliação futura.

Entretanto, à medida que a narrativa avança, veremos que esse passado, como nenhum passado, pode ser modificado, e, no caso de Soropita, sequer será ressignificado, já que ele resiste em falar das cicatrizes que carrega no corpo, certamente associadas aos crimes que cometera antes de conhecer Doralda.

Logo depois da longa digressão, em que Soropita se recorda de Doralda e da maneira como se conheceram, o narrador nos permite traçar uma ideia da vida prosaica que o casal tem no presente. Entretanto, uma reviravolta acontece na estória: dá-se o encontro com Dalberto, amigo que Soropita não via há mais de cinco anos. Ainda que tenha ficado contente ao revê-lo, é a contragosto que o convida para jantar em sua casa, que fica nos arredores. É nessa segunda vintena de páginas que serão apresentadas algumas aventuras vividas pelos dois, tangendo zebus. Se Dalberto fica feliz ao rever o amigo, seus companheiros de viagem reconhecem em Soropita um matador.

De acordo com Ricoeur (2010: 53): “Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu”. É justamente o encontro com o outro, no caso Dalberto e seus companheiros de viagem, que deflagra memórias de outros lugares e experiências compartilhadas no passado.

O diálogo das páginas 493-94, em que os homens mencionam os valentões que Soropita matara, está entre parênteses. Uma marca gráfica que determina não apenas uma digressão temporal, mas indica que estão afastados fisicamente dos dois amigos que cavalgam alguns metros à frente.

O narrador já nos informou no início da estória que Soropita ouve muito bem. Por isso, ele “sabia, sabia que falavam dele” (CB, p. 494). Para alguns era doido; para outros, justiceiro; para outrem fora mandado pelo governo. Incomodado com esses sussurros que ouve e os comentários que pressente, a conversa entre ele e Dalberto só flui depois que os companheiros de viagem do amigo reencontrado passam à frente e tomam o atalho para o povoado do Azedo, onde vão pernoitar.

A partir desse encontro com Dalberto, a narrativa não se restringe mais às percepções e recordações de Soropita, pois as reações e as lembranças de Dalberto também são apresentadas, modificando a visão que o leitor até então tinha do enredo. De acordo com Todorov (2003: 100): “O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o ‘estou aqui agora’ do novo personagem, nos seja contada [...]; esse procedimento chama-se *engaste*”.

Dalberto não apenas entra fisicamente no caminho de Soropita, mas altera o curso da narrativa. Depois de recordarem as aventuras vividas como boiadeiros, Dalberto conta que está apaixonado por uma mulher, filha de boa família, que fugira do marido para viver em um bordel.

Já bem próximo da casa onde mora, Soropita imagina que o amigo vai gostar de Doralda. De novo, ao se lembrar dos presentes que traz consigo, sobretudo do sabonete, vem o relance de uma ideia e Soropita se debate contra o pensamento, o corpo todo a tremer. Então, conheceremos seu grande temor: “Quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?” (CB, p. 512).

Segundo Maria da Glória Bordini, é nesse trecho que ocorre uma reviravolta no enredo, pois “Soropita se dá conta de que o amigo pode ter conhecido Doralda em suas aventuras sexuais, e essa suspeita o invade com tal força, que se transforma em intento assassino.” (Bordini / Zilberman, 2007:102). Realmente, é nesse ponto que tem início o que se pode chamar de terceira parte da novela e aí há uma reviravolta no enredo, mas pode-se verificar que se instaura também uma outra forma de narrar. Quando a trilha percorrida a cavalo, inicialmente apenas por Soropita e depois na companhia do amigo, é substituída pela casa onde mora com Doralda, a narrativa torna-se mais descritiva, as personagens não são mais lembradas ou fantasiadas, “mas pessoas vivas de conhecidas: Zuz, Moura, o Erém, estavam ali como se fossem crianças pequenas” (CB, p. 515), todos reunidos para ouvir o capítulo da novela que Soropita transportava na memória.

Na véspera, havia passado por ali o comprador de galinha e ovos, seo Abrãozinho Buristém, personagem só mencionada, que, dirigindo seu caminhão, trouxera consigo o rádio, por meio do qual puderam ouvir a novela. Mas os moradores locais queriam escutá-la novamente, recontada por Soropita. Diferentemente das estórias que são apresentadas em um sistema de encaixe em “Uma estória de amor”, como as contadas por Joana Xaviel e o velho Camilo; na novela “Dão-lalalão”, ainda que o narrador sinalize que Soropita recontava a novela com clareza, desse enredo é nos dado apenas uma frase: “A novela... o pai não consentia o casamento, a moça e o moço padeciam... Todos os do ão desaprovavam” (CB, p. 519).

Entretanto, não se conta o enredo da novela de rádio, mas se descreve a reação dos ouvintes e a angústia de Soropita, que, sabemos, teme que Doralda seja reconhecida

por Dalberto. A entrada de Doralda na sala é adiada, aumentando a angústia do marido e a expectativa do leitor. Finalmente, aquela que nos fora apresentada por meio das memórias de Soropita entra em cena. Procedimento narrativo que continua, pois, além de a entrada de Doralda ter sido adiada, sua primeira passagem na sala será rápida.

Essa dilatação temporal faz com que, durante o jantar, o leitor acompanhe o olhar de Dalberto vendo Doralda ir e vir da sala de jantar para a cozinha, olhar que Soropita vigia: “Agora Dalberto a admirava. Agora, o Dalberto entendia por que ele, Soropita, tinha escolhido de se casar” (CB, p. 521). Nessa observação atenta do marido, há sempre uma suspeita e a angustiante espera de que haja algum indício de reconhecimento recíproco, que, sabemos, poderá terminar em tragédia.

O que pode se chamar de quarta parte da novela ocorre após a partida dos vizinhos, quando entre Doralda, Soropita e Dalberto se estabelece um diálogo regado por conhaque e pontuado por um sugestivo jogo de sedução.

Doralda é estimulada pelo marido a ficar à vontade diante de Dalberto. Sem saber das desconfiças de Soropita, ela troca de roupa e volta para a sala maquiada, usando vestido chique e salto alto. Nós sabemos que nesses trajes ela poderia despertar com mais facilidade as lembranças de Dalberto e a tensão aumenta. Soropita insiste para que ele perceba o quanto os dois gostavam um do outro, mas permanece armado, sempre levando a mão no coldre do revólver. Ao observar o convívio do casal, Dalberto passa a considerar a hipótese de se casar com Analma e compartilha seus projetos, sem notar que o amigo está sempre a apalpar a coronha da arma, pronto para matá-lo se alguma desfeita fosse feita à Doralda.

Contudo, alheio aos medos que assombram o amigo, Dalberto recupera as próprias lembranças e insiste em falar de Analma, revendo a posição anteriormente formulada contra o matrimônio. O encaixe da estória de amor entre Dalberto e Analma volta à baila. Se durante a cavalgada ao lado de Soropita ele tinha dúvidas sobre se casar ou não com uma prostituta, esse conflito se dissolvera.

No dia seguinte, depois da partida de Dalberto, em uma espécie de epílogo, os outros tropeiros chegam à sua procura. Um deles, o negro Iládio, resmunga qualquer coisa, que Soropita considera ser um insulto. Desafiado por Soropita, ele pede desculpas, ainda que evidentemente não tenha cometido ofensa alguma. Soropita, então, se oferece para ir a Andrequicé, no dia seguinte, ouvir mais um capítulo da novela de rádio.

De acordo com Eichenberg (2007: 118), “Soropita não mata Dalberto, nem Iládio, talvez porque a ameaça de ambos acabe tendo sentido apenas no seu imaginário, enquanto se encontra fisicamente próximo deles”. Entretanto, como vimos, Soropita desiste de matar o amigo quando percebe que ele também não apenas está apaixonado por uma prostituta, como se dispõe a se casar com ela — muito embora Dalberto não saiba nada sobre o passado de Doralda e tampouco desconfie da intenção do amigo de matá-lo. Logo, o que salva Dalberto da morte é sua capacidade de narrar a própria estória.

Nas palavras de Todorov (2003: 104): “Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema fundamental e ao mesmo tempo se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa engastada é a um só tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas”. Nesse sentido, qual seria a função desse encaixe em “Dão-lalalão (*o Devente*)”? Como vimos, ela determina a sobrevivência de Dalberto. Então, nesse caso, contar equivale a viver, ainda que ele não tenha consciência disso, pois sai da casa do amigo, e da narrativa, sem saber que poderia ter sido assassinado a qualquer momento.

Essa estória incrustada no enredo é que destrava outros temores de Soropita, que confronta Doralda com perguntas que não ousara fazer durante os três anos de casamento. É por meio desse diálogo que se abre um outro nível de intimidade entre o casal, quando o marido exige que ela conte fatos que ele desconhece do passado dela, muito embora Soropita não revele nada da sua própria vida pregressa.

Esse sistema de encaixe, não por acaso, ocorre outra vez em “Dão-lalalão”. Cabe lembrar que é por meio da voz que Soropita reconhece o amigo, o que faz com que Dalberto se lembre da estória de um cego a quem dera uma botina, quando passava pelo Vilarejo de Grão-Mogol. Eles mal se cumprimentaram, mas o cego o reconheceu pela voz, em outro lugar, anos depois.

Na sequência desse episódio, contado por Dalberto sobre o cego de Grão-Mogol, vem a seguinte reflexão de Soropita: “Se ele podia reconhecer todas as pessoas que ia encontrando por este mundo? Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: Você é Soropita?” (CB, p. 502).

De onde vem esse medo sempre latente de ser (re)conhecido? Cabe lembrar que o subtítulo da novela é *O devente*. O que deve Soropita? As mortes que sabemos que realmente praticara? Crimes pelos quais nunca fora condenado. Não fica claro se ele

estava ou não a serviço do governo quando cometera os assassinatos.³⁶ Entretanto, o fato de ter sido contratado pelo governo ou agido por conta própria não elimina a culpa pelos crimes praticados, apenas pode justificar o encaminhamento dos processos judiciais enfrentados, dos quais sempre fora absolvido.

Já foi dito que a entrada de Doralda na sala é adiada, e o narrador acompanha o ponto de vista de Soropita. Então, uma lembrança ainda mais remota retorna. O fato ocorrera em Salinas, Soropita, de cima do seu cavalo, está a tanger a boiada:

[...] quando ele estava em beira de estrada, em cima de seu cavalo, e a boiada avançando, e da banda de lá chegava correndo de galope um vaqueiro, gritava uma coisa, que não se ouvia, mas devia de ser muito importante e urgente, e levantava a mão, mostrando um papel — podia ser telegrama ou carta — e a boiada cortando o caminho entre eles dois, no rolo da poeira, uma vertigem de boiada enorme, que escorrendo (CB, p. 518).

Esse lapso de memória é logo invadido pela conversa que está acontecendo, na sala, entre Dalberto e Moura. Ainda que Soropita se lembre do conteúdo daquela mensagem que de longe alguém acena, naquele remoto tempo, quando tangia boiada em Salinas, ele não quer ou não pode lembrar. Por isso, o conteúdo dessa mensagem não será revelado em nenhum momento da novela.

É Soropita que seguimos até o quintal, quando entabula conversa com Jõe Aguiar sobre a possibilidade de se mudar com a esposa para a fazenda localizada em Goiás, uma maneira de levar Doralda e seus próprios segredos para uma terra ainda mais ignota, não por acaso nomeada de Campo Frio, que, como bem aponta Cleusa Passos (2000), é termo que no Brasil evoca cemitério. Essa decisão pode ser vista como “espécie de encerramento em vida, cujo intento seria a ocultação da moça e o ilusório domínio sobre os afetos” (*idem*, 75).

³⁶ De acordo com dados apresentados na narrativa, Dalberto e Soropita trabalharam juntos como boiadeiros entre 1932 e 1937 e se reencontraram cinco anos depois, entre 1940 e 1942. Cabe, pois, destacar o que escreveu Luiz Roncari sobre o período, ao analisar essa novela de Rosa: “Corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores ao da Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época, o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a presença de seus agentes. [...] Desse modo, o processo de mudança de Soropita, como tentativa de ordenação da vida, não acontecia como uma casualidade ou por razões meramente pessoais; ele coincidia com o movimento de grandes transformações na política nacional” (Roncari, 2007: 21).

Ainda que Doralda várias vezes tenha dito que não o acompanharia ao Andrequicé, “pois viagem boa só seria para cidades como Belorizonte, Pirapora e Corinto” (CB, p. 470), ela consente em acompanhá-lo para o Campo Frio, em Goiás, caso ele resolvesse trocar mesmo as terras com o fazendeiro Sózimo.

A contradição observada nesse comportamento também pode ser percebida, quando, na companhia de Soropita, nós, leitores, voltamos para a sala e ouvimos/lemos apenas duas frases da conversa entre Doralda e Dalberto: “— ... Montes Claros me deve paixão... — Eu também” (CB, p. 524).

Fragments de uma conversa que mais esconde que revela. Ainda que Doralda diga posteriormente que jamais se encontrara com Dalberto em Montes Claros ou outro lugar, estaria dizendo ela a verdade? Como o leitor acompanha a trama do ponto de vista de Soropita, teria ele realmente escutado essas frases? Rancière (2021) faz uma interpretação interessante ao escrever sobre o ciúme que o narrador da *Recherche* tem de Albertine, que também caberia nesse caso: “O ciumento pode sempre se esfalfar espiando interpretando os signos, nunca fará mais que reforçar assim o que constitui a essência do ciúme, a dúvida sobre as consequências a se tirar daquilo que se viu e ouviu” (*idem*, 40).

Ao escolher contar essa história da perspectiva de Soropita, mantendo Doralda no resguardo, não só da casa, mas dentro da moldura criada pelo marido, só podemos ler essa narrativa quando analisamos as lembranças e fantasias de Soropita, supondo o que muito nos dizem os silêncios de Doralda.

De acordo com Genette (1979: 31), “A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: Há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)”. Como vimos, ainda que o tempo da narrativa transcorra em cerca de 24 horas, a “coisa-contada” cobre cerca de dez anos e muito se saberá sobre a vida pregressa das personagens. Não apenas por meio das lembranças que Soropita tem da esposa, mas também porque é possível, por intermédio do que os companheiros de Dalberto relatam, conhecer fatos que Soropita reprime e oculta. Portanto, muitas temporalidades são condensadas no transcorrer de poucas horas.

Além disso, é por meio do movimento de ida e volta da memória que a vida pregressa de Soropita, Dalberto e Doralda nos é contada, mas saímos da leitura apenas com os vestígios do que realmente fez de Soropita um “devente”.

Ao analisar essa narrativa, Luiz Roncari destaca o papel do patriarcado presente no enredo da novela de rádio que não se conta, da qual se diz apenas que o pai não permitia o casamento da moça com o moço e conclui:

Por isso, a novela conta a história mesma de Soropita, a da vontade caprichosa que se pretende absoluta e esmaga as demais, na medida em que atua em função apenas do próprio poder. É o que deve dizer a redundância das nove letras em seu chapéu de couro — como *patriarca*, *tapatrava* —, que podem ser lidas, no contexto, como o retrato de quem tapa caminhos e trava destinos (Roncari, 2007: 65).

Entretanto, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa (2013), ao explicar a palavra “tapatrava”, inscrita no chapéu usado por Soropita no desfecho, quando se prepara para desafiar Iládio, escreve o seguinte: “Tapatrava = palavra misteriosa, espécie de ABRACADABRA mágica, a respeito da qual nem mesmo o nosso Soropita querará explicar nada” (*idem*, 82).

Em certo momento da narrativa, quando já estava casado com Doralda, Soropita considerou se matar:

Soropita pensou que nem ia ter ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí sujeito de tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente, vida era uma coisa desesperada (CB, p. 474).

A cabeça que poderia ter sido estraçalhada por um tiro é agora coberta com um chapéu que “tapatrava”, simbolicamente, os próprios pensamentos e as memórias sombrias. Soropita não mata o negro Iládio, mas descarrega toda a tensão suportada até aquele momento. Sobretudo, por temer que o refúgio construído com Doralda fosse invadido por pessoas que conheciam seu passado, como o amigo Dalberto, que, aliás, lhe oferecera um revólver como presente tão logo se encontraram.

Essa arma, como o chapéu, também tinha nome, *Quaraím*, nome do lugar onde nascera o policial, antigo dono da arma, cidade do Rio Grande do Sul. *Quaraím* é palavra tupi, que significa buraco, pequeno furo. Como pequenos são os buracos que fazem um revólver ao perfurar o corpo que mata ou fere, deixando cicatrizes indeléveis. Dalberto

explica que havia ganhado a arma em um jogo por nove partidas, como são nove as letras da palavra “tapatrava”. Sabemos que Soropita tem muitas armas, mas empunhava naquele momento justamente a que lhe fora dada pelo amigo e que lhe trouxera à lembrança um passado que ele desejava sepultar.

Nessa novela, em que a morte anunciada não ocorre, pode-se recuperar essa frase, apresentada no desfecho: “Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (CB, p. 553). Ela é indicadora de que, ao voltar a calmaria, não apenas Soropita pode ir ouvir o restante da novela de rádio, como nós, leitores, poderemos entrar de novo na narrativa, relendo-a quantas vezes nos aprouver.

Capítulo 6 – “Cara-de-Bronze”: abrir a memória para enfrentar a morte

A ideia de que paisagem é tudo aquilo que vemos até onde nossa vista alcança já é corriqueira. Todavia, para a Geografia, a categoria paisagem é bastante relevante, porque se trata da unidade visual em que estão integrados elementos não apenas naturais, mas também sociais e culturais. Demarcando um certo tempo, uma paisagem apresenta diferentes momentos do desenvolvimento de uma sociedade. A paisagem é, portanto, resultante da acumulação de tempos. Isso porque os vários elementos que constituem uma porção do espaço não mudam na mesma velocidade, ou na mesma direção, durante um mesmo período temporal. Por exemplo, a ação do tempo sobre um morro ou cadeia montanhosa não é a mesma que tem sobre uma formação vegetal ou uma construção.

Assim, o espaço geográfico precisa ser visto antes de tudo como produto histórico-social, produzido pela sociedade que se apropria da natureza e aproveita seus recursos, mas também não pode ser desconsiderada a ação do tempo sobre esse mesmo espaço. Em outras palavras, o espaço geográfico é construído por meio do trabalho, entendido aqui como processo social, que é realizado de acordo como cada sociedade está organizada, em determinado tempo. Por isso, o espaço geográfico é dinâmico e está permanentemente passando por mudanças.

Lugar, por sua vez, pode ser conceituado como os espaços nos quais os seres humanos estabelecem laços afetivos e subjetivos. Dessa maneira, são configurados a partir das relações pessoais criadas e mantidas com dado local, em determinada temporalidade. Nesse caso, é o sistema de valores que determina as formas de perceber e constituir a ideia de lugar.

Essas reflexões iniciais são necessárias porque, das sete narrativas de *Corpo de baile*, “Cara-de-Bronze” é a única em que aspectos geográficos são descritos minuciosamente no parágrafo de abertura. O nome do lugar, Urubuquaquá, é repetido três vezes, demarcando o empenho do trabalho humano para transformar aquela paisagem, construindo-se ali um lugar, uma fazenda com pastagens para o gado. A essa visão de fartura da mata escura, onde está localizada a fazenda, contrapõe-se a imagem do agreste, com sua vegetação rude, mas também as veredas, com seus buritizais, que são referidos seis vezes em algumas linhas. O destaque dado pelo escritor às palavras *agreste* e *veredas* não é casual, como se verá no decorrer deste exercício de leitura interpretativa. Somente

no final desse longo parágrafo de abertura indica-se a presença humana: “[...] em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco” (CB, p. 557).

A relevância dos começos

Na correspondência trocada com seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, Rosa, para explicar a importância do começo da narrativa “O recado do morro”, indica a importância dos começos das composições de *Corpo de baile*:

Trata-se de frase importante — como todas as que iniciam as novelas; porque, como uma composição musical, têm de apresentar, de golpe, temas e motivos, e o tom dominante, com seus subtons. Por isso mesmo, têm de ser vertidas com “agulha fina”, com o mais sutil cuidado. Não dão (essas frases iniciais) margens para transbordamentos ou manobras laterais. Nelas, nada foi deixado ao acaso (Rosa, 2003: 243).

A partir dessa indicação do escritor, transcreverei o primeiro parágrafo de “Cara-de-Bronze” para iniciar a análise, em que destacarei a importância do díptico memória e morte nessa parábase:

No Urubuquaquá. Os campos do Urubuquaquá — urucúias montes, fundões e brejos. 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 se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste — um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvais das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirama espinhosa, e os buritizais, os buritis bebentes. Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo

duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento (CB, p. 557).

Nesse excerto, diferentemente do início de “Campo geral”, “Dão-lalalão”, “O recado do morro” e “Buriti”, a personagem que se avista não é nomeada. Essa estratégia é também utilizada em “Uma estória de amor”, na qual se destaca o nome do lugar onde haverá a festa, Samarra; e “A estória de Lélío e Lina”, em que, no parágrafo de abertura, descreve-se o espaço de Pinhém, e nomeia-se seu dono, seo Senclér.

Na ampla paisagem descrita, nesse planalto de grande extensão, se avista, em movimento, um cavaleiro. Não sabemos ainda que aquele pequeno ser, pequenino justamente porque inserido em uma vasta paisagem onde imperam os domínios da natureza, é o Grivo,³⁷ um dos quarenta boiadeiros a serviço do fazendeiro dono do lugar, Cara-de-Bronze. O nome do alazão, Quebra-Coco, também alude à natureza, mais precisamente ao buriti, que fornece precioso coco do qual se extrai o óleo, fundamental para a subsistência do sertanejo, ainda na atualidade. Portanto, nas linhas iniciais dessa narrativa, a natureza é soberana, com destaque para o buriti.

As questões colocadas pelo grupo de vaqueiros, quando esperam Grivo sair do quarto onde está a conversar com o fazendeiro nomeado Velho, também podem ser as do leitor: quem é Cara-de-Bronze? Qual é o motivo dessa viagem, que durou dois anos? Por onde andou o Grivo durante seu périplo? Entretanto, outra pergunta também pode ser colocada: para que alguém escreve uma estória como essa? Faço aqui uma analogia com o nome do cavalo de Grivo, Quebra-Coco. Deve-se ter em conta que essa é uma expressão popular usada no Brasil quando se está diante de um problema de difícil solução e que exige muito raciocínio. Nesses casos, costuma-se dizer: “Estou quebrando o coco para resolver esse problema!”. Não por acaso, essa narrativa é considerada por vários críticos como a experiência estrutural mais arrojada de João Guimarães Rosa e a de mais difícil compreensão. E cá estou eu também a “quebrar o coco”, diante do difícil exercício de

³⁷ “Esse menino Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranho, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava. Ele não tinha pai, morava sozinho com a mãe, lá muito para trás do Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era deles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um olho-d’água”. *Corpo de baile*, vol. I, p. 83.

leitura que me proponho fazer; usando para tanto as indicações do próprio Rosa, “O melhor, creio, sempre é a gente partir o difícil em reles pedacinhos” (2003: 104).

Diferentemente de Soropita, já nomeado na primeira frase de “Dão-lalalão”, a quem acompanhamos a cada trote do cavalo Caboclim na volta do Andrequicé, onde fora ouvir a novela de rádio para recontá-la aos vizinhos do ão, lugarejo onde mora, será por meio da memória que conheceremos um pouco dos lugares por onde cavalgou Grivo, por esses “Gerais do ô e do ão”, a mando de Cara-de-Bronze.

Grivo, o viajante não nomeado que avistamos ao longe ao ler a passagem de abertura, é personagem retomada de “Campo geral”. Para defendê-lo, Miguilim briga com o irmão Liovaldo e, em consequência dessa bravata, leva uma surra do pai. É na casa de Miguilim que ele aprendera seu ofício de boiadeiro, com o vaqueiro Salúz. Seu nome, conforme já apontou Ana Maria Machado, exprime sua dupla função de grifo: “Grifo como na tipografia, sublinhando o mundo, retrazando a linguagem, apontando a ambiguidade latente no não-grifado” (2003: 93). Essa autora também faz uma analogia com grifo, personagem mitológica presente na *Divina Comédia*, que conduz o carro que transporta Beatriz para perto da árvore do Bem e do Mal.

O grifo, essa ave fabulosa, com bico de águia e corpo de leão, na mitologia grega é uma espécie de monstro sagrado que tem a função de guardar os tesouros de Apolo, vigiar a caverna de Baco e, frequentemente, é representado ao lado de Zeus. O nome Grivo estaria, então, bem de acordo com a missão a ele designada por Cara-de-Bronze. Guardiã da palavra poética, ou da “potência criadora do verbo”, ele não revelará esse segredo aos vaqueiros, pois só a Cara-de-Bronze poderá fazê-lo. Seu retorno, depois de dois anos de viagem, é antecipado pela copla do violeiro, em que o buriti é exaltado: “Buriti, minha palmeira, é de todo viajor... Dono dela é o céu sereno, dono de mim é o meu amor” (CB, p. 558).

Nas páginas iniciais da narrativa, descreve-se que, na área externa da fazenda, sob um temporal, dois grupos de boiadeiros recolhem o gado, que será vendido pelo dono da fazenda. Os homens conversam sobre a missão delegada a Grivo pelo proprietário das terras do Urubuquaquá. Todas as notas de rodapé dialogam com o texto da parte superior da página. Na primeira nota, por exemplo, é expresso o vozerio dos vaqueiros que recolhem os animais no curral, uma maneira de colocar o vozerio de um grupo de homens, que falam ao mesmo tempo em que apartam o boi, no mesmo lapso de tempo em que o

destaque é dado ao sofrimento da boiada, descrito na parte superior da página, conforme trecho seguinte:

Defecavam mole, na fúria; cada um, com o espancar-se de cauda, todo se breava. Jogavam trampa, lama, pedaços de baba. Sangue, que escorre até ao pé das rês — fio grosso e fios finos. Outros levantavam os queixos, já inflamados, largo inchaço, ou guardavam suas caras em véus de sangue, cortinas carnis, máscaras — coagulado ou a escorrer, sangue fresco e sangue seco — placas, que os cegavam. Encostavam-se as cabeças, se uniam mais, num amparo necessitado. Separar bois, se separa as ondas do mar? (CB, p. 560).

Uma profusão de gêneros

Em “Cara-de-Bronze” pode-se identificar vários gêneros: teatro, ladainha, roteiro de cinema, quadras de cantiga e notas de rodapé. Mas temos que nos lembrar de que a estória também pode ser lida como uma novela, já que tal indicação de gênero é dada na folha de rosto no que respeita às sete estórias do ciclo, e ainda como poema, informação que encabeça o índice do primeiro volume. Há ainda a indicação de que é um conto, quando tem a função de parábase, questão que abordarei na última parte desta tese. Apesar de serem claramente identificadas pela forma como os blocos de texto ocupam nas páginas, esses gêneros estão de tal forma amalgamados que poderíamos usar a última frase da citação acima: “Separar bois, se separa as ondas do mar?”

A estrutura do gênero teatral começa a ficar evidente na segunda parte da estória, onde tudo acontece sob o título “Na coberta-dos-carros”. Alguns dos quarenta vaqueiros, que estão a serviço de Cara-de-Bronze, conversam com iô Jesuino Filósio, Moimeichego, Inhô Ti e seo Sintra, que estão ali a serviço de outro fazendeiro para comprar o gado. Nessa cena inicial estão Adino, Mainarte, Sacramento e Doím, mas logo se aproximam Tadeu, Sãos, Zazo, José Uéua, Raimundo Pio e Fidelis. Saberemos já nas páginas iniciais que servem também ao Velho as mulheres Soahana, Maria Fé, Iàs-Flores e Colomira, e o cozinheiro Massacongo.

Ao ser interrogado pelo grupo sobre o que sabe a respeito do retorno de Grivo, Massacongo conta “que ele veio, mas foi com tropa boa, equipada, de bestas e burros e o

jumento; ouvi. E assim que: o Peralta contou à Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei... Vou indo!” (CB, p. 567).

Procedimento parecido com o usado na construção de “O recado do morro”, quando a informação passa de um recadeiro ao outro, em uma cadeia na qual o sentido se altera permanentemente. A veracidade dessas informações não será confirmada e tampouco as perguntas feitas pelos vaqueiros de fora são respondidas com clareza pelos que estão a serviço de Cara-de-Bronze, que discordam de tudo sobre essa personagem misteriosa, da qual não sabem o verdadeiro feitio do rosto e nem mesmo se está ou não à beira da morte, como sempre quer fazer crer o vaqueiro Sacramento, em frases como: “Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim” (CB, p. 568).

O vaqueiro Tadeu, o mais antigo entre os quarenta servidores de Cara-de-Bronze, recupera, por meio da memória, informações que lhe foram passadas por outros homens que outrora trabalharam naquela fazenda, quando ali chegou Cara-de-Bronze, e informa: “era um moço espigo seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na era de oitenta-e-quatro [...] Parecia fugido de todas as partes. Homem moço, que o mundo produziu e botou aqui” (CB, p. 570). Portanto, foi no ano de 1884 que o forasteiro chegou à região, trazendo consigo uma rede, dinheiro e muita sanha de progredir, e foi assim que construiu sua fazenda.

De acordo com o vaqueiro Sãos: “Diz’ que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão, revigiando os outros. A modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto” (CB, p. 570). Essa parece ser também a função do tocador de viola, que ponteiava toda a conversa e, nessa parte da estória, diz o seguinte com seus versos: “Buriti, minha palmeira, nas estradas do Pompeu — me contou o seu segredo: quer o brejo e quer o céu” (CB, p. 571).

Ninguém sabe quem colocou no fazendeiro a alcunha de “Cara-de-Bronze”. Quando Moimeichego quer saber como é o quarto dele, o vaqueiro Doím explica que só entram lá o Mainarte, José Uéua, Noró, Abel e Grivo. Há controvérsias sobre como é o aposento justamente porque, desse grupo, o único que se pronuncia nessa cena inicial e que já esteve no aposento é Mainarte. Então, a descrição que faz do quarto é a única correta.

Tem início, assim, o que podemos chamar de terceira parte, uma espécie de desfecho da anterior, já que, por meio de uma ladainha, os vaqueiros continuam a discutir aspectos físicos e psicológicos do fazendeiro, mas não chegam a um acordo, como se estivessem ajudando o autor na construção da personagem.

Rubricas indicam a chegada de outra boiada. Descrevem-se os animais que se aproximam, como foram apresentados anteriormente os bois encurralados: “Se aproxima já a boiada, reparte-se em golpes. Adianta-se o ‘Marechal’, se destaca — seu chapelão, sua capa — em altura. O golpe primeiro que avança penetra no curral. O eslôxo das patas dos bois no barro. Os bois já vêm com manchas de um barro que lembra carne e sangue” (CB, p. 578).

As personagens que entram em cena são apresentadas e o gênero indicado passa a ser o de roteiro. Com informações sobre os quadros de filmagem e de montagem, metragem e minutagem. A página, formatada em duas colunas, como exige o gênero em questão, apresenta, na primeira coluna, a indicação da ação das personagens e, na segunda, as informações sobre a sonoplastia. Apresentam-se também a posição das câmeras que enquadram em plano geral os currais, o terreiro, a casa, a escada, a varanda. Descreve-se a rede do tocador, com desenhos de surubins e outros peixes do São Francisco. Nessa cena, o poeta toca uma mazurca e conta a estória do encontro entre uma moça e um boiadeiro. O arranjo dos caldeirões de comida e como ela é servida para os vaqueiros por Colomira e Iãs-Flores também merece destaque. Os vaqueiros aproveitam para inquiri-las sobre o Grivo e se realmente ele voltou casado.

Três asteriscos indicam o início da mudança de gênero, que sai do escopo do dramático — teatro, ladainha e cinema —, para dar espaço a uma dezena de parágrafos de texto em prosa. Nesse interregno, na estrutura até então descritiva, temos a volta de um narrador onisciente e é sob esse ponto de vista que temos a indagação: “Quem já esteve um dia no Urubuquaquá? A Casa — (uma casa envelhece tão depressa). Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar a volta para trás” (CB, p. 584).

E o narrador continua, linhas depois: “Mas, ainda mesmo que tivessem estado lá; pois Moimeichego, seo Sintra e iô Jesuino Filósio, e o Iinhô Ti, não estavam, e não fizeram sua refeição de almoço na sala-de-jantar, junto com o Marechal, como o Nhácio e o Peralta? Aquela Casa era muito calada, muito grande” (CB, p. 585).

Nesse trecho, em que se recupera imagens do passado, levanta-se também a hipótese de que o fazendeiro tinha hanseníase, por isso, vivia sempre trancado no quarto. Mas essa suposição também jamais será confirmada.

Os vaqueiros estão ansiosos para ouvir a estória que Grivo tem para contar, mas o narrador nos alerta que o mais importante não é o que Grivo viu por lá, mas a estória da moça que o Grivo foi buscar: “Sim a que se casou com Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada” (CB, 586). Sem a existência dele, o Cara-de-Bronze, teria sido possível algum dia a ida de Grivo para buscar a Moça? Essa pergunta se junta a tantas outras apresentadas nos diálogos estabelecidos entre os vaqueiros.

Todos, inclusive o violeiro João Fulano de Tal, ignoram tudo sobre essa moça misteriosa. Justamente por isso, a crítica apresenta várias hipóteses sobre a identidade dela. Rosembaum (2012: 192), por exemplo, levanta a hipótese de que a prostituta Nhorinhá poderia ser a noiva misteriosa de Grivo. Outros críticos apontam que seria a neta de Inácia Vaz, a noiva outrora abandonada por Cara-de-Bronze. Retomarei essa questão na terceira parte desta tese.

Aos parágrafos em prosa, seguem-se as observações dos vaqueiros, quando é preciso explicar como eram as adivinhas propostas pelo fazendeiro, retomando-se, portanto, o gênero dramático. A segunda nota de rodapé, com indicação dos nomes das personagens, é usada para falar dos incidentes da apartação e de como Raimundo Pio e Cicica foram feridos por uma vaca. Nessa parte, saber-se-á como, dos sete vaqueiros, Mainarte, Noró, José Uéua, Grivo, Abel, Fidélis e Sãos, o velho chegou a três, Mainarte, José Uéua e Grivo, até a escolha definitiva recair sobre o último.

A entrada de Grivo na narrativa é indicada com o título “A narração do Grivo” (CB, p. 597) e só ocorre quarenta páginas depois do início da novela, ou seja, quase no desfecho da estória; mesmo procedimento narrativo usado em “A estória de Lélis e Lina” e que se repetiu com a entrada de Doralda em “Dão-lalalão”.

Contudo, a tão esperada entrada de Grivo para contar a própria estória, especulada até então, é adiada mais uma vez, pois entra o cozinheiro Massacongô, convidando todos para comer a merenda. “Maranduba. Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas?” (CB, p. 598).

De acordo com Martins, em *O Léxico de Guimarães Rosa*, Maranduba significa “história de guerra ou de viagem. História inverossímil ou fabulosa. Do tupi *marã dub*, ‘o que viu’” (2020: 321). No rodapé da página 598 temos a sequência dos nomes de árvores sobre as quais o narrador conta uma estorinha. Rosa explica esse procedimento em carta destinada a seu tradutor italiano, embora sugira que essa e outras notas possam ser cortadas. Mas há o rastro de uma outra árvore que pode ser seguido. Conforme indicado no seguinte trecho: “Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore” (CB, p. 598).

Cabe lembrar que o buriti é citado seis vezes no parágrafo introdutório da narrativa e que Cara-de-Bronze gosta muito da Vereda-do-Sapal, lugar descrito da seguinte maneira pelo vaqueiro Uéua: “Vereda com bom brejo, com olhos-d’água. O coquinho do buriti de lá é mais avermelhado mais escuro, lustra mais na cor...” (CB, p. 569). Na sequência, Cicica explica que o Velho quer mudar o nome do local para Buriti de Inácia Vaz. Os vaqueiros ficam intrigados, porque não há na região mulher alguma com esse nome. Moimeichego repete o termo, que é sempre grafado em destaque, **Buriti de Inácia Vaz**, e chegam a supor que este seria o nome da mãe do misterioso fazendeiro.

Entretanto, em trecho datilografado, entre a lista organizada em ordem alfabética, com nomes populares e descrição de usos de ervas, arquivada no Acervo Guimarães Rosa,³⁸ encontra-se a seguinte informação:

Burity de Ignácia Vaz: fruta (côco) de buriti: tamanho de ovo, escamas de peixe. Cor por fora: vermelho escuro, descascada: polpa salmon. Doce: como goiabada, cor salmon muito escura. Mais escura que a tâmara. Fruta: gosto de tamarindo. Ligeiramente ácido. (Madura: janeiro, fevereiro, março).

Logo, nas frases “Saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o côco do buriti madura em toda a parte. Assim em ínvios de inverno” (CB, p. 597), indica-se a datação

³⁸ Arquivo João Guimarães Rosa, caderno de estudo 13, p. 80.

da partida de Grivo, que não é cronologicamente precisa, mas demarcada por uma estação de três meses, que corresponde à maturação do coco desse buriti, descrita na nota acima.

O nome do lugar, Buriti de Inácia Vaz, pode referir-se a um tipo específico de buriti. Além disso, o Sapal seria a última fronteira do distrito de gados, demarcando o começo do sertão, lá onde há “urubus e estórias”. O local está sob os cuidados de Tomé Cássio, irmão de Miguilim, que vimos sair da novela “A estória de Lélío e Lina”, logo depois do término do seu relacionamento com Jiní.³⁹ Sabemos que eles, Grivo e Tomé Cássio, não são irmãos; logo, essa afirmação, feita por um dos vaqueiros, só nos faz ter a certeza de que nada do que é apresentado como resposta às perguntas feitas pelos boiadeiros de fora pode ser necessariamente verdade.

Inácia Vaz também é nome de um povoado que deu origem à atual cidade de Buriti, localizada no Maranhão. O povoado foi elevado à categoria de vila em 1888, recebendo o nome de Buriti. Esse núcleo de povoamento teve início quando Inácia Vaz fundou um engenho de açúcar, nas proximidades do riacho Tubi. O engenho prosperou e, paulatinamente, atraiu outras pessoas para a região fértil, localizada em um vale com abundância de água. O fato de haver um buritizal no local determinou a escolha do nome, Buriti de Inácia Vaz, em 1933, quando a vila foi elevada à categoria de município, em homenagem à mulher pioneira fundadora do povoamento inicial. A partir de 1960, o município voltou a ser denominado de Buriti.

Parece significativo, então, que “Cara-de-Bronze” queira nomear como “Buriti de Inácia Vaz”, no sertão de Minas Gerais, um vilarejo do Maranhão que, historicamente, fora fundado no final do século XIX, em seu estado de origem.

Mas voltemos ao termo *Maranduba*, considerando-se a acepção “inverossímil ou fabulosa. Do tupi *marã dub*, ‘o que viu’” (Martins, 2020: 321). Da sua viagem, o vaqueiro, apesar de seu medo de estar sem companheiro nenhum, cumpria as ordens de “ver, ouvir e sentir. E escolher”. Grivo atravessou os espaços, os chapadões, as veredas. Primeiro descreve a diversidade de árvores e flores; na sequência, fala dos animais e, finalmente, dos seres humanos.

Há, nessa narrativa de Grivo, elementos da instância do mito e do maravilhoso sobre os quais gostaria de me debruçar com mais vigor, sobretudo por esses aspectos não

³⁹ Informação mencionada no seguinte trecho: “E o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele... Tomé Cássio, lá, quieto, tomando conta do Sapal...” (CB, p. 361).

terem sido apontados pela crítica. Há a presença de seres místicos ou do universo do fabuloso, caso do Saci:

E, de escondido de dentro do mato, o Sacizinho o viu passar. O saci se disse:

— “Li-u-li-u-li! Já também vou, faz tempo que careço duma viagem...” Os ecos.

Porque o Saci vê assim e imita a gente. Sacizinho veio acompanhando o Grivo, de distância de sete-sétimos de uma légua (CB, p. 606).

A figura mítica do Saci faz parte do imaginário dos locais. Por isso, os outros vaqueiros intervêm na narração de Grivo para descrevê-lo:

O Grivo (continuativo): — O olho de cobra me vê...

Mas não sei se vê o saci — suas estrepolias de menino.

O vaqueiro Mainarte: — Ele tem boldrié...

O vaqueiro Calixto: — Tem carapuça vermelha.

O vaqueiro Sãos: — Fuma cachimbo.

(Pausa. O Grivo estuda como narrar uma massa de lembranças) (CB, p. 609).

Logo depois dessa pausa, Grivo menciona seu encontro com a única pessoa nomeada durante a narração da longa viagem que fizera, Nhorinhá, aliás personagem de *Grande sertão: veredas*, que, cabe lembrar, seria a oitava das nove novelas labirínticas do projeto inicial. Contudo, durante o processo criativo do escritor, a novela tomou tal pulsão que foi lançada como romance, separado do ciclo no mesmo ano de 1956.

Como vimos, a referência ao buriti é feita várias vezes no primeiro parágrafo da narrativa; a partida de Grivo corresponde ao período de maturação do coco do buriti; a Vereda do Sapal será renomeada com o nome de um tipo de buriti, Buriti Inácia Vaz, que também é nome de um município no Maranhão. Há outras referências ao buriti em vários versos entoados pelo cantador João Fulano. A moça Nhorinhá, quando avistada por Grivo, usa um chapéu de palha de buriti, e o próprio Grivo é metamorfoseado em um buriti durante o seu périplo. Isso ocorre quando ele se depara com velhinhas que se sentem incomodadas com o viajante, porque ele vinha de longe e sabia muitas coisas, contudo “elas também conheciam muitas coisas, mas que podiam estar já desmerecidas no valor; e, então, deixavam de olhar para ele, abaixavam as caras” (CB, p. 611). Ainda que sejam

as portadoras da palavra, elas se recusam a compartilhar o sabido e aprendido. Então, Grivo é metamorfoseado em um buriti e encontra uma maneira de retirar delas o que quer saber:

O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia. Ele se balançou, como um coqueiro. Porque tinha o Saci encarapitado por sobre sua cabeça — como se com as duas mãos e os dois pés se agarrando, e rabo para o alto: o Saczinho, como um macaquinho, como um gato. Ele se balançou, sete vezes (CB, p. 611).

Logo, o que o Grivo/Grifo precisava aprender era absorvido ao matar os piolhos que estavam nas cabeças das velhinhas que se recusavam a falar. Entretanto, o viajante integra-se de tal modo com a natureza, que se torna um buriti, lugar de morada de saci, e, assim metamorfoseado, mata os piolhos, que se alimentavam não apenas do sangue, mas também dos saberes guardados pelas velhinhas que, no estalar da morte, revelam segredos que só a Grivo e a Cara-de-Bronze será dado conhecer. Há nesse trecho não apenas uma relação intrínseca entre morte e linguagem, como também se instaura uma instância secreta em que voz se confunde com silêncio, e segredos só são revelados a partir da morte da natureza.

Se a ideia da morte é recorrente em tudo que se diz sobre o velho fazendeiro, Grivo também experimenta essa sensação no trecho: “E teve uma vez em que ele pensou que, de doentemente, ia sem tardança morrer; e esperou a morte vindo, mas sossegado sutil, como uma goteira pinga. E viu — conforme lhe mostraram em mão — o vero retrato de uma pessoa que nunca tinha existido, retrato de fotografia” (CB, p. 612).

A frase “Em lugares. Muito vi os buritis morrendo: briga da caatinga com o Gerais... Buriti-bravo: é espinhoso...” (CB, p. 613) sinaliza a chegada de Grivo no agreste, aspecto já indicado no parágrafo de abertura da narrativa. Ao chegar a um lugar que talvez se chame Criulís, ele está perto do ponto final da viagem, onde permanece por dez meses. Entretanto, quando vai narrar o que aconteceu neste período, é chamado por Cara-de-Bronze, que, como já foi dito, não sai do quarto, mas sabe tudo que lá fora ocorre. A

narração do que ocorreu na viagem é de novo interceptada em seu ponto crucial e o viajante não revela nada do que ocorreu durante os dez meses que ali permaneceu.

Em volta de uma fogueira, como nos tempos primevos, quando era em volta do fogo que as estórias eram compartilhadas, Grivo continua sua narração, depois de ter conversado novamente com Cara-de-Bronze, mas não retoma o relato da viagem de onde parou, ou seja, não nos conta o que viveu durante os dez meses em que não esteve em movimento à procura do lugar, indicado pelo patrão como ponto de chegada.

Cabe observar que a caracterização das personagens nesse trecho também é feita de maneira incompleta, obedecendo a maneira como a própria narração do Grivo se deu. Só se vê o lado esquerdo do rosto do vaqueiro Mainarte; o chapéu de couro do Doím está estraçalhado; Parão está com o gibão sobre os ombros, mas não enfia os braços nas mangas; Adino, com a sisgola entre a boca, parece ter dois queixos; Tadeu tem chapéu que lembra uma lua crescente; do vaqueiro Fidelis, vê-se o branco dos dentes, mesmo quando ele não sorri; Muçapira também está mascarado pela sombra do chapéu; e do vaqueiro Sacramento se vê apenas parte do rosto. De braços cruzados, Grivo termina sua narração. Os vaqueiros reconhecem que ele retornou mudado: aprendeu segredos, aprendeu a não ter medo, “Como pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver” (CB, p. 617).

No final da estória, quando Tadeu pergunta se em suas andanças o viajante teve notícias de um senhor, Jéia Velho, Grivo finge não se lembrar, no que é repreendido por Tadeu: “Isso pode cair de memória?” (CB, p. 619). Então, Tadeu toma a palavra e revela que Segisberto, o Cara-de-Bronze, fugira de sua terra natal no Norte porque pensara ter matado o pai durante uma briga. Esse equívoco fez dele um fugitivo e por certo contribuíra para sua reclusão, pois só soube que não era um criminoso muitos anos depois. A revelação de Tadeu, que também foi adiada até o final da narrativa, é interrompida três vezes por Grivo, que lhe pede a benção. Essa forma de cumprimento, pedir a benção aos mais velhos da família, ainda é recorrente no interior do Brasil, mas certamente tem repercussão ainda mais forte para a personagem na velhice, que, desde a juventude, quando fugira de seu lugar de origem, não tinha mais a quem pedir a benção. O choro de um homem à beira da morte. A sensibilidade do patrão, tido até então como um homem assertivo em tudo o que se propôs a fazer na vida, comove seus vaqueiros.

Recapitulando, Cara-de-Bronze enriquece, tem um séquito de vaqueiros a seu dispor, é proprietário de terras e bois; no entanto, é solitário, sistemático, hermético, e, com a proximidade da velhice, foi acometido por estranhas manias, culminando com a empreitada delegada a Grivo: a busca da poesia. Esse choro que Grivo relata a um grupo de vaqueiros é o ponto alto da narração, que tenta ainda ocultar as perguntas que o texto não responde diretamente.

Na obra *A farmácia de Platão*, Derrida (2015) defende que, na acepção platônica, o escrito é um discurso escrito (*lógos gegramménos*), o lógos provém de um pai: “Não há, pois, para Platão coisa escrita. Há um lógos mais ou menos vivo, mais ou menos próximo de si” (*idem*, 116). A escrita seria, então, uma fala enfraquecida, justamente por ser parricida. É o filho perdido, proscrito, por ter matado o próprio pai, o discurso vivo. Não é justamente a busca da palavra mais próxima da oralidade, em uma tentativa de diminuir esse hiato causado pela oposição permanente entre o pai (a fala) e o filho (a escrita), que temos no projeto rosiano? Então, pode-se associar a criação da personagem parricida, ou que pensava sê-lo, que manda um jovem em busca da poesia cifrada na natureza, a uma tentativa de Rosa de (re)instaurar esse elo perdido entre a escrita e o discurso vivo.

Essa aura misteriosa que envolve Segisberto Saturnino Jéia Velho, e Filho está também presente na oscilação de seu nome. Cada vaqueiro o denomina de uma forma: Sigérbe, Sejiebel, Xezisberto, Zijisbéu, Sezisberto, e, ocasionalmente, ele é tratado por o Velho, ou Cara-de-Bronze. A recusa do nome do pai, que ele às vezes exclui da assinatura, conforme explica o vaqueiro Tadeu, também é indício que acentua o parricídio, dessa feita simbólico.

Ainda de acordo com Derrida, “todo o grafema é por essência testamentário” (1973: 81). À beira da morte, além de ter a certeza de que não era um parricida, o que por certo dirimiu, ainda que tardiamente, a relação do velho fazendeiro com a culpa, Grivo entregou-lhe a poesia cifrada na natureza.

Se a linguagem é a morada primeva da escritura cifrada na natureza, não foi por acaso que Cara-de-Bronze teve de matar, ainda que simbolicamente, o pai, para se afastar da poesia e dela voltar a se aproximar, por meio de uma longa viagem de volta à terra natal. Não como fizera Ulisses, mas enviando outrem, uma espécie de Telêmaco, o filho,

que recuperará não apenas a palavra perdida, mas também o *ethos*: o alívio de realmente não ser ele um parricida.

Capítulo 7 – “Buriti”: memórias entrelaçadas

Prodigioso em fundir vários pontos de vista na construção de suas estórias, no romance “Buriti”, a derradeira narrativa de *Corpo de baile*, Rosa o faz de maneira bastante complexa. A primeira parte da trama é praticamente construída por meio das recordações que Miguel tem da região para onde retorna um ano depois da sua primeira visita. Durante essas lembranças saber-se-á que se trata da personagem Miguilim, protagonista de “Campo geral”, primeira narrativa do ciclo.

Como visto, em “Campo geral”, todos os conflitos familiares são narrados da perspectiva de um menino de 8 anos, que, como toda criança, nutre curiosidade aguçada por tudo que o cerca. A ação transcorre por um período aproximado de dois anos, mas lampejos de memória despertam reminiscências da primeira infância.

No decorrer da narrativa, fica claro que são as experiências de quase morte que contribuíram para a formação do menino Miguilim como contador de estórias. Por certo, fora preciso beber um golinho de velhice para que pudesse dar conta do narrável, competência que começa a ser desenvolvida sobretudo quando o irmão, Dito, padece durante dias com dores atroz, em decorrência de um corte no pé que o levará à morte prematura. O desaparecimento desse irmãozinho provoca em Miguilim uma dor tão profunda que, dias depois, ele adoece verdadeiramente. É curado com o mel e a alegria dos versos encantatórios, entoados por seo Aristeu. Depois dessa cura, sempre que pensava em seo Aristeu “vinha em Miguilim a vontade de poder saber fazer uma estória” (CB, p. 156).

Além dessas experiências de quase morte vivenciadas por Miguilim, nessa novela mortes reais acometem o núcleo familiar. Primeiro a morte do pequeno Dito, depois o crime passional, praticado pelo pai do protagonista, que mata Luisaltino, um vaqueiro agregado que se envolvera amorosamente com sua esposa, e, em seguida, comete suicídio.

“Buriti”, por sua vez, é praticamente construída por meio das recordações que Miguel tem da primeira visita que fizera à fazenda do Buriti Bom no ano anterior. Ao ser informado, já nas primeiras páginas, que o veterinário Miguel é o mesmo menino protagonista da primeira narrativa de *Corpo de baile*, o leitor poderia supor que em “Buriti” conhecerá o que acontecera com a criança que vira sair do Mutum na companhia

do doutor José Lourenço, que não apenas identificara a miopia do garoto e lhe emprestara os óculos que lhe permitiram ver a realidade circundante por uma nova perspectiva, mas também o levava consigo para a cidade. Entretanto, como veremos mais adiante, não é isso que ocorre.

Em “A estória de Lélío e Lina”, o leitor reencontra os irmãos de Miguel: Tomé, que se tornara vaqueiro, como também as irmãs Chica e Drelina, que se casaram com boiadeiros. Entretanto, até então, nada fora dito sobre o menino protagonista de “Campo geral”. Ao reencontrarmos Miguel como veterinário na abertura de “Buriti”, podemos inferir que realmente pôde estudar na cidade grande, já que volta para a narrativa para exercer a profissão na qual se especializara.

Ainda que possamos supor que o menino, diferente dos irmãos, tivera acesso à formação acadêmica e que voltara para a realidade de onde partira como “doutor”, nada saberemos do que vivera entre sua saída do Mutum e seu retorno à narrativa como um jovem adulto. É por meio das memórias que Miguel retorna, não aos seus anos de formação, desde que saíra do Mutum, mas aos fragmentos das conversas que tivera com Gualberto Gaspar e às imagens recuperadas do curto convívio com os moradores da fazenda do Buriti Bom, durante a primeira visita que fizera à região.

Portanto, em “Buriti” acompanhamos o retorno de Miguel ao ciclo da narrativa, mas ele não regressará ao vilarejo de sua infância ou ao Pinhém, onde moram os irmãos; voltará para a fazenda onde estivera no ano anterior, exercendo suas atividades como veterinário. Na primeira visita ao lugar conhecera Maria da Glória, uma das filhas do fazendeiro iô Liodoro, por quem, apesar do breve contato, se apaixonara. O principal motivo de seu retorno à região é pedir a mão da jovem em casamento. Na abertura do romance, seus sentimentos já são apresentados: “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia, agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (CB, p. 625).

Nessa que pode ser considerada a primeira parte da narrativa, o viajante que retorna relembra a sua passagem pelo lugar e a última conversa que tivera com Maria da Glória, enquanto iô Liodoro jogava bisca com a nora Lalinha. Saberemos, ou lembraremos como leitores, que na primeira narrativa do ciclo, “Campo geral”, Miguel

nascera no Mutum, informação apresentada brevemente quando Glória indaga sobre suas origens.

Entremeado às recordações, é apresentado o fluxo de pensamento desse personagem-narrador em reflexões como: “Glorinha está querendo me compreender, saber tudo de mim?”. No decorrer da conversa, ela percebe que o rapaz está ensimesmado e insiste: “Conta alguma coisa, do que está sonhando pensativo?” — “De minha terra. Lá tinha pássaros cantando de noite?” — “Sério?” — “O mutum” (CB, p. 626). Esse pássaro, grande e formoso, que se esconde durante o dia e sai do ninho à noite em busca de alimento, fará a conexão entre o lugar e o tempo remoto da infância, recuperado pela memória, e o tempo presente da narrativa.

Em fragmentos de um discurso amoroso, que mais esconde que revela, Glória diz que no Buriti Bom não há mutum, para algumas linhas depois retificar: “sabe, eu não disse a verdade, de propósito: por aqui também tem mutum. Mutum no mato ronca cismado, que até enjoa a gente. Se caça. A carne é muito gostosa” (CB, p. 630).

A palavra caça desencadeia outra imagem do passado, abrindo espaço para um trabalho perlaborativo: a caçada do tatu-peba e o desaparecimento da cadelinha Pingo-de-Ouro, que o pai entregara aos tropeiros que estavam em passagem pelo Mutum, episódios que provocaram imensa dor no menino que fora. Também é nesse diálogo que se lembra da maior tristeza que o acometera na infância, a morte do irmãozinho Dito: “Até hoje, não posso demorar o pensamento nele. Tenho medo de sofrer. Você acha que eu sou fraco? — Acho não. Por quê? Fraqueza é não ter sentimento” (CB, p. 632).

As experiências traumáticas da infância que antecedem a partida de Miguilim do Mutum — a morte do irmãozinho Dito, o assassinato cometido por seu pai e o posterior suicídio do genitor — são retomadas nessa última narrativa de *Corpo de baile*, permitindo não apenas que saibamos que o pequeno Miguilim se tornou um excelente veterinário, mas que o encontro com Maria da Glória dá vazão a diálogos que permitem um poderoso exercício de perlaboração.

Dentro dessa reprodução de fragmentos de lembranças, o narrador recua também no tempo em que o enredo transcorre no presente e conta como, três dias antes, Miguel conheceu Nhô Gualberto Gaspar. Portanto, em sua primeira viagem à região, o rapaz é conduzido à fazenda do Buriti Bom por um fazendeiro vizinho de iô Liodoro. É por meio

de seu relato que são antecipadas informações sobre as personagens que vivem na fazenda.

Enquanto Miguel vacina o gado da Fazenda da Grumixã, da propriedade de Gualberto Gaspar, não apenas Miguel, mas também os leitores conhecerão a beleza de Maria da Glória, que, na descrição do fazendeiro, se contrapõe à fealdade de sua irmã, Maria Behú. Antes de chegar ao seu destino, Miguel tomará contato também com a estória de Lalinha, a nora que fora abandonada pelo filho do proprietário do Buriti Bom, iô Irvino, e que o fazendeiro buscara na cidade.

Essas informações, antecipadas pelos relatos que Gualberto faz ao viajante, apresentam uma primeira visão do quadro familiar onde se desenrolará a história. Como bem aponta Susana Lages:

Cada personagem abriga uma multiplicidade de camadas e aspectos, muitos deles apenas aludidos naquilo que fazem ou que deles é dito. É precisamente essa pluralidade de estratos de que são compostos os personagens que torna tão intrincada a relação que eles mantêm uns com os outros (2002: 115).

Esse papel de mediação, desempenhado por nhô Gualberto, é recurso usado por Guimarães Rosa em outras narrativas do ciclo *Corpo de baile*. Por exemplo, os vaqueiros apresentam informações sobre os moradores do Pinhém a Lélío, protagonista de “A estória de Lélío e Lina”, antecipando seu encontro com a velhinha com quem partirá do Pinhém. Em “Buriti”, contudo, o fato de as informações serem apresentadas por apenas uma personagem, e não um grupo de pessoas, favorece a retomada desses fragmentos posteriormente, potencializando as impressões que Miguel terá das personagens quando conhecê-las pessoalmente.

A presença de asteriscos, sinal pouco usado por Rosa, demarca não apenas o início da segunda parte da novela como também a partida de Miguel, depois de sua primeira estada no lugar, indicando que a história passará a ser contada sob outra perspectiva: a apresentada por Leandra, a nora cidadina, que iô Liodoro mantém sob seus cuidados.

As reflexões de Lalinha compreendem cerca de dois anos, da sua chegada à fazenda às vésperas de sua partida, coincidindo com o retorno de Miguel. Portanto, toda

a narrativa é construída a partir de uma sobreposição de camadas temporais, presentificadas pela reflexão sobre o vivido no presente, mas também por recordações, tanto de Miguel quanto de Lalinha.

Como vimos, esse entrelaçamento de temporalidades dá-se de maneira bastante complexa, articulando-se fatos ocorridos no tempo presente às memórias de infância de Miguel-Miguilim e às lembranças de Lalinha, quando recebera o sogro na cidade e aceitara o convite dele para passar uma temporada na fazenda do Buriti Bom.

Se no Mutum da infância de Miguilim a beleza de sua mãe era o eixo em torno do qual circulavam o pai, o vaqueiro Luisaltino (assassinado em decorrência do ciúme do marido) e o cunhado Terêz (com quem ela se casa depois do suicídio do Nhô Berno), na derradeira narrativa do ciclo, a pulsão sexual é representada por iô Liodoro, o pai de Maria da Glória. Depois de viúvo, ele mantém relações sexuais com uma mulher casada e uma ex-prostituta, levada por ele para o lugar, mas também sucumbe à beleza da nora, que tem sob sua guarda, pouco antes da partida dela para a cidade. Portanto, o erotismo e a interdição do desejo por laços familiares, presentes no núcleo familiar de Miguilim no Mutum, também são elementos preponderantes na fazenda do Buriti Bom e são retomados por meio da memória ou pela descrição pormenorizada do que ocorre no presente.

À semelhança do que ocorreu em “Campo geral”, é fundamental que mudanças aconteçam na estrutura familiar do Buriti Bom para que, agora adulto, Miguel seja integrado não apenas na família de iô Iodoro, mas reintegrado na narrativa cíclica. Relembremos que do núcleo familiar também fazia parte Maria Behú. Se em “Campo geral” Miguilim só parte do Mutum depois do falecimento do irmãozinho Dito, em “Buriti” é após a morte de Maria Behú que Miguel conseguirá chegar ao seu destino para cortejar Maria da Glória. Além disso, é só depois dessa morte que Lalinha decide retornar à sua vida na cidade, não sem antes consumir seu encontro sexual com o sogro. Nesse sentido, se a morte de Dito, em “Campo geral”, contribuiu para o nascimento de Miguilim como contador de estórias, em “Buriti” é a morte de Maria Behú, irmã rezadeira de Maria da Glória, que demarcará o retorno de Miguel ao Buriti Bom e ao ciclo *Corpo de baile*.

Reflexões finais – *Corpo de baile*: o espaço onde o tempo passeia

No vasto território que abrange os sertões em *Corpo de baile*, os lugares são apresentados de diferentes maneiras. Tudo começa no núcleo familiar de Miguilim, no Mutum, e a cada narrativa o espaço vai sendo ampliado. Em “Uma estória de amor”, não apenas a igreja é inserida no *locus*, como conheceremos mais sobre as dinâmicas sociais, justamente por se tratar de uma festa. A narrativa transcorre durante três dias, mas nesse espaço que circunda a casa de Manuelzão e a igreja, os convidados de vários lugares e posições sociais circulam, ampliando não apenas a visão que o leitor poderá ter dessa paisagem, mas também dos seres humanos que por ali habitam.

Em “A estória de Lélío e Lina”, não apenas o tempo é ampliado, já que a ação transcorre durante um ano, mas se pode conhecer mais profundamente o modo de vida e a maneira como se estabelecem as relações de afeto e amizade entre os doze vaqueiros que estão a serviço de seo Senclér. Por isso, é em torno da casa onde ele mora com a esposa que gravitam as vidas desses vaqueiros agregados. Alguns solteiros, como Lélío, Delmiro e Canuto; outros casados, como Tomé e Fradim. Ao ampliar essa visão que se tem da paisagem, o narrador nos dá a conhecer o dia a dia de boiadeiros, sua lida com o gado e as relações que estabelecem entre si.

Na parábase “O recado do morro”, também o tempo da narrativa é amplo, como os espaços percorridos pela comitiva abarcam a visita a sete fazendas distintas, permitindo ao leitor conhecer não apenas outros lugares, mas compreender o modo de vida de diferentes habitantes dos gerais.

Em “Dão-lalalão”, a ação volta a ser condensada em apenas algumas horas, o percurso volta a ser curto: as poucas léguas que separam o ão, onde mora o casal protagonista, Doralda e Soropita, do Andrequicé, para onde ele se dirigia com regularidade para ouvir as novelas de rádio com o intuito de recontá-las aos vizinhos. Contudo, o uso da memória é potencializado, e se pode conhecer o modo de vida das pessoas que habitam em centros urbanos do sertão, como a cidade de Montes Claros, onde outrora Soropita encontrara a esposa, Doralda.

Na parábase “Cara-de-Bronze”, o tempo também é condensado em apenas um dia, já que toda a história transcorre na data de retorno do vaqueiro Grivo à fazenda do seu patrão, Cara-de-Bronze. Entretanto, apesar de pouco relatar sobre sua viagem,

sabemos que ele percorreu muitas veredas e lugares ermos do sertão em busca da palavra poética, a mando do dono da fazenda.

Na derradeira novela, novamente o foco narrativo é ampliado, não apenas porque o enredo abarca o período de dois anos, mas por ser contado do ponto de vista de duas personagens, Miguel e Lalinha. Além disso, é nessa narrativa que Miguilim, que saíra do ciclo no fim de “Campo geral”, retorna, modificado pelas experiências que tivera na cidade grande, onde pudera estudar e se tornar veterinário.

Como demonstrado até aqui, em “Campo geral” Miguilim recupera lembranças da primeira infância, que são intercaladas com as experiências vividas no tempo presente da narrativa. Além das situações de quase morte vivenciadas pelo enfermiço Miguilim, algumas delas recuperadas pela memória, mortes reais acometem a família, como já mencionado: o assassinato de Luisaltino, o suicídio de Nhô Berno e a morte do pequeno Dito. Entretanto, as crianças, à medida que vão tendo contato com o mundo, para entendê-lo passam a questionar os fatos vivenciados no cotidiano. Essas experiências diárias também são retomadas por meio da memória pelo protagonista Miguilim e entrelaçadas às ações vividas no tempo presente da narrativa.

A relação entre morte e memória também é recorrente na parábase “Uma estória de amor”. Conforme demonstrado, toda a composição da narrativa é feita a partir da experiência coletiva, portanto, não são retomadas apenas as memórias pregressas de Manuelzão, também são fundamentais a participação do contador de estórias seo Camilo e o contributo de outras personagens, que narram outras tramas retidas na memória, como as contadas por Joana Xaviel e pelos vaqueiros que, ao retornarem de Goiás, contam suas façanhas para Manuelzão. Toda a festa fora planejada com o objetivo de honrar a memória da mãe do protagonista. O que reitera a presença da morte em toda a tessitura do texto.

No romance “A estória de Lélío e Lina”, o tempo presente da narrativa, no qual o leitor acompanha a integração de Lélío no Pinhém, é matizado pelas lembranças que ele tem de uma moça que conhecera em Paracatu. Entretanto, ainda que o rapaz tenha sofrido com as consequências desse amor platônico, e o desprezo da jovem volte com frequência à sua memória, no tempo presente Lélío tem experiências reais, nas quais sua sexualidade e sensibilidade são evidenciadas. Além disso, ele conta com o apoio da experiente Lina, que, por meio de sua afável companhia e palavras acolhedoras, ajudam-no a superar as tristezas decorrentes desse amor não correspondido, participando

ativamente do seu processo de cura. A experiência de quase morte que Lélío recupera por meio da memória, pouco antes de se encontrar com Lina, sinaliza que o eixo memória/morte também é recorrente na constituição do romance.

O objetivo central da viagem descrita na parábase “O recado do morro” é conduzir o cientista estrangeiro, Alquiste/Olquiste em sua pesquisa de campo, por onde vai recolhendo pedras, amostra de plantas e informações sobre a flora e a fauna local. Pedro Orósio, o condutor da excursão, teimoso, solteiro e namorador, desperta a inveja dos companheiros, que planejam matá-lo em uma emboscada. Entretanto, como demonstrado, há também o caminho da palavra cifrada, que vai passando de mensageiro a mensageiro, ressaltando não apenas a importância daqueles que sabem ler/ouvir os recados emitidos pelo Morro da Garça, mas também evidenciando a potência da oralidade, usada para tecer a canção que o poeta Laudelim entoava na festa, na última fazenda visitada. Canção que, ao ser decifrada por Pedro, livra-o da morte. Nesse caso, o díptico memória/morte está interligado na própria constituição da parábase.

Em “Dão-lalalão”, ao reencontrar o amigo Dalberto, Soropita é obrigado a se lembrar do passado que queria sepultar. Além disso, é a entrada dessa personagem na estória que determina também a pulsão de morte, já que o ciúme doentio que Soropita sente de Doralda e o medo latente de que ela seja reconhecida pelo amigo determinam toda tensão da trama, pois o leitor fica sempre à espera de que Dalberto seja assassinado por Soropita.

A memória também tem papel preponderante na parábase “Cara-de-Bronze”, em que um velho fazendeiro, à beira da morte, escolhe, entre seus vaqueiros, Grivo, um dos amigos de infância do menino Miguilim de “Campo geral”, para realizar uma misteriosa viagem. Apesar de esse périplo durar dois anos, toda a narrativa transcorre no decorrer de um dia: o dia do regresso do vaqueiro à fazenda. Portanto, é no tempo e não no espaço que as experiências do viajante são recuperadas mnemonicamente no dia do seu retorno.

Em “Buriti” a morte de Maria Behú coincide com o retorno de Miguel à fazenda do Buriti Bom e o tempo presente da narrativa é entretecido pelas memórias de infância de Miguel, mas também pelas experiências que tivera na visita feita à região no ano anterior. As memórias de Lalinha assumem um papel preponderante no decorrer da estória, contribuindo para que o mesmo enredo seja contado de vários pontos de vista.

PARTE II

– Infância e linguagem

A ideia de uma infância como substância psíquica pré-subjetiva revela-se então um mito, como aquele de um sujeito pré-linguístico, e infância e linguagem parecem assim remeter uma à outra em um círculo no qual a infância é a origem da linguagem e a linguagem é a origem da infância. Mas talvez seja justamente neste círculo que devemos procurar o lugar da experiência enquanto infância do homem. Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (Agamben, 2008: 59).

Preâmbulo – Uma brevíssima história da brincadeira e do brinquedo

Se, na atualidade, o brinquedo está praticamente condicionado às regras do capital e virou uma mercadoria rentável, no passado havia uma estreita relação entre as brincadeiras e os rituais das festas pagãs, previstas no calendário de vários povos. Em muitas culturas antigas, por exemplo, acreditava-se que a fartura de uma colheita dependia do bom desempenho dos jogadores nas competições, realizadas nessas festas, que eram verdadeiras cerimônias sagradas. Jogos e brincadeiras eram, então, vivenciados por todos os membros de uma sociedade para celebrar as mudanças das estações do ano, a época das colheitas, o nascimento de crianças ou a morte de um líder comunitário.

Descobertas arqueológicas comprovam que a história do brinquedo e da brincadeira é tão antiga como a da própria humanidade. Os primeiros ioiôs de que se tem notícia, por exemplo, foram feitos de cerâmica na Grécia antiga. Os piões já eram usados há cerca de 3.000 anos a.C., na Babilônia, onde eram esculpidos em argila. Empinar papagaio ou pipa é uma arte milenar originada na China. Na Roma antiga, as crianças brincavam com carrinhos, cavalinhos de pau, piões e bonecas.

Estudiosos da história das religiões antigas nos informam que brincadeiras como o balanço, que ainda faz a alegria de crianças e adolescentes na atualidade, eram comuns na antiguidade grega, na chamada festa *Aiora*, ou festa da juventude. Nessa festividade, os meninos saltavam sobre odres de vinhos e as meninas eram empurradas em balanços; possivelmente, tratava-se de um ritual em prol da fecundidade. Existia, portanto, uma estreita relação entre as brincadeiras e essa cerimônia religiosa.

Walter Benjamin nos lembra que o chocalho, tão apreciado pelos bebês, “é um instrumento para afastar os maus espíritos, que deve ser dado justamente aos recém-nascidos” (Benjamin, 1985: 250). O uso que diferentes povos indígenas brasileiros fazem do maracá, espécie de chocalho, para afastar os maus espíritos ainda na atualidade só comprova essa hipótese.

De acordo com Agamben (cf. 2008: 87), pode-se perceber vestígios de representações ritualísticas, em que os deuses lutavam pela posse do Sol, no jogo de bola; na dança de roda, um rito matrimonial; e nos jogos de peão e no tabuleiro de xadrez, instrumentos divinatórios.

Na Europa, a distinção entre brincadeiras infantis e de adultos começou a ser estabelecida nos séculos XVII e XVIII. Até então, não havia uma demarcação entre o mundo do adulto e da criança, tampouco existia uma fronteira rígida demarcando que brincadeiras seriam apropriadas para meninos ou meninas, como na atualidade.

Durante o século XVIII, quando a fabricação de brinquedos começou a ser especializada, os mestres de ofício tiveram de enfrentar toda sorte de restrições corporativas. Essas leis proibiam, por exemplo, os carpinteiros de pintarem suas bonecas de madeira, e a produção de brinquedos de vários materiais exigia que um mesmo tipo de brinquedo fosse realizado por trabalhadores de diversas áreas. Geralmente, antes disso, os brinquedos eram criados nas oficinas de entalhadores de madeira e fundidores de estanho. Portanto, “outrora os brinquedos eram subprodutos das atividades produtivas regulamentadas corporativamente, o que significa que cada oficina só podia produzir o que correspondesse ao seu ramo” (Benjamin, 1985: 245).

Em estudo sobre a evolução do conceito de infância ao longo do tempo, Philippe Ariès faz interessante análise do assunto e afirma que no final do século XVIII e começo do XIX, em certa medida, houve um retrocesso, provocado pela demanda de mão de obra infantil para as fábricas. Segundo ele, nesse período “o trabalho das crianças conservou uma característica da sociedade medieval: a precocidade da passagem para a idade adulta. Toda a complexidade da vida modificada pelas diferenças do tratamento escolar da criança burguesa e da criança do povo” (Ariès, 1981: 129).

Esse quadro estava em sintonia com o conceito geral de infância que grassava em países europeus, como a Inglaterra e a França, onde crianças eram empregadas nas fábricas como aprendizes. Ali exerciam inúmeras atividades, desde varrer o chão e manter a bancada de trabalho em ordem até o transporte de mercadorias; além disso, eram muito mal remuneradas e raramente tinham oportunidade de aprender algum ofício, como pressupunha sua condição de aprendiz.

Com o objetivo de proteger a infância da exploração capitalista, já que se tratava de mão de obra barata, largamente explorada, o ensino passou a ser obrigatório na Europa do século XIX. Paradoxalmente, essa escolarização tinha também o objetivo de preparar essas crianças da classe operária para, no futuro, serem operários mais qualificados. Nesse quadro, o período da infância deveria ser encurtado para que a criança ingressasse no mundo dos adultos o mais rápido possível.

Quanto aos brinquedos, ainda que houvesse alguma sistematização dessa produção antes do século XIX, certamente foi a partir da chamada “Era do Capital” que a produção desses artefatos passou a ser objeto de uma indústria específica. Esse fato não está somente associado às grandes mudanças que ocorreram no mundo a partir da mecanização do trabalho, mas também à mudança da própria concepção da criança e da infância.

Com a ascensão da burguesia e a legalização das relações matrimoniais, com o intuito de se preservar o patrimônio e garantir os direitos passados de pai para filho, os papéis do homem e da mulher passam a ser bem demarcados dentro de casa. A mulher deveria dedicar-se aos cuidados com a casa e a educação dos filhos; ao homem caberia o papel de trabalhar fora e garantir os proventos da família. Nesse contexto, as brincadeiras infantis também adquirem outra dimensão: as meninas passam a brincar com bonecas e a ganhar casinhas em miniaturas para aprenderem a ser mães exemplares e boas donas de casas; os meninos são estimulados a participar de jogos em que devem mostrar força e destreza. Benjamin, na década de 1930, já alertava para os perigos dessa descaracterização do brincar:

Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio — verdadeiros brinquedos, tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos. Pois quanto mais atraentes são os brinquedos no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva (Benjamin, 1985: 247).

Recapitulando, tanto na antiguidade como no século das luzes, não havia uma separação rigorosa, como na atualidade, entre as brincadeiras infantis e os jogos praticados pelos adultos. Prova disso são quadros do século XVI, como a pintura *Jogos infantis*, de Pieter Bruegel, 1560, que documentam pessoas de todas as idades e gêneros brincando de cavalo de pau, cata-vento, jogando pião e muitas outras modalidades de jogos corporais. Essas brincadeiras, em certa medida, estavam associadas também ao mundo do adulto.

Com o passar do tempo, os jogos e as brincadeiras foram paulatinamente dissociados do seu caráter ritualístico e comunitário. Nesse processo, o ato de brincar foi

sendo apropriado pelas crianças, surgindo assim a ideia que impera na atualidade de que as brincadeiras e os jogos podem ser praticados coletivamente, ou individualmente, mas só por crianças, dando margem para o grande avanço da produção em série de brinquedos, sobretudo pensados para que a criança brinque sozinha. Esses brinquedos foram substituindo o espaço da brincadeira e do jogo coletivo.

Entretanto, como demonstrarei nesta parte da tese, nas sete narrativas de *Corpo de baile* a brincadeira e/ou o brinquedo estão muito próximos das relações que os seres humanos estabeleciam entre si nas sociedades pré-capitalistas, ainda que tais situações sejam recorrentes nos momentos em que o trabalho é suspenso pela festa ou pelos momentos de ócio.

De acordo com Johan Huizinga, nas ideias veiculadas no livro *Homo Ludens, o jogo como elemento da cultura*, há uma estreita relação entre a cultura de diferentes povos e o jogo, pois trata-se de uma atividade:

[...] que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais, segundo uma determinada ordem e um dado número de regras livremente aceitas, e fora da esfera da necessidade ou da utilidade material. O ambiente em que se desenrola é de arrebatamento e entusiasmo, e torna-se sagrado ou festivo de acordo com a circunstância (Huizinga, 2014: 147).

A partir dos estudos de Lévi-Strauss e Huizinga, Agamben também estabelece relações entre o jogo e os rituais sagrados, pois, por mais que a pesquisa etnográfica recue no tempo, encontrar-se-á a relação entre os jogos e os ritos porque todo jogo “[...] contém uma parte de rito e todo rito uma parte de jogo, o que frequentemente dificulta a distinção entre um e outro” (2008: 90).

Entre as escolas psicológicas contemporâneas à produção rosiana que, ao analisar as estruturas psíquicas da criança, referem-se ao uso linguístico, o trabalho de Jean Piaget é preponderante, conforme sintetiza Julia Kristeva sobre a importância desses estudos para a linguística:

A aprendizagem da língua pela criança, as categorias lógicas que elabora ao longo do seu crescimento para apreender o mundo, todas as investigações estão constantemente orientadas para a linguagem e proporcionam um conhecimento sobre o seu funcionamento que a linguística formal seria incapaz de dar (Kristeva, 2020: 267).

As ideias postuladas por Jean Piaget e seus contemporâneos construtivistas foram revolucionárias para os estudos da educação em geral e do desenvolvimento infantil em particular, pois partiram de um pressuposto relegado até então: o princípio de que o ser humano é capaz de desenvolver suas faculdades mentais em diferentes contextos por ser racional, e essa capacidade de pensar, julgar e argumentar não é dada pela genética, mas é uma potencialidade que todo ser humano pode desenvolver ao longo da vida.

Nesta parte da tese, estabelecerei relações entre o universo da infância, como o jogo, a brincadeira e o brinquedo, presentes também nas festas, e a experimentação com a linguagem não apenas em “Campo geral”, onde tais fatores são evidentes devido à presença do núcleo infantil de personagens, mas também nas outras narrativas, pois nessa e em outras obras de Rosa pode-se verificar que a infância, não por acaso, tem papel preponderante.

Capítulo 1 – Um escritor alinhado com a lógica infantil

A infância é muito relevante na produção rosiana. Não por acaso, dos 21 contos do livro *Primeiras estórias*, seis são protagonizados por crianças: “As margens da alegria”, “A menina de lá”, “Pirlimpsiquice”, “Nenhum, nenhuma”, “Partida do audaz navegante” e “Os cismos”.⁴⁰ Desse conjunto, nesse estudo interessa-me retomar algumas ideias já defendidas em ensaio que escrevi sobre o conto “Nenhum, nenhuma”⁴¹, justamente por serem evidentes nessa complexa narrativa alguns aspectos tratados anteriormente no que respeita à memória, mas que me permitirão apontar relações entre infância, velhice e linguagem, temas preponderantes nesta parte da tese.

Infância, linguagem e memória em “Nenhum, nenhuma”

Os dois discursos proferidos por Sócrates em *Fedro*, ainda que no primeiro se afirme que não se deve conceder favores a quem se ama, têm como tema central o amor, pois o amor seria uma espécie de loucura, provocada por um impulso divino, que ajudaria a alma a se aproximar do Belo. Na acepção platônica, divina também é a inspiração, que pode ser organizada em quatro categorias: a que levaria ao transe poético, advinda de Apolo; a mística, que provocaria a catarse, propiciada por Dionísio; a inspiração poética, concedida pelas Musas; e aquela que deflagra o delírio amoroso, atribuída a Afrodite e Eros.⁴² Essa última, considerada por Sócrates nesse diálogo como a mais excelente forma

⁴⁰ Ao tratar do tema da infância na obra de Rosa, no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, Benedito Nunes (2013) destaca que o menino, a menina e o jovem são investidos de encantamento e pertencem a uma só família mítica. Assim sendo, há neles um estado de receptividade, de sabedoria inata que tem duplo sentido. Também é Nunes que aponta o lado poético de Miguelim. Por sua vez, no livro *O menino na literatura brasileira* (1988), Vânia Maria Resende dedica um capítulo à produção rosiana e analisa alguns contos protagonizados por crianças, inclusive “Campo geral”. Essa autora estabelece relação entre a infância de Rosa e Miguelim, sugerindo que sua grande capacidade de urdir estórias estaria alicerçada nas próprias experiências de infância. Nelly Novaes Coelho (1991), por seu turno, aponta que a narrativa rosiana procede do *homo ludens*. A autora destaca também a presença imperativa da palavra anônima e coletiva na obra de Rosa e aponta que houve uma substituição da palavra “depoimento”, própria do *homo sapiens*, pela palavra “invenção” no *homo ludens*. No livro *Mundivivências, leituras comparativas de Guimarães Rosa*, Luiz Fernando Valente (2011) analisa “Campo geral” a partir de formulações de Sigmund Freud e Herbert Marcuse, buscando entender a relação entre desejo individual e ordem social. Retoma também elementos da teoria dos arquétipos de Carl Jung para refletir sobre a centralidade do motivo infantil na ficção de Rosa.

⁴¹ Essas reflexões foram publicadas em *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, n. 19, 2018: 169-179.

⁴² Cf. PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009: 99.

de inspiração, é, por isso mesmo, usada como modelo para ensinar sobre o bem falar e escrever.

Mas qual seria o papel da inspiração e da reminiscência no conto “Nenhum, nenhuma”, de João Guimarães Rosa?

Começo estas reflexões compartilhando a constatação de que a oitava posição do conto “Nenhum, nenhuma”, entre as 21 narrativas da coletânea *Primeiras estórias*, que veio a lume em 1962, por certo não é casual para um escritor que usava com regularidade a *lemniscata*, símbolo do infinito (∞), presente tanto nas imagens, encomendadas ao artista Luís Jardim para ilustrar as vinhetas do sumário do livro supracitado, como no fechamento de sua obra mais conhecida e estudada, *Grande sertão: veredas*.

Os eventos desse conto, escolhido para este exercício de pensamento, ocorrem em uma casa, localizada à beira da mata de algum rio. Ali, por meio da memória, adentra um menino no primeiro aposento, o escritório. O infante, que ainda não sabe ler, em um ato sinestésico, “relê” em uma revista o cheiro colorido das imagens. É por intermédio da Moça, filha do homem “já entrado em anos” e dono da casa, que se destaca o ano 1914, que “sempre a voz da Moça retificava” (Rosa, 2005: 94).⁴³

Se as datas não costumam ser recorrentes nas narrativas rosianas, deve-se considerar a importância dessa marca temporal, pois em julho daquele ano teve início a Primeira Guerra Mundial. Cabe lembrar que, de acordo com Walter Benjamin, as experiências entraram em crise justamente depois dessa guerra, pois “[...] nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras” (Benjamin, 1985: 115). Todavia, Rosa, que, aliás, exerceu funções de diplomata na Alemanha nessa época, constrói estórias onde os narradores imperam, e o tempo é apreendido e recomposto por meio da experiência.

No conto “Nenhum, nenhuma”, um Menino observa o encontro entre o Moço e a Moça. Por certo estão apaixonados, mas uma tensão suspende a narrativa. O Moço está ali, ansioso, em busca de uma resposta; pressupõe-se que espera receber um “sim” da Moça. No entanto, trechos de conversas lembrados pelo Menino — que, se recordar, “ganhará calma”, mas para consegui-la é preciso religar-se, “adivinhar o verdadeiro” (p.

⁴³ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. Doravante apresentar-se-á apenas a indicação PE, seguida das páginas do conto estudado, entre parênteses.

94) — revelam que há um impedimento. Não a morte do pai da jovem, condenado por alguma doença fatal, ou da velhinha Nenha, de quem ela cuidava, mas a morte deles mesmos, da Moça e do Moço. Ela quer ser lembrada no “para sempre”, deste e de outro tempo. Então, o que a jovem requisita não é a certeza do amor. O que ela deseja é não ser esquecida no jamais. Seria isso possível? O Moço não está certo de que possa responder a essa demanda e parte na companhia do Menino. Temos, assim, a história aparente: a impossibilidade de um final feliz entre dois jovens amorosos devido ao não querer da Moça, que deseja mais do que o Moço pode ou quer oferecer.⁴⁴

Mas se mesmo um menino sabe que “às vezes é preciso desconfiar do estreito caminhozinho por onde a gente tem de ir” (PE, p. 95), vê-se que será necessário (re)ler outras camadas do conto.

O vagaroso movimento da Moça, escondido nas dobras da memória do Menino, pode guiar o leitor que se habilite a fazer várias leituras. É preciso, como adverte Lyotard (1990: 10), ler devagar, pois “a escrita e a leitura são vagarosas, avançam para trás, na direção da coisa desconhecida ‘no interior’”.

Acompanhando o olhar do Menino entra-se novamente na casa, primeiro no escritório. Avista-se a mesa grande, de madeira vermelha, cheirosa, vislumbra-se o homem “entrado em anos” e o Menino a folhear a revista. Logo alguém mais entrará ali: a Moça, bela, alta, a alvura da pele ainda mais realçada pelo preto do vestido. Sua presença é associada a um sentimento de paz, ou melhor, “o que está por trás da palavra ‘paz’” (PE, p. 94). O narrador continua a lutar com a memória, insiste em querer saber o motivo de o Menino ter ido parar naquela casa, sem pessoas da sua família e, talvez, só porque tivera de permanecer por mais tempo ali, deixaram-no ver o que, como um segredo, em certo quarto se guardava.

É evidente o susto do infante ao avistar pela primeira vez Nenha, que “Era uma velha, uma velhinha — de história, de estória — velhíssima, a inacreditável” (PE, p. 95). Entretanto, é imperativo que o leitor atento reconheça nela os atributos de um recém-

⁴⁴ Cabe apontar alguns pontos de contato com o conto “Arroio-das-Antas”, que figura em *Tutaméia*, protagonizado por Drizilda. Depois de ter o marido assassinado por seu irmão, a jovem vai parar em uma fazenda nos rincões do sertão, onde só restavam velhos. É acolhida e cuidada por sobejas velhinhas, que rezavam pela boa sorte da protegida. Entretanto, diferente do desfecho de “Nenhum, nenhuma”, o Moço, que certo dia por lá aparece, recebe um “sim” como resposta. Essa narrativa é coroada com um final feliz, nos moldes de um conto maravilhoso: “Assim são lembrados em par os dois — entreamor — Drizilda e o Moço, paixão para toda a vida” (Rosa, 2017: 41).

nascido: pequenina conforme uma criança, não caminhava nem ficava de pé. De onde procedia Nenha?

Dela, está claro, ninguém mais sabe o nome, tampouco a origem. Vinda através de gerações, consoante as próprias estórias contadas e recontadas pelos narradores. O conhecimento sobre a origem de Nenha teria morrido com as mulheres de “roca e fuso”? Ou está o narrador sinalizando que as experiências não poderiam mais ser narráveis depois de 1914? Os adventos da História seriam mesmo um impedimento para a sobrevivência das estórias?

É a necessidade imperativa de estabelecer contato com as remotas lembranças de infância, buscadas nos rastros de acontecimentos que exigem um trabalho de reelaboração, que imperam na tessitura desse conto, e não um narrador, tão presente fisicamente em outras narrativas de Rosa. Conforme bem aponta Clara Rowland (2011: 106), em muitas narrativas rosianas “o lugar da história, o lugar do conto, é ainda o corpo do narrador, que resiste e se impõe, ao mesmo tempo que instaura uma ‘verdadeira parte’ que dele não se pode desprender”.

O primeiro encontro do Menino com Nenha, resguardada em seu quarto, deflagra uma longa tentativa de recordação e um trabalho de associação de ideias, que lembra a livre associação, proposta por Freud e retomada por Lyotard, recurso que se pode constatar no trecho seguinte:

Tênue, tênue, tem de insistir-se o esforço para algo lembrar, da chuva que caía, da planta que crescia, retrocedidamente, por espaço, os castiçais, baús, arcas, canastras, na tenebrosidade, a gris pantalha, o oratório, registros de santos, como se um pedaço de renda antiga, que se desfaz ao se desdobrar, os cheiros nunca mais respirados, suspensas florestas, o porta-retratos de cristal, floresta e olhos, ilhas que se brancas, as vozes das pessoas, extrair e reter, revolver em mim, trazer a foco as altas camas de torneado, um catre com cabeceira dourada; talvez as coisas mais ajudando, as coisas, que mais perduram: o comprido espeto de ferro, na mão da preta, o batedor de chocolate, de jacarandá, na prateleira com alguidares, pichorras, canecas de estanho (Rosa, 2005: 95-96).⁴⁵

⁴⁵ João Guimarães Rosa em carta destinada a seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason, insiste para a importância de destacar as palavras por ele assinaladas nesse conto: “No conto ‘NENHUM, NENHUMA’, é necessário sublinhar, ou pôr em grifo, as partes que sublinhei com lápis verde. Isto é indispensável, importantíssimo. Aquelas passagens, entremeadas, correspondem a outro plano: representam o esforço do

Benedito Nunes (2013: 63) apresenta Nenha como se fosse “O espectro da morte interposto entre ela [a moça] e o Moço que a ama”. Todavia, fica claro no próprio conto que a velhinha não era assombração, nem a morte, tampouco estava morta: “Antes era a vida. Ali num só ser, a vida vibrava em silêncio, dentro de si, intrínseca, só o coração, o espírito da vida, que esperava” (*idem*, 96).

De acordo com Derrida (2015: 7), “Um texto só é um texto se ele se oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. [...] A dissimulação da textura pode, em todo caso, levar séculos para desfazer seu pano”. Então, podemos ensaiar outra possibilidade de leitura: seria Nenha uma espécie de guardiã da palavra sentida antes de ser escrita? Além de podermos ler a palavra Nenha como uma explícita redução do pronome indefinido nenhuma, que aparece no título, a palavra lembra um balbucio que antecede a capacidade de articulação da fala pela criança. A velhinha descende de uma tradição de mulheres de “roca e fuso”. No entanto, paradoxalmente, Nenha quase já não falava. Em “Nenhum, nenhuma” o tear, que simboliza a rede aberta da tradição oral, não é recuperado pela palavra falada, mas pelas lembranças, que, por sua vez, tomam forma na escrita. Nos dizeres de Agamben (2001: 7):

[...] a instância de discurso é desde o início confiada à memória, mas de tal modo que memorável é a própria inapreensibilidade da instância de discurso enquanto tal (e não simplesmente uma instância de discurso historicamente e espacialmente determinada), que funda assim a possibilidade de uma infinita repetição.

Nesse sentido, pode-se inferir que Nenha era a palavra que esperava tornar-se vida por meio do escrito, pois com seu esquecimento perder-se-iam os conhecimentos de uma tradição de narradores.

Sabe-se que, por meio de sua escrita, Rosa conduz o leitor a refletir sobre a palavra, até conseguir extrair dela outro entendimento, e não apenas a compreensão do enredo da história que está a ser contada. É certo que em “Nenhum, nenhuma” um

narrador, em solilóquio, tentando recapturar a lembrança do que se passou em sua infância. Tá?”. ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor alemão: Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Nova Fronteira - UFMG; ABL, 2003, p. 304.

narrador adulto busca nas reminiscências de um passado remoto as evidências de um encontro entre dois jovens apaixonados, e aborda a impossibilidade de realização deste amor. Todavia, podemos também inferir que nessa estória a infância não é apenas a marca de uma fase inicial da vida humana; poderia a memória recuperar um tempo imemorial? Dito de outra forma, haveria no projeto rosiano esse desejo, já que, de acordo com Agamben (2008: 58), “O imemorial, que se precipita de memória em memória sem nunca chegar à recordação, é verdadeiramente inesquecível. Esse esquecimento inesquecível é a linguagem, é a palavra humana”?

Nesse trabalho de perlaboração, o narrador empenha-se em escutar seus sentimentos. Esse proceder aproxima o Menino pouco a pouco dos fatos perdidos em algum lugar do passado. Com isso quero dizer que, nessa estória, o passado é também protagonista, recomposto pela memória não apenas do vivido e lembrado, ou talvez, sonhado, mas também reescrito poeticamente como estória narrável. Por conseguinte, essa recordação já não faz parte do passado, é presente, e, dessa maneira, é vivida por aquele que recorda. Ao desmontar a retórica do inconsciente pelo escrito, o vivido faz-se presente.

Nesse jogo entre imaginário e memória, é necessário deixar que as coisas venham da forma como se apresentam para que a narrativa possa ser tecida. Claro que, conforme demonstra Lyotard (1990: 41), no trabalho analítico a perlaboração é um mecanismo por meio do qual o analisando aproxima-se da verdade inapreensível; enquanto no artista “o prazer estético abata-se sobre seu espírito como uma graça, uma inspiração”. No caso desse conto, uma inspiração moderada pelo amor, uma vez que que deflagrada pelo delírio amoroso, atribuída a Afrodite e a Eros, na categorização platônica.

Logo, em “Nenhum, nenhuma” a infância poderia ser também aquela infância mesma da palavra, guardada conforme um segredo em um quarto no qual o Menino inicialmente é impedido de entrar e que depois é exposta à luz do dia, na varanda, em berço, como se criança fosse, a ponto de o infante querer com ela brincar. Lembremos que de velha, velhíssima, “de história, de estória”, a personagem ganha características de um recém-nascido, acomodado em um cesto. Ela não fala, balbucia,⁴⁶ e esse falar é

⁴⁶ Agamben retoma como exemplo uma experiência mística praticada na antiguidade grega, onde o *páthema* era uma espécie de antecipação da morte, onde morrer, *teleutân*, e ser iniciado, *teleísthai*, seriam a mesma coisa. Diz ainda que “o centro da experiência dos mistérios era não um saber, mas um sofrer (ou

docemente incompreensível “no semissussurro mais discreto que o bater da borboletinha branca” (PE, p. 97). A Moça é a única que compreende sua linguagem e lhe oferece água. É lá, onde as palavras faltam, que o narrador recupera não só a memória de um fato perdido na infância, mas também experimenta a própria linguagem.

Se é na infância que “a experiência transcendental da diferença entre língua e fala abre pela primeira vez à história seu espaço”, ao reentrar na infância por meio da memória, o narrador adulto que escreve a estória “Nenhum, nenhuma” reingressa no balbucio da infância, não de uma infância qualquer, mas de um estado de infância ele mesmo inscrito em um círculo em que uma anciã está em estado ainda mais infante que o Menino, já falante, uma vez que ela, semelhante a um recém-nascido, apenas balbucia. Se o “oblívio da diferença entre língua e fala é o evento fundador da metafísica” (Agamben, 2008: 71), pode-se pensar que, na tentativa de recuperar o esquecido, Rosa tangencia esse hiato entre língua e fala e formula essa diferença de tal maneira que a linguagem chega ao seu limite incontrolável e se transforma em filosofia, convidando seu leitor a “esperar o terceiro pensamento” (PE, p. 100). Travessia infinita.

O resplendor das brasas só vem depois do assoprado das cinzas e se, de acordo com o escritor mineiro, “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculta sob uma montanha de cinzas” (Rosa, 1994: 47), este exercício de análise permitiu-me verificar que, ao lutar com a memória em busca dessa ancestralidade da palavra perdida, o pensamento do escritor “está ali emaranhado em não-pensamento, tentando desemaranhar a língua perdida da infância” (Agamben, 2008: 74).

Se podemos pensar que, de um lado, temos o par Moça-Nenha, representantes da palavra ainda não pronunciada, mas que não pode ser esquecida, e, de outro, o duplo Moço-Menino, os que foram desafiados a se lembrar do ainda não proferido, não é por acaso que o primeiro e o último cômodo da morada que visitamos na companhia do

“*mathein, allá pathein*” nas palavras de Aristóteles), e se este *páthema* era, na sua essência, subtraído à linguagem, era um não poder-dizer, um murmurar com a boca fechada, então esta experiência era bastante próxima de uma experiência da infância do homem”. A partir do século IV d.C., continua Agamben, “O mundo antigo interpreta esta infância mística como um saber acerca do qual se deve calar, como um silêncio resguardado [...] O *páthema* torna-se aqui *máthema*; o não poder-dizer da infância, uma outra doutrina secreta sobre a qual pesa um juramento de silêncio esotérico. [...] Daí a importância da fábula esse lugar “em que mediante a inversão das categorias boca fechada/boca aberta, pura língua/infância, o homem e a natureza trocam seus papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história.” Cf. Giorgio Agamben. *Infância e história*, 2008, p. 77-8.

narrador é o escritório, espaço da palavra escrita, ou, melhor, onde a palavra é escrita. Nesse cômodo, na primeira cena o Menino folheia uma revista, pois ainda não sabe ler. Depois, já transformado pelo experimentado, o Moço escreve ali um bilhete endereçado à Moça.

A circularidade desse percurso, em que inicialmente a palavra escrita não é decodificada, pois o Menino folheia a revista, e na sequência temos um escriba, que deixa um recado de despedida, também nos permite inferir que essa personificação do Menino-Moço passa de um estado de não domínio do escrito e maior proximidade da oralidade, para o escrito, mas um escrito preservado pela tradição oral.

Nesse conto, o passado é agente que fornece, pela perlaboração, elementos com os quais a narrativa é construída. É esse rastro indeterminado de “uma infância que persiste mesmo na idade adulta” (Lyotard, 2010: 102) e que faz da criança eminentemente humana, que, nesse conto, permite os possíveis da criação. Se a morte é o limite, e por excelência aquilo que tentamos adiar, o circuito ganha outra dimensão quando o Moço, por não ouvir o sim, mas um “não”, parte levando consigo o Menino. Contudo, como um novelo do qual é preciso estender o fio para tecer a trama, essa negação não é definitiva, uma vez que, por meio do fio da memória, os fatos são recuperados e entretecem a palavra narrada.

Dessa maneira, o aparente “não” é substituído pelo “sim”. E se o que a Moça, ela também “menina ancianíssima”, guardadora da palavra, desejava era não ser esquecida, por certo não foi, imortalizou-se em estória, recuperada literariamente a partir de fragmentos da reminiscência.

Giorgio Agamben defende que, antes de transmitir o que quer que seja, o homem tem necessidade de transmitir a linguagem:

É por isso que um adulto não pode aprender a falar: foram as crianças, e não os adultos, as primeiras a aceder à linguagem; e, mau grado os quarenta milênios da espécie *homo sapiens*, aquilo que constitui precisamente a mais humana das características — a aprendizagem da linguagem — permaneceu estritamente ligado a uma condição infantil e a uma exterioridade (2008: 93).

Os temas infância/velhice, memória/morte, essenciais nessa curta, mas complexa narrativa, fez-me vislumbrar a possibilidade de ler *Corpo de baile* a partir da análise desses eixos. A relação entre Miguilim e seo Aristeu, em “Campo geral”, a exemplo do que acontece entre a velha Nenha-Moça × Moço-Menino, evidencia o binômio infância/velhice. Contudo, cabe lembrar que esse aspecto é verificável também tanto no encontro entre o boiadeiro Lélío e a velha Lina quanto na maneira como se dá a relação entre Grivo e Cara-de-Bronze. Papel relevante tem ainda o menino Joãozezim, um dos mensageiros de “O recado do morro”, ao dar ouvidos à conversa do velho Catraz. Em “Buriti”, os jogos de sedução entre Lalinha e iô Liodoro também remetem ao binômio juventude/velhice.

Assim, esses dípticos guardam elementos que podem ajudar-me a compreender em que medida, conforme feito no percurso analítico de “Nenhum, nenhuma”, tais encontros são importantes para a constituição da linguagem em *Corpo de baile*. Abordarei essas questões nos capítulos seguintes.

Capítulo 2 – Um campo de experimentação: a infância a serviço da linguagem

Paulo Rónai defende que em “Campo geral” a maior vitória de Rosa consiste em ter conseguido reconstituir o mundo íntimo de Miguilim, “sem aniquilá-lo de noções e representações alheias à sua idade e ao seu meio fazendo-nos sentir o ingênuo frescor de suas descobertas e os espantos que acompanhavam a sua penetração progressiva no universo turvo dos adultos” (Rónai, 2020: 55).

Essa capacidade de representar o universo infantil, apontada por Rónai, é verificável durante a leitura de todas as narrativas protagonizadas por crianças na obra de Rosa e pode-se, inclusive, observar as características do desenvolvimento do pensamento lógico estabelecido por Jean Piaget e Lev Vygotsky,⁴⁷ conforme apresentarei sinteticamente a seguir, em duas narrativas de *Corpo de baile*.

O sistema criado por Piaget baseou-se inicialmente em uma visão estruturalista. Por isso, durante as pesquisas experimentais que realizou, cada estrutura mental mais simples é a base de estruturas mais complexas e o desenvolvimento cognitivo é visto como um processo, em que os períodos e esquemas mentais podem ser bem definidos. Apesar de poder variar cronologicamente de acordo com cada indivíduo, a sequência é a mesma.

Quatro fatores básicos seriam responsáveis pela passagem de uma etapa de desenvolvimento mental para a seguinte: a maturidade do sistema nervoso, a interação social, a experiência física com os objetos e, principalmente, a equilíbrio, ou seja, a necessidade que a estrutura cognitiva tem de se desenvolver para enfrentar as exigências ambientais. No entender de Piaget, a inteligência é anterior ao desenvolvimento da linguagem oral. Desse modo, a linguagem é considerada como uma condição necessária, mas não suficiente para que se dê o desenvolvimento, pois existe um trabalho de reorganização da ação cognitiva que não é dado pela linguagem. Nessa abordagem, o desenvolvimento cognitivo se daria em quatro etapas: sensório-motor (0 a 2 anos), pré-operatório (2 a 7 anos), operatório concreto (7 a 11 anos), operações formais (12 anos em

⁴⁷ Abordei as fases do desenvolvimento infantil de acordo com Jean Piaget e Lev Vygotsky no livro *Sou educador: Educação Infantil*. São Paulo: Eureka, 2015, pp. 343-359. A partir de uma síntese do apresentado naquele estudo, discuto aqui essa possibilidade de articulação entre as fases do desenvolvimento infantil e as características das personagens infantis criadas por Rosa em “Campo geral” e “O recado do morro”.

diante). Discorrerei sobre essas etapas, exemplificando com situações e trechos recorrentes na obra de Rosa, sobretudo em “Campo geral” e “O recado do morro”.

No período sensório-motor, a criança não dispõe ainda da função simbólica, por isso não consegue evocar a imagem de pessoas e dos objetos na ausência dela. Nesse período, a afetividade e a inteligência são aspectos indissociáveis e influenciados pela socialização. Entre as principais aquisições do período sensório-motor, destaca-se a construção da noção de “eu”. Ao longo dessa etapa, a criança vai elaborar sua organização psicológica básica nos campos da motricidade, percepção, afetividade, interação social e inteligência.

Nessa fase, além de se empenhar para perceber a diferença entre si mesma e os objetos ao seu redor, paulatinamente a criança será capaz de estabelecer também diferenças entre tais objetos, chegando, finalmente, à concepção de uma realidade estável. Os cinco sentidos são fundamentais nesse processo de exploração do mundo nesse período. Bom exemplo dessa fase são as lembranças que Miguelim tem da primeira infância. Não é por acaso que, na descrição da cena em que estivera na fazenda dos Barbóz, ele sente o cheiro das moças da casa, que o ajudaram a provar do chá servido em uma xícara, mas também experimenta o frescor das folhas e o sabor das frutinhas vermelhas quando é colocado no chão para engatinhar.

O segundo estágio é nomeado pré-operatório ou objetivo-simbólico e vai aproximadamente dos 2 aos 7 anos. Nessa fase, a criança já é capaz de criar narrativas curtas para reconstituir suas ações passadas e de antecipar suas ações futuras por meio da fala. A afetividade também apresenta significativa evolução, pois a criança já começa a ter sentimentos interindividuais como respeito, simpatia, antipatia etc. O aparecimento da linguagem oral permitirá à criança dispor, além da inteligência prática construída na fase anterior, da possibilidade de ter esquemas de ação interiorizados, chamados de esquemas representativos ou simbólicos. Ela é capaz de formar, por exemplo, representações de objetos e pessoas mesmo que eles estejam ausentes de seu campo visual.

Ainda é um pensamento rígido que tem como ponto de referência a própria criança. Outra característica do pensamento nessa etapa é o animismo. Assim, é frequente ouvi-la dizer que a cadeira é má quando nela se machuca. Ou o “Sol ainda não acordou”, quando está de noite. Outra característica dessa fase é o antropomorfismo. Nesse período, observa-se, também, a transdedutividade. No lugar de partir de um princípio geral para

entender um fato particular (como se faz na dedução) ou de partir de um aspecto particular para compreender o seu princípio geral (como no caso da indução), a criança parte do particular para o particular. Por isso, as crianças até os 7 anos têm dificuldade de compreender e obedecer às regras, princípios e normas em geral.

Em “Campo geral”, estão no período pré-operatório, ou objetivo-simbólico, Tomezinho, Chica e Dito. Um bom exemplo do animismo, preponderante nessa fase, pode ser verificado no trecho: “Por causa de Mamãe, Papai e tio Terêz, Papai-do-Céu está com raiva de nós de surpresa... — ele falou” (CB, p. 31). Essa frase foi pronunciada por Dito durante um forte temporal, logo depois da briga entre os pais.

Os castigos são recorrentes em “Campo geral”, as crianças são geralmente punidas, mas Miguilim o é ainda mais. Talvez justamente por já apresentar, desde a primeira infância, um excesso de sensibilidade, que não tinha espaço naquela família desprovida não apenas de recursos econômicos, mas também afetivos. Fruto de um casamento armado, imposto pelos pais de sua mãe, o que pode justificar o adultério recorrente de Nhanina, Miguilim é o mais castigado, por sempre defendê-la, despertando a fúria do pai.

Os irmãos já estavam acostumados com aquilo, “nem esbarravam mais dos brinquedos para vir ver Miguilim sentado alto no tamborete, à paz” (CB, p. 24). Em um desses castigos, Dito observa Miguilim de longe, para não ser visto, pois teme que o irmão se sinta envergonhado pela sua presença, mas acaba encontrando uma maneira de conversar com ele: fala olhando para o outro lado. Na lógica infantil, não poderá ser punido, pois não está dirigindo a palavra diretamente para Miguilim, conforme prevê a regra imposta pelos adultos que ditava: “Quando um estava de castigo, os outros não podiam falar com esse” (CB, p. 25).

O período operatório-concreto cobre aproximadamente de 7 a 11 anos. Nessa fase, o pensamento lógico, objetivo, adquire preponderância. Ao longo dessa fase, as ações interiorizadas vão se tornando cada vez mais reversíveis e, portanto, móveis e flexíveis. O pensamento se torna menos egocêntrico, menos centrado no sujeito. Agora a criança é capaz de construir um conhecimento mais compatível com o mundo que a rodeia. O real e o fantástico não se confundem mais em sua percepção. Ocorre também a reversibilidade do pensamento. A criança é capaz de pensar simultaneamente o estado inicial e o estado final de alguma transformação efetuada sobre os objetos.

Nessa fase, a incapacidade de se colocar no lugar de outras pessoas, que caracteriza a etapa anterior, dá lugar à emergência da capacidade da criança de estabelecer relações e coordenar pontos de vista diferentes e de integrá-los de modo lógico e coerente. Em “Campo geral”, Miguilim e Drelina estão nessa etapa do pensamento lógico-operacional.

Quando Nhô Berno aventa a possibilidade de que Miguilim e Dito aprendam a ler e escrever com seu Deogracias, Miguilim acredita que se ele e o irmão fossem alfabetizados por aquele homem esquisito ficariam parecidos com o professor. Esse medo, aparentemente infundado, mas que faz todo sentido na lógica da criança, leva Miguilim a sugerir que a mãe se encarregue da escolarização dele e do irmão. “A Nhanina sabe as letras, mas ela não tem nenhuma paciência” (CB, p. 44). Essa resposta do pai, apesar de confirmar que a mãe das crianças era alfabetizada, situação bastante incomum à época no sertão, sobretudo para mulheres pobres, demonstra o machismo do pai, já que a filha mais velha, Drelina, é excluída da possibilidade de aprender a ler e escrever.

Ao voltar da viagem que fizera na companhia de Terêz, quando tinha 7 anos, Miguilim inventa uma estória sobre um jacaré que engolira todos os presentes que ele trazia consigo, pois haviam caído no rio, para justificar porque não trouxera nada para presentear os irmãos. Tomezinho e Chica, que estão na fase pré-operatória ou objetivo-simbólica, são ouvintes atentos. Não por acaso, nessa mesma cena, Drelina, que apresenta características do período operatório-concreto, é capaz de construir um conhecimento mais compatível com o mundo que a rodeia, em que o real e o fantástico não mais se confundem, assim ela o intercepta e declina os nomes completos de todos os irmãos: “Eu chamo Maria Andreлина Cessim Caz. Papai é Nhó Bernardo Caz! Maria Francisca Cessim Caz, Expedito José Cessim Caz, Tomé de Jesus Cessim Caz... Você é Miguilim Bobo” (CB, p. 20).

Também é fundamental ter em conta que, na concepção piagetiana, a “criança vive em dois mundos. Tudo o que é social é estranho à criança” (Vygotsky, 2007: 96). É como se dois espíritos a habitassem: “O primeiro corresponde plenamente ao espírito infantil. O segundo aparece sob a influência adulta: é a experiência do mundo das categorias. Dois espíritos, dois mundos, duas realidades” (2007: 96).

Essa oscilação é verificável no episódio em que Terêz pede ao sobrinho que entregue um bilhete a Nhanina. Miguilim pressente que não deve obedecer ao tio, mas

oscila entre a amizade que sente pelo irmão do pai e a incerteza se o que faria era correto ou não. Por isso, passa o dia com o bilhete no bolso, interrogando outras pessoas sobre o que é certo ou errado.

Como apresentado na primeira parte desta tese, em “Campo geral”, por meio do discurso indireto livre, Rosa narra eventos que envolvem o dia a dia de uma família, mas acompanham-se de perto as atitudes, os pensamentos e as memórias do protagonista, o menino Miguilim. Entretanto, o escritor usa também outro recurso narrativo, a parataxe, já identificada por Luiz Fernando Valente. Isso significa que:

A estória se desenrola assindeticamente, sem transições lógicas, a partir de uma justaposição de associações afetivas, emocionais e sensoriais, e não de uma subordinação de causa e efeito. Através desse processo de composição, o texto comunica uma percepção do mundo como algo fluido e contínuo, a que faltam as nítidas fronteiras impostas pela lógica e pela razão. (Valente, 2011: 39)

Nesse caso, a parataxe seria usada por Rosa como um complemento do estilo indireto livre tão recorrente em sua produção literária. A meu ver, a maneira como o escritor utiliza a parataxe é justamente o que permite ao narrador adentrar na lógica do pensamento infantil em construção, caso de Miguilim e outras personagens infantis da novela.

Por exemplo, quando está sentado pela segunda vez no tamborete do castigo, é da boca de Dito que Miguilim recebe notícia do mundo dos adultos: o pai saíra de casa logo depois de brigar com a mãe. Ele continua no castigo, e está a brincar de pensar quando escuta os suspiros e o choro de Nhanina. Ouve também a voz de tio Terêz, que volta da roça, surpreendido pela tempestade que se aproxima, carregando um coelho morto, ensanguentado. Ao avistar o pobre animal sem vida, Miguilim é invadido por um sentimento de tristeza e o narrador interfere, descrevendo a vida do pequeno mamífero na mata, mas de acordo com a lógica da criança de 8 anos e não do narrador adulto:

O coelhinho tinha toca na borda-da-mata, saía só no escurecer, queria comer, queria brincar, sessepe, serelé, coelhinho da silva, remexendo a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e sentava a bundinha no chão, cismado, as orelhas estremeciam constatemente. Devia de

ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira do mato, onde eles moravam, sozím (CB, pp. 27-28).

Sentado no tamborete do castigo, com o corpo machucado pelas lambadas de cinto que recebera, Miguilim tem uma visão privilegiada do que está acontecendo dentro de casa, já que não pode ir para o quintal brincar com os irmãos. Os conflitos dos adultos, descritos da perspectiva de Terêz, que quer saber onde estava a cunhada, continuam a ser entremeados com a descrição da crueldade da caça. Nesse ponto da narrativa, o animal caçado é o tatu. Essa capacidade de apresentar duas cenas concomitantemente: o tempo presente dos conflitos familiares, enquanto Miguilim imagina o tatu conseguindo fugir, a salvo da caçada cruel realizada pelos adultos, demonstra a maestria de Rosa em narrar a estória a partir da imaginação e da sensibilidade da criança, considerando-se inclusive as características de seu pensamento lógico em desenvolvimento.

O menino só é tirado desse castigo quando Vovó Izidra quer privacidade para conversar com Terêz. Mas como a estória é contada a partir da perspectiva de Miguilim, ele continua ali, perto da porta, para que se saiba que Terêz é expulso de casa por ela para que não haja um fratricídio. Por já se encontrar no final do período operatório-concreto, Drelina é justamente a irmã que suprime Miguilim a ouvir a conversa dos adultos e o repreende, levando-o consigo pela mão.

Na última narrativa do ciclo, “Buriti”, não apenas as lembranças que impactaram a infância de Miguel são retomadas, com destaque para a morte do irmão Dito e a separação da cadela Pingo-de-Ouro, como o narrador volta a lamentar a maneira cruel como as crianças eram tratadas.

Todavia o episódio não é narrado do ponto de vista de Miguel, já adulto, mas de uma criança. Consequentemente, quando o narrador adere à visão de uma das personagens, nesse caso Miguel, aliás, maneira recorrente de Rosa no uso do foco narrativo, temos de novo uma remissão ao coelho sendo caçado, usando-se o mesmo procedimento descritivo da cena retratada em “Campo geral”, ou seja, o foco está com o Miguel adulto, mas nesse trecho impera a linguagem da criança que ele fora, sinalizando a visão ingênua que Miguel tem dos moradores da fazenda do Buriti Bom:

O mato do Mutum é um enorme mundo preto que nasce dos buracões e sobe a serra. O guará-lobo trota a vaga no campo. As pessoas mais velhas são inimigas dos meninos. Soltam e estumam cachorros, para irem matar os bichinhos assustados — o tatu que se agarra no chão dando guinchos suplicantes, os macacos que fazem artes, o coelho que mesmo até quando dorme todo tempo sonha que está sendo perseguido. O tatu levanta as mãozinhas cruzadas, ele não sabe que os cachorros estão rasgando o sangue dele e ele pega a sororoca (CB, p. 663).

Ainda de acordo com Jean Piaget, a partir dos 11 anos, aproximadamente, inicia-se o 4º período, o das operações formais. Nessa fase, o adolescente amplia as capacidades conquistadas na fase anterior, já consegue raciocinar sobre hipóteses. É capaz de formar esquemas conceituais abstratos e, por meio deles, executar operações mentais dentro de princípios da lógica formal. É capaz de criticar os sistemas sociais e propor novos códigos de conduta. A principal característica da etapa operatório-formal reside no fato de que o pensamento se torna livre das limitações da realidade concreta.

Patorí, filho de seo Deogracias, pré-adolescente, enganava Miguilim, oferecendo-lhe uma pedra embrulhada em papel de bala, além de se propor a lhe ensinar como nascem os bebês. Também jogava lama em Miguilim e corria em direção aos adultos, dizendo que fora sem querer. Patorí estabelece, assim, as normas de convívio com as crianças menores e, dissimulando, consegue se safar das punições.

Vygotsky, diferentemente de Piaget, afirma que o desenvolvimento da linguagem é fundamental para o processo de formação do indivíduo. A plasticidade cerebral permite ao indivíduo realizar novas tarefas e desenvolver novas funções a cada nova situação apresentada pelo meio circundante. Entretanto, a interação com o meio social é fundamental para que isso ocorra. Nesse sentido, as crianças aprendem com as informações que estão dispostas ao seu redor e a partir do convívio com o outro. Disso decorre a importância da mediação, do ensino sistematizado e do professor, que deve ter papel determinante como facilitador do processo que não pode ser conduzido apenas pela criança.

Portanto, diferentemente do que defendia Piaget, para quem o aprendizado estava totalmente subordinado ao desenvolvimento das estruturas intelectuais, Vygotsky, ainda que não negue essas hipóteses, acrescenta que o aprendizado não está apenas subordinado ao desenvolvimento cognitivo, mas também depende da alimentação constante de um pelo outro. Segundo Vygotsky, é importante considerar dois níveis de

desenvolvimento: o real e o potencial. O desenvolvimento real seriam as etapas, ou competências, já alcançadas pela criança. O desenvolvimento potencial, por sua vez, refere-se àquelas atividades que a criança pode vir a realizar sozinha, se alguém a instruir da maneira devida ou demonstrar como tal tarefa deve ser realizada, fornecendo-lhe pistas. A partir da consideração da existência desses dois níveis de desenvolvimento, Vygotsky define o conceito de zona de desenvolvimento proximal, que é a distância entre o desenvolvimento real da criança e a competência que pode alcançar a partir do estímulo dado pelo adulto ou colegas mais capazes.

Entendo que essas informações são relevantes para se estabelecer uma comparação entre as personagens infantis de “Campo geral” e Joãozezim de “O recado do morro”.

Na relação entre Miguilim e Terêz há vários exemplos de aprendizado mediado por um adulto mais capaz, conforme defendido por Vygotsky. Quando o menino questiona o que é flauta, por exemplo, Terêz explica que: “Flauta era assovio feito, de instrumento, a melhor remedava o pio assim do sanhaço grande, o ioioioim deles... Tio Terêz ia aprontar para ele uma, com taquara, com canudo de mamão?” (CB, p. 198).

Para Vygotsky, a linguagem é o sistema simbólico fundamental na mediação entre sujeito e objeto do conhecimento e tem duas funções básicas: interação social (comunicação entre indivíduos) e pensamento generalizante (significado compartilhado pelos usuários). Nomear um objeto, portanto, significa colocá-lo em uma categoria de objetos com atributos comuns. Palavras são signos mediadores na relação do homem com o mundo.

É a partir de uma frase repetida com frequência por Mãitina, “Cena, Corinta!...”, que a Nhanina tenta explicar para Miguilim que essa remota lembrança vinha de quando Mãitina tinha ido ao teatro e vira uma moça chamada Corina a dançar. Miguilim, porém, não sabe o que é teatro, e a mãe associa teatro a um circo de cavalinhos, o que não ajuda muito, pois o menino também não sabia o que era circo. Por fim, ao perguntar para o irmãozinho Dito o que é circo, ele recebe a seguinte explicação: “É uma moça galopando em pé em riba do cavalo e homens revestidos, com farinha branca na cara...Tio Terêz disse. É numa casa grande de pano” (CB, p. 34).

O percurso feito para esclarecer o significado da palavra teatro parte da experiência real da Mãitina, depois passa por várias tentativas de explicações dadas pelos

adultos. Dito considera elementos que Miguilim certamente conhece para definir circo: uma moça em cima de um cavalo a galope (domadora de cavalos), homens com a cara suja de farinha branca (palhaços), uma casa grande de pano (picadeiro).

Recurso semelhante é usado pelo menino Joãozezim, que recebe a mensagem de Catraz e a transmite ao Guegê da seguinte maneira:

Um morro, que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacoco... Esse Catraz, Qualhacoco, que mora na lapinha, foi no Salomão, Ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?

O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... 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 (CB, pp. 421-22).

Como apontado por Adélia de Menezes Bezerra (2010: 197), Joãozezim, por ser uma criança, provavelmente não conhecia a expressão “Aqui del-rei” da mensagem que recebera, por isso, a interjeição se transforma em substantivo, convocando para a mensagem outro elemento, a espada: “De mera interjeição na mensagem do Gorgulho, ele adquiriu tal importância que esse termo comparece em sete, das oito estrofes e meia que compõem a canção de Laudelim”.

Entretanto, para introduzir o objeto espada na mensagem que recebera, o terceiro recadeiro parte de outro, por certo conhecido por Guegue, um facão. Assim, consegue explicar como seria esse objeto que caracteriza o rei. Além disso, insiste para que ele repita a mensagem. Joãozezim aqui utiliza o mesmo procedimento usado por Dito para explicar a Miguilim, a partir do que aprendera com tio Terêz, o que era circo.

Como demonstrei na primeira parte desta tese, na parábase “O recado do morro”, a grande maestria de Rosa é justamente cifrar a mensagem não apenas para o enxadeiro Pedro Orósio, mas também para o leitor. Assim como o destinatário da mensagem, que se salva no final da estória, por finalmente decifrá-la quando os fragmentos aparentemente sem nexos dão forma a uma canção, nós, os leitores, também sentimos a necessidade de reler a narrativa para compreender como os sinais estavam tão evidentes e não os havíamos percebido. Como no caso de “Campo geral”, em que todas as pistas de que

Miguilim era míope foram salpicadas no decorrer da novela, mas não de maneira evidente.

Essa forma de narrar é bastante peculiar, pois os fatos não são nem narrados nem descritos, mas cifrados na composição, como se Rosa estivesse não apenas construindo um sistema poético invulgar, mas propondo jogos enigmáticos para serem decifrados pelos leitores. Somente no final de “Campo geral” saberemos que o menino Miguilim era míope e, ao ter a visão ampliada — graças aos óculos do doutor José Lourenço, que detectara sua miopia e o levará dali para a cidade para estudar —, tem uma outra percepção de tudo que o cerca. Simbolicamente, ao passar a ver o mundo filtrado por lentes, se despede também daquela infância, quando, por não enxergar o mundo como os adultos da família, podia reconstituir a realidade à sua maneira. O criador de estórias que fora será levado dali para dominar a palavra escrita, partirá da oralidade para o mundo letrado e retornará ao ciclo *Corpo de baile*, na última narrativa, “Buriti”, como veterinário.

Em “O recado do morro”, a capacidade de decifrar uma canção salvou Pedro Orósio de uma cilada armada por Ivo Crônico. Uma mensagem anunciada por um morro, com suas paredes de pedra, onde garatujas foram deixadas pelos primeiros humanoides, perpetuando assim rastros dessas existências. Não por acaso, ao caracterizar Gorgulho, Rosa o compara com um garatujo. Pode-se estabelecer uma relação do termo garatujo com a produção simbólica da criança em seus primeiros anos de vida. Ao final do primeiro ano, geralmente, a criança já é capaz de manter ritmos regulares na motricidade das mãos e produzir seus primeiros traços gráficos, considerados muito mais como movimentos do que representações. É a conhecida fase dos rabiscos. O termo garatuja é justamente utilizado para nomear os rabiscos produzidos pela criança na fase inicial de seus grafismos.

A caracterização de Gorgulho como um garatujo e o fato de a mensagem em seu grau zero ter sido emitida pelo morro da Garça me permite estabelecer uma relação entre a mensagem sonora emitida pelo morro, e que, não por acaso, é retransmitida por outro grotesco, com esse processo de desenvolvimento do grafismo imagético por meio das garatujas pela criança, antes de decodificar o grafismo alfabético e ser introduzida no mundo da escrita e da leitura.

Portanto, como demonstrado até aqui, a maestria de Rosa, ao articular de maneira tão engenhosa e empírica elementos poéticos para construir sua narrativa ficcional, permite que o leitor tenha a sensação de que a estória é contada do ponto de vista da criança e não do adulto que escreve, em perfeito acordo com as etapas da formação do pensamento lógico da criança em geral e da aquisição da linguagem em especial.

Capítulo 3 – Brincar com a linguagem

As brincadeiras são fonte inesgotável de diversão e aprendizagem para crianças de todas as idades, em diferentes lugares do mundo, em todos os tempos. Ao tentar imitar o adulto, em vários tipos de brincadeiras, a criança, além de construir seu microcosmo imaginário, aprende a conhecer regras, a socializar conhecimentos e a compreender conceitos socialmente estabelecidos. Nesse sentido, pode-se dizer que a brincadeira e o brinquedo podem e devem ser tratados a partir dessa dupla perspectiva: a criança brinca porque precisa compreender como funciona o mundo do adulto, mas inventa e reinventa os jogos e as brincadeiras por sentir uma necessidade natural de criar seus próprios conceitos a respeito do mundo real e daquele por ela imaginado.

Conforme apresentado na primeira parte desta tese, na novela “Campo geral”, ao chegar da viagem que fizera na companhia do tio Terêz, é na algibeira que Miguilim encontra o recorte de jornal que dera à irmãzinha Chica, mas lá estão também um pedaço de barbante e bolinhas, feitas com resina que retirara com as unhas da casca de uma árvore. Todavia não seria possível compartilhar aqueles elementos retirados da natureza, como fora ofertada a figura recortada do jornal, justamente porque os irmãos também tinham acesso a eles.

Como toda criança, Miguilim e seus irmãos eram fortemente atraídos pelos resíduos descartados pelos adultos ou encontrados na natureza. Nesse sentido, tiras de tecido, tocos de madeira, galhos de árvores, sabugos de milho, pedras podiam ser transformados no que pudessem imaginar. Com tais elementos, as crianças não apenas imitavam o mundo dos adultos, mas o resignificavam em uma relação nova e original. Isso porque, nesse processo de reconfiguração do que foi descartado pelo adulto ou encontrado na natureza, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, criando assim “um microcosmo no macrocosmo” (cf. Benjamin, 1985: 238).

Se uma das propriedades do jogo é auxiliar a criança a compreender sua ação social no espaço onde está inserida, e isso se dá ao observar o mundo do adulto, esse aspecto é preponderante na narrativa “Campo geral”. Basta nos lembrarmos dos carrinhos de boi que eram feitos de sabugo por Dito, depois de pedir à Rosa que os tostasse para que tivessem cores diferentes. Assim, esses resíduos naturais viravam boizinhos amarelos e pretos ou pintados de preto e branco. As crianças da casa também cavalgam em cavalo

de pau, feito com varas de bambu, imitando os vaqueiros em suas montarias. Chica, ao embrulhar uma mandioquinha em trapinhos, que transformava em boneca, também ressignificava elementos naturais e restos descartados pelos adultos para imitar padrões comportamentais estabelecidos para as mulheres da realidade onde estava inserida. Nesse caso, os brinquedos e as brincadeiras que outrora pertenceram à esfera do sagrado estão associados às relações prático-econômicas.

Quanto às brincadeiras coletivas, à tardinha os irmãos jogavam malha ou peteca feita com palha de milho no pátio, caçavam vaga-lume, rolavam na grama verde e brincavam de ciranda. Chica, muito menor que Miguilim, era a que sabia mais brincadeiras, por isso: “Botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dançava mocinha” (CB, p. 27).

Entretanto, Miguilim gostava também de brincar sozinho, escondido no fundo da horta, na companhia da cadela Pingo-de-Ouro, que ficava por perto, sem latir, magra, doente, quase cega. É por isso que o menino sofre tanto quando o pai, sem nenhuma explicação, oferece o animal para os tropeiros que por ali passaram.

Em “Campo geral”, dias antes morrer, imobilizado na cama, Dito pede para que Miguilim vá observar o que está acontecendo com os animais no quintal para lhe trazer notícias. Essa também é a posição de Cara-de-Bronze, inválido, preso na cama, ao perceber a proximidade da morte, escolhendo um de seus vaqueiros para ir buscar “o quem das coisas”.

Todavia, temos uma inversão, a criança à beira da morte quer notícias do mundo real: Dito queria saber como estava o mico-estrela, se a vaca Bigorna tinha dado cria, se algum animal havia estragado a plantação, se o milho estava crescendo, como se desenvolviam os pintinhos e as perdizes dos ovos que a galinha Pinta-Amarela havia chocado. Em contrapartida, o velho fazendeiro não pede notícias das coisas práticas que envolvem a fazenda; em uma espécie de retorno à infância, estabelece um jogo em que seus vaqueiros precisam buscar segredos que se encontram cifrados na natureza.

Então, não é por acaso que a primeira epígrafe que antecede “Cara-de-Bronze” foi inspirada em uma brincadeira infantil, bastante comum no interior de Minas Gerais, “boca de forno”. Nesse jogo, uma das crianças, o mestre que comanda a brincadeira, determina as tarefas que os outros jogadores deverão cumprir. Geralmente, buscar algum elemento da natureza: uma flor de certa cor, o ramo de algum galho, a pena de

determinada ave, uma pedra de certo tamanho etc. A tarefa depende sempre de cada mestre; mas o jogo, de acordo com toda brincadeira infantil, é dominado pelo lúdico e, não poucas vezes, pelo inusitado. Aquele que não conseguir cumprir a tarefa, por não encontrar o determinado ou por algum outro motivo, é punido com um “bolo”, que consiste em uma palmada dada pelo mestre na mão de quem não cumprir a missão.

É evidente que a referência ao jogo infantil, em destaque na primeira epígrafe, faz-se presente também no jogo proposto por Cara-de-Bronze a seus vaqueiros. Se, no jogo “boca de forno”, as crianças buscam elementos concretos encontrados na natureza, o sisudo mestre organiza partidas em que seus boiadeiros vão à procura de elementos subjetivos, que invocam a palavra poética.

Entretanto, é possível estabelecer também uma relação entre os enigmas propostos por Cara-de-Bronze e os *Upanishads*, que, além de serem citados nas notas de rodapé, são preponderantes na própria construção da parábase.

De acordo com Johan Huizinga (2014), na tradição védica havia competições rituais de enigmas, os brâmanes que participavam dessas competições apresentavam perguntas relacionadas a aspectos cosmogônicos e características de divindades. Nesse sentido, o enigma é: “[...] um elemento ritualístico da mais alta importância sem deixar de ser essencialmente um jogo. À medida que a civilização vai evoluindo, o enigma bifurca-se em dois sentidos diferentes: de um lado a filosofia mística e de outro, o simples divertimento” (Huizinga, 2014: 125).

Os exemplos apresentados por Huizinga para ilustrar a ideia de que, originalmente, o enigma era um jogo sagrado são retirados do *Rigveda I*. Observemos as perguntas propostas como enigma nesses jogos: “Então, o ser não era, nem o não-ser. O ar não era, nem o firmamento acima dele. O que se movia? Onde? Sob a guarda de quem? E a profundidade do abismo era toda água?” (Huizinga, 2014: 121).

Tais enigmas são muito semelhantes aos propostos por Cara-de-Bronze a seus vaqueiros: “Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber — e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. ‘*Buriti está tocando...*’ — era de tarde, na variação do tempo. ‘*Os bois são mil cabritinhos?*’” (CB, p. 595).

Os enigmas propostos pelo velho fazendeiro não são facilmente decifráveis e nem mesmo a própria narrativa, sendo ela mesma um enigma. Isso só acentua essa proximidade com os *Upanishads*. Ainda de acordo com Johan Huizinga:

O enigma é uma coisa sagrada cheia de um poder secreto e, portanto, é uma coisa perigosa. Em seu contexto mitológico ou ritualístico, ele é quase sempre aquilo que os filólogos alemães chamam de *Halsratel* ou “enigma capital”, em que se arrisca a cabeça caso não se consiga decifrá-lo. A vida do jogador está em jogo. Um corolário disto constitui a formação de um enigma que ninguém consiga resolver como sendo considerada a mais alta manifestação de sabedoria. (Huizinga, 2014: 125).

Se Cara-de-Bronze está na fase final da vida e pressente a chegada da morte, não foram poucos os problemas enfrentados por Grivo nos dois anos de viagem, quando também adoeceu e sentiu a proximidade da morte, como indicado no seguinte trecho: “E teve uma vez em que ele pensou que, de doentemente, ia sem tardança morrer; e esperou a morte vindo, vindo, mas sossegado sutil, como uma goteira pinga” (CB, p. 612).

Essa relação entre segredo e risco de perder a vida na busca da revelação de mistérios, que é recorrente na parábase, só confirma a propriedade das seguintes notas de rodapé, que são citações retiradas por Rosa dos *Upanishads*:

“A palavra dá-lhe seu leite — o que é o leite da palavra —, e ele tem alimento, ele se nutre amplamente, o que conhece esta doutrina dos *sâman* — esta doutrina.” (I Preleção, XIII. Khândah, esloca 5.)

“Um touro falou-lhe assim:

— Satyakâma!

— Senhor?

— Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre.” (4 Pr. V. Kh., esloca 1.)

“Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse:

— Como pudestes viver sem mim?” (Sloca 8, 1 kh, V. *prapâthakah*). (CB, p. 618)

Em síntese, se a missão do vaqueiro Grivo é a busca da poesia, e é na natureza que ela será encontrada, isso se dá por meio de um jogo, um jogo de enigmas. Por isso, faz todo sentido que a própria narrativa seja ela mesma um grande enigma, como já demonstrado na primeira parte desta tese.

Se é a partir de uma das epígrafes de “Cara-de-Bronze”, ao fazer referência explícita à brincadeira boca de forno, que se dá toda a construção da narrativa, outra narrativa do ciclo, “O recado do morro”, também pode ser associada ao jogo infantil telefone sem fio. Nesse caso, uma criança cochicha no ouvido de outra uma frase que vai sendo repassada e, quando o último jogador reproduz o que ouviu, percebe-se que o sentido da mensagem inicial foi totalmente alterado.

Agamben (2008) defende a estreita relação que se pode estabelecer entre infância e linguagem, contrapondo a máxima de Montaigne para quem a morte é o fim último da experiência. Apoiado na psicanálise, ele demonstra que esse sentido foi invertido. O limite da experiência “não [se] encontra mais em direção à morte, mas retrocede à infância” (2008: 51).

Não é exatamente esse o exercício proposto por Rosa, ao utilizar elementos que se referem ao ato de brincar e ao jogo, tão próprios do universo da infância, presentes nas duas parábases? Nesse caso, inspirado em uma brincadeira infantil, as palavras vão sendo repassadas de recadeiro a recadeiro, até fazerem sentido e a mensagem emitida pelo morro salvar Pedro Orósio da morte. Em “Cara-de-Bronze”, ao retornar da viagem em que fora em busca da palavra poética, cifrada na natureza, com o intuito de recuperar a potência da palavra, Grivo ajuda o Velho a se livrar do medo da morte, mas também enfrenta seus próprios medos e é transformado pela viagem. É a partir do jogo proposto por Cara-de-Bronze, à beira da morte, que se encontra a poesia na palavra perdida, reinstaurada no “raminho com orvalhos” (CB, p. 712). Na posição de mestre nesse jogo com a linguagem, o Velho mandara Grivo buscar a poesia cifrada na natureza, pois há elementos da infância da linguagem, que, paradoxalmente, talvez só se revelem a quem aprender a morrer.

Capítulo 4 – O círculo mágico do jogo em *Corpo de baile*

De acordo com Huizinga: “O jogo é uma entidade autônoma. O conceito de jogo enquanto tal é de ordem mais elevada do que o de seriedade. Porque a seriedade procura excluir o jogo, ao passo que o jogo pode muito bem incluir a seriedade” (2014: 51). É a partir dessa relação entre ordem e jogo que pretendo analisar a importância do jogo em duas outras narrativas de *Corpo de baile*: “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”, estabelecendo uma relação entre o jogo de cartas e o jogo amoroso.

O jogo está presente em “A estória de Lélío e Lina”, ainda que não se articule com a construção narrativa, como demonstrarei na análise de “Buriti”. Refiro-me ao carteadado que entretém os vaqueiros que esperam por sua vez para ter relações sexuais com Conceição e Tomásia. A visita à casa das duas mulheres era sempre realizada aos domingos, dia de pausa e descanso da labuta com o gado. Entre o ponteio da viola e o jogo de baralho, os homens se revezam nos quartos das mulheres. Na sua primeira visita às tias, quando Lélío retorna ao quintal depois de ter tido seu momento de gozo nos braços de Conceição, tem de esperar que Delmiro, Pernambo, Zé-Amarel e Ustavo terminem uma rodada de truco para entrar no carteadado. Então, espera-se para entrar no jogo amoroso da mesma maneira como se espera para entrar no jogo de cartas.

Na obra de Rosa, o jogo associado às relações sexuais e/ou amorosas não ocorre apenas em *Corpo de baile*. Refiro-me ao conto “Minha gente”, de *Sagarana*. O protagonista narrador dessa estória tem como objetivo visitar a fazenda de seu tio Emílio, na esperança de reencontrar a prima Maria Irma, uma paixão da juventude. Ao descer do trem, reencontra o amigo Santana, inspetor de escola e exímio enxadrista. Eles percorrem juntos parte do percurso jogando uma partida de xadrez⁴⁸ enquanto cavalgam, usando

⁴⁸ O jogo de xadrez também é tema no conto “Tempo e destino”, publicado na revista *O Cruzeiro*, quando Rosa ainda era estudante de Medicina. De acordo com Gilca Machado Seidinger: “Em ‘Tempo e destino’, durante uma competição, o jovem ucraniano Dmitri Zviazline Dmitrioff vê-se misteriosamente conduzido a um castelo em ruínas. Lá reencontra um homem bizarro de aparência demoníaca, que já havia visto no clube de xadrez, e presencia uma partida, muito além de seu entendimento, entre este e outra figura misteriosa, de barbas e cabelos brancos e longos, e aspecto sacerdotal. A partida milenar que os dois — o Tempo e o Destino — disputam nada mais é que o destino da humanidade; ele assiste ao desenrolar de toda a História. Desperta à beira da estrada e, ao retornar à cidade, descobre que enquanto o velho Cronos o distraía, o outro xadrezista fizera-se passar por ele no torneio e vencera de maneira estrondosa. Aclamado campeão, por ter criado uma teoria do xadrez, pode desposar sua amada Ephrozone, mas abandona o jogo”.

uma cartela que Santana saca do bolso. Os amigos se despedem quando há um impasse na jogada. Entretanto, há também um entrave no plano romântico: Maria Irma não cede aos gracejos amorosos do primo, pois, ainda que não admita, está apaixonada por Ramiro, com quem tem muitas afinidades, e que a visita com frequência. O problema é que esse moço é noivo de sua melhor amiga, Armanda. No intuito de provocar ciúmes na prima, o protagonista decide se distanciar, alegando que visitará outro tio, Ludovico. Dias depois, recebe duas cartas, uma do tio Emílio, dando-lhe notícias das eleições, ou seja, do jogo político no qual está envolvido, e uma de Santana, que descobrira como vencê-lo naquela partida de xadrez adiada. São justamente as palavras do amigo, que não desanimara e lhe dera um xeque-mate, que o enche de ânimo e determina sua volta à fazenda do Saco-do-Sumidouro, para cortejar novamente a prima. Todavia Maria Irma também lhe armara uma jogada, falara a respeito dele com a amiga Armanda, que, não por acaso, está na companhia dela no jardim assim que ele regressa à fazenda do tio Emílio. Um curto diálogo já amoroso se estabelece entre o protagonista e Armanda e eles se casam no mês de maio, antes do matrimônio de Maria Irma com Ramiro Gouveia.

Como no conto “Minha gente”, na última narrativa de *Corpo de baile* Miguel retorna à fazenda do Buriti Bom para cortejar Maria da Glória, que conhecera no ano anterior quando estivera na região a trabalho como veterinário. Se, ao perder no jogo, o protagonista do conto de *Sagarana* é explicitamente impulsionado a retornar à fazenda do tio Emílio, onde outra jogada lhe será armada por Maria Irma, o jogo também tem preponderância na construção de “Buriti” e, de maneira muito mais complexa, contribui para a tessitura de parte significativa da trama.

Como já demonstrado na primeira parte desta tese, o romance “Buriti” é estruturado de maneira bastante peculiar, pois a mesma estória é contada sob dois pontos de vista, com grande intervenção das lembranças de Miguel e Lala. O que me interessa neste momento é verificar em que medida o jogo, tão prevalecente na relação entre infância e linguagem, é utilizado pelo narrador como ferramenta de sedução. Nesse caso, refiro-me ao “prelúdio e preparação do amor, que frequentemente revela numerosas características lúdicas.” (Huizinga, 2014: 49), que é preponderante durante várias sessões de carteados nos serões realizados na fazenda do Buriti Bom.

In: “Cavalo na casa 3 do bispo do rei: o xadrez em ‘Minha gente’”, *Veredas de Rosa III*, Belo Horizonte: PUC Minas-Cespuc, 2007.

Em sua primeira visita à fazenda, Miguel presencia um aparente jogo de bisca, que, na verdade, é o início de um jogo de sedução que ganhará outras dimensões quando Lalinha e Liodoro se encontrarão à noite e o jogo de baralho dará lugar ao jogo amoroso.

Cabe lembrar que Leandra, a nora de iô Liodoro, foi levada por ele para a fazenda em decorrência do fracasso de seu casamento com Irvino, que fora morar com outra mulher dois anos depois do casamento. Durante todo o tempo em que está na fazenda, Lala espera pela volta do marido, que, como bem adverte João Batista Sobrinho, tem um nome que instaurará a dúvida, pois, “Irvino é aquele que dança continuamente no ir e vir (ir e vino na linguagem coloquial), ao mesmo tempo em que, por isso, nunca chega, deixando todos na fazenda Buriti Bom embriagados de saudade com sua presença/ausência” (2011: 206).

É na parte inicial do romance, na qual Miguel se recorda da primeira viagem que fizera à fazenda do Buriti Bom, que ocorre a primeira alusão ao jogo de bisca, que mantém entretidos iô Liodoro e a nora, matizando um jogo de sedução que Miguel e, portanto, também os leitores, ainda não têm conhecimento.

Nesse primeiro episódio, por meio do olhar de Miguel, destaca-se a maneira como Lala segura as cartas de um modo precioso enquanto fuma, em silêncio. Em contrapartida, iô Liodoro “joga como se cuidasse de negócios de gravidade. Só tem atenção para as cartas” (CB, p. 629). Enquanto um casal joga, aparentemente apenas concentrado nas cartas, um outro jogo se estabelece na conversa entre Miguel e Glória. O rapaz vê na jovem uma inocência que, saberemos mais adiante, não é real, e ele esconde o encantamento que a moça lhe provocara, contando fatos da meninice, com destaque para a morte do irmão Dito. Todavia, concomitantemente, observa dona Lalinha e chega a pensar que ela fora forçada por iô Liodoro a permanecer na fazenda para garantir a honra do filho Irvino.

Miguel chegara ali por acaso e o lugar lhe parecia como todos os outros por onde passara. Viera na companhia de dois caçadores e acabara por encontrar Gualberto Gaspar, proprietário da fazenda Guaximã, que o levará à fazenda de iô Liodoro. O jogo é mencionado no serão de despedida, quando Miguel, depois de passar três dias na fazenda do Buriti Bom, parte prometendo voltar. A mesma cena é retomada quando já conhecemos grande parte das personagens do romance. O carteadado é descrito logo depois da seguinte frase: “Tudo o que o silêncio fecha uma volta, pode mudar, de repente, a parte

que se vê, das pessoas. Dona Lalinha jogava com iô Liodoro. Não falam, parece que o jogo é de propósito para um silêncio” (CB, p. 690). Na primeira vez em que o serão é citado, Miguel e Glória conversam sobre o pássaro mutum, palavra que desencadeia as memórias de infância do veterinário; nessa segunda descrição da mesma cena, um rangido do monjolo chama a atenção do rapaz, e é motivo para que mais informações sejam fornecidas sobre o que realmente acontecera naquela noite. A troca dos sons do pássaro para as batidas do monjolo, que tem significado explicitamente sexual, também não é casual e nos permite aprofundar a relação entre o jogo de bisca e o jogo erótico.

Nesse episódio, em que a mesma cena é recontada, dona Lalinha sorri para as cartas que tem nas mãos, como se já antecipasse que terá nas mãos o próprio iô Liodoro. Entretanto, tudo ainda está sendo narrado do ponto de vista do ingênuo e apaixonado Miguel. Como bem assinala Luiz Roncari (2008: 152), a versão que Lala tem da narrativa é privilegiada: “Ela é eleita não só como a verdadeira protagonista, mas também o fococrítico da novela, a partir do qual os fatos são melhor percebidos e a estória narrada pode ser também melhor elucidada”.

O jogo é descrito novamente bem mais adiante, quando, graças às várias reflexões de Lala, o leitor já sabe que ela não amava mais o marido que a abandonara, muito embora não conseguisse dizê-lo para os membros daquela família, que, de certa maneira, a haviam adotado. É o jogo também que contribui para que ela se sinta integrada: “sentia-se bem lá, fazendo parte, pertencente. E, agora, nem sabia bem como, desde o inesperado de um dia, jogava bisca com o sogro” (CB, p. 750).

A inocência do jogo de bisca não é suficiente para reter iô Liodoro em casa, Lala sabe disso; não poucas vezes, a dada altura da noite, ele se despede dela e das filhas para encontrar-se com uma de suas amantes. Maria da Glória e Maria Behú percebem que o jogo de cartas o mantém por mais tempo em casa, mas Lala, não por acaso, faz a seguinte reflexão: “ele precisava de alguma coisa mais viva, mais quente, e que estonteio lhe desse, além do inocente jogo de bisca?” (CB, p. 751).

Depois de uma digressão de Leandra sobre o tédio e o seu eterno desejo de partir, que nunca se realiza, pois nada ali acontecia, é que se menciona novamente a passagem de Miguel pelo Buriti Bom: “Não acontecia nada. Um dia aconteceu. Chegara aquele moço, chamado Miguel, vindo da cidade” (CB, p. 752).

Paulatinamente, o estreitamento da relação entre o jogo de cartas e o jogo de sedução avança e palavras do campo semântico do jogo são misturadas com termos alusivos à alcova, como cobertor, leito e sono:

Jogar bisca com iô Liodoro. A mesa que se forrava com um grosso cobertor, os dedos palpando a lã do cobertor colhiam um suadir-se de leito bom e amplo sono, longo, longo. Sim, Lala, Leandra, suas mãos eram bonitas, moviam-se, volviam-se, alvamente empunhavam o feixe de cartas, os reis e condes e sotas desdobrados em dois, intensas (CB, p. 760).

Não por acaso, é justamente quando o narrador sinaliza que o jogo de bisca já não é mais recorrente nos finais da tarde que acontece o primeiro encontro noturno entre iô Liodoro e Lala. Tudo sucede por acaso, assim como a primeira vez em que Lalinha se dispusera a substituir nhô Gualberto em uma rodada de bisca. Ela dirige-se à cozinha para apanhar um copo de água e se encontra com o sogro, que acabara de chegar ou se preparava para sair. Nesse encontro casual, ambos mantêm a distância que a relação de parentesco exige.

Nas noites subsequentes, os encontros noturnos, que eram fortuitos, passam a ser planejados por Lala. Assim como a descrição do jogo de bisca foi sendo enriquecida por detalhes descritivos, paulatinamente as palavras do jogo amoroso também invadem o silente jogo de cartas:

Depois e depois, como não acontecia havia tanto tempo, convidou-a a jogar bisca. Tudo igual e calmo. Atentos só às cartas, jogavam. Enfim, ao se darem boa noite, ele a olhara, ah, com ansiosos olhos denunciados. Ela, como quem concede, então disse, baixinho: — “Até logo...” E foi para o quarto (CB, p. 784).

Adélia Meneses de Bezerra (2010: 127) já apontou para a associação possível entre o nome Lala-Lalinha e o verbo grego *lalein* = falar. Lalinha, portanto, é aquela que fala e, por meio do ato de falar, induz iô Liodoro a também declarar não só a beleza e feminilidade da nora, mas também o seu próprio desejo de possuir aquele corpo interdito pelo grau de parentesco. O silêncio imposto pela seriedade do jogo de bisca é quebrado pelo discurso amoroso, sempre por meio das instigantes perguntas da nora, que estimulam o olhar desejoso do sogro e provocam suas declarações.

Já quase no desfecho da estória, uma cena parecida com a descrita quando o foco narrativo estava com Miguel se repete. Leandra joga com o iô Liodoro enquanto Glória conversa com Gualberto. Ela escuta as risadas da cunhada e pressente o perigo que a ronda, pois já observara a maneira gulosa como o fazendeiro vizinho olhava para as pernas de Maria da Glória, mas não interfere, “segura as cartas, jogava” (CB, p. 791). O que jogava Lala?

Ana Maria Machado (2003) analisa o nome de Liodoro Maurício Faleiros associando Liodoro a Heliodoro, sol de ouro:

Centro do sistema, em torno do qual gravitam a família. [...] Outra faixa de significados postos em ação por esse significante é a de liana, no contínuo enleamento e enredamento em que se tecem os fios do enredo e do texto, num emaranhado vegetal em torno à grande árvore que é iô Liodoro (Machado, 2003: 122).

A potência sexual do proprietário da fazenda Buriti Bom é sempre associada ao buriti grande, árvore portentosa, facilmente reconhecida em seu segundo nome, Maurício, nome científico da palmeira buriti, *Mauritia vinifera*. O poder econômico do patriarca é bastante evidente em toda a narrativa e já foi explorado por vários rosianos,⁴⁹ mas há uma descrição bastante significativa, associada à infância, que me interessa em particular nesse momento.

Somente depois do jogo erótico e dos encontros sexuais entre Glória e Gualberto é que o foco narrativo, que está com Leandra, ganha outra dimensão: “Era como se só agora ela tivesse chegado ao Buriti e pudesse ter reparado na existência das pessoas”. A seguir, tem-se, finalmente, uma descrição pormenorizada de iô Liodoro, física e psicologicamente. O quarto onde dorme também é detalhado e, em uma das gavetas, entre revólveres, retratos amarelos e um almanaque de farmacêutico, ele guardava as fichas coloridas de um jogo: “guardava-as, àquelas fichas, não era como se conservasse um brinquedo, ele não parecia um menino grande? (CB, p. 795).

⁴⁹ Refiro-me aos ensaios: “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”, de Luiz Roncari (2008); “Sortilégios do nome”, de Ana Maria Machado (2003); “As faces do amor em Buriti”, de Cláudia Campos Soares (2007); “As contradições de eros: “‘Buriti’ e ‘A estória de Lélío e Lina’”, de Luiz Fernando Valente (2011); “Erotismo e Transgressão: o Pathos amoroso em ‘Buriti’”, de Adélia Bezerra Meneses (2010).

Lalinha aprendera a jogar observando o sogro, que chega a comentar que ela tem mais talento nas cartas que o parceiro regular, Gualberto. Ora, sabemos que Gualberto mantém relações sexuais com Maria da Glória, quando ela, já cansada de esperar por Miguel, entrega-se ao amigo do pai, pois sabe que ele é estéril e, portanto, não poderá engravidá-la. Apesar da maneira como ele olha para Glorinha sempre sinalizar seu desejo pela moça, Gualberto não teria avançado na conquista se a própria não tivesse insistido para que ele o fizesse. Além disso, ele tem consciência de que não poderá desposá-la, por isso, não apenas fala dela para Miguel quando o conhece, como reitera, na viagem de retorno do veterinário, que certamente iô Liodoro aprovaria o casamento.

A posição de Leandra é muito diferente. Desde o início da narrativa ela observa e aprende não só a jogar bisca, mas também a lidar com cada membro da família, instituindo um delicioso jogo de sedução, que não envolve apenas o sogro, mas também outras pessoas do núcleo familiar, e aqui não me refiro apenas ao jogo homoerótico com Maria da Glória, mas ao papel aparentemente civilizatório que pretende instaurar no lugar, conforme sinalizado no trecho:

Nesse tempo, a intervalos, temia principiassem uns momentos de remorso. “Mas ele me obedece, hei de levá-lo apenas a atos bons, para a felicidade de todos...” — se persuadia. Havia de estender em benefícios sua influência, iá Dijina, a companheira de iô Ísio, ah, para com ela tudo teria de mudar: haviam de recebê-la na Casa, seria tratada como filha e irmã, havia-de. E mais, iô Liodoro teria de mandar embora a mulher baiana, chamada Alcina. Então, tudo se alimpava, numa paz, numa pureza. O Buriti Bom ficava sendo um paraíso (CB, p. 786).

Ana Maria Machado já apontou que Lalinha, Lala, Leandra é mutável como seu nome. Em acordo com a linha de pensamento aqui proposta, cabe destacar que Leandra é o nome de uma planta adstringente. “E como a planta sua homônima, também aperta os laços, une-se de maneira diversa aos diferentes membros da família” (2003: 153)

Então, não é por acaso que as duas mudas de flores, uma cravina miúda e uma camélia, que foram enviadas pela mãe de Honório Lúcio para o jardim do Buriti Bom, plantadas por Leandra, não vicejaram da mesma forma. Dias depois do plantio, “a flor do sertão morreu, mas a camélia bem tinha crescido, vingã, dois palmos” (CB, 765). Originária da Ásia, as camélias podem significar devoção duradoura e, por isso, são popularmente usadas para adornar as cerimônias de casamento. Em contrapartida,

também representam a luxúria e não por acaso são as flores prediletas de Emma, protagonista de *Madame Bovary*, de Flaubert. A flor também dá título à famosa obra de Alexandre Dumas, o filho, *A dama das camélias*, na qual o estudante de Direito Armando Duval se apaixona pela cobiçada cortesã parisiense Margarita Gautier. Se o amor entre os dois é interdito pelo preconceito social, inicialmente, as relações de parentesco também são um impedimento para o romance entre Lala e iô Liodoro.

Alguns fatores determinam a partida de Lalinha da fazenda: a carta enviada por Irvino para a família, notificando que teve um filho com a atual parceira, demarcando que ele não voltará para a esposa, e a demora de Miguel em retornar ao Buriti Bom, pois Lala prometera à Maria da Glória que iria buscá-lo na capital, sem saber que ele já estava nas redondezas, em visita ao amigo Gualberto. Enquanto Leandra e iô Liodoro têm sua primeira noite de amor no Buriti Bom, ocorre um significativo diálogo entre Gaspar e Miguel, na fazenda Grumixã, que reproduzo abaixo:

— Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a iô Liodoro! Desafogou em um suspiro, Malmal via: iô Gualberto se assustou? Escuro. Nhô Gualberto se ensisara. Mexeu os joelhos, fez que ia falar, abriu a boca, fechou. Então Nhô Gualberto forte falava: — Casamento é destino! [...] Nhô Gualberto respirava seu ar. Ele tinha culpa de si mesmo. Miguel via sua cara se torcer. Dor de homem. Era bom que agora Dona-Dona não bramiasse. Como se se torcesse uma alma comprida. Um caminho impedido — longe demais para a Grumixã nhô Gualberto Gaspar silenciara, dado de derrotado. E engulia. Dansadamente de gogó, se valia de sua saliva. Miguel demorou nele o olhar. Nhô Gualberto dava aspecto de quem temesse (CB, p. 819).

Nós, leitores, sabemos que esse comportamento do fazendeiro se refere aos sentimentos que nutre por Maria da Glória, mas, astuciosamente, o narrador nos conta que Dona-Dona, esposa de Gualberto, está doente, então, toda a fala cifrada do dono da Grumixã, no diálogo que se estabelece entre ele e Miguel, pode referir-se ao estado de tristeza provocado pela doença da esposa, mas também por saber que a chegada de Miguel interditará outros possíveis encontros com Maria da Glória. Aqui, quem dá arditamente as cartas é o escritor, que consegue manter Miguel afastado de tudo o que se passara na região durante sua ausência, mas nós, leitores, sabemos o que pode significar cada gesto de Gualberto ao esconder, ou conter, suas emoções: “A gente chupa o que vem, venha na hora. É o que resolve... às vezes dá em desengano, às vezes dá em desordem... Acho, de

mim: muito que provei, que para mim não era, gozei furtado, em adiantado. Por aí, pago! Aí-aí-aí, mas é o que tempera... A gente lucra logo. Viver é viável...” (CB, p. 819).

Os desfechos amorosos ficam em aberto em “Buriti”, pois sabe-se que Miguel está chegando à fazenda, mas não é certo que ele se casará ou não com Maria da Glória, tampouco pode-se garantir que Lalinha voltará ou não para a capital, como prometera a iô Liodoro. Todavia, se o retorno de Miguel é sempre adiado, não apenas para a fazenda do Buriti Bom, mas para a narrativa, e Lalinha é aquela que sempre quer partir, mas não consegue, é com ela que o foco narrativo é mantido em grande parte do romance. Portanto, em “Buriti”, muito do que transcorre é contado do ponto de vista desta mulher, que não apenas dá as cartas no jogo, mas também da estória. Não por acaso, são as suas mãos que se destacam quando embaralha ou distribui as cartas. As diferentes maneiras como é chamada, Lala, Lalinha, Leandra, e a forma como, mais de uma vez, ela se refere a si mesma como uma prostituta, também nos permite aproximá-la de Doralda, a ex-meretriz de “Dão-lalalão”. Entretanto, se naquela novela o foco narrativo acompanhava Soropita, deixando entrever muito pouco dos sentimentos de Doralda, aqui a situação se inverte: Leandra tem o controle do jogo de bisca e da narrativa e conduz o leitor por grande parte do romance.

Nesse sentido, é importante lembrar que a palavra bisca, que se refere ao jogo, no Brasil também é termo que designa uma pessoa dissimulada e está no mesmo campo semântico de “biscaia”, que em “Dão-lalalão” é usado com o sentido de prostituta, como no trecho: “a instante tornada a ser a fogosa biscaia da casa de Clema, meretriz” (CB, p. 525). Desse ponto de vista, há uma inversão na ludicidade erótica que impera em toda narrativa. Ainda que iô Liodoro esteja explicitamente relacionado à figura do patriarca e sua personalidade e seu nome sejam ancorados na potência sexual, sendo associado ao buriti, símbolo fálico por excelência, é preciso ter em mente também aquela longa descrição, que termina justamente com a frase em que ele é descrito como um “menino grande”. Logo, Leandra pode com facilidade não só embaralhar e dar as cartas no jogo de bisca, como também ditar as regras no jogo de sedução e enganar a todos. Nesse sentido, temos sempre de desconfiar de suas boas intenções.

Como demonstrado, se o jogo de cartas é apenas mencionado em “O recado do morro”, quando Pedro Orósio, enfasiado pela caminhada, imagina que ali fazia falta um baralho para jogar “truque” e, em “A estória de Lélío e Lina”, ele é usado para intercalar

as idas e vindas dos vaqueiros para os braços de Conceição ou Tomásia, em “Buriti” o carteadado está imbricado no próprio jogo narrativo.

Capítulo 5 – O tempo cíclico e cósmico da festa

Se considerarmos que na festa as atividades ordinárias são suspensas e se abre espaço para os jogos, as danças e as brincadeiras, pode-se perceber que Rosa consegue estabelecer o elo entre festa e ficção, aproximando-se destas palavras de Rancière (2021: 31): “A festa ou a ficção é vida reinventada, diferente da vida ordinária, mas que, no entanto, não cessa de circundá-la. E a tarefa do escritor é a de inventar narrativas que as façam coincidirem”.

A festa é o tema central de “Uma estória de amor”, pois toda a narrativa transcorre nos três dias da festança organizada por Manuelzão para honrar a memória de sua mãe, dona Quilina. Isso permite o estabelecimento imediato da relação entre a própria construção da narrativa e o tema central do enredo, quando, durante os festejos, Manuelzão reconstitui a sua própria estória, conforme demonstrei na primeira parte desta tese. De acordo com Vasconcelos:

Neste esforço de construção de uma totalidade de um sentido, Manuelzão depara-se com seus próprios limites e com a percepção aguda da irreversibilidade da história e do tempo. Sua festa e, no limite, o conto parecem ser uma tentativa de reintegrar o tempo cósmico e cíclico no tempo histórico saturado de experiência humana. (1997: 101).

É justamente por haver uma reintegração dos adultos nesse tempo “cósmico e cíclico” que é verificável uma estreita relação entre infância e linguagem na tessitura do enredo. Um bom exemplo é a maneira como o narrador descreve as prendas que os convidados levam para oferecer à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro: “Criancice duma boa gente, que remexia em seus trastes, alguma coisa tinha de trazer, menos as mãos vazias. Será pensavam precisos só para Nosso Senhor e a Virgem esses objetos foram de serventia trivial, mas com bizzarria de luxo ou de memória?” (CB, p. 142).

Rancière (2021) analisa essa passagem comparando essas velharias com um retábulo barroco. Para a leitura que aqui proponho, já aponte a importância de tais objetos como representação da presença dos ausentes, quando discorri sobre essa mesma passagem na primeira parte desta tese, mas também pode-se supor que, como as crianças de “Campo geral”, os adultos nessa narrativa ressignificam o que fora descartado, ao

transformar esses detritos não em brinquedos, mas em oferendas para a santa, não perdendo a ideia já defendida anteriormente: essas velharias são depositárias de memórias.

Todavia, desses objetos oferecidos à padroeira da capela, separou-se para o leilão uma cabaça de mel e um frango-d'água azul e verde, que fora capturado por um menino, e atado pelos pés com fibra de buriti. Se rastreamos essa prenda, oferecida por uma criança, vamos vê-la sendo arrematada no leilão pelo velho Camilo, o que favorece mais uma oportunidade de riso e brincadeira entre os adultos que presenciam a cena. Entretanto, quase no final da narrativa, seo Camilo conta para Manuelzão que soltara o frango-d'água no mato, na descida de uma gruta. “Meio voou, tornou a pousar, daí garrou voo novo, se escondeu embaixo de arvoredos, em caminho para fileira de buritizal!” (CB, p. 201). A coloração dessa ave, que tanto nada como voa, deve ter despertado a curiosidade da criança, mas também do velho Camilo, que a devolve à natureza, fechando um ciclo.

Diferentemente de “Campo geral”, em que a narrativa gira em torno do núcleo infantil, as crianças não são o foco nesta novela. Entretanto, ainda que estivesse pouco habituado ao reboição dos netos, Manuelzão se orgulhava do estatuto de avô e acreditava que no futuro sorveria das alegrias que porventura eles poderiam lhe proporcionar. Portanto, a infância aqui é a garantia de uma velhice tranquila, já que a relação que tem com o filho Adelço não é tão estreita. Não por acaso, as crianças não são nomeadas e apenas a mais velha, com 7 anos, é descrita. Isso ocorre durante a procissão, a caminho da igreja, quando ela se destaca: “A menina mais velha, vestidinha de branco, toda francesinha, se divulgava de mais longe, carregava a imagem da Santa” (CB, p. 163). A criança nesse cortejo é um adorno e ocupa esse lugar de destaque por ser neta de Manuelzão, reiterando a relação entre a situação atual dele e o desejo de se estabelecer no lugar e crescer economicamente.

Se em “Campo geral” a narrativa é tecida a partir do olhar infantil, por onde se anteveem os conflitos do mundo adulto, em “Uma estória de amor” ocorre o contrário: a infância é vista a partir da perspectiva de um homem pragmático, que credita aos netos a prosperidade do que constrói. Entretanto, pode-se ir mais além e aproximar essa festa dos tempos primordiais em que os festejos eram associados ao mito. Não por acaso, a festa termina com a recuperação do mito do boi, presente na estória narrada por seo Camilo.

Além disso, é nesse momento de suspensão do trabalho ordinário, permitido pela festa, que os vaqueiros brincam de caçar ou de pular um em cima dos outros, expressando com alegria o comportamento próprio da meninice.

Portanto, ainda que o pragmatismo de Manuelzão predomine durante boa parte da narrativa, é preciso ter sempre em mente que não se pode reduzir a festa a um conteúdo determinado histórico, “pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites. É preciso também não arrancar a festa à vida do corpo, da terra, da natureza, do cosmo. Nessa ocasião, ‘o sol se diverte no céu’ e parece mesmo existir um tempo de festa especial” (Bakhtin, 2010: 241).

Mas isso só é possível justamente porque durante a festa o cotidiano liberta-se de todo utilitarismo, de toda finalidade prática, e pode-se entrar temporariamente em um universo utópico e usufruir dos divertimentos proporcionados nesse tempo de suspensão. É justamente o fato de estarem nesses dias de ócio que os adultos de “Uma estória de amor” podem expressar sua meninice, remontando àqueles tempos primevos em que a brincadeira não era apenas para as crianças e, em certa medida, a festa tinha uma estreita ligação com a terra e a natureza, como preconiza Bakhtin (2010).

Em “A estória de Lélío e Lina”, a festa é igualmente preponderante e há momentos em que também se chega a resvalar no mito. Refiro-me aos festejos do Natal, organizados no pátio da fazenda de seo Senclér. Depois do farto jantar, os tocadores animam o baile em que as moças casadoiras, Mariinha, Manuela e Chica, são cortejadas. Quando Pernambo improvisa quadras para homenagear o cortejo feminino em seus versos, Rosalina é associada ao luar: “Vi o coração do campo, vi o rosto do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar” (CB, p. 336).

Nesta noite de festa, Rosalina propõe uma dança e nem dá tempo para que Lélío escolha seu par; enlaça-o e dançam: “Al a Velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, nem giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estorvo nenhum” (CB, p. 340).

Trata-se de uma festa familiar, por isso, Conceição e Tomásia estavam sérias e comportadas, e uma delas chega a repreender o Soussouza quando ele faz um gracejo. Há, portanto, uma inversão no comportamento das duas mulheres, sempre tão jocosas diante dos vaqueiros que as visitam em busca de prazeres carnavais. Até Caruncha, que ouvia bem, mas era muda, lá estava: “Só parecia ver a festa e o filho. Segurava a mãozinha

dele, o menino achava tudo bonito, nunca tinha visto um festejo, e sempre virava para a mãe, e contava com atenção o que estava vendo, como se ela fosse cega, e não muda” (CB, p. 337).

Como já foi assinalado na primeira parte desta tese, é em “A estória de Lélío e Lina” que reencontramos as crianças de “Campo geral”, Drelina, Chica e Tomé, e é justamente durante essa festa natalícia que Drelina pergunta a Lélío se porventura, em suas andanças, conhecera seu irmão, Miguilim, que fora estudar em Curvelo. Também é nessa narrativa que se fará referência à fazenda de Cara-de-Bronze, para onde Tomé Cássio partira, ao sair do Pinhém. Não por acaso, ele é o único vaqueiro ausente da festa, justamente por estar enfrentando problemas conjugais com Jení.

Além disso, é nessa ocasião que Rosalina apresenta Lélío a Alípio, o filho que ela tivera com André Faleiros, irmão do marido de sua prima Maurícia, mãe de iô Liodoro, personagem de “Buriti”. Portanto, a festa permite não apenas um estreitamento das relações entre os vaqueiros, seus familiares e os proprietários do Pinhém, dona Rute e seo Senclér, como também favorece o estabelecimento de ligações com a última narrativa do ciclo, “Buriti”. Lembremos que Rosalina parte com Lélío para o Peixe-Manso e durante a leitura de “Buriti” saber-se-á que é aí justamente que também mora sua prima, Maurícia, mãe de iô Liodoro.

As intrigas amorosas entre os vaqueiros também se intensificam durante a festa, pois Delmiro e Canuto estão interessados nas moças casadoiras do lugar e logo percebem que Lélío é um potencial adversário. Isso me permite relacioná-lo com Pedro Orósio, de “O recado do morro”, também um namorador, que provoca ciúmes em Ivo Crônico e seus amigos. Assim como Lélío tem dificuldade em escolher Manuela, Mariinha ou Chica como namorada, pois está sempre atormentado, ora pelas lembranças sombrias da Moça de Paracatu, ora pelo desejo abrasivo que sente por Jiní; Pedro está sempre em dúvidas entre namorar Laura, Teresinha, Joana, Maria Melissa e tantas outras. Mas, diferentemente do que ocorrera na parábase, no romance os conflitos amorosos vividos pelas moças também são explorados. Basta lembrar a importância do comportamento evasivo de Mariinha com relação a Lélío e outros rapazes, inclusive nessa festa natalícia, em que ela dança apenas com o proprietário da fazenda. No final da narrativa, essa pista ali lançada será esclarecida quando a moça revela publicamente o amor platônico que nutre por seo Senclér.

Assim, se em “O recado do morro” as moças são apenas citadas e não participam ativamente da trama, em “A estória de Lélío e Lina” todas as mulheres têm papel preponderante, justamente por contribuírem para a educação sentimental de Lélío, como demonstrado na primeira parte desta tese.

Toda a narrativa de “Uma estória de amor” é tecida a partir de uma festa que demarca o começo de uma comunidade coordenada por Manuelzão, e a festa em “A estória de Lélío e Lina” antecipa o fim que se avizinha não apenas da narrativa, mas também daquela comunidade que ali se instaurara sob o comando de seo Senclér, que tem de vender a fazenda para pagar as dívidas.

As festas também são destacáveis em “Buriti”. Nos festejos de Natal, uma festa da tradição cristã, o narrador aproveita para sinalizar a presença dos ausentes, Dijina e Irvino. Entretanto, a ex-prostituta, com quem iô Ísio se casara, envia para a família do companheiro, na véspera de Natal, o doce-de-buriti, belo, asseado, preparado da maneira que só as sertanejas sabem fazer. Como bem aponta Cleusa Passos, a grande ironia desse fato é que justamente o buriti, que incorpora tantos simbolismos da sexualidade, tanto masculina como feminina, ganha outro significado, pois pelas mãos daquela que é socialmente rejeitada “buriti vira doce, perfeito e saboroso, preservando-se as sensações prazerosas oriundas do logradouro, denunciando atos sociais camuflados em função do poder” (2000: 62).

É durante os festejos para São João que ocorrem momentos de grande expansão entre os moradores do Buriti Bom. As fogueiras juninas estão intimamente relacionadas às tradicionais festas pagãs, realizadas em homenagem aos deuses da fertilidade, a fim de comemorar as boas colheitas e o fim do inverno. Com a ascensão do catolicismo, a Igreja tentou acabar com as festas profanas, mas, não obtendo sucesso, associou-as aos santos existentes no período.

Não por acaso, é justamente na noite da fogueira, que remonta aos rituais relacionados com a fertilidade, que, no Buriti Bom, são entoadas loas para São João e três moços comparecem na companhia de Honório Lúcio, primo de Maria da Glória. Essa presença dos rapazes, vindos da Vila, estimula o diálogo entre Lala e Glorinha sobre a possibilidade de a moça começar a namorar um deles, levando-a a reafirmar para a cunhada, e os leitores, que seu coração pertence a Miguel.

Em “Uma estória de amor”, é durante a festa que Manuelzão e seo Camilo se aproximam, pois, mesmo não se divertindo, Manuelzão afastou-se temporariamente do trabalho e pode notar a presença do agregado. Cabe lembrar que é no final da festa, já noite, à volta da fogueira, antes de sair para conduzir a boiada, pensando que deveria ordenar que não judiassem do velho na sua ausência, que Manuelzão convoca seo Camilo para contar estórias.

Também no caso de “Buriti”, é durante a festa da fogueira para celebrar o dia de São João que iô Liodoro manda Chefe Zequiel definir “o que ao redor do mundo vinha se passando” (CB, 756). Na sequência, o fazendeiro é descrito de maneira pouco usual, e, novamente, é comparado com um “menino grande”.

Ele, iô Liodoro, falava, sua voz muito inteira, e aqueles assuntos de criança, de meio brinquedo — tudo parecia estória-de-fadas. [...] E nunca iô Liodoro falara longo assim; ele melhor no meio dos moços, subia a festa [...] São João, noite de nunca se ter sofrido de antes e de antes. De um se tirava para um seu quinhão de meninice, que era o mesmo, de todos (CB, p. 757).

E se toda a festa organizada por Manuelzão fora com o intuito de honrar a memória da mãe, dona Quilina, as últimas palavras do patrocinador da festa para São João em “Buriti” também são para homenagear sua mãe, Maurícia. Iô Liodoro se vira para o poente ao dizer: “Minha mãe — que Deus lhe ponha mais saúde — ... conforme que está lá, nos nossos Gerais...” (CB, p. 760).

Além da honra às mães ausentes — dona Quilina, por já ter morrido, e Maurícia, por estar distante —, há outro aspecto que me permite associar iô Liodoro e Manuelzão: o amor interdito pelas noras. Como demonstrei no item anterior, em “Buriti”, paulatinamente, Lala avança no seu jogo de sedução e o encontro carnal com o sogro se concretiza. Já em “Uma estória de amor”, o afeto devotado por Manuelzão à nora Leonísia resvala no sagrado e ele chega a pensar que “Ela devia de ter permanecido sempre donzela formosa, não se casado com ninguém” (CB, p. 182). Em uma festa que tem como objetivo honrar a memória de uma mãe católica, e que, não por acaso, marca também a inauguração de uma igreja nas proximidades do lugar onde ela fora enterrada, o desejo pela nora não encontraria espaço para se manifestar, sendo, portanto, recalcado. O incesto

não pode ser sequer verbalizado, bem diferente do que se acompanha no espaço lúdico-erótico do jogo de bisca em “Buriti”.

Por seu turno, Vovó Maurícia, como bem já demonstrou Luiz Roncari, muito se aproxima do espírito pagão. “Isso ainda é comprovado pelo marido, seo Faleiros, que ela escolheu para que ele lhe tivesse sempre ‘muito amor’ e cujo nome explicita as suas qualidades fálicas, Faleiros” (2004: 50). Logo, faz todo sentido que ela seja honrada no final de uma festa que ainda guarda tanta proximidade com o paganismo, caso dos festejos para São João.

A parábase “O recado do morro” oferece uma outra expressiva representação da festa, mas, nesse caso, não se trata apenas de uma celebração. A festa está imbricada em parte significativa da construção narrativa, como o jogo de bisca contribui para a urdidura de “Buriti”.

Nos paratextos do primeiro volume da primeira edição de *Corpo de baile*, é transcrito trecho da obra *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, mineiro como Rosa, em que se descreve a importância do buriti para o sertanejo, demarcando que essa palmeira será preponderante também nas narrativas do ciclo. Ao ler essa obra na íntegra, pode-se perceber que há outros elementos nesse livro que são recorrentes na produção rosiana. Tendo em vista neste momento a importância da festa em *Corpo de baile*, vou me deter no conto intitulado “Pedro Barqueiro”, o último da antologia de Arinos, não apenas porque Pedro Barqueiro tem o mesmo prenome que o protagonista da parábase, “O recado do morro”, mas também porque é possível verificar alguns pontos de contato entre as duas narrativas. Antes de começar a análise propriamente dita, apresentarei um resumo do conto de Arinos.

A aventura é narrada na primeira pessoa por Flor, que, já idoso, conta para seu atual “patrãozinho” uma estória que vivera na juventude. À época, Flor era um rapazote a serviço de um patrão metido a valentão, que vivia cercado por capangas. Flor e seu camarada Pascoal foram designados pelo chefe para capturar Pedro Barqueiro, um homem misterioso, que há anos aparecera na cidade, sem se saber quem era. Recebera essa alcunha por ter vindo dos lados do rio São Francisco.

Era um crioulo retinto, alto, cada tronco de braço que nem um pedaço de aroeira [...]. Esse negro metia medo de se ver, mas era bonito. Olhava a gente assim com ar soberbo, de cima

para baixo. Parecia ter certeza de que, chegando a encostar a mão num cabra, o cabra era defunto, ninguém bulia com ele, mas ele não mexia com os outros (Arinos, 1898: 185).

O patrão de Flor, que já não gostava de Pedro Barqueiro pelo simples fato de ele ser negro, ao saber que se tratava de um escravizado foragido, aproveitou-se dessa informação para ajudar a capturá-lo. Pascoal e Flor foram obrigados a aceitar a empreita, pelo que receberiam significativa recompensa. Corria a informação de que certa noite, quando a milícia batera na casa de Maria Nova, onde Pedro participava de um batuque, com facilidade ele derrubara três homens, depois de murmurar uma reza e apertar um bentinho que trazia no peito.

Por isso, Pedro Barqueiro era temido não apenas pelo seu porte agigantado, mas também por ter o “corpo fechado”. Pascoal, ardiloso, elabora uma estratégia. Propõe ao Flor que simulem uma pescaria nas proximidades do rancho de Pedro. Quando estavam descendo o Gorgulho e se dirigiam para o lado do córrego, Flor, sorumbático, com medo de morrer, lembra-se de Emília, por quem estava enamorado, e, nesse momento, tropeça em uma grande pedra, que estava no meio da estrada. Curva-se sobre a perna, agarra o pé com as mãos e fica dançando, sem querer, um pedacinho de tempo. Logo é entretido pela boa conversa de Pascoal e se esquece do medo.

Pedro, que já conhece os rapazes, continua a debulhar o milho que colhia da sua própria horta, quando os vê se aproximarem. Sem desconfiar de nada, indica um bom lugar para a pesca, além de oferecer um naco da carne assada, que estava em cima do fogo da cozinha. Com a aquiescência de Pedro, os rapazes entram na casa e escondem uma barra de ferro, que ele costumava usar como arma. Astuciosamente, Pascoal pede a Pedro uma arma de fogo emprestada, alegando que pretende caçar algum pássaro que servirá como isca para a pesca. Tão logo percebem que Pedro não terá como usar suas armas para combatê-los, os rapazes conseguem derrubá-lo e, depois de muita luta, amarram-no e levam-no ao patrão. Com dinheiro que recebe da recompensa, Flor paga a promessa que fizera a Nossa Senhora da Abadia, a quem pedira proteção, compra prendas para Emília e faz uma festa, para, na verdade, se encontrar com a amada. Ela aceita os presentes, mas não corresponde aos galanteios; por isso, Flor sai da festa cantando:

Tá trepado no pau
De cabeça pr'a baixo,
Com as azas cahidas
Gavião de pennacho!
Todo mundo tem seu bem,
Só pobre de mim não tem!
Ai! Gavião de penacho (Arinos, 1898: 197).

Quando está prestes a entrar no beco onde morava, Flor é surpreendido por Pedro, que, não se sabe como, havia escapado da escolta. Faça-nha que Flor acredita à oração que tinha contra os inimigos. Pedro levanta-o no ar e grita: “pede perdão cabrito, desavergonhado, do que fizeste ontem, que te vou mandar para o inferno! Pede perdão já!” (Arinos, 1898: 198). Como Flor se recusa, Pedro leva-o até uma ponte que atravessa uma pirambeira medonha. Ainda assim, Flor não pede perdão. O dia está nascendo, e Pedro enfim libera Flor, dizendo: “Vai-te embora, cabritinho, tu és o único homem que tenho encontrado nesta vida” (Arinos, 1898: 199). O conto termina com a seguinte descrição:

Aquelle pedaço de crioulo cresceu-me diante dos meus olhos, e vi — não sei se era o dia que vinha raiando — mas eu vi uma luz esturdia na cabeça de Pedro. Desempenado, robusto, grande, me pareceu, mal comparando, o Archanjo São Miguel sugigando o Maligno. Até claro ele ficou nessa hora! Tirei o chapéo e fui andando de costas, olhando sempre para ele. Veio-me uma cousa na garganta e penso que me ia faltando o ar. Insensivelmente, estendi a mão. As lágrimas me saltaram dos olhos e foi chorando que eu disse:

— Louvado seja Christo vivo, tio Pedro! Quando cahi em mim, elle tinha desaparecido (Arinos, 1898: 199-200).

Muitas relações podem ser estabelecidas entre o protagonista de Rosa e o de Arinos, além do nome e da força física. Pedro Orósio consegue escapar de uma cilada, assim como Pedro Barqueiro. Ainda que a música não tenha no conto de Arinos a mesma importância que na narrativa rosiana, tanto Pascoal como Flor cantarolam quadrinhas, relacionadas com a trama, recurso recorrente em várias narrativas de *Corpo de baile* e em outros contos de *Pelo sertão*.

No desfecho de “O recado do morro”, os comparsas de Ivo Crônico tentam desarmar Pedro, como Flor e Pascoal conseguem arditosamente fazer com que Pedro Barqueiro não tenha acesso às armas que tinha em casa. Orósio levanta Ivo Crônico do chão, que, diferentemente do que acontecera no conto de Arinos, pede perdão sem que isso lhe seja solicitado. Na parábase, Pedro Orósio “Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando estrela em estrela, até os seus gerais” (CB, p. 403); Pedro Barqueiro se assemelha ao Arcanjo Miguel.

Gorgulho, primeiro recadeiro da mensagem, é nome de um lugar que aparece no conto e é recorrente em outras narrativas de Arinos. Todavia, o que quero analisar neste momento é a preponderância da festa. No conto “Pedro Barqueiro”, ela é apenas mencionada duas vezes, o batuque e a festa organizada por Flor para comemorar sua façanha. No enredo de “O recado do morro”, a festa é fundamental, nesse caso, refiro-me à festa do Congo.⁵⁰

⁵⁰ Cabe aqui uma breve explicação sobre o congo. Trata-se de um auto popular ainda representado em vários lugares do Brasil desde o século XVII, inclusive Minas Gerais, o congo está ancorado em fatos da história africana, embora essa relação tenha se perdido. Essa manifestação cultural é uma reminiscência da coroação dos monarcas africanos nas terras de origem. A presença da rainha Ginga nesses autos é uma explícita referência a uma importante rainha africana. De acordo com a história, quando os portugueses invadiram o Congo, em 1558, havia nas proximidades outros dois reinos: NDongo e Matamba. Segundo Artur Ramos (1954), em 1558, um grupo de nômades de diferentes etnias (Jaca, Manes, Gata, entre outras) invadiu o oeste africano, ocupando a região que vai dos atuais territórios de Guiné a Angola. As lideranças foram depostas e NGola Ginga assumiu o controle dos dois reinos, Matamba e NDongo, dando início à dinastia ginga. NDongo ficou sob o domínio de NGola NBandi, filho de NGola; daí advém o nome Angola.

Em 1618, os habitantes de Matamba, cansados da tirania do velho rei NGola Ginga, matam-no. Outro filho do monarca assume o poder, de nome também NGola NBandi, filho de uma escravizada. Determinado a assumir também o controle de Angola, o conspirador manda decapitar o irmão, a madrasta e um sobrinho, filho de sua irmã, Njinga NBandi, que, assustada com a situação, finge apoiá-lo.

Durante quatro anos ela colaborou com NGola NBandi, sendo uma espécie de embaixatriz nas negociações com os colonizadores. Em 1622, é batizada na religião católica, recebendo o nome de Ana de Sousa. Algum tempo depois, abatido pelos colonizadores em uma das batalhas, NGola NBandi refugia-se na ilha de Cuanza, onde é envenenado por Njinga NBandi, que finalmente consegue a vingança tanto esperada. Dona Ana de Sousa é coroada rainha, dando início ao reinado da rainha Ginga. Logo depois, ela repudia a fé católica e combate não apenas os colonizadores, mas também Cariongo, expandindo assim as fronteiras do seu reino.

Para encenar o congo, dois grupos são formados: o do Rei do Congo e o da rainha Ginga. Príncipes, ministros e generais figuram no séquito. Os figurantes, com seus trajes coloridos, cantam e dançam, simulando uma luta com espadas. Violão, viola cavaquinho, reco-reco, pandeiro e sanfona dão ritmo a cada passagem. Os congos são realizados em diferentes lugares do Brasil, com pequenas variações, e exprimem, portanto, a antiga epopeia angola-conguesa, onde os seguintes temas são identificados: cerimônias de coroamento dos antigos monarcas do Congo; lutas entre monarquias, uma contra a outra; lutas contra o colono invasor; episódios históricos com trocas de embaixadas e a intervenção de feiticeiros (cf. Ramos, 1954: 51-52).

Cabe lembrar que Ivo Crônico, no tempo cronológico, deveria ter partido com o padre Sinfrão depois da celebração da missa, mas permanece, pois deverá, arditamente, desviar a atenção de Pedro dos preparativos para a festa do Congo que aconteceria no dia seguinte, levando-o para um falso festejo, a fim de matá-lo em uma tocaia; situação semelhante à representação da falsa pescaria armada por Pascal e Flor, que, aliás, também é nome de uma personagem secundária na parábase rosiana.

Pedro Barqueiro era um escravizado fugitivo; Pedro Orósio, um homem livre, e Rosa assinala bem sua situação no seguinte trecho, ainda que utilize o termo “forro”, usado geralmente para designar os escravizados que eram alforriados: “Pedro Orósio não era serviçal de Juca Açude — ele trabucava *forro*, plantando a meia sua rocinha” (CB, p. 441). Então, não é por acaso que Rosa escolhe uma cantiga em que figuram personagens do Congo para cifrar a mensagem enviada pela natureza para salvar Pedro Orósio da morte. Trata-se de uma manifestação popular estreitamente relacionada com as manifestações culturais africanas. Assim, é como se, de alguma maneira, o escritor também estivesse homenageando aquele outro Pedro, negro, escravizado, que lutara para ser um homem livre; mas também para honrar Pedro Orósio, que não se rendia às ordens de patrão algum.

Importa destacar que Flor, diferentemente do companheiro, gosta de Pedro Barqueiro e só acompanha Pascoal, que orquestrara toda a cilada, para cumprir ordens do patrão — talvez por isso não pede perdão, e essa aparente coragem é, na verdade, o que o salva.

A letra da cantiga que Laudelim cria, a partir das informações recebidas dos recadeiros, é o maior elo que se pode estabelecer entre as duas narrativas.

Os negros escravizados eram proibidos de entrar nas igrejas católicas; por isso, durante a colonização, era comum a construção de igrejas em honra aos santos Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, nos fundos das igrejas frequentadas pelos brancos. A padroeira da igreja onde o quinto recadeiro, Nominedômine, anuncia a mensagem é consagrada justamente a Nossa Senhora do Rosário.

Retomemos. Na parábase, a festa acontecerá no dia seguinte. Dela só se podem vislumbrar os preparativos, por isso, descreve o narrador:

Mas tinha esquentado aquele sábado. Frei Sinfrão já começara a missa, sempre mais povo chegando, a reio. Também muitos já revestidos, para figurar na festança do dia seguinte. Os dos ranchos: os moçambiqueiros de penacho e com balainhos de guizos, prendidos nas pernas; grupos com congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos e a rapaziada nova, com uniforme da guarda marinheira. Imponente foi quando comungaram o preto Zabelino, todo sério, e a preta Maria-da-Fé, com um grande ramo de flores nos braços, quens iam ser rei-congo e rainha-conga (CB, p. 441).

E vinham passando uns 20 sujeitos, todos compostos nos trajes brancos e com os capacetes — era guarda marinha — amanhã haviam de dansar e cantar, em rendendo todas as cortesias à nossa senhora dos pretos (CB, p. 447).

A festa era de pretos e brancos, mais dos pretos: já naquele dia eles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior — pois eram os donos da Santa (CB, p. 448).

Mário de Andrade realizou importante trabalho de recolha de várias danças dramáticas em viagens que empreendeu por diferentes regiões do Brasil e faz a seguinte observação justamente quando se refere à dança do Congo, que presenciara em Mogi das Cruzes, São Paulo, em maio de 1936: “Os textos vão se deformando por falhas de memória, assonâncias, associações, etimologias populares, etc., e ficam muitas vezes irreconhecíveis” (1982: 200). Entretanto, Rosa transforma essas questões, que para o etnólogo seriam um problema, em solução, pois o escritor parte justamente da aparente deformação da mensagem original, ouvida pelo primeiro mensageiro, o grotesco Gorgulho, até chegar à forma acabada de uma canção, composta pelo poeta Laudelim.

O processo de construção da parábase, assim, é o mesmo usado por Laudelim Pulgapé. Rosa parte da obra de Arinos e de tantas outras referências literárias e da própria experiência para urdir essa narrativa, em que os festejos populares são usados para entrelaçar momentos fundamentais do enredo que criou.

Como demonstrado até aqui, existe uma estreita relação entre o jogo e a festa, porque ambos exigem a suspensão das atividades cotidianas e ocorrem em espaço e tempo determinados; códigos precisam ser respeitados em uma festa, como as regras determinam o jogo.

Huizinga preconiza que: “O modo mais íntimo de união entre o jogo e a festa parece poder encontrar-se na dança” (2014: 25). Nesse sentido, cabe lembrar que, em “Campo geral”, é por meio da dança e dos versos, ensinados por seo Aristeu, que Miguilim consegue sair do estado de quase morte em que se encontrava. Também não é por acaso que o casmurro Soropita, nas páginas finais de “Dão-lalalão”, parece dançar. Até na seriedade do jogo proposto por Cara-de-Bronze aos seus vaqueiros, Moimeichego refere-se à dança, quando zomba da dificuldade de Grivo em narrar a viagem para os companheiros: “De baile foi — debaile: nada conseguiu?” (CB, p. 567). Também não é por acaso que Lala, no final de “Buriti”, gostaria de “dansar, de rir atôa” (CB, p. 813). Isso depois de dizer a iô Liodoro que deixaria a porta do quarto aberta e esperaria por ele em sua última noite no Buriti Bom.

O verbo dansar é grafado com S em todas as narrativas de *Corpo de baile*. José Miguel Wisnik, no ensaio em que analisa “O recado do morro”,⁵¹ parte da frase: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase (CB, p. 388), para construir sua análise, embasado nos estudos esotéricos, publicados em 1925, por Fulcanelli. Nesse caso, a letra S é associada à imagem de uma serpente e corresponderia ao *Khi* (x) da língua grega. É também associada ao rastro helicoidal do Sol que atravessou o espaço, na época em que se deu a catástrofe cíclica. Nessa concepção alquímica, essa letra estaria também relacionada à besta do Apocalipse, representada por um dragão que vomitará fogo no dia do juízo final.

O poeta Velimir Khlébnikov, líder dos futuristas russos, que influenciou os formalistas com a originalidade de suas ideias, buscava a união entre som e significado, questionando a noção da arbitrariedade do signo em seu sentido estrito. Nesse caso, recursos sonoros são cruciais em sua produção. No livro *Histórias, equações, relâmpagos* (2020), em que estão reunidos alguns de seus textos em prosa, há um em especial que me permite refletir sobre a importância do S na produção rosiana. Refiro-me ao intitulado “Aos artistas do mundo (uma linguagem escrita para o planeta Terra: um sistema comum de símbolos para pessoas do nosso planeta)”. Nessa espécie de programa que antecede os manifestos dadaístas e surrealistas, Khlébnikov propõe a criação de uma língua de escrita comum:

⁵¹ Refiro-me ao ensaio “O recado da viagem”, in: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, 1998.

[...] propomo-nos a inventar símbolos escritos que possam ser compreendidos e aceites por todo o nosso astro povoado que está de seres humanos e perdido no universo. Note-se que esta é uma tarefa digna do tempo em que vivemos. A pintura sempre utilizou uma linguagem acessível a todos e os povos chinês e japonês falam centenas de línguas diferentes, mas leem e escrevem uma única língua escrita, as línguas traíram suas gloriosas origens (Khlébnikov, 2020: 87).

No alfabeto criado por Khlébnikov, a letra *C(S)* recebe a seguinte definição: “significa um ponto fixo que serve de lugar de partida para o movimento de muitos outros pontos, que iniciam aí sua trajetória” (*idem*, 90). A cada letra do alfabeto corresponderia também um sinal especial; para a letra *C(S)* o sinal gráfico seria um feixe de linhas retas, que partem de um único ponto fixo, mas que podem percorrer diferentes direções.

O poeta russo também preconiza que:

Cada palavra particular se assemelha a um pequeno colectivo de trabalhadores: o primeiro som do vocábulo é como que o presidente do colectivo, e dirige todo o conjunto de outros sons. Se reunirmos todas as palavras que começam com o mesmo som consonântico, observamos que, tal como os meteoros caem frequentemente de um único ponto do céu, todas essas palavras voam a partir do ponto único de uma certa conceptualização do espaço (Khlébnikov, 2020: 91).

Nessa linha de pensamento, *satanás* e *sertão*,⁵² iniciadas pelo mesmo fonema, teriam partido desse ponto comum. Mas nesse agrupamento também caberia a palavra

⁵² Em *Grande sertão: veredas*, no tiroteio final, Riobaldo está acompanhado de um velho cego, o Borromeu, e do menino, Guirigó, guia do cego, que já cavalgavam em sua companhia desde a derrota de Zé Bebelo. Transcrevo o trecho final do diálogo entre Riobaldo e Borromeu, em que se estabelece a relação entre sertão e *satanás*:

Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como o meu mesmo, atabafado. Onde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era ideia falsa próxima; e, então ia denunciar nome, dar a cita: ... *Satanão! Sujo...* e dele somentes — *S...* — *Sertão...* *Sertão...*

Na meia-detença, ouvi um limpado de garganta. Virei para trás. Só era o cego Borromeu, que moveu os braços e as mãos; feio, feito negro que embala clavinote. Sem nem sei por que, mal que perguntei:

— ‘Você é o Sertão?!’

— ‘Ossenhora perfeitamém, ossenhora perfeitamém... Que sou é o cego Borromeu... Ossenhora meussenhora...’ — ele retorquiu.

— ‘Vôxe, uai! Não entendo...’ — tartamelei” (Rosa, 2001: 607).

sangue. Em “Campo geral”, é com um ritual que envolve o sangue de um tatu que Miguilim é banhado pelo pai; sangue que também é relevante nas caçadas praticadas pelos adultos da casa, como mostrei ao analisar a cena em que Terêz transporta um coelho ensanguentado, mas consegue escapar da morte orientado por Vovó Izidra. Sangue que também anuncia a morte de Luisaltino, que será assassinado por nhô Berno.

Todavia, pode-se ir mais além. Se a letra S está na palavra estrada, que começa a grande frase em “O recado do morro”, em “Buriti” ela é usada para se referir ao seguimento de um rio como “um grande S encolhido” (CB, p. 672).

Curiosamente, em *Corpo de baile* o derramamento de sangue só ocorre em “Campo geral”. Mesmo nas narrativas em que se espera que isso aconteça, “O recado do morro” e “Dão-lalalão”, há uma reviravolta nos desfechos e o sangue não é derramado. Essas exceções me permitem estabelecer uma relação entre os corpos dansantes (com s) que povoam o sertão e o jogo na produção rosiana. Já que, de acordo com Huizinga (2014 184):

São tão infinitas as relações entre o jogo e a dança que mal se torna necessário explicá-las. Não é que a dança tenha alguma coisa de jogo, mas, sim, que ela é uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita do próprio jogo.

Em português, a palavra jogo advém do latim *jocus*, e atualmente é usada com sentido muito amplo. Mas é preciso lembrar que *ludus* abrange os jogos infantis, a recreação, os jogos competitivos, os jogos teatrais e até as representações litúrgicas. Nesse sentido, a expressão *lares ludentes* advém da mesma raiz etimológica e significa dançar.

Se a dança está em perfeita sintonia com o jogo, não por acaso é ao cantar e dançar que Pedro Orósio desarma seus inimigos. Também não seria por casualidade que nas páginas finais de “Dão-lalalão” o casmurro Soropita, que não mata nem Dalberto nem Iládio, parecia dançar: “Aí ele era um homem meio alto, com as calças muito compridas, de largas bocas, o paletó muito comprido, abotoado, e o chapelão de aba toda em roda retombada, por sobre o soturno de seu rosto. Riscou um passo, semelhava principiar um

dansar” (CB, p. 551). Portanto, em “O recado do morro” e “Dão-lalalão” os movimentos criativos que os corpos vitalizados inscrevem no espaço ao “dansarem” interrompem os gestos corporais violentos que matariam.

Reflexões finais – “Deus é menino em mil sertões e chove em todas as cabeceiras”⁵³

Corpo de baile é um livro sobre o tempo em que a memória e a infância podem ser consideradas os pilares da construção narrativa. As personagens Miguilim e Manuelzão, protagonistas das duas primeiras narrativas, já demonstram claramente o começo e o fechamento de um ciclo de vida: infância-velhice. A morte, tão latente nas memórias de um menino, e o desejo de Manuelzão de se estabelecer como administrador benquisto por sua comunidade, a partir da fundação de uma vila construída em volta de uma igreja, edificada em memória da falecida mãe, reiteram a relação entre memória e morte. Entretanto, os jogos e as brincadeiras com a linguagem são preponderantes nas sete histórias. Miguilim é curado por meio de palavras mágicas entoadas por seo Aristeu em uma brincadeira dançante e são as histórias contadas por seo Camilo que ajudam Manuelzão a recuperar as forças necessárias para tanger uma boiada ao término da festa.

Como já sinalizei na primeira parte desta tese, seo Alquiste, personagem de “O recado do morro”, também apresenta características que o aproximam de um infante. A curiosidade que demonstra ao recolher plantas e pedras que encontra pelos caminhos que a comitiva percorre e a maneira como observa a natureza circundante são muito peculiares e destoam da maneira como agem os outros adultos do conto.

A relação entre infância e velhice também é determinante na construção de “A história de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”. Nessa última narrativa, Grivo é iniciado por um ancião adoentado, preso no quarto, como se estivesse em um sepulcro; já Lina é uma velhinha cheia de vida, que estava em movimento, passeando pelos arredores da casa onde morava, quando foi avistada ao longe por Lélío, que a confunde com uma mocinha. Ao se aproximar dela, o vaqueiro ouve sua voz melodiosa, que lembrava uma cantiga de ninar: “Porque aquela voz acordava nele a ideia — próprio e ele fosse o rapazinho da história: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (CB, p. 307).

Uma explícita referência ao conto de fada “A velha da lenha”, recolhida por Câmara Cascudo da tradição oral brasileira, mas que também faz parte da tradição de

⁵³ Título retirado de “Cara-de-Bronze”, *Corpo de baile*, vol. II.

vários povos⁵⁴. Nesse conto, a velha é uma fada, que acolhera uma princesa que fora expulsa do castelo pelo pai e que vivia sob sua proteção, prestando serviços como guardadora de patos. O rapaz ajuda a velha senhora a carregar a lenha e, como recompensa, ela lhe entrega um estojo com duas pérolas, por meio das quais a rainha reconhece que ele sabia onde se encontrava a filha, perdida havia três anos, pois suas lágrimas eram transformadas em pérolas, como aquelas ofertadas pelo forasteiro. Nesse conto, a velha está a fiar quando recebe o rei e a rainha. Na versão brasileira de “A Cinderela”, recolhida por Silvio Romero como “Maria Borracheira”, há três velhas tecelãs, que na verdade são fadas. Essa relação entre as velhas fiandeiras e as fadas, tão recorrentes nos contos maravilhosos, não é casual. Lembremo-nos de que, na mitologia grega, as moiras são a personificação do destino individual com funções diferentes: Cloto, a fiandeira, segura o fio da vida; Láquesis, a sorteadora, enrola e sorteia o nome de quem vai morrer, e Átrapos tem como função cortar o fio da vida. Portanto, são as responsáveis por tecer o destino dos seres humanos do nascimento à morte. Elas são comumente representadas por três velhinhas tecelãs. Lina, em certa medida, é como uma dessas fadas disfarçadas, que acolhe Lélío em sua casa e por meio da sua sabedoria ajuda-o a mudar o traçado do próprio destino. Não por acaso, o narrador sinaliza que aquele encontro inusitado se assemelha ao começo de um conto maravilhoso.

Em “Cara-de-Bronze”, toda a vida do patrão de Grivo está envolta em mistérios e tudo o que se sabe a respeito de seu passado é contado por seus vaqueiros e servidores, mas Lina tem um comportamento bem diferente e relata para Lélío vários episódios de

⁵⁴ A versão brasileira possivelmente deriva da versão do conto “A guardadora de patos”, da recolha dos irmãos Grimm, que se inicia da seguinte maneira “Era uma vez uma velha, muito velhinha, toda corcovada, que vivia com o seu bando de patos num lugar deserto, no meio das montanhas, onde tinha uma linda casinha. [...] Trabalhava ali horas e horas com uma força extraordinária para a sua idade; cortava a erva para os patos, que muito gostavam disso; colhia avelãs, bolotas doces, pinhões e outros frutos e bagas selvagens; depois, quando supunha que já lhe não restava um sopro de vida, pegava valentemente na sua carga, que parecia não lhe pesar muito. De tempos a tempos encontrava caminhantes, a quem dava delicadamente os bons dias e parava para conversar com eles. Mas a maioria esquivava-se o mais depressa possível; os pais recomendavam aos filhos para que se afastassem do caminho em que estivesse a velha. ‘É uma bruxa!’, dizia-se na terra. Uma manhã um belo rapaz, vestido como um fidalgo (porque o era), passou pela floresta. O sol brilhava, os passarinhos chilreavam, uma doce brisa agitava as folhas das árvores; toda a natureza se regozijava. De repente, o rapaz avistou a velha, que, acocorada, atava com uma corda o saco onde pusera a erva para os patos; ao lado estavam dois cestos cheios de maçãs e peras agrestes” (Grimm, J.; Grimm, W., 1926-7).

sua vida pregressa. Durante suas conversas, saberemos que tem um filho e duas irmãs e que tivera muitos amores na juventude.

Além disso, diferentemente da velha Nenha, do conto “Nenhum, nenhuma”, que só balbuciava, Lina, também mocinha-guardiã da palavra, é uma contadora de estórias. Compartilha suas memórias com o vaqueiro Lélío e narra outras, que podem reinstaurar um outro tempo, em que talvez se pudesse resolver o descompasso cronológico, já que, conforme disse a própria Rosalina: “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avesso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais” (CB, p. 311).

Se em *Timeu* Platão apresenta a noção de tempo medido pela revolução cíclica das esferas celestes, definindo-o segundo uma imagem em movimento, não poderíamos pensar na vitória de Pedro Orósio sobre seu inimigo Ivo Crônico como uma alegoria da vitória do tempo circular sobre o tempo cronológico, linear?

Com isso, quero dizer que a concepção do projeto literário rosiano não caberia na representação do tempo linear “homogêneo, retilíneo que nasce na experiência do trabalho nas manufaturas e sancionado pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular” (Agamben, 2008: 114). Está mais próxima daquelas outras concepções de tempo designadas pelos gregos como Kairós e Aion.

Kairós não diz respeito ao tempo propriamente dito, mas ao momento adequado para que algo seja realizado ou proferido. De acordo com Campillo (1991), trata-se de um momento único, peculiar, que não pode ser aprisionado como um tempo demarcado por horas ou observado biologicamente. Nesse caso, o que importa é a qualidade do momento, da experiência vivida. Essa qualidade excepcional é que determina que Kairós não possa ser mensurado numericamente, mas apenas expresso por um sentimento. Não por acaso, em algumas representações Kairós é simbolizado como um deus jovem, com pés alados, sustentando uma balança, abaixando um dos pratos com o dedo indicador da mão direita para sinalizar que é a ocasião que determina se ela penderá para um lado ou para o outro. Veloz, incapaz de ser apanhado, a fugacidade de Kairós demarca o tempo físico e psíquico simultaneamente. É quando em situações limítrofes o ser humano decide seu destino. Fugaz como o momento de epifania que salvou Pedro Orósio da morte ou

determinou a coragem Riobaldo para se autoproclamar chefe do bando como Urutu Branco.

Na perspectiva que aqui me interessa, é preciso também pensar na acepção do tempo como Aion. De acordo com Agamben:

Se é verdade que aquilo com que brincam as crianças é a história, e se o jogo é o relacionamento com os objetos e os comportamentos humanos que capta nestes o puro caráter histórico-temporal, então não parecerá irrelevante que, em um fragmento de Heráclito [...] Aion, o tempo em seu caráter originário, figure como ‘uma criança que joga com os dados’, e que a dimensão aberta neste jogo seja definida como reino de criança (2008: 88).

Parece-me que se pode associar a maneira como Rosa cria suas personagens com essa concepção do tempo centrada na imagem da criança que brinca com dados. Então, não é por mera casualidade que em todas as novelas destaca-se a presença de crianças ou personagens adultas são caracterizadas com comportamentos próprios da infância. Algumas mantêm vínculos com essa fase da vida em decorrência do estado psíquico que as infantiliza, como os recadeiros, Gorgulho, Zaquias, Guegue, Nominedômine e Coletor, favorecendo o uso de determinada linguagem e comportamentos que podem ser relacionados à infância, o que permite que entre eles esteja realmente uma criança, Joãozezim.

Outras personagens, como seo Aristeu, seo Camilo e Lina, são velhos que acumularam saberes ao longo da vida e os dotam de carga poética ao compartilhá-los com os mais jovens, por meio de canções, histórias e provérbios. Mesmo os mais sisudos, como iô Liodoro e Cara-de-Bronze, ainda mantêm um vínculo secreto com a infância. A criação de personagens infantis ou de alguma maneira relacionadas a essa fase da vida, inseridas em situações de brincadeiras, de jogos e de festas, quando se pode instaurar uma outra dimensão temporal que não a cronológica, permite que Rosa brinque com a linguagem de maneira não poucas vezes lúdica e poética.

Parte III

– Natureza e Mito

Pensamos no mito como comportamento humano e, ao mesmo tempo, como elemento de civilização, isto é, no mito tal como se encontra nas sociedades tradicionais porque, ao nível da experiência individual, o mito nunca desapareceu por completo: faz-se sentir nos sonhos, nas fantasias e nostalgias do homem moderno, e a enorme literatura psicológica habituou-nos a reencontrar a grande e a pequena mitologia na atividade inconsciente de cada indivíduo. Mas o que nos interessa é, sobretudo, saber o que no mundo moderno tomou o lugar principal de que o mito desfrutava nas sociedades tradicionais (Mircea Eliade, 2019: 19).

Capítulo 1 – As parábases e os gerais

Entre a ida e a volta, o texto faz-se outro sendo ainda o mesmo — o reconhecimento da diferença de si a si mesmo, única leitura possível de um texto levado além do seu limite, é o gesto da releitura (Rowland, 2011: 277).

Preâmbulo: importância das parábases

Os índices e sumários orientam o sentido da leitura, pois são compostos para indicar a ordem em que os assuntos são abordados em um livro. Entretanto, Rosa subverte essa ordem ao usar esse paratexto de maneira a propor mais de um caminho de leitura.

Retomo o que já indiquei na apresentação desta tese: no índice, composto no final do segundo volume de *Corpo de baile*, sob o subtítulo I. “GERAIS” (*Os romances*), temos “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” e “Buriti” e abaixo do subtítulo II. PARÁBASE (*Os contos*) seguem-se as narrativas: “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”. Dessa forma, essas três narrativas estariam em uma posição intercalar entre os romances: “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”.

Esse segundo índice também convoca à releitura de *Corpo de baile*. Dito de outra forma, como apresentado até aqui, o sistema literário proposto por Rosa em *Corpo de baile* é pautado na repetição de temas e personagens e a existência de dois índices também solicita a releitura, que também é uma repetição. De acordo com Paulo Rónai:

Nos dois índices da obra, as partes desta ora são qualificadas de poemas, ora de contos e romances. Serão poemas, enquanto todas trazem significações subjacentes. A distinção entre conto e romance tampouco obedece ao critério habitual da extensão; antes corresponde a um grau maior ou menor de conteúdo lírico; ao subordinar os primeiros ao título de “parábase”, o autor, com esse termo da comédia grega, adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem (Rónai, 2001: 19-20).

Cabe dizer que parábase é a seção da comédia grega antiga que demarca o momento em que o coro se dirige diretamente ao público, para fazer observações não necessariamente ligadas ao tema central da peça. Vários fatores contribuíram para o desaparecimento da parábase da comédia clássica, mas um dos motivos preponderantes

foi o crescimento do uso da escrita, e, conseqüentemente, da leitura, em detrimento da palavra declamada para ser ouvida. Isso ocorreu por volta do século V a.C., quando a sobrevivência do conhecimento dependia do esforço coletivo para ser mantido por meio da memória. Com o advento da escrita, a importância da anamnese se perde, pois o repositório do pensamento poderia ser escrito e o poeta deixa, então, de ser o guardião da tradição. Ou seja, é justamente a partir das epopeias homéricas que os *aedos* vão sendo, paulatinamente, substituídos pelos *rapsodos*, e a prosa passa a ser o meio de expressão mais adequado para educar o cidadão.

Se concebermos *Corpo de baile* como um todo, não seria fundamental observar a importância das parábases? Em outras palavras, poderiam as três parábases fornecer elementos para se compreender o conjunto de sete narrativas que compõem a obra?

Nas palavras de Adriana Duarte (2000: 27), durante o século XIX os estudiosos se dividiram em relação à posição da parábase. Uma corrente a deslocava para o final da comédia; dessa forma, ela teria a função de epílogo, quando os atores do corifeu tirariam as máscaras para serem reconhecidos pelo público. Todavia, alguns estudiosos creditavam à parábase uma função medial. Neste caso, seu papel seria estabelecer uma pausa na ação. Nesse sentido, na obra rosiana, as parábases podem ser consideradas uma pausa entre os romances, quando o escritor apresenta aspectos importantes de sua poética. Portanto, não seria por acaso que no ciclo *Corpo de baile* as três narrativas: “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” são denominadas de parábase e estão intercaladas entres os ditos romances “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”.

Ao analisar *Corpo de baile* como um sistema, é fundamental observar a importância dessas parábases, sobretudo porque a intromissão do escritor no discurso narrativo e a maneira direta e, às vezes, enviesada de fazê-lo é recorrente nas sete narrativas. Basta pensar na frequência do uso do pronome demonstrativo “a gente”, sem que se note qualquer mudança no plano narrativo. Dessa maneira, Rosa consegue envolver o sujeito que escreve e aquele que lê, quem narra e quem escuta, na mesma complexa cadeia linguístico-discursiva, como bem sintetiza Paulo Rónai:

O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano.

Tal praxe não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raras vezes atingida em qualquer literatura (Rónai, 2020: 50).

Neste capítulo, apresentarei uma análise das três parábases, considerando-as como bases poéticas, e estabelecerei algumas relações com os romances precedentes. Não tenho a intenção de esboçar aqui nenhuma teoria sobre os gêneros, questão bastante complexa e espinhosa. Entretanto, ainda que seja difícil definir em que gênero se enquadrariam as sete novelas de *Corpo de baile*, mesmo porque o próprio Rosa dificulta qualquer possibilidade de definição, pois essas narrativas são designadas por ele como contos, poemas, novelas, romances e parábases, há aspectos evidentes dos três gêneros fundamentais nas três parábases.

De acordo com Wolfgang Kayser, o épico, o lírico e o dramático, originalmente, podem ser associados à capacidade funcional da própria língua; a meu ver, Rosa utilizou magistralmente os três gêneros fundamentais para evidenciar aspectos de sua arte poética tão peculiar, já que cria histórias em uma linguagem também singular.

Uma exclamação reveladora de dor, de júbilo, de lamento, representa pois o fenômeno primitivo do (linguisticamente) lírico: na interjeição *Ai!* vai enraizar-se, por assim dizer, todo o lírico. Correspondentemente, numa exclamação intencional pode ver-se a célula embrionária do dramático, e no gesto do ‘eis’ (*Voilà! Dá!*) a célula primária do épico [...]. Revela-se já na passagem da interjeição para o discurso oracional que na língua estão sempre presentes e vivas as três funções (1976: 373).

Isso significa que as três funções não se excluem, mas coabitam e retroagem às três funções primárias da própria linguagem humana.

Minha hipótese é que há claramente aspectos estruturais dos gêneros narrativo, lírico e dramático nas três parábases que estão intercaladas entre os romances, como discorrerei a seguir.

“Contos”: as parábases

A capacidade de representar é uma forma de poder. Os contadores de histórias dos tempos primevos tinham respostas para as grandes dúvidas que assombravam o coletivo;

por isso, geralmente ocupavam um lugar de destaque nessas sociedades. Todavia, paradoxalmente, representar também era uma forma de encontro, pois nomear o desconhecido reduzia a distância entre o contador e a audiência.

Para os primeiros narradores, portanto, contar histórias era diminuir a distância que havia entre eles e os outros membros da comunidade, mas também aplacar o medo do escuro, quando o dia, iluminado pelo Sol, luz natural que minimiza os perigos que sondavam a luta pela sobrevivência, era invadido pela escuridão da noite, habitada por mistérios insondáveis. Sobretudo, contavam-se histórias porque sabia-se que, por meio delas, respondiam-se aos grandes conflitos vividos pelo coletivo.

Sabe-se que o mito (do grego *mythos*) pode ser entendido e estudado sob dois aspectos: como um estado de consciência do primitivo e como uma narrativa, cujo assunto está ligado à mentalidade primitiva. Portanto, de um lado está o fato, a crença; de outro, a narrativa, a lenda ou o conto preservados pela tradição oral. Não poucas vezes, as narrativas podem ser vistas como uma maneira de explicar o mito. Nesse sentido, usa-se o termo mito para nomear as narrativas primordiais, usadas para esclarecer de maneira religiosa, poética ou mágica aspectos relacionados a fenômenos aparentemente inexplicáveis da natureza, criados por determinado povo. Essas narrativas forneciam modelos para a conduta humana, por meio da preservação de um fato acontecido no tempo primordial. Por isso, as personagens mitológicas são seres sobrenaturais. Os rituais realizados periodicamente eram, e ainda são, em algumas culturas, usados como uma forma de ritualizar periodicamente o mito.

Nessas narrativas primordiais, repletas de ações significativas, o herói sempre respondia positivamente às provas que lhe eram colocadas, pois tinha como meta ajudar o coletivo. Pode-se dizer, então, que quando um herói como Ulisses partia de sua terra para lutar em uma guerra e regressava vinte anos depois, ao retornar tinha como missão compartilhar com seus concidadãos o que aprendera em suas viagens. Assim, toda a odisseia por ele vivida era reinstaurada cada vez que um poeta contava suas peripécias.

Indo mais além, quando Homero imortaliza essas aventuras na famosa epopeia vivida pelo herói grego, seus leitores passam a ter acesso a esse papel civilizatório do mito, já que na *Odisseia* “Todos têm algo de humano e amável; nos seus discursos e experiências dominam o que a retórica posterior chamou de *ethos*. O trato mútuo dos homens que têm qualquer coisa de altamente civilizatório” (Jaeger, 1979: 39).

Com o decorrer do tempo, os temas míticos foram-se entretecendo com narrativas secundárias, com episódios da vida cotidiana, os acontecimentos foram-se distanciando do plano do divino, do espaço sagrado e do tempo primordial. O romanesco é resultante dessa dissonância entre o mito e as outras formas derivadas de narrativas primordiais. Nesse processo, a visão mítica do Universo totalizante, presente nas narrativas míticas, foi paulatinamente substituída pela visão romanesca, fragmentária, conflitiva do mundo.

Entrementes, se no princípio a sucessão de eventos míticos bastava para sustentar a sequência narrativa, com o decorrer do tempo os processos de encadeamento, justaposição, encaixe de episódios vão tornando as narrativas cada vez mais complexas.

Nessa linha de pensamento, posso me valer da síntese apresentada por Northrop Frye: “Os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos de tragédias e comédias imergem da ficção mais ou menos realistas” (1973: 57).

Na correspondência com seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa já estabelece essa relação entre os contos folclóricos, fundamentais na primeira parábase, e o romance “Campo geral”:

“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 (Miguilim já era um deles). (Rosa, 2013: 91).

Tal informação deixa claro que “Uma estória de amor” é uma parábase, em que o gênero prevalente é a prosa, com destaque para os contos folclóricos. Em carta destinada ao amigo João Condé, Rosa explica que: “Uma história de amor” (título grafado com h na carta), era um belo tema que não conseguira desenvolver razoavelmente quando da publicação de *Sagarana*, em 1946. A narrativa foi, então, retirada da antologia e desenvolvida posteriormente, depois da viagem realizada em 1952.⁵⁵

Resumindo, o enredo de “Uma estória de amor” transcorre durante os três dias de uma festa, organizada no mês de maio, para marcar a inauguração de uma capela para

⁵⁵ Essa carta, destinada ao amigo João Condé, foi transcrita na obra: Rosa, V. G. *Relembrações: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 333.

Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, erguida nas proximidades do local onde fora enterrada a mãe de Manuelzão, dona Quilina, para honrar sua memória.

Por ter sido inspirada no vaqueiro Manuel Nardy, o condutor da célebre boiada da qual Rosa participou, em 1952, os estudos sobre essa parábise, geralmente, tomam como tema central a personagem Manuelzão. Entretanto, o que me interessa retomar nesta parte da tese é a participação dos contadores de estórias, figuras fundamentais nessa narrativa: Joana Xaviel e, sobretudo, o velho Camilo.

As atuações desses dois narradores, por meio dos quais outras estórias são incrustadas na narrativa central, exemplificam o que escreveu Wolfgang Kayser sobre narração: “A técnica da arte narrativa deriva da situação primitiva do ‘narrar’. Há um acontecimento que é narrado, um público a quem se narra, e um narrador que serve de intermediário para ambos” (1976: 212). Esta tríade — acontecimento, público e narrador — prevalece explicitamente na parábise “Uma estória de amor”.

A primeira narradora, Joana Xaviel, é mantida no resguardo da cozinha, tendo mulheres como sua audiência preponderante. Manuelzão ouve suas estórias porque não consegue dormir, encontra-se deitado no quarto ao lado desse cômodo da casa. O segundo narrador, seo Camilo, por sua vez, paulatinamente, recupera sua capacidade de narrar; por isso, desempenha um papel muito diferente do de Joana Xaviel, que não apenas se assenhora da sua posição de contadora de estórias com desenvoltura, já na noite do primeiro dia da festa, como também subverte o desfecho de estórias conhecidas pelos ouvintes.

Uma das estórias narradas por ela é tema recorrente no bumba meu boi. Trata-se de auto popular que acontece em várias regiões do Nordeste e Norte do Brasil, ainda na atualidade. Em cada lugar, a festa é de um jeito e recebe uma designação diferente, mas a história que envolve o folguedo é a mesma, com pequenas variações.

Catirina, a mulher do escravizado Pai Francisco, está grávida e deseja comer a língua do boi preferido do fazendeiro. No intuito de atendê-la, o marido rouba o boi e o abate. Ao constatar o desaparecimento do seu animal preferido, o fazendeiro e outras pessoas da comunidade se empenham em ressuscitar o boi morto. Ao ritmo de vários instrumentos de percussão, como chocalhos e tambores, entram em cena os caboclos que conseguem reanimar o animal. Ao saber o motivo da morte do boi, o fazendeiro perdoa Pai Francisco e os participantes dançam para comemorar o renascimento do boi.

Em algumas encenações da morte do boi, aparece também o capitão do mato, que era contratado para procurar os negros escravizados que fugiam. No bumba meu boi, é ele quem é capturado pelos negros. Amarrado, é humilhado na frente de todos. Nessa brincadeira, a situação se inverte, já que os escravizados aproveitavam para se vingar dessa personagem que, na realidade, os aterrorizava. O português é representado pelo dono da fazenda e os negros escravizados, por Pai Francisco, Catirina e outros figurantes. Já a participação indígena acontece no final do auto, com a entrada dos caboclos usando cocares de pena e tocando maracás, utilizados para ressuscitar o boi. Nessa festa alegórica, tradicionalmente há uma representação explícita de dada realidade social, envolvendo portugueses, negros e indígenas.

Ao contar essa estória, inspirada em um auto folclórico, Joana Xavier inclui outras personagens, como os filhos do vaqueiro, que inicialmente não querem que Destemida — nome que Catirina recebe nessa versão da estória recontada por ela — mate o animal, mas depois se deliciam com a carne da vaca. A mulher do vaqueiro envenena a mãe do fazendeiro rico para que ela não revele a verdade sobre a morte da vaca e lança fogo no corpo da defunta, não sem antes lhe roubar as alfaias. Joana⁵⁶ altera também o final da estória, já que, diferentemente da narrativa do bumba meu boi, Destemida não é castigada, contrariando a expectativa da audiência.

A estória da festa é contada por meio do discurso indireto livre e fragmentos da vida pregressa de Manuelzão, que são afetados pela narração dos contadores, são resgatados. No primeiro caso, ele é obrigado a ouvir as estórias narradas por Joana Xavier porque não consegue dormir, mas é justamente nesse estado de repouso que pode refletir sobre sua própria condição de homem solteiro, sobre seu amor interdito pela nora, e lutar pelas emoções conflitantes que a presença de Joana Xavier provoca, ora de sedução, ora de repulsa.

O lugar que, paulatinamente, se tornava uma fazenda, a modelo de todas as outras, deveria abrigar um desvalido. Seo Camilo ocupava esse posto deixado por um surdo-

⁵⁶ Clara Rowland (2011), ao analisar esse conto, demonstra em que medida a reação da audiência, ao constatar que o enredo fora modificado, determina a tensão central da parábase. De acordo com a autora, esse é um dos pontos na obra de Rosa em que há atrito entre interrupção e continuidade: “Com este episódio abre-se, assim, a questão que determina a tensão central de ‘Uma estória de amor’: a que se opõe o seu núcleo temático (fundação e morte) às histórias como paradigma de superação do fim” (2011: 128).

mudo, que se recusara a fazer os serviços domésticos propostos por Leonísia. Essa é a primeira versão; algumas páginas a seguir, saberemos que Manuelzão não se opõe ao fato de Camilo e Joana Xaviel compartilharem a mesma cabana sem serem casados, muito embora os dois neguem a existência de qualquer relação maliciosa entre eles, mas, instigado pelos moradores locais, Manuelzão impõe que Camilo saia da cabana de Joana Xaviel e ocupe o celeiro da fazenda.

Se, no decorrer da narrativa, seo Camilo vai se reapropriando dos saberes que já pensava ter esquecido, enquanto declamador de quadras e narrador, como demonstrado na primeira parte desta tese; em “Campo geral”, seo Aristeu se coloca como um modelo a ser seguido ao ensinar a Miguilim como encontrar em si mesmo a fonte de alegria ao inventar estórias para se proteger dos conflitos que envolvem os adultos do núcleo familiar.

Na segunda parábase, “O recado do morro”, acompanha-se a construção de um autêntico poema oracular. O destino de Pedro Orósio está traçado desde a aparição do primeiro recadeiro, mas só no final da estória ele decifra o que fora vaticinado e se livra da morte.

De acordo com Wolfgang Kayser, as três funções da língua também podem ser encontradas na própria forma do lírico: a enunciação lírica (*lyrisches Nennen*), que é quando o eu se defronta com alguma coisa que já existe e a expressa; a atitude mais dramática, que é quando a esfera anímica não está separada da objetiva, e uma atua sobre a outra, designada de apóstrofe lírica (*lyrisches Ansprechen*); e a manifestação lírica, que é simplesmente a autoexpressão da disposição íntima do eu, chamada de linguagem da canção (*liedhaftes Sprechen*) (cf. 1976: 376-77).

Isso não quer dizer que não possam coexistir e uma não possa intervir na outra. Entretanto, se as duas primeiras definições dizem respeito ao épico e ao dramático, a terceira “linguagem da canção”, relaciona-se com a manifestação lírica. Em “O recado do morro”, ainda que seja evidente uma estória que descreve o percurso de um grupo de pessoas por estradas e fazendas, toda a narrativa está a serviço da construção de um poema, ainda que essa forma lírica só seja apresentada, como a letra de uma canção, nas páginas finais.

Nessa parábase, não apenas o poema se forma paulatinamente, a partir do contributo de cada mensageiro que escuta a mensagem do recadeiro precedente, como ela

é literalmente emitida pelo Morro da Garça, um elemento preponderante na natureza, como já apontou Erich Soares Nogueira: “A voz da natureza humaniza-se ao transitar por seus mediadores chegando à expressão do canto e a uma composição artística capaz de transmitir a Pedro Orósio o aviso que nascera das entranhas da terra” (2008: 106).

Entretanto, instantes antes de decifrar o verdadeiro sentido da mensagem segredada na canção, Pé-Boi descalça as botinas. O narrador sintetiza o percurso de ida e volta da viagem, e Pedro se reconhece como o Rei dali, sente-se como o dono daquelas faixas de terra, que também o gado percorre. Nessa altura da narrativa, a imagem de uma gruta é destacada, o que remete ao morro de onde o recado partiu:

Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné — onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis, molhados, dobrados, entre as roxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbararam, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal: e afundar naquele bafó sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo, sem mal; se sente (CB, p. 462).

Então, não apenas os viajantes repetem o trajeto, mas a própria mensagem, que embora tenha partido de maneira cifrada da boca de Gorgulho, depois de ser emitida pelo Morro, é decifrada por Pedro quando se entra simbolicamente na Lapa Nova de Maquiné. Uma forma da natureza modificada, já que é nova, como também fora transformada a mensagem original, mas que contém a semente do que partiu da boca daquele primeiro mensageiro, que morava em uma gruta, que mantém estreita relação com outro elemento natural, o morro.

Passemos agora à terceira parábase. Apesar da profusão de gêneros presentes em “Cara-de-Bronze”, elementos do drama são evidentes nessa narrativa e não me refiro apenas à estrutura formal de grande parte dela.

Etimologicamente, a palavra teatro vem do grego *theastai* e significa olhar, ver, contemplar. A propensão para o jogo é inerente aos seres humanos desde os primórdios. A necessidade de ser o outro, de representar uma ação com cunho religioso, mágico ou

apenas como recurso para contar um fato certamente é anterior ao marco que é apresentado como o início dessa manifestação artística. De acordo com Fernando Peixoto:

O teatro nasce no instante em que o homem primitivo coloca e tira sua máscara diante do espectador. Ou seja, quando existe a consciência de que ocorre uma “simulação”, quando a representação cênica de um deus é aceita como tal: a divindade presente é um homem disfarçado. (1980: 13).

Ao se dirigir ao leitor, a personagem dramática não precisa do papel mediador do narrador. A história não é contada, mas mostrada. Essa peculiaridade do mostrar por meio da ação é que determina a estrutura do texto dramático. Esses elementos são claramente observáveis nas rubricas e indicações de entrada e saída das personagens em “Cara-de-Bronze”.

Ademais, pode-se observar que Rosa recupera na estrutura dessa narrativa elementos fundamentais do gênero dramático, sobretudo na sua acepção clássica. Na *Arte Poética*, Aristóteles discorre a respeito da evolução do gênero trágico. De acordo com o filósofo, a tragédia seria o espaço para a imitação dos seres superiores, de caráter elevado. Nessa obra, dispõe também as partes qualitativas da tragédia, conforme os principais traços distintivos da mimese. Objeto da representação seriam o mito, o caráter e o pensamento; meios, a elocução e a melopeia; o modo seria o espetáculo. Ao mito estaria reservado o papel de enfeixar as ações.

Apresenta também as célebres regras de unidade: 1. Unidade de tempo, quando toda a ação deveria acontecer no decorrer de um dia. 2. Unidade de lugar, ou seja, a ação deveria transcorrer em um só espaço. 3. Unidade de ação dramática, que deveria ser completa e girar em torno de certa grandeza de ideal. Esses três aspectos são verificáveis em “Cara-de-Bronze”.

Cabe lembrar que, a despeito de a viagem do Grivo ter durado dois anos, toda a narrativa transcorre durante um dia: o dia do regresso do vaqueiro à fazenda. Contudo, “Aquele era o dia de uma vida inteira” (CB, p. 688). Essa informação sintetiza que é no tempo e não no espaço que a aventura é vivida, pois ela é recuperada mnemonicamente pelo viajante nesse dia solene do seu retorno. Entretanto, a regra da unidade de tempo é seguida rigorosamente, já que o relato da viagem começa com a chegada do vaqueiro à

fazenda pela manhã e termina ao raiar do dia seguinte. Desse modo, tudo acontece nos limites de uma revolução solar.

A regra da unidade de lugar também é severamente seguida em “Cara-de-Bronze”, pois todas as cenas acontecem na área externa da fazenda, onde se reúnem os vaqueiros. Mesmo os acontecimentos que transcorrem dentro do quarto, ou seja, as conversas secretas entabuladas entre Grivo e Cara-de-Bronze, são retomadas pelos vaqueiros durante os diálogos, ou mediante a própria narração que o Grivo faz da viagem realizada, nessa área externa.

Na tragédia, exige-se a execução de uma ação completa, com começo, meio e fim, e seu objetivo é a catarse. Logo, a regra da terceira unidade também é respeitada em “Cara-de-Bronze”, já que a busca pela poesia cifrada na natureza é o grande objetivo da viagem empreendida por Grivo e o tema central da parábase.

Com isso, quero dizer que a regra das três unidades prevalece, apesar da evidente profusão dos gêneros narrativos, conforme já assinalado na primeira parte desta tese: prosa, poesia, roteiro de cinema, teatro, texto científico e tudo, de certa forma, na presença do próprio Rosa, representado ali na figura da personagem Moimeichego⁵⁷.

Cabe acrescentar que, na concepção aristotélica, o herói, se caiu em infortúnio, fê-lo não por ser vil ou perverso, mas em decorrência de algum erro. Foi justamente um engano, o fato de ter pensado que matara o próprio pai, que fez de “Cara-de-Bronze” um proscrito. Esse erro não se deu devido a uma deficiência moral. O trágico não está necessariamente no desfecho, como nesse caso, em que a tragédia pessoal, que atingiu o fazendeiro e o afastou da terra natal e da noiva, ocorreu muitos anos antes do início da narrativa.

Da Sereia à Mãe D’água: o que o Grivo foi buscar?

No canto XII da *Odisseia*, é por meio de seu canto interminável que as Sereias tentam seduzir Ulisses, exigindo que ele faça uma pausa em seu périplo, ao insistirem que homem algum deixou de se deleitar com o canto que emitem, pois elas sabem todas as

⁵⁷ Em carta destinada a Bizzarri, Rosa revela sua identidade dentro do conto: “Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor...). Bobaginhas. Rosa, J. G. *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, 2013, p. 93.

coisas que acontecerão sobre a face da Terra. Todavia, o astuto navegante, advertido por Circe, sabe do encanto mortal dessas vozes. Homero nos apresenta um Ulisses desejoso de ouvi-las, sendo amarrado com cordas ainda mais potentes por sua tripulação, quando sinaliza com o olhar que quer ser desamarrado.

Franz Kafka, no conto “O silêncio das Sereias”, levanta a hipótese de que os recursos utilizados por Ulisses para se defender dos cantos divinamente inspirado dessas criaturas eram insuficientes e até mesmo infantis. As Sereias tinham arma ainda mais terrível que o canto: o silêncio. Não cantaram porque sabiam que apenas por meio do silêncio poderiam derrotar o adversário, ou porque o rosto de felicidade de Ulisses, ao se achar tão prodigioso, as fez esquecer de todo e qualquer canto. Mas ele acreditou que elas cantavam ao ver os movimentos dos pescoços, ao observar a respiração profunda. Diante do astucioso navegante, as Sereias perderam a vontade de cantar e desejaram apenas capturar o brilho dos olhos de Ulisses. O Odisseu seguiu sua viagem acreditando ter escutado a voz que para ele não cantou. Há também a hipótese de que ele sequer deixou que essas criaturas capturassem o brilho do seu olhar, pois teria dirigido o olhar para um ponto distante, fazendo com que elas desaparecessem mediante tanta determinação.

Se, nesse caso, cantar significa viver e escutar equivaleria a morrer, o canto da Sereia é, ao mesmo tempo, essa poesia que deve desaparecer para que haja vida e essa realidade que deve morrer para que nasça a literatura.

De acordo com Todorov, a fala-narrativa encontra sua sublimação no canto das Sereias, que não é muito diferente da função do próprio *aedo*, pois ambos são inspirados pelos deuses. Não se pode abandonar o *aedo* enquanto ele canta e a Sereia é um *aedo* que nunca interrompe seu canto. Logo, o canto das Sereias é um grau superior da poesia, ou seja, a própria arte poética (cf. Todorov, 2003: 86).

Entretanto, Todorov nos alerta para o fato de que o canto das Sereias não é o único a embaralhar essa configuração, já complexa em si mesma, pois a ele se soma outro registro verbal muito comum na *Odisseia*, a fala simulada, ou as mentiras proferidas pelas personagens.

Ora, não é exatamente isso que temos na construção de “Cara-de-Bronze”? A resistência de Grivo, que se recusa a contar as experiências de viagem; as discussões dos vaqueiros sobre a aparência e o caráter do fazendeiro e até dados do seu passado estão nublados pelas discussões, dúvidas e mentiras proferidas por seus servidores. E se toda

mentira é necessariamente performática, não é por acaso, então, que nessa parábase, dramática por excelência, há uma preponderância do performático. Grivo não quer contar sua viagem porque as dúvidas em torno do que ele fora buscar poderiam ser perpetuadas justamente por estar instaurado no plano da ideia, do não verbalizável e, conseqüentemente, do não escrito e sequer narrado.

O fato de essa narrativa ser constituída a partir da negação do próprio ato de narrar é semelhante ao que aconteceu na *Odisseia*. Se Ulisses tivesse escutado o canto das Sereias, teria sucumbido e a narrativa não seria constituída pelos *aedos*, pois implicaria a morte de uma tradição; mas as Sereias, na verdade, se recusaram a cantar, pois, se tivessem cantado, seriam elas que teriam perdido a vida. Esse paradoxo é o cerne da construção de “Cara-de-Bronze”.

Grivo foi em busca da poesia cifrada na natureza; por isso, é necessário que a noiva que ele fora buscar também seja um ser mítico e intimamente ligado à natureza. É preciso lembrar que uma das mulheres a serviço de Cara-de-Bronze assim descreve a noiva de Grivo:

Iás-Flores: Bem-feito! Casou, tem mulher agora. Vocês viajem esse rio Urucuia, pra baixo, para riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando.

O vaqueiro Pedro Franciano: Ué, então ele trouxe a Mãe-d’água?!... (CB, 583).

A Sereia europeia é análoga à Mãe d’água na cultura brasileira. Entretanto, em várias narrativas, recolhidas por folcloristas que se debruçaram tanto sobre os contos indígenas como africanos, ainda que, às vezes, a apresentem como uma entidade feminina de linda voz, que captura os incautos com seu belo canto, levando-os para as profundezas dos rios, há também narrativas em que ela é raptada graças à astúcia do caboclo e levada como prisioneira.⁵⁸ O convívio com a Mãe d’água proporciona ao homem riquezas, filhos

⁵⁸ Como exemplo, transcrevo a versão do conto “A mãe d’água”, recolhida por João da Silva Campos, na Bahia. “Era um homem muito pobre. Então, sempre que ele ia para a roça, encontrava a Mãe d’Água, sentada numa pedra à beira do rio, com os cabelos soltos. Um dia, ele foi bem devagar e agarrou-a pelas costas. Depois de um trabalho enorme, conseguiu levá-la para casa e casou-se com ela. Porém, ela recomendou-lhe, antes de se casar, que nunca arrenegasse de gente de debaixo d’água.

Desde o dia em que o homem se casou com a Mãe d’Água, as coisas começaram a lhe correr bem, que admirava. Fez um sobrado muito bonito, teve muitos escravos, muito gado e muitas terras. A princípio, viveu em harmonia com a mulher, mas, quando ela entendeu de ir-se embora, começou a aborrecê-lo todos os dias, por todos os meios e modos. A casa estava sempre desarrumada e sem varrer, a comida era malfeita,

e o que mais ele desejar, conquanto ele não repudie os seres da água. No desfecho de várias versões, com o passar dos anos, a bela mulher descuida de si mesma, da casa, dos filhos e o homem acaba rompendo o contrato ao maldizer os seres da água. Nesse momento, a Mãe d'água caminha em direção ao rio, levando consigo tudo o que havia concedido ao marido.

Walter Benjamin já defendeu a ideia de que os narradores tradicionais são marinheiros ou agricultores. Se na tradição europeia a Sereia é um mito marítimo, na tradição oral brasileira, a Mãe d'água advém da tradição agrária. No canto XII da *Odisseia*, orientado por Circe, Ulisses exigiu que seus companheiros o amarrassem no mastro da embarcação e obstruiu os ouvidos da tripulação da sua nau com cera, para que apenas ele ouvisse o canto das Sereias; o caboclo, por sua vez, ainda mais astuto, consegue capturar a Mãe d'água quando ela se dirige à plantação dele, na calada da noite, para desfrutar da fartura de seu plantio. Depois de capturá-la, mantém-na sob seu jugo até que ela consiga se libertar e retornar para o rio.

A misteriosa noiva que Grivo traz consigo pode, então, ser a representação mítica da Mãe d'água. Lembremo-nos de que, conforme já apontado na primeira parte desta tese, Grivo se transmutara em Saci-pererê para conseguir ouvir a sabedoria das setenta velhinhas que se recusavam a lhe transmitir conhecimentos ancestrais. Logo, associar a

os meninos andavam sujos e não a ouviam, nem os escravos lhe obedeciam. Era uma bacafuzada em casa, que até metia medo. Tudo só por fazer com que ele se zangasse. Um dia o homem não pôde mais aturar calado aquele inferno e, arreliado com tanta consumição, disse bem baixinho:

— Arrengo de gente de debaixo d'água!

No mesmo instante, a moça se levantou da cadeira onde estava sentada, e ele ouviu aquele estalo muito forte — *TRACO!* —, abrindo-se um enorme buraco no meio da sala. Aí, ela se pôs a cantar:

“Minha gente toda
É de xambariri,
Cai, cai, cai,
No mundé.”

A esta voz todos os que estavam dentro da casa, filhos, escravos e empregados, foram chegando para a beira do poço e caindo dentro dele. Quando acabou de cair aquele bandão de gente, ela cantou:

“Este dinheiro todo”, etc.

O dinheiro que havia em casa, moedas de ouro, de prata e de cobre, foi caindo no poço: *tlin, tlin!* Depois cantou:

“Estes bichos todos”, etc.

Lá se vão os bois, vacas, porcos, carneiros, galinhas, tudo quanto era criação, enfim. Aí, ela cantou:

“Estes trastes todos”, etc.

Foram-se embora todos os móveis, louça, baús e outros trastes. Por último, ela cantou “Também esta casa”, etc.

A casa caiu no poço e ela caiu atrás da casa. Tudo virou chão, desaparecendo o poço. O homem ficou pobre, pobre, como era dantes (Magalhães, 1939: 249-250).

noiva que ele fora buscar à Mãe d'água, outro ser mítico da tradição oral brasileira, me permite tecer essa relação entre o processo de narração nessa parábase, em que mais do que se recusar a se tornar escrito, o discurso parece resistir a sair do seu estado original, quando ainda estava cifrado na natureza.

Conforme demonstrado, “Cara-de-Bronze” é uma parábase dramática por excelência. De acordo com Duarte (2000: 36): “Em certas parábases o corifeu identifica-se com o poeta, chegando a usar a primeira pessoa gramatical como se fosse uma encarnação do próprio”. Como visto, é exatamente isso que Rosa faz ao usar os pronomes pessoais *moi, me, ich, ego* para construir a personagem que ele encena nesta narrativa. Posição fundamental, já que é por meio das perguntas que Moimeichego faz aos vaqueiros que as informações sobre a estória vão se construindo. O passado é retomado e tudo pode ser narrado na duração de apenas um dia. Moimeichego chega a ser tomado por um dos vaqueiros como um assemelhado ao Grivo: “*O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até se duvidar, parece no tom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda dele aos rapazes, ao Grivo...*” (CB, p. 572).

Na parábase poética, “O recado do morro”, cabe lembrar que a caracterização de seo Alquiste em muito lembra o comportamento do próprio escritor durante as viagens que realizou para coletar dados para sua produção literária. Também na parábase “Uma estória de amor”, ainda que a presença de Rosa não seja tão explicitada como nas anteriores, ao nomear os vaqueiros, antes de começar a narrar sua estória, o velho Camilo organiza os nomes indo de Antônio a Zusa e faz uso do acento ortográfico til, “para atilar: setenta joãos e joães” (CB, p. 233), incluindo na vaqueirada o próprio Guimarães Rosa, também um João, como já indicado na primeira parte desta tese.

Vestígios das parábases nos romances

É possível estabelecer relações entre aspectos evidentes nas três parábases e as narrativas indicadas como romances no segundo índice. Em “Campo geral”, seo Aristeu, ao ensinar a Miguilim o seu ofício de contador e outras possibilidades de lidar com as tristezas advindas da realidade, o ajuda a superar os traumas vividos nos primeiros anos de vida. Portanto, a importância dos mestres contadores de estórias, evidente na parábase “Uma estória de amor”, já está latente em “Campo geral”.

Cabe lembrar que é depois da primeira visita do curandeiro, que, ao se lembrar de seo Aristeu, Miguilim tinha uma vontade imperativa de contar estórias: “Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu” (CB, p. 100).

Entretanto, outra narradora experiente também contribui para o processo de construção de Miguilim como contador de estórias: Siárlinda, a mulher do vaqueiro Salúz. Ela compartilha os contos de fadas que conhece para as crianças da casa quando faz suas visitas. Em seu repertório, estão estórias como “A Moça e a Bicha Fera”, “O Papagaio Dourado”, “A Gata Borracheira” e “O Rei dos Peixes”.⁵⁹ Esses contos, e mesmo as estórias criadas por Miguilim, não são integrados na narrativa, como acontece na parábase, onde os enredos são apresentados e até modificados pelos narradores.

Se, em “Uma estória de amor”, seo Camilo recupera paulatinamente sua capacidade de narrar, que em certa medida acontece no final da parábase, e a estória mítica que conta contribui para o fortalecimento anímico de Manuelzão, no romance precedente, os conflitos familiares são apresentados do ponto de vista de uma criança, com grande sensibilidade e capacidade imaginativa, que se recupera de estados de quase morte quando aprende a recitar quadras e contar estórias com narradores experientes, seo Aristeu e Siárlinda.

Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador”, defende a ideia de que a capacidade de narrar entre os seres humanos escasseou, sobretudo depois do advento da Primeira Guerra (1914-1918), pois os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, ou seja, pobres de experiências comunicáveis. Lembremo-nos de que, nesse texto seminal, Benjamin apresenta o camponês sedentário e o marinheiro comerciante como os dois tipos arcaicos de narradores. Entretanto, acrescenta que: “Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram” (1985: 199). Isso porque nas associações de ofício, o mestre sedentário acolhia o aprendiz migrante,

⁵⁹ Esses contos de fadas são recorrentes no Brasil, alguns recolhidos da tradição oral por Silvio Romero, no final do século XIX, e publicados na antologia *Contos populares do Brasil*. O conto “O Papagaio Dourado” pode referir ao conto “O papagaio de Limo Verde”, e o “Rei dos Peixes” pode ser uma versão do conto “O pescador”. “A Moça e a Bicha Fera” possivelmente é uma versão de “A Bela e a Fera”, de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. No Brasil, versões do conto “Gata Borracheira”, tanto de Charles Perrault como dos irmãos Grimm, foram bastante difundidas, inclusive graças às traduções realizadas por Monteiro Lobato, na década de 1930.

como ele também o fora no passado. Nesse sentido, esse aperfeiçoamento do ato de narrar se deu porque os artífices amalgamavam as características do marinheiro, sempre em movimento, e do agricultor sedentário.

Na obra rosiana, os vaqueiros estão em posição similar à dos artífices. Não empreendem longas viagens pelo mar, como os marinheiros, mas tampouco são sedentários como os agricultores. Geralmente, em uma fazenda de gado havia vários tipos de vaqueiros: o amansador do gado selvagem; o tratador responsável por conduzir o gado para as áreas onde havia melhor pastagem; o ferrador, que se encarregava de marcar o boi e colocar ferradura nos cavalos. Mas havia também aqueles que conduziam a boiada por longas distâncias em busca de água e pastagem ou para comercialização: eram os chamados tangedores ou tangerinos. Ao percorrer caminhos agrestes, desbravando o sertão de um imenso território, no trabalho de tanger boiadas, estórias eram vividas, inventadas, recolhidas das bocas de vaqueiros de outras paragens.

A ideia da importância da experiência e do senso prático na caracterização dos grandes narradores, defendida por Benjamin naquele ensaio escrito em 1933, é retomada por Giorgio Agamben em 2008. Se para o filósofo alemão o advento da guerra deflagrou o emudecimento dos narradores, Agamben defende que na atualidade a própria vivência mecanizada do cotidiano afasta os seres humanos das experiências narráveis:

Daí o desaparecimento da máxima e do provérbio, que eram as formas nas quais a experiência se colocava como autoridade. O *slogan*, que os substituiu, é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência. O que não significa que hoje não existam mais experiências. Mas estas se efetuam fora do homem (2008: 23).

Entretanto, como veremos, na narrativa “A estória de Lélío e Lina”, os provérbios são ressignificados e usados com frequência por Rosalina, inclusive para definir o comportamento de outras personagens.

Nesse romance, quando se encontra com Lina, Lélío, em certa medida, já estava integrado ao Pinhém e as personagens já haviam sido apresentadas ao recém-chegado, primeiramente por Delmiro, que fala dos companheiros e discorre sobre o caráter e o grau de parentesco de cada boiadeiro a serviço de seo Senclér.

No dia seguinte, Canuto, o melhor laçador entre os vaqueiros, toma esse lugar de narrador “contando coisas todas dali do Pinhém. Pelo jeito, ele achava que a um companheiro chegado de novo não havia maior mal em devassar a vida dos outros” (CB, pp. 274-75). Canuto amplia as informações; do ponto de vista dele, conheceremos também as intrigas, como os relacionamentos extraconjugais do patrão com Jiní e Adélia Baiana. Nessa conversa, faz questão de contar para Lélío que está apaixonado por Manuela. Esse comportamento de Canuto induz Lélío a mentir sobre a sua relação com a Mocinha de Paracatu, que, sabemos, o rejeitou. Foi essa estória de amor não correspondido que deflagrou a criação de uma memória sombria que o persegue. Entretanto, Lélío diz para Canuto que a Sinhá Linda não só gostava muito dele como havia sido a primeira a demonstrar tal afeição. O impedimento da realização do amor era devido à proibição da família. Apesar de reconhecer que mentira, Lélío só começa a se curar desse amor platônico depois de se encontrar com Rosalina, como já demostrei na primeira parte desta tese.

Tão logo conhece Lélío, Lina o convida para almoçar. Durante o preparo da comida, ele entabula com a velha senhora uma longa conversa sobre os vaqueiros da fazenda. Se foi por intermédio dos outros boiadeiros que tanto Lélío como nós, leitores, conhecemos as personagens e os graus de parentescos que as associam, Rosalina apresentará alguns vaqueiros por intermédio de frases poéticas, sintetizando o comportamento de cada um deles, usando uma estrutura que lembra os provérbios.

Na acepção proposta por Andre Jolles, é o empírico, do qual os seres humanos, independentemente do lugar ou da classe social, são portadores, que permite a invenção de locuções específicas, ou provérbios, em determinadas situações. Essa locução é, pois, “a forma literária que encerra uma experiência sem que deixe de ser, por isso, o elemento de pormenor do universo do distinto. Ela é o vínculo aglutinador desse universo, sem que a coesão assim obtida o arranque o empírico” (1976: 133).

Acrescenta-se que uma propriedade permanente nos provérbios é o tom de sabedoria, por meio da qual a experiência dota alguns indivíduos e lhes confere a capacidade de encontrar a palavra certa para descrever determinada situação. É por meio da construção de “sentenças argutas”⁶⁰ que Rosalina sintetiza o caráter de Canuto e

⁶⁰ Essa expressão é usada por Andre Jolles (1976: 134) para se referir ao provérbio: “retomando uma expressão graciosa que, infelizmente, caiu em desuso, para designar a locução e suas atualizações”.

Delmiro em poucas linhas, resumindo o papel de cada um deles na trama: “eram mesmo o contrário um do outro: — Canuto quer, por si, em si, o que muitos velhos antes dele quiseram sem muito proveito... Delmiro quer, agora mesmo, o que é só para os filhos e netos dele quererem...” (CB, p. 310).

Aristó, por ser o capataz da fazenda de seo Senclér, é o responsável por manter a ordem entre os vaqueiros. Não por acaso, Lina emite a seguinte sentença para designá-lo: “Buriti de homem. Pedra feita para mil anos, deixa cem anos chover” (CB, p. 310).

Lidebrando, casado com a Bem-vinda, filha de Aristó, recebe a seguinte máxima: “Deus deu a ele uma boa natureza. Tem desses também: que só estão aqui para acertar, pôr calço e temperar...” (CB, p. 310).

Quase no final do romance, saberemos como J'sé-Jórjo descobriu que fora traído pela mulher e cometeu um erro ao ferir um casal de estranhos, ao armar uma cilada para a esposa e o amante dela. Ao voltar da prisão, é surpreendido com a notícia que sua esposa fugira com outro homem. Portanto, o provérbio criado por Rosalina para descrevê-lo é o seguinte: “O que emprestavam a ele, dele não era; e o que era dele, dele tomavam” (CB, p. 310).

Entre os vaqueiros havia também um tocador de violão, o Pernambo, de quem Lina diz: “Esse gostaria de poder ser ruim, mas sem fazer ninguém sofrer; nem ele mesmo” (CB, p. 310). Somente no final do romance, quando Pernambo fica doente, saberemos que padecia de um grande remorso, pois matara um homem em legítima defesa em sua terra natal e, por isso, fora para Minas Gerais. Era um foragido da justiça.

O vaqueiro Fradim nesse romance é marido de Drelina, a irmã mais velha de Miguilim. Se, na meninice, ela era apresentada sempre como a que mais implicava com Miguilim, é descrita por Canuto como uma mulher loira, bonita, de olhos azulados, mas soberba e mal-humorada. Em várias situações, Fradim faz questão de manter certo grau de superioridade diante dos demais companheiros; não por acaso, Lina sintetiza seu comportamento da seguinte forma: “Esse aprendeu com tanta fúria a fazer bom queijo, que agora vive com medo de teta de vaca mudar para dar garapa — e ele não saber fazer rapadura melhor do que os outros...” (CB, p. 310). Frequentemente, esses provérbios dotam a narrativa de humor, como é notável nessas descrições dos defeitos de Fradim.

Soussouza, o benzedor do grupo, é apresentado por meio da sentença: “O mundo para ele é bom, porque continuou sendo variado de grande. Permaneceu menino

ajuizado”. Para Placidino, sempre apaziguador de conflitos, Lina inventa a frase: “Ainda é de outra felicidade. Esse está ainda por debaixo da asa de Deus...” (CB, p. 310).

Tomé Cássio, o Tomezinho de “Campo geral”, não é mencionado por Lina na sua descrição dos vaqueiros. É apresentado da seguinte forma pelo narrador: “Tomé Cássio, tão moço, o mais mocinho de todos, quase um menino, mas também sisudo e calado — era o melhor topador à vara, entre os vaqueiros dali” (CB, p. 264). Portanto, mantém no Pinhém a mesma posição que tinha na família de origem, onde era o caçula, o menorzinho de todos, e, como na infância, era destemido.

Ao final dessa descrição, sintética e poética, dos boiadeiros, Lélío finalmente pergunta:

— E eu? Ela esbarrou um tempo. Depois disse, com o mesmo meneio de voz:

— De você eu gosto demais, para saber, Meu Mocinho. Você é o sol — mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar [...] você é diferente. Tenho até pena de que essas moças te desperdicem... (CB, p. 310).

Todas essas “argutas expressões”, criadas por Lina para resumir algumas características e fatos que tanto Lélío como o leitor já sabem sobre os moradores locais, por intermédio da narração de Canuto e/ou Delmiro, bem como aqueles que só saberemos no desfecho da narrativa, são proferidas por uma personagem que tem grande capacidade de escolher e individualizar aspectos do caráter de cada boiadeiro por conhecê-los de longa data. Assim, estão de acordo com o conceito de provérbio definido por Andre Jolles como: “Uma verdade que encontra a sua mais alta expressão num curto julgamento” (1976: 134).

Em suma, se a estória dos moradores do Pinhém é contada inicialmente de dois pontos de vista, o de Delmiro e o de Canuto, assinalando uma repetição, mas com ampliação das informações sobre os moradores locais, na boca de Lina, as descrições sintéticas têm sempre tons poéticos. Além disso, todas as frases proferidas por ela no decorrer do romance também possuem grande carga poética.

Por exemplo, as sentenças que usa para verbalizar o descompasso temporal entre ela e Lélío: “Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado... Como o ipê: volta a flor antes da folha” (CB, p. 309). Ou as seguintes

frases, usadas para repreender a maneira como Canuto fala para Lélío do comportamento de Manuela, que já havia tido relações sexuais com um fiscal do banco que estivera de passagem pelo Pinhém: “Um homem deve saber principiar pela mulher que ele ama, sem o rascunho de aragens passadas. Um cavaleiro, são suas pernas” (CB, p. 348).

As metáforas que Rosalina inventa para descrever o verde dos olhos de Jiní também apresentam grande carga poética:

Eram os grandes olhos da Jiní, ou um canavial na ladeira, tempo de seca, quando tudo está feio e pardo, só o verde fino lençol dele dá realce”. Mas ela continuava: — “como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar, aos que vêm, que o lugar ali afunda...” Mas a voz dela limpava todas as coisas de veneno, e era uma doçura no sempre de dizer, sem ralho nem queixa, se convertia quase numa cantiga: — “A água do rio vai no mar, vapora para as nuvens... E para onde ia o ferver do mau-amor da gente?” (CB, p. 329).

Até as impressões de Rosalina a respeito de questões triviais, como os preparativos do Natal, são poéticas: “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...” [...] “Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos mesmo precisando é de festa: que é um arremedo de antecipo...” (CB, p. 333).

A posição de Lina no romance é similar à do poeta Laudelim na parábase antecedente. Se, por um lado, ele transforma em poesia os elementos que recebe dos demais recadeiros, a partir de mensagem emitida pela natureza, por seu turno, Lina cifra e sintetiza, em frases poéticas, as informações que recolhe do caráter das personagens e das situações cotidianas.

Se as referências ao gênero dramático são bastante explícitas na parábase “Cara-de-Bronze”, no romance que a antecede, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)”, há vários elementos que permitem estabelecer uma relação entre as duas narrativas. Como ocorre na parábase dramática, em “Dão-lalalão” também é verificável uma condensação de várias temporalidades em um curto espaço temporal. O enredo do romance tem início durante o retorno de Soropita ao ão, vindo do Andrequicé, onde fora ouvir a novela de rádio e fazer pequenos negócios. Na bagagem carrega sabonete, tecidos e conhaque, regalos para a esposa, Doralda. No caminho, encontra o amigo Dalberto, que pernoita em sua casa e parte no dia seguinte, logo pela manhã. Então, a história transcorre em menos de 24 horas, ainda que as lembranças evocadas, tanto pelos cheiros como pelo encontro

com o amigo e outros boiadeiros, permitam a tessitura de grande parte da narrativa. É a partir dessas lembranças que o narrador descreve o passado de Doralda. Portanto, como em “Cara-de-Bronze”, tudo transcorre no tempo de uma revolução solar.

Soropita viaja com frequência do Æo ao Andrequicé para ouvir uma novela de rádio, que será recontada aos vizinhos. Ora, a novela de rádio é narrada por atores que interpretam o drama por intermédio da voz. Antes de ser apresentada para os ouvintes, esse tipo de narrativa é estruturado na forma de um roteiro, com definição das falas das personagens, que serão interpretadas pelas vozes dos atores. Nesse roteiro, definem-se também os ruídos, e as rubricas são apresentadas entre parênteses, como no texto teatral, para orientar o trabalho do elenco.

Grivo viajara por longas distâncias para capturar na natureza indomável o que só pode revelar ao velho Cara-de-Bronze. Soropita, por seu turno, repete um percurso curto com frequência para ouvir a palavra já domesticada, estruturada na forma de roteiro de novela, e veiculada por um meio de comunicação de massa.

Como já desenvolvi na primeira parte desta tese, Grivo regressa da viagem trazendo para o moribundo Cara-de-Bronze não apenas notícias de sua terra natal, mas as maravilhas da palavra poética cifradas na natureza. Por isso, a despeito da curiosidade dos demais vaqueiros, somente o iniciado mandante pode saber quem é a mítica noiva capturada por Grivo. Dessa maneira, sua função é bem diferente da delegada pelos vizinhos e por Doralda a Soropita. Ele não se aventura pela natureza agreste em busca da palavra original, sussurrada pela natureza. A viagem por ele empreendida é curta e dela transporta na memória o enredo de uma novela partilhável para sua audiência, mas dela pouco se apresenta aos leitores: um amor interdito pela proibição do pai da moça. Nesse caso, não é essa a narrativa que importa, mas sim aquela encenada no subconsciente de Soropita e o jogo de amor e morte que reverbera durante toda a novela, como já demonstrei na primeira parte desta tese.

Construída em espiral, essa narrativa parte de um ponto e descreve curvas ascendentes. Desse modo, o micro está contido no macro e vice-versa. A linearidade é substituída pela curva, mas o contato com o ponto de partida não é necessariamente perdido de vista. O ponto de onde a espiral começa a ser traçada é a questão central da trama, nesse caso, o ciúme doentio de Soropita. A partir desse ponto, Rosa acrescenta novas camadas de sentido à trama ao introduzir outras personagens, não só na ação que

transcorre no plano real, mas também por meio do que acaba sendo encenado no imaginário do protagonista. Assim, na mente de Soropita, outros enredos são tramados por meio do que inventa e do que recorda. De qualquer ponto da helicoidal, ou seja, do movimento dessa espiral que gira em torno de um eixo fixo, deslocando-se ao longo desse eixo será possível olhar para baixo e avistar o ponto de onde se partiu: a pergunta que se quer responder.

Então, a dúvida que permanentemente atormenta Soropita: a possibilidade de Doralda ser ou não reconhecida por Dalberto ou por um dos vaqueiros que o acompanham é alimentada não apenas com respostas dadas no percurso linear da narrativa, mas por outras histórias que vão sendo encaixadas no tema central. Essa angústia se retroalimenta e, paulatinamente, conduz Soropita ao desfecho quase sangrento.

Quando se olha em retrospectiva, ao término da leitura, percebe-se que o percurso da espiral é infinito e é por isso que no final da trama Soropita parte novamente para o ão em busca de um novo capítulo para compor essa história que sempre pode recomeçar, como o próprio caminho que ele percorre.

Dos verdes buritis da infância à fazenda do Buriti Bom

Na produção literária contemporânea, a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar os elementos de caracterização organizados segundo uma certa lógica de composição que cria a ilusão. Se nas estruturas monológicas primitivas o narrador tinha uma visão de conjunto, e afastava-se do mundo narrado para contar uma história em que os heróis representavam valores comunitários, coletivamente aceitos, nas estruturas dialógicas a distância entre o leitor e o narrador é eliminada; o narrador pode dirigir-se diretamente ao leitor e criar uma atmosfera que o aproxima do que é narrado.

Nas estruturas dialógicas, o que interessa não é mais a ação da personagem, mas a visão que ela tem do mundo. A personagem tem autonomia como pensadora. Seu ponto de vista é polifônico, portanto, imprevisível. Nesse caso, o espaço do discurso, do contar, determina a coordenação do tempo. Em síntese, a construção dialógica é demarcada pela autoconsciência da personagem que rompe com a temporalidade linear.

No romance moderno, o conflito foi pluralizado, diferente do que ocorria no épico, no qual, segundo a acepção aristotélica, havia uma unidade de conflito. Houve também aumento da quantidade de personagens e rompimento com a linha sucessiva dos acontecimentos no tempo da ação.

Na contemporaneidade, os caminhos do romance são diversos, ainda pode-se encontrar narrativas em que a presença do narrador onisciente impera; há aquelas em que toda a trama ocorre em torno de um evento histórico; existem as construídas tendo como base a prosa poética; mas há também narrativas nas quais o tempo, o espaço e os próprios conceitos de personagem e narrador se interligam de tal forma que é quase impossível delimitar o tênue fio que distingue conceitualmente cada um desses elementos, caso da obra rosiana.

Em “A estória de Lélío e Lina”, os vaqueiros Delmiro e Canuto relatam para Lélío quem são e como se relacionam as pessoas que ele conhecerá na fazenda de seo Senclér; em “Buriti”, nhô Gualberto tem essa função. Nesse sentido, antes mesmo de chegar à fazenda de iô Liodoro, Miguel já sabe da existência das irmãs Maria da Glória e Maria Behú e o motivo que levara o fazendeiro a buscar a nora, Leandra, na capital e a levar para a fazenda depois que ela fora abandonada pelo marido. Sem papas na língua, nhô Gualberto conta também sobre a relação de iô Ísio com uma ex-prostituta e a fraqueza do compadre por mulher, arrematando a conversa com a expressão: “conto assim, que, por não saber, o senhor não fique não sabendo” (CB, p. 649).

“Buriti” indubitavelmente é o romance mais complexo do ciclo no que diz respeito à estrutura da narrativa. A primeira parte da trama é praticamente construída por meio das recordações que Miguel tem da primeira visita que fizera ao lugar, há mais ou menos um ano. É durante essas lembranças que saberemos tratar-se da personagem Miguilim, protagonista de “Campo geral”, primeira narrativa do ciclo. A segunda parte é contada sob outra perspectiva, a dada por Leandra, a nora cidadina de iô Liodoro.

Como já abordei na primeira parte desta tese, alguns fatos ocorridos na infância provocam as memórias de Miguel, como as lembranças da cadela Pingo-de-Ouro e a morte do irmãozinho, Dito, mas o que se pretende analisar neste item relaciona-se com a

palavra mutum. É o canto do pássaro mutum⁶¹ que desencadeia recordações ruins da infância e faz Miguel se lembrar do lugar onde vivera na meninice.

Se a consoante T é começo da palavra Travessia, que é tão cara na criação rosiana, na palavra Mutum ela é o eixo central desse palíndromo. Essa palavra que pode ser lida, indiferentemente, da esquerda para a direita e vice-versa, tem dupla acepção em *Corpo de baile*.

Se em “Campo geral” Mutum é nome do vilarejo onde Miguilim mora com sua família, lugar ermo, onde a mata predomina, no romance “Buriti”, a seguinte imagem é apresentada sobre o local: “O mato do Mutum é um enorme mundo preto, que nasce dos buracões e sobe a serra, onde os adultos são inimigos dos meninos” (CB, p. 663).

Portanto, de substantivo comum, que designa uma ave, a um substantivo próprio, usado para nomear o lugarejo, os sentidos da palavra se ampliam. Ademais, a percepção de Miguilim de que o Mutum era um lugar bonito quando parte do vilarejo é substituída por essa compreensão do adulto Miguel, que se lembra do lugar onde nascera como ermo e escuro, “onde os adultos são inimigos dos meninos”.

Etimologicamente, a palavra mutum, do latim *mutus*, também designa aquele que está impossibilitado de falar, ou ainda, aquele que se silencia ou é silenciado. No romance que abre o ciclo, Miguilim é uma criança intrépida, que enfrentava a autoridade dos adultos, inventava estórias, mas também necessitava de momentos de solidão e silêncio, e não poucas vezes era silenciado pelos castigos impostos pelos adultos. As brincadeiras que inventava quando ia para os canteiros brincar na companhia da cadela Pingo-de-Ouro, ou a indicação de que ficava dentro da tulha, para se esconder dos adultos e dos outros

⁶¹ O pássaro é também mote de uma lenda indígena, recontada por Henriqueta Lisboa.

“Estavam dois irmãos em sua casa quando de manhã ouviram um mutum cantar:

— Vamos, meu irmão frechar o mutum quem está cantando?

— Vamos, eu espero por ti.

Foram frechar. Quando lá chegaram e ouviram o mutum cantando, entesaram logo o arco, mas olhando novamente, viram que era gente que estava sentado no pau.

O mutum falou imediatamente:

— Não me freches, meu neto. Queres ir comigo para o céu?

— Vou.

— Você quer então ir comigo?

— Vou.

— Então, vamos já.

— Vamos.

— Eu vou adiante.

— Foram logo para o céu, transformados em estrelas.”

(Henriqueta Lisboa, *Literatura Oral para a infância e a juventude*. São Paulo: Peirópolis, 2002.)

irmãos para pensar nas bobagens que Patorí falava, sinalizam essa necessidade de silêncio. Entretanto, ainda é do ponto de vista de Miguilim que a estória é narrada.

Em “Buriti”, Miguel quase não fala. Ao chegar por acaso à fazenda Grumixã, escuta as longas descrições feitas por seo Gualberto a respeito da própria vida e das pessoas da fazenda do Buriti Bom. No decorrer do romance, Lalinha vai, paulatinamente, conduzindo a trama, como já demostrei na segunda parte desta tese. Portanto, do passado dela sabemos muito mais do que da vida pregressa de Miguel. Nos lampejos de memória, suscitados inclusive pelo canto do pássaro mutum, reverberam lembranças, trazendo imagens da infância: as caçadas, a morte do irmão Dito, imagens da cadelinha Pingo-de-Ouro. Todavia, nenhuma informação sobre sua vida depois que partiu do Mutum é acrescentada, exceto o fato de que é veterinário e solteiro, informação fundamental para que possa cortejar Maria da Glória. A vida de Miguel durante o período que decorre entre a primeira e a segunda visita também é silenciada.

Em “Campo geral”, a grande lição que seo Aristeu ensina a Miguilim é a busca da alegria. Esse ensinamento é reiterado também por Dito, que, no leito de morte, diz o seguinte para o irmãozinho: “Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre, alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve poder ficar então mais alegre, por dentro!...” (CB, p. 104). Essa busca incessante pela alegria, sobretudo diante do medo da morte que assombrava os irmãos no romance que abre o ciclo, é personificada na imagem de Maria da Glória. Não poucas vezes, o adjetivo alegria e todas as palavras que desse sentimento derivam, riso, sorriso, gargalhada, são usados para designar Glória, que chega a dizer: “Eu esbarro de rezar, quando minha alegria volta” (CB, p. 682).

A epifania provocada por esse encontro com Maria da Glória talvez justifique os silêncios de Miguel, permitindo que o lapso temporal que transcorre entre a sua primeira e a segunda visitas à fazenda seja narrado do ponto de vista de Lalinha.

Como já abordei na primeira parte desta tese, na urdidura de “Buriti”, Rosa entrelaça várias temporalidades. Além de a primeira parte do romance ser construída por meio das recordações que Miguel tem da primeira visita que fizera ao Buriti, quando para lá retorna um ano depois, tem-se a perspectiva de Lalinha, a nora que o fazendeiro Liodoro mantém sob seus cuidados depois que seu filho, Irvino, a abandona. Nesse tempo em que Lalinha espera pela volta do marido e Glória aguarda o retorno de Miguel, no

suposto tempo presente, as reflexões e memórias de Lalinha e Miguel são preponderantes, restabelecendo a importância do passado.

É como se as mesmas histórias — a volta de um personagem ao lugar onde estivera um ano atrás, para onde retorna a fim de pedir a mão da moça por quem se apaixonara à primeira vista, mas onde mora temporariamente Lalinha, que também espera pela volta do ex-marido, que jamais voltará — fossem contadas várias vezes: de maneira antecipada por iô Liodoro, por meio do resgate das memórias de Lalinha, mas também por meio da descrição de fatos que ocorrem no tempo presente. Entretanto, há uma camada narrativa ainda mais profunda: as reminiscências de fatos da infância, desencadeadas durante a conversa que Miguel estabelece com Maria da Glória.

Nas palavras de Lyotard (1990: 41), a invenção narrativa é uma reelaboração condicionada, e a única maneira de lidar com o trauma, pois é por meio da energia criadora, que, ao desmontar a retórica do inconsciente pelo escrito, o vivido na infância faz-se presente. De acordo com essas premissas, pode-se dizer que em “Buriti”, ao retomar imagens de uma infância distante, Miguel se reencontra de alguma maneira com os sofrimentos do menino que fora. Neste jogo de espelhamento, onde a repetição de uma imagem pode chegar ao infinito, Miguel não apenas se reencontra com fatos vividos na infância e consegue, talvez, superar alguns traumas vividos à época, como entra novamente nesse ciclo narrativo, que só pode ser ambientado nesse Ser-tão, já que: “Tudo ali podia repetir-se mais ralo, mais lento, milhões de vezes” (CB, p. 719).

Reflexões finais

É evidente na parábase “Uma história de amor” a importância delegada aos contadores de histórias, sobretudo ao seo Camilo, e o caminho que ele perfaz como narrador também ocupa os três dias da festa. Inicialmente, tenta lembrar-se de como escrever o próprio nome, depois declama algumas quadras e só no final da narrativa se apropria plenamente de sua capacidade de contar uma história, narração que se dá mediante a autorização de Manuelzão. A história mítica contada por seo Camilo, um dos temas do próximo capítulo, contribui para o fortalecimento do vaqueiro, que se sente apto para conduzir novamente uma boiada depois de ouvir a história do “Boi Misterioso”. No romance precedente, menciona-se com frequência o talento de Miguilim para inventar

estórias, mas não há inserções de outros contos dentro da narrativa, como ocorre na composição da parábase “Uma estória de amor”.

A segunda parábase, “O recado do morro”, é urdida para mostrar como se dá a construção de um poema. O que Rosa propõe na arrojada construção de “O recado do morro” é justamente não apenas aquiescer que a “natureza é a mãe de um poema” (Frye, 1980: 100), mas literalmente demonstrar como um poema se constitui a partir de sons emitidos pelo Morro da Garça, que vão sendo paulatinamente transmitidos até tomar a forma acabada de uma canção nas mãos de um bardo popular. Também nessa parábase não há espaço para grandes digressões ou reflexões sobre os conflitos vividos pelas personagens; o que impera é a importância da criação poética, ou a própria formação do poema-canção. No romance “A estória de Lélío e Lina”, há uma prevalência de provérbios criados por Lina para auxiliar Lélío no seu processo de cura das dores de amor não correspondido pela Moça de Paracatu, mas também para ajudá-lo no seu processo de individuação. Nesse romance, destaca-se a disputa pelo amor de moças casadoiras, como na parábola precedente, mas o narrador desenvolve essas intrigas amorosas, que na parábase são apenas mencionadas. O narrador com frequência nos apresenta os fluxos de pensamento de Lélío e a estória chega a ser apresentada a partir do ponto de vista de Canuto e Delmiro. Entretanto, mantém-se a potência da palavra poética nas frases proferidas por Lina.

Na última parábase, “Cara-de-Bronze”, dramática por excelência, ainda que o tema central sejam os conflitos que assolam o rico fazendeiro à beira da morte, destacam-se as vozes dos vaqueiros. Nada sabemos sobre o que realmente sente Cara-de-Bronze e sequer sua descrição física é determinada. A viagem de Grivo em busca da palavra perdida ou da confirmação de que seu patrão não era um parricida são questões relevantes, mas o que salta aos olhos é justamente a estrutura formal do texto, dramático por excelência. Por seu turno, no romance que antecede essa parábase, “Lão-Dalalão (Dão-lalalão)”, ainda que se possam encontrar elementos da arte dramática, como as representações de Doralda, que chega a usar suas roupas de ex-prostituta como figurino, e a menção a uma estória de rádio, o que impera são os conflitos internos de Soropita, e se mantém um estado de suspense até o final do romance, quando Soropita refreia seus instintos e não mata o amigo Dalberto nem o vaqueiro Iládio.

Em “Buriti”, o circuito se fecha. O último romance marca o retorno do adulto, que saíra criança do Mutum, ao ciclo narrativo. Miguel não retorna como um contador de histórias experiente, a exemplo do velho Camilo, mas como um promissor veterinário. Além disso, como já demonstrado na análise desse enredo na primeira parte desta tese, há muitas simetrias entre os dois romances: a sexualidade de Nhanina e iô Liodoro, a morte de Dito e Maria Behú, a importância de Mãitina e Mestre Zequiel.

As próprias narrativas, quando se chega ao fim da leitura, nos convidam para a releitura, como também propõe o próprio índice composto nas páginas finais do segundo volume da obra. Por exemplo, saber da miopia de Miguilim só no final da história nos instiga a reler o romance para percebermos tudo que nos escapou na primeira leitura. Os indícios da miopia do menino estavam lá, no decorrer de toda a trama, como salpicados nas páginas de *Grande sertão: veredas* estavam as pistas de que Reinaldo-Diadorim escondia, na verdade, a identidade de Maria Deodorina. Ao terminarmos a leitura de “Uma história de amor”, percebemos a importância de seo Camilo como narrador e a complexidade da história do boi misterioso por ele narrada, mas somos instigados a reler a parábase para compreender como se deu a construção de seo Camilo como narrador privilegiado da história mística, que dá novo fôlego a Manuelzão e o estimula a sair no dia seguinte para tanger a boiada. O amor de Lina por Lélío é declarado por ela já no primeiro encontro, mas Lélío precisa elaborar o impacto de outras manifestações do feminino em seu psiquismo antes de partir com ela do Pinhém. Isso porque não fica evidente na primeira leitura que a história não é apenas sobre a hipótese do amor entre pessoas de idades tão diferentes. A parábase “O recado do morro” destaca essa necessidade de releitura, justamente por cifrar uma mensagem que não apenas o destinatário principal, Pedro Orósio, não compreende, como também o próprio leitor. Ao término da leitura, somos instigados a reler, observando a maneira como o poema-canção encerra uma mensagem secreta. Ao término do romance “Dão-lalalão”, somos instigados a ir novamente com Soropita para o Andrequicé, não para buscar o enredo da novela que ele sempre vai ouvir para reproduzir para os vizinhos do ão, mas para saber o que faz de Soropita um devente. A parábase “Cara-de-Bronze” requisita a releitura justamente por reunir tantos gêneros diferentes e cifrar muitas possibilidades de leitura do relato de viagem que Grivo se recusa a partilhar. No último romance do ciclo, “Buriti”, no qual Rosa conta a história sob dois pontos de vista e o monólogo interior é preponderante, a

repetição é evidente não apenas porque há complementaridade e espelhamento entre as personagens ou porque a personagem Miguilim reaparece fisicamente na narrativa como o veterinário Miguel, mas porque os temas centrais da primeira narrativa “Campo geral” também se repetem.

A presença de alguns animais também é recorrente nas sete novelas. Nesse sentido, concentrarei minha análise na presença do papagaio e do boi nas narrativas do ciclo *Corpo de baile* no capítulo a seguir.

Capítulo 2 – Nas pegadas dos animais

Nada é arbitrário; portanto, tudo deve ser motivado, e a melhor motivação é a natureza (Todorov, 2003: 263).

O ensaio *O aberto, o homem e o animal*, de Giorgio Agamben, é construído a partir de uma iluminura do século XIII, em que se vê a representação do banquete messiânico dos justos, de acordo com uma visão do profeta Ezequiel. Nessa imagem, os justos estão representados pelo grifo, pelo peixe, pelo boi e pelo acéfalo. Nessa obra, a partir do diálogo com Heidegger e Benjamin, o filósofo desenvolve importantes reflexões sobre o possível aniquilamento dos seres humanos e o conseqüente desaparecimento da linguagem humana ou a sua substituição “por sinais sonoros ou mímicas comparáveis à linguagem das abelhas” (Agamben, 2008: 20).

Frequentador assíduo de zoológicos, no livro *Ave, palavra*, no capítulo intitulado “Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo – Stellingen)”, Rosa escreve a seguinte tabuleta reflexiva: “Dez animais para a ilha deserta: o gato, o cão, o boi, o papagaio, o peru, o sabiá, o burrinho, o vaga-lume, o esquilo e a borboleta” (Rosa, 2009: 168).

O papagaio e o boi, listados entre esses dez animais de eleição do escritor, são motivos recorrentes no ciclo *Corpo de baile*. Neste capítulo, realizarei algumas reflexões sobre a presença desses animais e analisarei como estão intimamente ligados à concepção da linguagem nesse ciclo narrativo.

Os papagaios de Rosa⁶²

Antes da chegada dos portugueses às terras que receberiam o nome de Brasil, os papagaios já eram domesticados pelos povos indígenas e não por acaso chegam a ser citados na carta de Pero Vaz de Caminha. No Brasil, um dos gêneros mais conhecidos é o *Amazona*, e a espécie mais popular é a *Amazona aestiva*, chamada popularmente de “papagaio-verdadeiro”.

⁶² Título inspirado no romance do ensaísta inglês Julian Barnes, *O papagaio de Flaubert*.

Essa ave exótica, com uma capacidade rara de imitar os sons da voz humana, logo fascinou os portugueses e chegou a ser um valioso produto de exportação nos primeiros anos da colonização. Em mapas traçados logo depois da descoberta portuguesa, o território encontrado é identificado como *Terra Papagalli*.

As características anatômicas da siringe, órgão vocal das aves, e a maneira como conseguem controlá-la, associada à anatomia do bico, da língua e do palato, permite que o som memorizado reverbere de maneira mais potente que em outros pássaros. O timbre rico em sons harmônicos e a habilidade de produzir ondulações sonoras suaves também favorecem essa habilidade de imitação. A capacidade de decodificar e memorizar novos sons e viver em bando na natureza, quando aprendem a imitar sons emitidos pelas aves mais velhas do bando, contribui para que também sejam capazes de imitar a voz humana quando são domesticadas.

A beleza, a graciosidade e a inteligência dessa ave também fascinaram os escritores ao longo dos séculos. Basta nos lembrarmos da importância dos papagaios nas obras de escritores como Gustave Flaubert, que, no conto “Um coração simples”, imortaliza o papagaio de Felicité, que depois de morto é empalhado e mantido sobre um móvel no quarto da criada e ocupa o lugar da pomba, representação do Espírito Santo na concepção católica, no imaginário da agonizante Felicité no leito de morte. Demarcável também é a importância dessa ave no conto “A viúva e o papagaio: uma história verídica”, de Virginia Wolf, em que o papagaio James ajuda uma pobre viúva a encontrar um tesouro, escondido pelo avarento irmão nas proximidades de uma casa incendiada.

Em fotografia tirada em 1953, vê-se João Guimarães Rosa a olhar ternamente para o gato persa que tem no colo, com um papagaio confortavelmente empoleirado no ombro, remetendo-me também ao papagaio da célebre *A ilha do tesouro*, de Robert L. Stevenson, em que a ave, que tem o mesmo nome de um temido pirata, Capitão Flint, é vista com frequência no ombro do seu dono, Long John Silver, e que ao gritar a frase: “Peças de oito!” denuncia a presença de Jim no esconderijo dos piratas inimigos. Stevenson reitera a importância da ave na última frase da novela, quando, já em segurança e longe da ilha, Jim é assolado por pesadelos e lembra como se ainda ouvisse a voz do Capitão Flint a lhe gritar nos ouvidos: “Peças de oito, peças de oito!” (Stevenson, s/d: 233).

Retomemos Rosa. Em “Campo geral”, o papagaio, de nome Papaco-o-Paco, entra no núcleo familiar pelas mãos de Luisaltino, que o oferece como presente para Chica. Seo

Berno não gostava de papagaio, mas não implicou com o animal porque “era um papagaio que se respeitava” (CB, p. 87). “Se respeitava” não só porque não gostava de crianças e atacava outros bichos domésticos, mas porque falava bem e aprendia rapidamente o que lhe ensinavam.

A visão que se tem de Luisaltino é aquela apresentada pela perspectiva das crianças, sobretudo Dito e Miguilim, que ficam intrigados com a chegada daquele homem para ajudar ao Berno nos trabalhos do campo, dias depois do presságio do curandeiro Aristeu, que vaticinara que, quando se vê um ruivo com um facão espirrar três vezes e se ele, ao pedir água para beber, primeiro lavar a boca e depois cuspir, é preciso ter cautela. Luisaltino não era ruivo nem se confirmou se carregava consigo um facão, mas trazia consigo aquele papagaio falador, que vivia na cozinha, pousado em sua alcândora, na companhia da cozinheira Rosa, que conversava constantemente com ele.

Essa ave, que é integrada ao núcleo familiar pelas mãos do forasteiro, não por acaso cantava: “Olerê lerá morena dos olhos tristes muda esse modo de olhar. Estou triste, mas não choro, morena dos olhos tristes esta vida é caipora” (CB, 88) — já vaticinando que, ao se apaixonar por Nhanina, uma morena de olhos tristes, quem deveria ter cuidado era Luisaltino, que acabou sendo assassinado pelo pai das crianças. Lembremo-nos de que “caipora” significa justamente má sorte e, nesse caso, azar tiveram esses dois homens apaixonados pela mãe de Miguilim, pois, depois de assassinar Luisaltino, o ciumento pai das crianças, arrependido, enforca-se com um cipó.

Estimulado a repetir o que ouvia, Papaco-o-Paco logo aprendera a falar “Miguilim, me dá um beijim”, e recebe de Mãitina, que ficara entusiasmada com a proeza do papagaio, o nome de Quixume, corruptela da palavra queixume, talvez antecipando as lamentações de todos da família, quando Dito pisa no caco de um pote e contrai a bactéria do tétano. Esse papagaio, que não conseguira aprender o nome de Dito quando o menino estava acamado, por mais que Rosa insistisse em ensiná-lo, quando todos da casa tentavam se recuperar dos queixumes provocados pela morte precoce daquele ente querido, grita: “Dito, Expedito”.

Em “Campo geral”, ao pronunciar finalmente o nome do pequeno Dito, trazendo à lembrança o que todos queriam esquecer, essa atuação do pássaro funciona como uma espécie de “eco fantasmagórico”, de acordo Clara Rowland e Abel Barros Baptista:

É difícil não pensar na persistência do Dito através da figura do pássaro, espécie de eco fantasmagórico, até porque linhas antes o texto recupera o refrão do Dito como se Miguilim o pudesse também ouvir: sempre alegre, *Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...*, como rima com o canto dos passarinhos ao nascer do dia descrito na página anterior: *alegre é assim, alegre é assim...* (Baptista/Rowland, 2024: 175).

Essa passagem, em que Papaco-o-Paco aprende o nome de Dito, vem logo depois do episódio do cemitério simbólico, construído por Miguilim e Mãitina para honrar a memória do morto. Não por acaso, no silêncio da despedida, quando se lembra dos ausentes — do irmãozinho, do pai e da cadela Cuca Pingo-de-Ouro —, a voz que se ouve, ainda que o narrador omita essas palavras, são justamente as do papagaio, pois “Papaco-o-Paco falava alto, falava” (CB, p. 136). Essas palavras que a ave pronuncia, mas que não são reveladas ao leitor, pactuam com o silêncio das personagens nessa despedida. É como se todos pressentissem que a saída de Miguilim do núcleo familiar será definitiva, uma espécie de morte simbólica, confirmada no decorrer das outras novelas, onde os caminhos dos irmãos sobreviventes, Drelina, Tomé e Chica, se entrelaçam com os de outras personagens, mas jamais com o destino desse irmão que parte. Eles não voltarão a rever Miguilim, que só retornará ao ciclo narrativo em “Buriti”, quando se lembrará com frequência apenas da mãe e do irmãozinho que morrera, deixando-o com uma tristeza indelével, ainda que a grande lição dada por seo Aristeu e pelo próprio Dito tenha sido a busca da Alegria.

Em “Uma estória de amor”, o papagaio Cravo é integrado na narrativa, apresentado inicialmente no seguinte trecho:

Não, não foi o velho Camilo quem tossiu. Foi o papagaio, o cravo — o Cravo. Dormitando em sua placa, no umbral da porta, toscanejou de resmungar e cochichar as contracoisas. Aquela hora, podia-se pôr nele a mão, coçar-lhe o cocuruto, ele se alongava, sempre em surdina refalando. Bobéias e parlendas. Que o el-rei foi à caça, real, real, por Portugal, e os cães correndo o veado: ... “*Au, au, au: pé! ... Matou, compadre?*” O couro era dele, Cravo, para fazer carapuça p’ra o sandeu, e depois remedar o gruziado de um perú e o choro de meninos, e o rallo da Leonísia batendo nos meninos, e o cantar o *Sererê-Sererá*, parlendas dele mesmo, outras canções.

“*Menina, segura
seu papagaio!*”

Senão ele foge me dá trabalho...”

Ele sabia sisudo até o imoral. Era um papagaio-verdadeiro dos Gerais, e macho: com muitos amarelos na cabeça (CB, p. 171).

Essa longa digressão interrompe o fluxo de pensamento de Manuelzão que, deitado no quarto aparelado com a cozinha, não consegue dormir nem prestar atenção nas estórias que Joana Xaviel contava.

Na primeira parte desta tese, defendi a ideia de que não só a casa erguida por Manuelzão e seus companheiros vaqueiros, mas toda a construção da parábase “Uma estória de amor” se dá a partir da memória coletiva, por isso a prevalência de vários gêneros advindos da Literatura Oral: quadras, desafios, ABCs, xácaras, contos populares. Nesse sentido, cabe observar que o papagaio Cravo, além de arremedar os sons emitidos por crianças e animais que transitavam em torno dele, também declamava parlendas.

Ora, as parlendas são bastante recorrentes na tradição oral brasileira e as que têm como mote o papagaio são preponderantes. O folclorista Pereira da Costa, por exemplo, recolheu várias no estado de Pernambuco no século XIX, como a transcrita a seguir, em que o tema é a caça real. Então, não por acaso, o papagaio Cravo declamava parlendas dele mesmo e outras canções nessa parábase, em que elementos da tradição oral preponderam.

Papagaio real,
Para Portugal,
Quem passa meu louro?
É o rei que vai à caça.
Toca ferros que el-rei passa,
Toca trombeta e caixa (Costa: 543).⁶³

⁶³ Em *Ave, palavra*, encontra-se o seguinte poema de Rosa, intitulado “Parlenda”:

Papagaio foi à caça
voltou para Portugal
ausência de verde matas
extinta raça real.

Deu voz de um príncipe louro
Viagem por bem e mal.
Deixou-me suas palavras
Apenas, no vegetal

Entretanto, na parábase que o papagaio tagarela, o couro da caça era para ele mesmo, o Cravo, fazer carapuça e continuar a dizer suas sandices. Aqui Rosa brinca com uma máxima, bastante conhecida ainda hoje em Minas Gerais: “Se a carapuça lhe serviu, meta-lhe até o pescoço”. Assim reitera que o papagaio aqui declama parlendas criadas sobre os de sua espécie pelos seres humanos, mas, astutamente, ele próprio delas se assenhora e transforma. Dessa maneira, age o próprio narrador ao transformar esse caudal de expressões da Literatura Oral em elementos que alicerçam a construção dessa parábase.

No terceiro dia da festa organizada por Manuelzão, já antecipando que em breve o vaqueiro terá de partir tangendo uma boiada, lê-se a seguinte passagem: “Manuelzão acordara com a primeira grita do papagaio, que avocava as vacas: — *“Tou! tou! tou! tou!... Eh, boi!”* — altíssimo, no diapasão dos vaqueiros — se alargando para conseguir mais forte, reteso, asas todas abertas no quase que quase” (CB, p. 189). Nesse trecho, a participação do papagaio antecipa o desfecho, não apenas porque acorda Manuelzão com sua imitação do aboio, mas também por sinalizar que em breve o protagonista deverá partir conduzindo uma boiada.

No romance “A estória de Lélío e Lina”, o papagaio tem um nome peculiar, Bom-Pensamento. Ele pertence a Rosalina e, não por acaso, sempre repete frases que endossam a importância do amor: “Rosalina, meu bem! Rosalina, meu bem! Eu te tenho muito amor!...” (CB, p. 313).

Caldas; ouro e segredo
Um castelo e um coqueiral.

Mas a vida que me herdaram
Viver, é bem desigual
— velas no mar, um degredo
E a saudade: azuis e sal.

Que eu sofra noites florestas
e minha culpa, por al. (Rosa, 2009: 88-89)

Essa intromissão de Bom-Pensamento ocorre justamente durante a passagem de Manuela pela casa de Rosalina, quando Lélío lá estava. Manuela pergunta o que é o amor. Essa questão permite que Rosalina responda à pergunta da moça da seguinte maneira: “O amor, minha filha, é como essa estória, que eles dizem: que pé de coité, nascendo em quintal de fazenda, dá má-sorte..., Mas que não se pode cortar, mas também não se pode deixar — de qualquer jeito, que seja, fazenda que tem pé de coité dá atraso, os donos da fazenda sofrem...” (CB, p. 313).

Essas palavras de Rosalina, na verdade, são endereçadas a Lélío, que sofre pelo amor não correspondido pela Moça de Paracatu, mas também em decorrência das incertezas sobre os sentimentos que nutre por outras moças casadoiras do Pinhém, como já demonstrado na primeira parte desta tese.

No segundo encontro de Manuela e Lélío, quando a dona da casa se afasta para que os jovens tenham privacidade para conversar, o papagaio Bom-Pensamento também está presente e grita: “querendo que dona Rosalina quisesse amor” (CB, p. 323).

Antes de se decidir por deixar o Pinhém, Lélío compra presentes para Jiní, mas a encontra com outro homem quando vai entregá-los. Lélío chega a sacar da arma para matá-lo, mas antevê apenas um vulto que foge pela janela. Depois de brigar com Jiní, é na casa de Rosalina que o vaqueiro se refugia. Durante a conversa dos dois, Bom-Pensamento vaticina: “Rosalina! Olha o amor... olha o amor, Rosalina!” (CB, p. 367).

Portanto, as intervenções de Bom-Pensamento neste romance estão sempre associadas à possibilidade de Rosalina ser a eleita de Lélío, apesar do descompasso temporal, demarcado pela diferença de idade, já antecipando o desfecho. Como demonstrado na primeira parte desta tese, a sábia Lina, com suas palavras benfazejas, contribui para que Lélío não apenas se cure das dores de amor pela Mocinha de Paracatu e outras formas de manifestações de Eros, como também o ajuda no seu processo de individuação. Mesmo quando aprisionado em uma gaiolinha para poder ser levado por Lina quando parte na companhia de Lélío em direção ao Peixe-Manso, Bom-Pensamento “se danava, xingava de amor” (CB, p. 381).

Nessas três primeiras narrativas do ciclo *Corpo de baile*, é evidente a importância dessa ave em momentos cruciais das tramas, interferindo, inclusive, no estado anímico de outras personagens.

No último romance do ciclo, “Buriti”, as lembranças que Miguel tem da infância são sempre desencadeadas por animais: a cadela Pingo-de-Ouro, o canto do pássaro mutum, a morte dos tatus durante as caçadas empreendidas pelos adultos. As imagens do papagaio Papaco-o-Paco também vêm à memória de Miguel em sua última conversa com Maria da Glória, justamente para fazê-lo se lembrar do irmãozinho perdido na infância: “*Dito, você é bonito!... o papagaio Papaco-o-Paco conseguiu falar*” (CB, p. 691).

No último romance do ciclo, além dessa referência ao papagaio de “Campo geral”, há uma breve citação em que essa ave é mencionada. Durante a festa de São João, o papagaio, ao ver os fogos que faiscavam no ar, pronuncia, logo depois das gabolices de seo Gaspar, que quer a atenção das moças: “*Calado é melhor, calado é melhor... — aturdido e em frênses o papagaio da casa exclamava, do alto de sua gaiola; ralhos desentendidos — ele queria salvar de um incêndio o mundo do pátio, vasto até o quintal dos limoeiros*” (CB, p. 757).

Na parábase “Uma estória de amor”, há uma passagem que pode ser usada para assinalar a maneira como o papagaio atua em “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”:

Por aí, cada Aurora ele bramava depois descia de sua alcandora precisava no chão, pegava a caminhar. A pressa dele, de andar o pátio, e parte do eirado esguelhando uma reta — xingando os meninos, arrenegando para os cachorros sem temer — umas sessenta braças, até ao curral coberto, onde se costeava. Papagaio de muitas energias. Grimpava para uma das travessas, se assumia lá em riba; o que ouvia, piscava. Todo momento da manhã, quando passavam os papagaios bravos, voando certo e poetando, o Cravo mirava, exclamava também, perguntas sem respostas, mas não estudava vontade de se fugir na companhia. Nem não tivesse asa aparada, queria não. Era manso, de salas (CB, p. 189).

Nesse trecho, Cravo observa os papagaios bravos, ou seja, que não tiveram as asas cortadas e não foram domesticados como ele e passam em revoada. São esses que cruzam os céus nas lembranças que Pedro Orósio tem das veredas do Apolinário, onde “papagaio bravo revoando passa, a qualquer parte do dia” (CB, p. 433). Também são os dessa espécie que passam em revoada no final do parágrafo inicial de “Cara-de-Bronze”, quando Grivo já está nos campos do Urubuquaquá.

“Trabalhavam o boi, o boi partiu no mundo”⁶⁴

Símbolo é qualquer unidade de estrutura literária que possa ser isolada para apreciação crítica. Uma palavra, uma frase ou uma imagem usada com algum tipo de referência especial (é esse o significado habitual de símbolo), todas são símbolos quando constituem elementos disponíveis para a análise crítica (Northrop Frye, 1973: 75).

O boiadeiro é personagem recorrente nas narrativas de *Corpo de baile*. Movido pelo desejo de registrar palavras, expressões e o modo de vida dos vaqueiros, Rosa realiza uma viagem pelo sertão, em maio de 1952. Nas cadernetas intituladas “A boiada 1” e “A boiada 2”, ele registra que concebeu duas novelas durante essa jornada: “Uma estória de amor” e “Dão-Lalalão”, que foram ruminadas até tomarem a forma estabelecida no ciclo *Corpo de baile*.

Nessas anotações, são recorrentes transcrições não apenas de trechos de falas dos vaqueiros, como há lista de palavras a serem usadas nas obras, quadras populares, provérbios; bem como informações a respeito da vida dos moradores da região, que inspiraram a criação de várias personagens, inclusive o contador de histórias, seo Camilo, que tem papel fundamental na parábase “Uma estória de amor”.

É sabido que Guimarães Rosa tomava notas compulsivamente e disse que o fazia porque “às vezes você tem uma ideia muito bonita, mas ela não se repete” (Schmidt, 2006). O volumoso acervo, com cerca de vinte mil documentos, entre cadernos, cartas, documentos pessoais, projetos de livros e recortes de artigos de jornais e revistas, colecionados e guardados pelo próprio escritor, atualmente arquivados no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo, é prova cabal disso.

Ao visitar esse acervo, tive a oportunidade de ler os 35 manuscritos, compostos por cadernos e cadernetas do escritor. Durante essa investigação, constatei o que vários pesquisadores já ressaltaram: a predileção de Rosa pela catalogação e pelas listas. Por exemplo, o caderno de número 1 apresenta as seguintes informações na capa: De março a dezembro. Aluno: J. Guimarães Rosa. Classe animais. Nela encontram-se informações sobre onças, aves, borboletas e outros bichos. Entretanto, o fato que mais me surpreendeu

⁶⁴ Título retirado de “Uma estória de amor” (CB, p. 230).

durante a leitura desses documentos foi notar que o boi é tema recorrente em vários cadernos e não apenas nas supracitadas cadernetas 6 e 7, de 1952, que, posteriormente, foram datilografadas, com inclusão de muitos dados (e supressão de outros) para compor os arquivos *A boiada 1* e *A boiada 2*, editados em 2011 sob o título *A boiada*.

Já nas anotações referentes às viagens feitas a Alsácia e Lorena, Borgonha e Rouen, realizadas em 1950,⁶⁵ há uma reprodução a lápis do rosto de um boi, copiado por Rosa com cuidado de um brasão, acompanhada de anotações, como cotas em uma figura, com as seguintes informações: “Fundo amarelo, cara mais alongada”.

Durante a viagem à Itália (Milão, Veneza e Florença)⁶⁶, Rosa faz um desenho a partir da obra *Touro nos Alpes*, de Eugène Burnand, de 1884 (fig. 1), e escreve: “Grande quadro, vale brumoso”, e sob ele inclui a legenda: “Touro malhado e marrom. A luz o colhe e apresenta em plena imponência. Baba, bufá e muge para as montanhas. Touro com muito movimento”.

Algumas páginas adiante, na mesma caderneta, mais um desenho, agora inspirado na obra *O camponês*, também de Eugène Burnand, de 1894 (fig. 2), com os seguintes dizeres: “O homem vem, chicote na mão, à frente de uma junta de bois vermelhos, de caras e pernas brancas, bois de orelhas peludas, como um gato persa. Expressão felina. Patas em movimento”.

O procedimento continua na caderneta 3⁶⁷, com registro da passagem por Roma, que inspira o escritor a desenhar esculturas de bois e um bezerro mamando. Além disso, sob a reprodução da obra *O rapto de Europa* (fig. 3), escreve: “Muito belo! Touro = grinaldas nos chifres, lambe o pé esquerdo de Europa. Belo céu, com nuvens mais nesgas de verde-azul”.

Na caderneta 5, temos mais alusões aos bois, como desenhos das obras *A adoração dos reis magos*, de Domenico Ghirlandaio (fig. 4). Como de praxe, sob a imagem, Rosa escreve suas observações: “Boi-manso, burro pardo. Boi de cara longa, deitado sobre os joelhos, barbela. O burrinho, com cabresto, perto dele um cavalo digno, os cavalos dos reis arreados. Burrinho (orelhas espetadas para adiante), burrinho leve, infantil. Burrinho mais real. Sério. Olhar desconfiado”.

⁶⁵Caderneta 1, Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

⁶⁶Caderneta 2, Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

⁶⁷Caderneta 3, Acervo João Guimarães Rosa, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP).

Há também a descrição de um retábulo, apreciado pelo escritor em alguma igreja de Florença. Sobre essa obra anota: “Boi e burro destacados. Boi castanho, burro pardo. O boi (quase que) apoia o queixo na mão de São José. A curva da cara do burro acompanha a do chifre do boi”.

Sabe-se que a importância histórica, geográfica e social da pecuária no Brasil é evidente na obra de Rosa, como já comprovaram vários estudos. Entretanto, essa verdadeira fascinação pelo assunto, como demonstrado por essas anotações retiradas das cadernetas de viagens, me permite recortar o tema do boi, apresentando trechos das sete novelas, para pensar na hipótese de que esse animal tem uma importância simbólica que pode abrir frestas para outras possibilidades de leitura.

Na segunda parte desta tese, quando abordei a infância e sua relação com a linguagem em *Corpo de baile*, destaquei em que medida elementos da cultura pecuarista estavam presentes também nas brincadeiras infantis. Por exemplo, brincar de cavalo usando bambus ou fazer boizinhos com sabugo de milho era corriqueiro na rotina das crianças em “Campo geral”.

Entretanto, as crianças também aprendiam a andar a cavalo desde a mais tenra idade e tinham animais de estimação escolhidos entre o gadame. Ao Dito pertencia a bezerrinha da vaca *Piúna*, Tomezinho era o dono da bezerra da vaca *Trombeta*, o filhote da *Nobreza* pertencia a Drelina, e Chica era dona da cria da *Mascaranha*. Não por acaso, o bezerro da vaca *Sereia* pertencia a Miguilim.

Os nomes das vacas estão grafados em itálico no romance, o que já sinaliza a importância delas não só para as crianças, mas também para o leitor. Não por acaso, o contador de histórias em formação, Miguilim, é o dono do bezerro que pertence à vaca *Sereia*.

Maurice Blanchot já apontou que o canto das Sereias era um canto inumano: “um ruído natural, sem dúvida (existem outros?), mas à margem da natureza, de qualquer modo estranho ao homem” (Blanchot, 2018: 6). Ulisses astuciosamente impediu que sua tripulação ouvisse o canto das Sereias e tampouco pode dele desfrutar, pois pode ser que elas tenham se recusado a cantar diante de tão desmedida ofensa: avistar um navegante amarrado ao mastro da embarcação, como já se aventurou a dizer Kafka.

De acordo com Olgária Matos (1987), o episódio do canto XII da *Odisseia* trata da fragilidade da vontade ou, ainda, da insuficiência da razão. A passagem da natureza

para a cultura, que só é possível porque há renúncia. Nesse sentido, a viagem de Ulisses pode ser vista como a viagem metafórica que a humanidade precisou realizar para efetuar a passagem da natureza para a cultura, do instinto à sociedade. Por meio desse canto, as Sereias tentariam fazê-lo retornar ao passado, prometendo-lhe a felicidade eterna; em contrapartida, elas são uma ameaça à sua autonomia.

Se o canto das Sereias foi silenciado pela recusa da escuta de Ulisses e transformado em um curto episódio da *Odisseia*, em “Campo geral” a *Sereia* volta à sua forma animalizada e seu filhote serve às brincadeiras das crianças da casa. Então, não é por acaso que o filhote da vaca *Sereia* pertence a Miguilim. Esse romance é narrado do ponto de vista de Miguilim, que parte no final da narrativa para ter acesso à cultura letrada na cidade grande.

Na primeira parte desta tese, destaquei quatro situações reais ou imaginárias de quase morte experienciadas pelo protagonista de “Campo geral”. Não por acaso, deixei para abordar aqui uma ocasião que se refere justamente ao enfrentamento com um touro.

Logo depois do trecho em que as vacas são nomeadas, descreve-se rapidamente o touro Rio-Negro. Algumas páginas adiante, lê-se:

Pior foi que o Rio-Negro estava do outro lado da cerca, lambendo sal no cocho, e Miguilim quis passar mão na testa dele, alisar, fazer festas. O touro tinha só todo desentendimento naquela cabeçona preta — deu uma levantada, espancando, Miguilim gritou de dor, parecia que tinham quebrado os ossos da mão dele (CB, p. 93).

Esse trecho é importante, pois desencadeia um mal-entendido entre Miguilim e Dito. Essa é a única vez em que os irmãos, tão unidos até então, brigam. Miguilim se arrepende, mas não consegue enfrentar o olhar do Dito para pedir desculpas. Reconhece o erro, mas não compreende bem as emoções que sente. Só conhece o caminho que lhe ensinaram os adultos quando não agia da maneira correta, por isso, como autopunição, vai se sentar no tamborete do castigo.

A associação entre o boi e a morte também é recorrente no romance a “Estória de Lélío e Lina”. Lélío revisita por meio da memória uma sensação de quase morte momentos antes de reconhecer que Lina, que ele avistara ao longe, não era uma mocinha, mas “Uma velhinha! Uma velha... Uma senhora”. Ela está de costas para ele, abaixando-

se para colher gravetos de lenha no chão. Entre parênteses, antes da cena do reconhecimento, vem um longo trecho, no qual o vaqueiro, quando morava na Tromba-d’Anta, é quase ferido de morte por uma vaca.⁶⁸

Em “Dão-lalalão”, um ex-boiadeiro, Soropita, no tempo presente da narrativa, se dedica ao comércio. Todavia, é confrontado com seu passado quando reencontra o amigo Dalberto, que ainda se dedica a essa profissão. Nesse ponto do romance, o narrador nos informa que Soropita também tivera uma experiência de quase morte ao salvar o amigo do ataque de uma vaca.

E Soropita a bem dizer, salvara a vida dele, na fúria daquela vaca achada, perto da Pedra Redonda, onde nasce o Rio Jequitinhonha. Quando Dalberto estava em perigo verdadeiro, Soropita pulou e se atravessou, sem vara em mão, foi até derrubado pela vaca. Felizmente não teve nada, só rasgou o paletó. Mas o resto do dia Soropita tinha passado de cama, tremia, tinha até febre (CB, p. 499-500).

Em síntese, nesses três romances, situações de quase morte envolvendo bovinos acometem os protagonistas, Miguilim, Lélío e Soropita. Nas parábases, a relação entre o boi e a morte também prevalece, mas ocorre de outra maneira.

“Esse boi já me sonhou, este cavalo tudo sabe”

Se na primeira narrativa do ciclo o touro Rio-Negro quase mata as crianças e fere a mão de Miguilim, em “Uma história de amor” a palavra é domada pelos narradores experientes Joana Xaviel e seo Camilo, em narrativas em que o boi é personagem fundamental.

⁶⁸ Esse trecho já foi citado quando abordei o tema da memória e da morte, na primeira parte desta tese. Todavia o transcrevo também aqui para facilitar o entendimento da análise aqui proposta “(Uma vez, na Tromba-d’Anta, se deu que ele estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que vinha em fê furiada, no medonho com que vaca investe. Esporou — é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, ele fechou os olhos — para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrada, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas para ele, aquele gotejo de minuto em que esperou, espedido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra). (CB, p. 306)”

Na tradição oral, as décimas são apresentadas em estrutura versificada, mas durante a narração de seo Camilo parte do enredo é apresentada na estrutura versificada e parte é composta em forma de prosa. O mesmo procedimento é usado quando as quadras declamadas são intercaladas com trechos da descrição da festa, conforme apontado quando analisei “Uma estória de amor”, na primeira parte desta tese.

A estória é iniciada com a expressão “Quando tudo era falante”, já transportando a audiência, que se formou em torno do contador, e convidando o leitor a entrar no âmbito do maravilhoso. Nessa estória, o fazendeiro é substituído por um velho rei, que deixa o reino para o filho ao morrer. Esse herdeiro é o dono do Boi Bonito, que a todos desafia, mas também do Cavalo, que serve de montaria para o vaqueiro forasteiro. Outro aspecto recorrente do conto maravilhoso é a não revelação do nome próprio do herói.⁶⁹ Nessa narrativa incrustada na narrativa, o vaqueiro que pede serviço naquele reino não revela seu nome: “O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se meu nome aperceberem, sina e respeito eu pêrdo. Até saberem eu sou tôlo, sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino” (CB, p. 231).

Depois de montar um cavalo até então indomável, o vaqueiro Menino propõe ao fazendeiro-rei que organize uma vaquejada, o que é feito na presença da filha casadoira. Nos contos maravilhosos, é recorrente a oferta da mão da princesa e de riquezas ao herói, após o cumprimento de determinadas tarefas, elemento também verificável na estória narrada pelo velho Camilo.

O Boi Bonito era o sétimo que faltava, entre seis que sempre estão por perto. Depois da perseguição, cavalo e boi bebem das águas de um riacho, que, diferentemente do que havia no Samarra, nunca seca.

O vaqueiro não sabia como voltar para casa, mas o cavalo era conhecedor dos caminhos deste mundo inteiro, por isso conseguem retornar para a fazenda à noite, quando

⁶⁹ Não revelar o nome é uma chave do poder mágico; em algumas culturas, como a do antigo Egito, essa questão era crucial. De acordo com o egiptólogo Christian Jacq: “O conhecimento do nome é o verdadeiro conhecimento: pronunciar o nome é modelar uma imagem espiritual, revelar a essência de um ser. Ao nomear, cria-se. Conhecendo os verdadeiros nomes, escondidos para o profano, vive-se uma maestria. O mais grave para um ser é ver o seu nome destruído. Por isso, a magia toma todas as precauções para que o nome dure eternamente. Os elementos do nome, as letras que o compõem, são sons portadores de energia. Quando o mágico fala ritualmente, utiliza esses sons como uma matéria animada, age sobre o mundo exterior, modifica-o se tanto for necessário”. Jacq, Christian, *O mundo mágico do antigo Egito*. Lisboa: Asa, 1983, p. 60.

todos já dormiam. O fazendeiro-rei pensava que ele havia morrido, mas, ao chegar, o Menino explica: “Eu estava trabalhando o boi”. Como recompensa, o vaqueiro não aceita a mão da moça, nem dinheiro, pede o cavalo e a liberdade do boi. A narração de seo Camilo termina junto com a própria narrativa de “Uma estória de amor”, recurso explicitado na expressão “fim final”, usada linhas antes do desfecho, pois as duas histórias se entrecruzam.

Os contos maravilhosos estão diretamente relacionados à cultura popular e, ainda que tenham recebido um tratamento literário depois de coligidos da tradição oral, mantêm características próprias da Literatura Oral. O enredo, geralmente, apresenta uma organização linear, mais próxima da ordem da narrativa oral, em que se respeita a cronologia e a ordenação dos fatos (começo, meio, fim) e o princípio da causalidade, aspectos observáveis na estória narrada por seo Camilo. Além disso, antes de terem sido coligidos da tradição oral, por meio da qual um fato antigo foi mantido na memória de um povo, essas narrativas eram anônimas. Evidente que uma narrativa, assim como um movimento, posteriormente incluído em uma dança popular, ou uma trova, cantada de memória pelos cantadores, tiveram um criador em algum momento de um passado remoto, mas essa autoria perdeu-se, permanecendo na memória coletiva apenas elementos fundamentais, que permitem sua prevalência sobre o tempo.

A aceitação coletiva também é fundamental, pois uma manifestação é mantida devido à persistência de determinado grupo, aspecto verificável quando os vaqueiros manifestam ter conhecimento da estória que será narrada e aclamam: “É o romance do Boi Bonito. É a décima do Boi e do Cavalo” (CB, p. 230).

Em seu livro *As raízes históricas do conto maravilhoso*, Propp defende que as premissas materiais e econômicas determinam o surgimento e a persistência dos rituais, fonte primária das narrativas folclóricas e, particularmente, do conto maravilhoso.

O conto maravilhoso é uma totalidade em que todos os assuntos estão ligados e condicionados entre si. Por isso, essas narrativas não podem ser estudadas de maneira isolada. É preciso relacioná-las com um conjunto de contos. Isso implica que, ao se estudar essas narrativas primordiais, é fundamental pensar sistematicamente na relação entre conto e rito, para se estabelecer paralelos com a História de determinado povo ou região. Dito de outra forma, ao analisar um conto, é preciso confrontá-lo com os costumes de dada cultura, para determinar a qual rito remonta tal motivo e quais relações o rito e o

motivo guardam entre si. Propp defende que há uma poética histórica dos gêneros folclóricos, portanto o folclore pode ser a “pré-história” da literatura.

Essas narrativas míticas forneciam modelos para a conduta humana, por meio da preservação de um fato acontecido no tempo primordial. Por isso, as personagens dos mitos são seres sobrenaturais. Mircea Eliade faz um bom paralelo entre mitos e contos de fadas quando afirma: “Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente deuses e entes sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo cotidiano” (Eliade, 1972: 22).

Podem-se constatar várias semelhanças entre a narração de seo Camilo e a *História do boi misterioso*, do paraibano Leandro Gomes de Barros, publicada em cordel, em 1901. O Boi Misterioso que figura nesse cordel não é pego por nenhum vaqueiro e muitos desistem de campear justamente por serem derrotados nessa tentativa, como na estória do velho Camilo.

Entretanto, diferentemente da narrativa rosiana, nesse cordel apresenta-se a origem desse boi, nascido da vaca Misteriosa, fadada por duas mulheres que montavam um touro negro, mesmo nome do animal que feriu Miguilim. O coronel dono da fazenda, de nome Sezinando, sabendo disso pela boca de um onceiro, que assistira ao encontro da vaca com as mulheres misteriosas, determina que a mantenham no pasto, mas que dela não tirassem o leite. No cordel há referência explícita à seca que assolou a região Nordeste do Brasil, nos anos de 1824-1825, determinando a morte de rebanhos inteiros e coincidindo com o sumiço da vaca Misteriosa e seu retorno à fazenda para dar à luz o bezerro de pelagem negra, como a do touro negro que a fecundara. Portanto, o cordel de 1901 apresenta dados históricos que me permitem inferir que a narrativa transcrita para o cordel pode ter circulado muito antes entre os cancioneiros analfabetos até ser coligida por Leandro Gomes.

Nesse cordel, o filho de um fazendeiro de Minas apresenta-se para a vaquejada e, como o vaqueiro da estória de seo Camilo, recusa-se a receber paga pelo seu trabalho, mas é derrotado pelo boi e encontrado ao lado do cavalo, que ficara inutilizado. Nesse ponto do cordel, ele recebe um outro cavalo das mãos do fazendeiro. É só depois de domar o cavalo Perigoso que o cavaleiro de Minas é nomeado: Sérgio. A perseguição ao Boi Misterioso persiste, mas o vaqueiro mineiro não consegue capturá-lo; cabisbaixo, volta

para a casa paterna, mas continua a se corresponder com o fazendeiro Sezinando. Passados dezesseis anos, em um festejo de São João, o Boi Misterioso reaparece. Na fazenda também chega Sérgio, alegando ter recebido recado enviado pelo coronel, que explica ao recém-chegado que não havia mandado mensagem alguma, pois acabara de saber do reaparecimento do animal. Decidido a vencer o Boi Misterioso, o fazendeiro reúne cinquenta e nove vaqueiros, mas apenas um outro vaqueiro misterioso, que se recusa a dizer o nome, consegue subir em um oiteiro no rasteio do animal, até que chegam a uma encruzilhada onde o boi foi obrigado a entrar; nesse momento, ele é desencantado:

Mas o boi chegando perto
Não quis enguiçar a cruz
Tudo desapareceu,
Ficou um foco de luz
E depois dela saíram
Uma águia e dois urubus [...]

Julgam que a águia era o boi
Que quando na terra entrou
Ali havia uma fada
Em uma águia o virou
O vaqueiro e o cavalo
Em dois corvos os transformou (Gomes, 2004: 50).

Há nesse cordel a representação da disputa entre vaqueiros de São Paulo, Minas e Nordeste, e o fazendeiro chega a contar que o cavalo Perigoso já matara dois vaqueiros do Piauí, região famosa pela destreza de seus vaqueiros. Nesse sentido, o cordel originalmente apresenta essa disputa entre vaqueiros de diferentes regiões do Brasil. Aspecto verificável também em “Uma estória de amor”. Cabe lembrar que os boiadeiros, Simão e Januário, demoram a chegar para a festa justamente por terem se encontrado com o vaqueiro goiano Uapa, considerado o rei de todos os boiadeiros. Ademais, o narrador apresenta o nome dos vaqueiros, de Antônio a Zuza, como na estrutura do ABC, e no cordel de Leandro Gomes quadras são criadas para nomear vários destemidos vaqueiros e os cavalos usados no campeonato em busca do Boi Misterioso.

Na obra *Morfologia do conto*, Vladimir Propp, empenhado em caracterizar os elementos que poderiam ser encontrados nessas narrativas primordiais, sugere que as ações das personagens seriam o elemento-chave dessa caracterização. Na narração de seo Camilo, o vaqueiro misterioso, que se recusa a dizer o nome próprio, aparece determinado a vencer o Boi Bonito na fazenda-reinado e o rei oferece como recompensa a mão da filha e dinheiro ao herói. Para realizar o desafio e capturar o Boi Bonito, o forasteiro recebe um objeto mágico, nesse caso, um cavalo veloz, que por ele é domado. Outra função apontada por Propp é o confronto direto entre o herói e o antagonista. Essa luta contra o opositor hostil pode se dar de várias maneiras: pode haver uma luta contra um gigante, um oponente armado ou um dragão. Pode ser proposto um desafio linguístico, a decifração de um enigma, por exemplo. Há casos também em que o herói é desafiado para uma competição: é o caso da vaquejada, proposta pelo rei-fazendeiro. Inúmeros obstáculos são colocados no percurso do vaqueiro Menino durante o torneio montado para capturar o Boi, mas ele sempre consegue fugir com a rapidez de um raio, montado no cavalo por ele já adestrado.

Várias funções do conto maravilhoso podem ser observadas na narração de seo Camilo, mas é justamente no final da estória que Rosa subverte as características do conto de fadas. Como mencionado, o vaqueiro recusa as riquezas e a mão da filha do rei-fazendeiro e pede que o Boi Bonito possa pastar em liberdade.

Se em “Uma estória de amor” o tema central da narração de seo Camilo gira em torno da presença de um boi misterioso e demarca a saída de Manuelzão para tanger uma boiada, por seu turno, em “A estória de Lélío e Lina” pode-se conhecer o dia a dia dos vaqueiros a serviço de seo Senclér, a partir da chegada de um forasteiro no Pinhém. Se na estória contada por seo Camilo nada se sabe sobre o misterioso cavaleiro que doma o boi Bonito, informações já são dadas do vaqueiro contratado pelo fazendeiro nas primeiras páginas: ele se chama Lélío e é filho de outro boiadeiro que por ali andara tempos atrás.

Pedro Orósio, protagonista da parábase “O recado do morro”, não é vaqueiro, como Lélío. Proprietário de uma pequena fração de terra, onde cultivava alguns produtos agrícolas, aceita conduzir a comitiva organizada para acompanhar seo Alquiste em sua expedição científica justamente porque esse é o caminho que o levará de volta ao terrão natal. Ainda que essa seja a narrativa em que menos alusões se faz ao cotidiano de

boiadeiros e vaqueiros, é preciso ter em mente que Pedro recebe a alcunha de Pê-Boi. Além disso, em inúmeras passagens ele é descrito com características desse animal: era forte “feito um touro ou uma montanha” (CB, p. 392); “Um exagero de homem-boi, um homão desses, tão alto que um morro, a sobre” (CB, p. 459). Esse homem com características bovinas, que tem uma casinha para onde tenciona voltar, localizada perto da Pedra do Boi, quase é abatido em uma cilada.

Se no romance “Dão-lalalão” predomina o monólogo interior de um vaqueiro atormentado pelo ciúme, em “Cara-de-Bronze” todos os vaqueiros têm direito à fala, já que impera o discurso direto e o diálogo, ainda que permeado por suposições e perguntas que a narrativa não responde. Toda a ação se concentra no espaço externo da fazenda, nas proximidades do curral. O fazendeiro Cara-de-Bronze está vendendo a boiada para um grupo de vaqueiros visitantes, e a agonia do gadame, aprisionado no grande curral, é destacada, sobretudo nas notas de rodapé. Diferentemente do Boi Misterioso, da narração de seo Camilo, que desafia os vaqueiros que não conseguem domá-lo, aqui o boi não apenas está domesticado, a serviço dos seres humanos: ele está aprisionado para ser avaliado e vendido. Entretanto, ainda assim, mantém sua aura de sacralidade, e, não por acaso, o narrador nos remete aos cantos dos *Upanishads*.⁷⁰

Se Pedro Orósio, ou Pê-Boi, era forte como um touro, Cara-de-Bronze também é caracterizado com uma ossatura de zebu: “Ele todo é em assamenta de zebu: a arcadura...” (CB, p. 574). Bois dessa espécie são corpulentos e apresentam uma grande corcova, com reservas nutritivas, o que aumenta a resistência do animal ao clima quente; infere-se, então, que o vaqueiro se refere às costas curvadas do fazendeiro, mas também à sua paciência e perseverança, características fundamentais para que esse forasteiro fosse capaz de criar uma fazenda no Urubuquaquá, onde antes só imperava a mata agreste.

Em “Buriti”, a alcunha de infância, Miguilim, dá lugar ao nome próprio, Miguel. Ao retornar ao ciclo, o amor dedicado aos animais de estimação da infância prevalece, pois, como veterinário, Miguel não apenas vacina o gado nas fazendas de nhô Gaspar e iô Liodoro, mas acode os animais doentes. Na primeira visita ao local, enquanto escuta nhô Gaspar falar sobre as pessoas do Buriti Bom, apesar de homem feito e exercendo uma

⁷⁰ Entre outros significados, essa palavra pode ser interpretada como “sentar-se aos pés de outro para ouvir suas palavras”, e é justamente isso que fazem Miguilim, seo Camilo, Joana Xaviel, Lina, Grivo, Soropita e tantos outros contadores de estórias desse ciclo, em que o boi é animal soberano.

posição de destaque entre os vaqueiros que, desconfiados, levam o gado à sua presença para ser vacinado, ainda reverbera dentro dele o medo da reprovação: “Trabalhava atento, com afinco. Somente assim podia enfeixar suas forças, no movimento pequeno do mundo, como se estivesse comprando, aos poucos, o direito a uma definitiva alegria, por vir, e que ele carecia de não saber qual iria ser” (CB, p. 643).

Ainda que respaldado pelos conhecimentos adquiridos por meio de uma formação acadêmica, Miguel precisa se impor diante da necessidade de nhô Gaspar de querer ordenar tudo. Os vaqueiros olham com desconfiança para o jovem veterinário, pois preferiam as mezinhas ou as benzeduras feitas com raminhos verdes e palavras mágicas. Entretanto, não sabem que Miguel, antes de ser um veterinário, é também um sertanejo como eles. É justamente ao tratar com desvelo e carinho de um bezerro caruara, com o corpo coberto de bernes, que Miguel menciona os pastos sadios da sua região e revela sua origem. Não por acaso, é só depois dessa revelação que nhô Gualberto faz menção à existência de Maria da Glória e arremata a descrição dizendo: “Essa é que é moça para se casar com o doutor” (CB, p. 646).

Nesse sentido, ocorre uma espécie de aprovação do veterinário não pelos seus méritos acadêmicos, mas por ser um homem do sertão, e é justamente graças às suas origens que será conduzido à fazenda do Buriti Bom, onde conhecerá Maria da Glória. Como veremos mais adiante, talvez seja a partir desse encontro que Miguel terá “o direito a uma definitiva alegria” (CB, p. 643), que ele ainda não experimentara.

Capítulo 3 – Começar pela poesia e acabar no mito

O mito é sentido e vivido antes de ser inteligido e formulado. Mito é a palavra, a imagem, o gesto, que circunscreve o acontecimento no coração do homem, emotivo como uma criança, antes de se fixar na narrativa (Maurice Leenhadt, 1985: 247).

Na mitologia grega, as referências ao touro são inúmeras. Basta nos lembrarmos do Minotauro, monstro de cabeça de touro e corpo humano, contido pelo rei Minos em um labirinto e derrotado por Teseu, rei de Atenas, graças à ajuda do fio de Ariadne. Foi esticando as tripas de um boi, roubado do rebanho de Apolo, sobre a carapaça de uma tartaruga, que Hermes inventou a Lira. Antes de sair em busca do velo de ouro, Jasão foi submetido a uma prova: teve de domar os dois touros com cascos de bronze que lançavam fogo pelas narinas, forjados por Efésio. É transmutado em touro que Zeus seduz e rapta Europa e é nessa forma que um titã, comandado por Hera, rapta Dionísio, o filho de Zeus com uma princesa tebana, Sêmele.

Do panteão grego, o mito que está intimamente ligado ao culto ao boi e à palavra em “Campo geral” é o que se refere ao nome Aristeu. No mito, as abelhas de Aristeu desaparecem como punição infringida por Orfeu, já que a ninfa Eurídice perdera a vida justamente quando, ao fugir dos assédios de Aristeu, pisa em uma serpente. É com a ajuda de Proteu que ele consegue criar outra colmeia, a partir da carcaça de um boi. O nome de Aristeu está associado às curas de Miguilim, na segunda visita que faz ao menino: além de levar um favo de mel, ele volta a lhe ensinar palavras curativas; portanto, há uma relação entre as palavras curativas e as entranhas desse boi sacrificado no mito.

Entretanto, a posição mítica do boi é anterior ao período helênico, amparado na análise de imagens encontradas em cerâmicas, produzidas no terceiro ou quarto milênio a.C., em um estilo conhecido como Halaf e Samarra, Joseph Campbell apresenta informações sobre o culto do rei-touro, morto e ressuscitado, e o próprio surgimento da pecuária. A cerâmica Samarra foi encontrada na atual região do rio Tigre, nas proximidades de onde atualmente está localizada a cidade de Bagdá, e a de origem Halaf, na região chamada de Tauro ou Touro, atualmente Turquia.

Das montanhas Touro, as montanhas do deus-Touro, que já podem ter sido identificadas com a lua em forma de chifre, que morre e ressuscita três dias depois, o culto foi difundido, como a própria arte da criação do gado, praticamente até os confins do mundo, e, até hoje, nós celebramos o mistério daquela morte e ressurreição mitológica, como uma promessa da nossa própria eternidade (1997: 124).

Importa notar que tais achados arqueológicos, que comprovam o início da pecuária e o conseqüente culto ao boi, estão associados ao nome Samarra, mesmo topônimo onde Manuelzão instalou sua fazenda de gado e estórias são contadas, tanto por Joana Xaviel como por seu Camilo, para abordar o tema da morte simbólica e a ressurreição mítica do boi. A festa de Manuelzão decorre em três dias, como o culto no mito supra-citado.

Na parábase “Cara-de-Bronze”, como já apontado na segunda parte desta tese, os jogos de adivinhação estão intimamente ligados a brincadeiras infantis. A adivinha pode ser formulada de maneira tão complexa que o adivinhador poderá não conseguir obter uma resposta para ela, muito embora saiba que ela exista, pois negar essa possibilidade de resposta seria negar a própria necessidade existir da adivinha. O grande empenho do adivinhador, então, não é necessariamente encontrar uma resposta para o enigma, mas ir em busca dela.

A propósito dessa questão, André Jolles escreve que, diferentemente do mito, em que o homem interroga o universo, na adivinha há um ser humano que interroga outro ser humano: “Sendo a resposta sobejamente conhecida do interrogador, não há, de sua parte, grande empenho em voltar a ouvi-la: o que importa é ver o interrogado em situação de dar-lhe resposta e pressioná-lo para que a dê” (1976: 116).

Os gregos tinham duas palavras para designar a adivinha *ainigma*, na qual está implícita a ideia de que algo está cifrado, já que deriva da palavra *aino* (conto, história) e *gripho*, termo que significa a própria rede que nos aprisiona e cujos nós nos emaranham no que está cifrado (cf. Jolles, 1976: 123).

Na primeira parte desta tese, já associei o nome Grivo ao ser mítico grifo, que tem a função de guardar os tesouros de Apolo. Entretanto, seu nome também pode ser associado à própria rede de significados, já que o termo *gripho* também diz respeito ao sentido etimológico da palavra adivinha. Não por acaso, a palavra rede está presente no

final da parábase, quando Grivo reproduz para os companheiros a última conversa que tivera com Cara-de-Bronze. Esse é o único momento em que Grivo apresenta a resposta para uma das perguntas feitas pelo patrão:

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

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

Adino: Aí, Zé, ôpa!

GRIVO: Eu fui...

Maiarte: Jogou a rêde que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero a viagem dessa viagem... (CB, p. 620).

De acordo com Jolles, quando o enigma é decifrado, o adivinhador prova que está no mesmo nível de sabedoria que o proponente da adivinha. “O fato de propor uma adivinha, é, pois, em primeiro lugar, um ato pelo qual se põe à prova o adivinhador, um exame de igualdade” (1976: 115).

Nesse diálogo, há uma explicação para o sentido da palavra rede que o cifrador Cara-de-Bronze já conhecia. Mas enigmas continuam a ser propostos, já que é por meio de um movimento bustrofédico⁷¹ que a palavra poesia está cifrada como um anagrama na expressão “Aí, Zé, ôpa!”. Isso indica que a rede é também aquela feita por palavras que toda adivinha encerra, como palavras são usadas para compor a própria parábase, ela mesma um grande enigma. Entretanto, como visto, o nome Grivo também pode ser associado à palavra grifo com o sentido de rede, justificando a participação enigmática do vaqueiro que se recusa a narrar a viagem realizada, enredando-nos com seus segredos.

Na parábase “Cara-de-Bronze”, o retorno de Grivo ocorre justamente quando dois grupos de vaqueiros se encontram porque o fazendeiro dono do lugar, à beira da morte, decide vender uma boiada. Essa comercialização fica em segundo plano, e os mistérios

⁷¹ A palavra deriva de *bustrofédon* e se refere a um antigo sistema de escrita, em que os caracteres eram escritos alternadamente da esquerda para a direita e vice-versa. O termo deriva do grego: βουστροφηδόν, maneira de virar o boi no processo de arar a terra. Na obra *A ideia da prosa*, Agamben defende que estruturalmente o *enjambement* solicita a quebra, a desarticulação entre os elementos métricos e sintáticos: “O *enjambement* traz, assim, à luz do andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano” (1999: 32).

envolvendo a viagem do Grivo ocupam lugar de destaque no diálogo entre os vaqueiros, mas trechos dos *Upanishads*, exaltando o papel sagrado das vacas e a relação entre o boi sagrado e a palavra, são destacados, conforme já desenvolvi na segunda parte desta tese.

Muitos estudos sobre “O recado do morro” já destacaram a importância do nome Pedro Orósio, associando-o à pedra, à montanha e ao próprio planeta Terra. Entretanto, como já referi, a alcunha “Pê-Boi” é recorrente em várias passagens dessa parábase. Ademais, essa personagem é caracterizada como um boi: “Ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha” (CB, p. 392), “Um exagero de homem boi” (CB, p. 400).

Há também aspectos relevantes entre natureza e linguagem nessa parábase, já que o morro é pirâmide, palavra, mas também corcova de boi, de acordo com os excertos: “Lá — estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (CB, p. 398). “Perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocoruto. Nem ele, nem outro, aqui à esquerda, próximo, superno, morro em mama erguida e corcova de zebu” (CB, p. 399). Gorgulho, depois de ouvir a mensagem emitida pelo morro, é assim descrito: “Em cada momento, espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, a noroeste, testemunho. Belo como uma palavra” (CB, 401).

A propósito da possibilidade de o oráculo ser a forma de leitura mais antiga, escreve Walter Benjamin: “Mais tarde apareceram instrumentos intermediários de novas formas de leituras, runas e hieróglifos. Antigas forças migraram para essa capacidade de representação da linguagem pelos seres humanos até liquidarem as formas mágicas” (2015: 59).

Cabe lembrar que a mensagem emitida pelo morro da Garça é um oráculo, uma forma mágica de leitura. Então, não é por acaso que a mensagem só pode ser captada por Gorgulho, também conhecido como Malaquias, o mesmo nome do último profeta do Velho Testamento. Os profetas são aqueles capazes de ler o que ainda não foi escrito. Apesar de os membros da comitiva estarem presentes durante a emissão do recado — frei Sinfrão chega a dar uma explicação científica para os sons que as serras às vezes emitem,

embora naquele momento não fosse esse o caso⁷² —; apenas Gorgulho/Malaquias pode ler o oráculo emitido pelo morro.

Se a mensagem oracular transmitida pelo Morro da Garça, que é assemelhado com uma pirâmide, vaticina a cilada armada para matar Pedro Orósio, o morro vizinho é associado a uma corcova de boi.

O uso do termo pirâmide é tardio e de origem grega (*pyramis*), referindo-se à semelhança com monumentos funerários e um determinado tipo de bolo. A palavra egípcia para pirâmide é *mer* ou apenas *mr*, e o desenho pictográfico que a representa é Δ , usado para determinar diversos complexos funerários reais (cf. Araújo, 2003: 73). A representação imagética do morro lembra, portanto, a forma piramidal. Todavia, o morro também é associado à corcova do boi zebu. Nesse sentido, é preciso cruzar esses signos para avançar nesse percurso analítico, já que o morro também é palavra.

Já aponte a importância do cientista Alquiste no quarto capítulo da primeira parte desta tese. É a presença dele que determina o objetivo da viagem, e ainda que o morro da Garça não seja visitado pelas personagens, é em torno desse ponto geográfico que elas circulam, sobretudo na primeira parte da parábola. Referências também são feitas aos animais pré-históricos, pois um dos pontos visitados pela comitiva foi a gruta do Maquiné:

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração deles — o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas —, e o homenzarros, duns que não há mais (CB, p. 390).

Cabe lembrar que grafismos e pinturas rupestres são encontrados nas paredes rochosas em vários sítios arqueológicos do Brasil, inclusive no primeiro salão da gruta do Maquiné. O boi carrega grande carga simbólica e está intimamente ligado à sobrevivência dos homens primitivos, desde a pré-história, como demonstram a arte rupestre das paredes das cavernas de Lascaux (França) e em tantas outras, em diferentes lugares do mundo, onde cavalos e bois selvagens são representados lado a lado.

⁷² “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...” (CB, p. 399).

Em “O recado do morro”, a comitiva fora formada para conduzir um cientista estrangeiro, que buscava sítios arqueológicos, ciceroneado por um frade e um rico fazendeiro, que traduziam o que ele não entendia. Todavia, os que conseguem ouvir e decifrar a mensagem emitida pela natureza são os iletrados, os loucos e a criança, até que ela seja transformada em canção por um poeta popular: “que era dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros — trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão” (CB, p. 395).

Todos os recadeiros estão intimamente ligados à natureza; Gorgulho e Zaquias moram em grutas, afastados do convívio com outros seres humanos. Joãozezim, por ser criança, está naturalmente mais próximo da natureza do que os adultos que o cercam. O Guegue, apesar de morar como agregado na fazenda de dona Vininha, erra por gosto os caminhos pelo prazer de perambular na natureza, quando leva e traz recados. Nominedômine está seminu e sentado sob uma árvore quando recebe a mensagem da boca de Guegue, mas não se contenta em transmiti-la apenas para uma pessoa. Esse mensageiro invade a igreja na hora da missa para anunciar sua mensagem, ainda que apenas o Coletor retenha o recado e o reproduza para Pulgapé.

A mensagem inicialmente foi coletada por Gorgulho, que é caracterizado como um garatujo, um rabisco; Coletor, por sua vez, se imaginava riquíssimo e passava horas a rever suas contas:

Escrevia em papel, riscava no chão, entalhava em casca de árvore, em qualquer parte. Mas onde tinha mais gosto de cifrar aquelas quantias era nas paredes, porque assim todo o mundo podia invejar a imensa fortuna. De qualidade que, por azo, preferia a Matriz, por ter as maiores paredes em brancas no arraial (CB, p. 443).

A ponta do lápis quebra, ele apanha outro no bolso e continua sua conta infinita, usando os números mais altos, sete, oito, nove para render mais e já se julgava riquíssimo. Entre uma conta e outra, Coletor resmunga a mensagem. É nesse momento que o recado passa por uma importante transformação e começa a se aproximar da sua forma final. Ademais, ainda que não seja para escrever a mensagem, mas números, objetos necessários para a escrita — o lápis e o suporte, as paredes da igreja — são usados pelo recadeiro, o

que me remete à própria estória da escrita, que, por sua vez, está associada à imagem mítica do boi.

A difusão das línguas está diretamente ligada à introdução da agricultura e à criação de gado, ou seja, à passagem do modo de vida nômade para o sedentário. Estudiosos acreditam que a necessidade de cobrar impostos e controlar a produção agrária foi o primeiro motor para a invenção da escrita em algumas civilizações, a egípcia e a suméria, por exemplo.⁷³

A propósito dessa questão, Joseph Campbell assinala que, entre 3.500 e 2.500 a.C., desenvolveu-se a civilização suméria, onde a astronomia também se destaca:

A nova inspiração da vida civilizada estava baseada, em primeiro lugar, na descoberta, através de longas e meticolosas observações, verificadas uma e outra vez, de que havia, além do Sol e da Lua, cinco outras esferas celestes observáveis (a saber, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno), que se moviam entre as estrelas fixas em trajetórias determinadas, de acordo com leis determinadas, segundo rotas traçadas pelo Sol e pela Lua (1997: 126).

Foi a partir dessas observações, realizadas pelos sacerdotes, que se começou a estabelecer o princípio hermético que prediz que o que ocorre em cima é análogo ao que acontece embaixo. O rei, ou a autoridade local, que também era uma espécie de sacerdote, passou a ser associado ao Sol ou à Lua e um complexo sistema de cultos litúrgicos desenvolveu-se. Foi nessa civilização também que se criou o sistema numérico, utilizado para os cálculos comerciais, mas também para contabilizar os grãos advindos das colheitas, que eram armazenados nos recintos sagrados. “Foi nesse momento do destino humano que surgiu pela primeira vez no mundo a arte da escrita” (Campbell, 1997: 128).


Portanto, o tripé astronomia, matemática e escrita sustentou essa civilização e tantas outras nos períodos subsequentes. Ora, como se sabe, a importância dos planetas é

⁷³ Os sumérios, que viviam em uma planície irrigada pelos rios Tigre e Eufrates, inventaram e utilizaram o que hoje conhecemos como a escrita cuneiforme, há cerca de 5.200 anos. Depois de vários séculos os sumérios desapareceram da cena histórica, sendo sucedidos pelos Acadianos e, muito mais tarde, pelos Assírios. Essas três civilizações utilizaram o mesmo tipo de escrita, não obstante o fato de as suas línguas serem diferentes (Janson: 2012: 79).

evidente na parábase poética “O recado do morro”, como também se ressalta uma festa litúrgica e se acompanha a gênese de uma canção.

Coletor, o sexto mensageiro de “O recado do morro”, tem essa estranha mania de escrever números infinitos nas paredes das casas e nos muros do lugarejo, praticando um ato de escrita numérica e indecifrável, que só tinha lógica no seu imaginário, quando é visto e ouvido por Pulgapé, o decifrador da mensagem final. Pedro puxa o amigo pelo braço, insistindo para que continuassem a passear, mas Pulgapé resiste, senta-se embaixo de uma árvore de itapicuru, afina o violão e compõe a canção, a partir do que tanto ele como Pedro Orósio tinham acabado de ouvir da boca do Coletor.

Nesse ponto da análise, é preciso discorrer um pouco mais sobre a história da escrita e a imagem gráfica do boi. Julia Kristeva apresenta a seguinte questão a respeito das consoantes do alfabeto fenício, já que elas evocariam a imagem do objeto, cujo nome inicia com o som que a letra marca:

Assim *alef*  significa em hebreu “boi”, e a sua forma mais antiga, encontrada nas inscrições de Ahiim, parece reproduzir uma cabeça de boi com os seus cornos. Portanto, a letra pode ter sido tomada de empréstimo de uma escrita ideográfica (2020: 105).

Também na escrita hieroglífica egípcia, em que cada pictograma tem um alcance fonético, a imagem de um chifre corresponde a UB, boi.

Sabemos que a forma escrita afasta o ouvinte do momento da narração das circunstâncias em que o contar estava associado à ação sagrada, como já salientou Junito Brandão: “Entre narrar um mito, que é uma práxis sagrada, em determinadas circunstâncias, para determinadas pessoas, e compor uma obra de arte, mesmo que alicerçada no mito, vai uma distância muito grande” (1990: 25).

Como demonstrado até aqui, o tema do boi é evidente nas sete novelas, mas tem importância singular nas três parábases. Em “Uma estória de amor”, o boi tem papel preponderante sobretudo porque toda a narrativa é construída com elementos retirados do arcabouço da cultura popular, em que a figura simbólica do boi é central. Portanto, nas estórias recuperadas da tradição oral por seo Camilo e Joana Xaviel, a morte e a ressurreição do boi remontam não apenas às priscas eras, quando o sacrifício desse animal

estava associado à renovação da vida, mas à própria estória da escrita, iniciada pelos rabiscos e desenhos deixados nas paredes das cavernas.

Além disso, a essência da existência e conservação do mito necessita da preservação e aceitação coletiva. Na composição de “Uma estória de amor”, Rosa reduziu essa dissonância entre a narração do mito sobre a morte e a ressurreição do boi, incluindo narradores experientes, caso de Joana Xaviel e seo Camilo⁷⁴, que recontam narrativas já conhecidas pela audiência.

Na versão de seo Camilo, o animal é vencido por um boiadeiro, até então chamado de Menino, que só revela seu nome no final da narrativa. Pode-se associar esse boi sagrado — que, quando laçado pelo boiadeiro, bebe na companhia do cavaleiro das águas do riachinho, riachinho que faz tanta falta no cotidiano da vida do Samarra porque secara, mas que volta a correr na estória de seu Camilo — a uma personificação do deus Thot.⁷⁵

Na mitologia egípcia, Osíris, deus lunar, era representado como um touro. De acordo com Jean Chevalier:

Entre os egípcios, o touro que traz entre os chifres um disco solar é, ao mesmo tempo um símbolo de fecundidade e uma divindade funerária ligada a Osíris e aos seus renascimentos: seu funeral é celebrado em Mênfis com grande pompa, dádivas são trazidas de todos os pontos do Egito, mas, logo depois de sua morte, Ápis renasce dentro de outro invólucro mortal, reconhecido no meio das manadas pela mancha negra na testa, no pescoço e nas costas de seu pelo branco (1991: 894).

Esse deus da escrita, que também é deus das ciências e da aritmética, considerado o arquétipo de Hermes, pode bem ser associado ao Boi Sagrado, guardador do espírito do riachinho. Indo mais além, “Uma estória de amor” pode referir-se ao amor de seo Camilo por Joana Xaviel, ou ao desejo interdito de Manuelzão pela nora, Leonísia, aspectos bastante evidentes na leitura da obra, mas também podemos nos lembrar da própria estória

⁷⁴ Guimarães Rosa escreveu o seguinte sobre a estória recontada por seo Camilo para Edoardo Bizzarri: “V. sabe, eu escutei, mesmo, no sertão, essa prodigiosa estória, contada pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei coisas.) Assim, por exemplo, V. terá notado que todo aquele grande parágrafo, p. 241 (linhas 8 a 30), representa a entrada no “eterno”, na *fêerie* da eternidade. E visão supra terrena (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado, em transcendência.) (Rosa, 2013: 60).

⁷⁵ “Os documentos informam que Tot reina na inteligência e no processo intelectual em geral. São-lhe atribuídas a escrita, as palavras divinas, a separação das línguas criando o gênio de cada raça, as leis, bases da vida em sociedade, os anais, documentos reais oficiais, os rituais e o calendário” (Jacq, 1983: 89).

de amor de Rosa com a palavra: cantada, declamada, contada e escrita, recuperada justamente nesse embate entre um cavaleiro de nome Menino e o deus da escrita Thot, alegorizado na figura do Boi Misterioso.

José Carlos Garbuglio já assinalou que o Morro da Garça exerce função protetora e põe o homem em contato com as esferas superiores: “ao retomar a ideia do universo pensado em forma de estratos, como nas culturas primitivas” (2005: 157).

Todavia, ousou ir mais além na minha interpretação dessa parábase poética. Gorgulho, cujo nome tem vários significados, inclusive é termo usado para designar pequenos pedregulhos, é o primeiro a receber a mensagem emitida pelo morro. Isso remete às primitivas leituras oraculares, quando se liam os astros celestes ou as vísceras de animais,⁷⁶ por isso, tanto ele como o segundo mensageiro têm nomes de profetas bíblicos, Malaquias e Zacarias.

Foi nas paredes das grutas que os homens pré-históricos deixaram seus desenhos, e os dois primeiros recadeiros moram em grutas. Gorgulho recebe a mensagem no seu ponto zero, porque a pintura rupestre, ou seja, os grafismos deixados nas paredes das cavernas, são também o marco inicial da representação de mensagens por meio de grafismos. Paulatinamente, a mensagem vai se afastando desse grau zero, pois, com a entrada de Joãozezim e Guegue no circuito, a mensagem ganha características lúdicas. Ao chegar aos ouvidos de Nominedômine, o recado é compartilhado com muitas pessoas e é difundido em uma igreja. Nesse caso, partiu-se das paredes das cavernas, ou do morro com forma piramidal, um templo natural, até chegar às paredes de uma igreja, que também é um templo. Dos rabiscos e desenhos dos homens pré-históricos, garatujas, como o próprio Gorgulho, aos números que o Coletor colige enquanto declama o recado, a mensagem faz um percurso que lembra também o caminho da própria invenção da escrita pelos seres humanos. Nas mãos do poeta a mensagem, assim como a própria linguagem, é trabalhada até receber a forma final de uma poesia. Essa forma literária magnífica salva Pedro Orósio da morte, assim como amplia os horizontes dos seres

⁷⁶ De acordo com Martin Puchner, a primeira escrita chinesa data de pelo menos 1200 a.C. e era feita em carapaças de tartaruga e ossos de animais, os chamados ossos de oráculo, usados para adivinhação. [The earliest Chinese writing, dating at least to 1200 B.C.E., was done on turtle shells and animal bones, so-called oracle bones, which were used for divination (much like the divination practices Ashurbanipal learned in Mesopotamia)] (Puchner, 2017: 72).

humanos quando se faz uso da linguagem para fins literários, como magistralmente o realiza João Guimarães Rosa.

Reflexões finais – “Morrer talvez seja voltar para a poesia”⁷⁷: fim, final.

Se, por um lado, a fragmentação de *Corpo de baile*, a partir da terceira edição, facilitou a divulgação da obra e, conseqüentemente, atingiu um número maior de leitores, por outro, essa decisão editorial não é um impedimento para o estudo da obra como uma unidade, como previsto no projeto inicial do escritor.

Analisar as sete novelas de *Corpo de baile* como uma unidade foi um grande desafio, pois o meu caminho de formação como leitora crítica passou por um longo processo de maturação no decorrer dos anos em que se deu a escrita desta tese. Creio que é também esse percurso que as três partes deste trabalho demonstram, já que esta tese é um ensaio no sentido mais original do termo: uma tentativa, um experimento de leitura de *Corpo de baile* em três tempos e a partir de três perspectivas analíticas.

Na primeira parte, o que norteou a escrita foi o eixo memória e morte. Nesse sentido, demonstrei que, em “Campo geral”, de um lado temos as lembranças recapituladas da primeira infância por Miguilim, em que situações de quase morte ainda reverberam em sua memória; de outro, é do ponto de vista dessa criança sensível que acompanhamos as mortes reais que acometem o núcleo familiar no tempo presente da narrativa, contribuindo para que mudanças significativas aconteçam não apenas na estrutura familiar, mas também na vida do protagonista. A parábase “Uma estória de amor” é construída como uma colcha de retalhos, em que vários elementos da cultura popular, preservados pela memória coletiva, são usados para tecer a narrativa, que transcorre durante três dias de festa em honra à mãe falecida de Manuelzão. No romance “A estória de Lélío e Lina”, Lélío chega ao Pinhém sofrendo por um amor não correspondido e não consegue se desvencilhar com facilidade das lembranças da Moça que conheceu em Paracatu. Na parábase “O recado do morro”, a memória também é preponderante, pois uma mensagem cifrada vai sendo transmitida de recadeiro a recadeiro até tomar a forma de uma canção, graças às habilidades de um violeiro, e essa mensagem salva Pedro Orósio de uma cilada de morte. A memória também é fundamental em “Dão-lalalão”, pois Soropita tenta desesperadamente não apenas apagar as memórias de sua

⁷⁷ Título retirado de “Buriti”, *Corpo de baile*, vol. II, p. 808.

vida pregressa como matador, mas ocultar o passado da esposa como prostituta. A grande tensão dessa narrativa está justamente no fato de que Dalberto pode ser assassinado a qualquer momento pelo amigo, caso o ciumento Soropita perceba que ele conhece o passado de Doralda. Grivo é o escolhido por Cara-de-Bronze, que está à beira da morte, para realizar uma misteriosa viagem, que é recuperada por meio da memória no dia do seu retorno ao Urubuquaquá. No último romance do ciclo, “Buriti”, a estória é contada a partir das memórias de Miguel e Lalinha.

Depois de apresentar uma análise das sete narrativas, seguindo o roteiro do primeiro índice, tendo como eixo temático a memória e a pulsão de morte, observando como esses aspectos são entrelaçados na tessitura das sete novelas, na segunda parte desta tese, que tem como eixo norteador o díptico infância e linguagem, busquei compreender em que medida a infância está a serviço da linguagem na composição dos enredos.

Em uma estrutura circular, na qual infância e linguagem parecem remeter uma à outra, pode-se dizer que em *Corpo de baile* a infância age sobre a linguagem, constituindo-a de maneira peculiar. Nesse sentido, na segunda parte, analisei as sete novelas organizando-as sob temas correlacionados com a infância: a brincadeira, o jogo e a festa, para discutir como esses aspectos possibilitam uma compreensão do tempo diferente daquele cronológico, estabelecido pela tríade passado, presente, futuro, que, em certa medida, norteou o percurso analítico da primeira parte, em que discuti a preponderância da memória no processo de composição das sete novelas.

Na terceira parte, o desafio foi demonstrar em que medida aspectos presentes nas três parábases apresentam o diálogo de Rosa com os três gêneros fundamentais. Nesse sentido, evidenciei a relevância dos contadores de estórias em “Uma estória de amor”; ratifiquei que se demonstra a construção de um poema que toma a forma final de uma canção em “O recado do morro”, com a preponderância do gênero lírico; e apresentei a prevalência do gênero dramático na parábase “Cara-de-Bronze”.

Na sequência, por meio de alguns exemplos, mostrei que há cintilações desses três gêneros nos romances precedentes. Isso não quer dizer que não possam ser encontrados indícios de poesia na maneira como se expressam outras personagens ou que não haja, por exemplo, elementos do drama em outros romances, além de “Dão-lalalão”. Basta pensar na participação das mulheres da cozinha em “Buriti”, que muito se assemelha ao papel do coro na comédia antiga. O que lancei aqui foi uma hipótese, em acordo com o

objetivo central que foi ler *Corpo de baile* como uma unidade, seguindo as próprias indicações de leitura que são dadas pelo escritor nos índices presentes na primeira edição.

Alguns animais também são recorrentes em todas as narrativas do ciclo. Neste caso, escolhi demonstrar a importância do papagaio, pois é uma ave com a rara capacidade de reproduzir a linguagem humana, e analisei a maneira como esses animais domesticados intervêm nas narrativas em que atuam.

Para finalizar, apresentei análises em que o boi não é importante somente porque o escritor conta histórias de vaqueiros, mas por esse animal estar associado à própria noção de cultura e à passagem do oral para o escrito em várias civilizações.

No capítulo final, retomei as experiências de quase morte, envolvendo bovinos, que foram vivenciadas por Miguilim, Lélío e Soropita, mas estabelecendo uma relação com as parábases. Isso porque o tema da morte associada ao boi também é recorrente nos três contos. A morte está presente nas histórias que Joana Xaviel e seo Camilo narram; na cilada da qual se livra o homem-boi, Pedro Orósio; e na posição mítica que Cara-de-Bronze, caracterizado como um boi-zebu, que está à beira da morte, encena na parábase dramática.

É chegado o momento de trançar as três meadas que nortearam este percurso analítico: memória-morte, infância-linguagem, natureza-mito. Esses três eixos norteadores podem ser entrelaçados, pois convergem para um único ponto: o embate de Rosa com a palavra e os limites impostos pela morte, pela infância e pela natureza diante do próprio ato de narrar.

De acordo com Agamben, a linguagem distingue os homens dos outros animais, mas ela é uma produção histórica e abertura para o mundo que conduz ao tédio profundo e “o *Daisein* é um animal que simplesmente aprendeu a entediar-se”⁷⁸. Isso se deu justamente porque o humano, diferente dos outros animais, percebe não apenas a passagem do tempo, mas tem consciência da sua finitude e da morte inevitável.

A morte é o limite extremo da experiência humana. Escrever sobre a morte é se confrontar com a morte do outro e não com a própria. Contudo, essa experiência é fundamental, pois ela é a única certeza de que um ser esteve vivo. As experiências de quase morte de Miguilim, Soropita e Lélío são narradas a partir das lembranças que foram

⁷⁸ Giorgio Agamben. *O aberto, o homem e o animal*. Lisboa, edição 70, 2015, p. 98.

vivenciadas em determinadas situações no tempo passado. Só se pode autonarrar tal experiência porque aquele que viveu essa situação limite sobreviveu. Lembremo-nos de que, no caso de Lélío, a narração desse fato é apresentada entre parênteses. Portanto, o escritor usa um traço gráfico que isola e ao mesmo tempo destaca o fato, demarcando que aquele evento que aconteceu no passado é relevante e não poderá ser esquecido. As experiências traumáticas de quase morte deixaram Soropita de cama durante dias e as lembranças que Miguilim tem das situações de quase morte também reverberam no comportamento enfermiço do protagonista de “Campo geral” no tempo presente da narrativa.

Giorgio Agamben defende que, antes de transmitir seja lá o que for, o homem tem necessidade de transmitir a linguagem: “É por isso que um adulto não pode aprender a falar: foram as crianças, e não os adultos, as primeiras a aceder à linguagem; e, mau grado os quarenta milênios da espécie *Homo sapiens*, aquilo que constitui precisamente a mais humana das características — a aprendizagem da linguagem — permaneceu estritamente ligado a uma condição infantil e a uma exterioridade”.⁷⁹

Ainda que as duas posições sobre a origem da linguagem, dom divino × invenção humana, estejam no cerne dos debates, o que interessa ao filósofo italiano é o fato de a infância instaurar na linguagem aquela cisão entre língua e fala. Isso porque, diferente do animal, o homem entra na língua quando aprende a falar”.⁸⁰

A presença de tantas crianças nas obras de Rosa e a caracterização de vários adultos com traços que os aproximam da infância, portanto, não é recorrente por acaso. Quando se tornam adultos, os seres humanos se afastam daquele estado de fascínio que apenas na infância é possível sentir ao experimentar pela primeira vez a linguagem. Ao dar a voz a tantas personagens infantis, ou caracterizar adultos com aspectos dessa fase da vida, há uma tentativa de retorno àquele estado inicial em que a palavra ainda parecia estar em estado de latência, cifrada na natureza.

É como se Rosa conseguisse estabelecer um vínculo entre a emissão sonora, associando voz e pensamento, sem apagar o significante em proveito do significado. De acordo com Derrida: “É no sistema de língua associado à escrita fonético-alfabética que se produziu a metafísica logocêntrica, determinando o sentido de ser da presença” (1973:

⁷⁹ Giorgio Agamben. *Infância e história, destruição da experiência e origem da história*, op. cit., p. 93.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 62.

46). Entretanto, se a arquiescritura tem sua primeira possibilidade na fala e é seguida pela grafia, a escrita rosiana, justamente por ser tão motivada pelas onomatopeias, aliteraões e neologismos, aproxima-se da natureza e permite a recriação de um modo de falar arcaico e poético, perfazendo a constituição de uma língua que, em certa medida, também é hieroglífica e apaixonada.

Jacques Rancière, no ensaio *A ficção à beira do nada*, observa que, quando Rosa se autodenomina um escritor do sertão, ele não se refere à língua usada cotidianamente pelo sertanejo, ao contrário:

É preciso trabalhar a língua ordinária para afastá-la dela mesma, para que a palavra seja uma nova palavra, uma palavra semelhante ao que ela seria se fosse usada pela primeira vez, o mais proximamente possível da linha que separa a fala do silêncio, o mais proximamente, portanto, da capacidade pela qual toda vida se inventa ao se dizer (2019: 21).

É justamente por essa capacidade de lidar com a língua como um demiurgo que Rosa se aproxima de escritores como Goethe, Flaubert, Dostoiévski ou Tolstói, que, simbolicamente, também seriam escritores do sertão. É a partir dessas premissas que Rosa se inscreve no que Rancière designa como “bordas da ficção”:

As bordas da ficção não são os territórios que a limitaram do exterior. São os lugares, as formas, as palavras e a organização das palavras que ela inventa para tornar visível a linha ao mesmo tempo radical e quase imperceptível que reúne e separa ao mesmo tempo duas formas de experiência: a experiência do tempo que passa e a experiência do tempo em que acontece alguma coisa (Rancière, 2021: 22).

Em cada estória de *Corpo de baile*, espaço e tempo narrativo contribuem para que as personagens desse corpo de baile sertanejo participem de uma dança circular, na qual se está sempre em busca da palavra. Em “Campo geral”, isso se dá pela maneira como a palavra é reinventada nas estórias que Miguilim conta ou nos conselhos que recebe do irmãozinho Dito; em “Uma estória de amor”, destaca-se o papel dos contadores de estórias, seo Camilo e Joana Xaviel, narradores que também estão mais próximos daquele estágio inicial em que as estruturas narrativas eram monológicas, com começo, meio e fim. Uma das personagens de “A estória de Lélío e Lina”, a velhinha Lina, que

sempre acolhe Lélío com suas reflexões sábias, o ajudará a se curar da melancolia, decorrente do amor não correspondido pela Mocinha de Paracatu, por meio da palavra balsâmica. Em “O recado do morro”, a própria palavra é personificada na forma de uma canção. Já em “Dão-lalalão”, exulta-se a palavra amorosa, presente nos discursos de dois amantes. Por sua vez, em “Cara-de-Bronze”, o vaqueiro Grivo é um emissário que parte em busca da palavra perdida nas vozes da natureza.

Entretanto, quando apeamos na última novela, os dias de infância e os sons diários de “Campo geral” são substituídos pela potência dos ruídos noturnos. Não temos mais palavras inventadas por infantes, contadores de estórias, conselheiros, discurso amoroso, palavras cifradas na forma de canção. Escuta-se o canto do mutum, o pio das corujas e o ritmado som do monjolo. Não por acaso, nessa última narrativa imperam as digressões, o monólogo interior, o fluxo de pensamento, sendo as estórias contadas e recontadas a partir do ponto de vista de duas personagens.

Ao aproximar as estórias tecidas em *Corpo de baile* do mito, sobretudo por meio das parábases, Rosa inventa um tempo em que há um giro do tempo sobre ele mesmo e cria esse espaço narrativo em que os guardiões da palavra — seo Aristeu, seo Camilo, Joana Xaviel, Rosalina, Malaquias, Cara-de-Bronze, Mestre Zequiel — conduzem os buscadores de palavras — Miguilim, Manuelzão, Lélío, Grivo, Pedro Orósio, Soropita e Miguel nesse périplo que parece ser a busca do próprio Rosa pela potência da palavra perdida naqueles tempos primordiais “quando tudo era falante”.

Referências bibliográficas

Bibliografia ativa

- Rosa, J. G. (2011). *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2009). *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1956). *Corpo de baile* (vol. I e II). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Rosa, J. G. (1985). *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (1994). *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Rosa, J. G. (2001). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2001). *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2024). *Miguilim*. (Col. Os melhores deles todos). Lisboa: Tinta-da-China.
- Rosa, J. G. (2022). *Primeiras estórias*. (Col. Os melhores deles todos). Lisboa: Tinta-da-China.
- Rosa, J. G. (2005). *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G. (2010). *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G., & Bizzarri, E. (2013). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosa, J. G., & Meyer-Clason, C. (2003). *João Guimarães Rosa, correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Nova Fronteira/UFMG.

Bibliografia específica

- Araujo, H. V. (1992). *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp.
- Bolle, W. (1973). *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa aplicada aos contos de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva.
- Bolle, W. (2004). *Grandesertão.br, o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades.
- Bezerra, A. Meneses. (2010). *Cores de Rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa*, Cotia: Ateliê editorial.
- Bordini, M. G. (2007). "Dão-lalalão": assim é se lhe parece. In: Zilbeman, R. (Org.). *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

- Campbell, J. (2020). *O poder do mito*. Alfragide: Lua de papel.
- Candido, A. (1970). Jaconços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In A. Candido. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- Candido, A. (1964). O homem dos avessos. In A. Candido. *Tese e antítese*. São Paulo: Editora Nacional.
- Chiappini, L., & Vejmelka, M. (Orgs.). (2009). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa, dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Coutinho, A. (Org.). (1991). *Guimarães Rosa*. (Col. Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- D'Angelo, B. (Org.). (s.d.). *Verdades y veredas de Rosa, ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- Duarte, P. (2010). Dito e Miguilim ou os dois usos da linguagem. In M. Fantini. (org.). *Machado e Rosa, leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Duarte, P. et al. (Org.). (2008). *Veredas de Rosa III*. Seminários internacionais 2004-2007. Belo Horizonte: PUC Minas.
- Dufková, V. (2009). Moimeichego, ou Franquilim Meimeio? (Papel do tradutor do que chamamos Rosa) In L. Chiappini, & M. Vejmelka (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa, dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Eichenber, R. C. (2007). "Dão-lalalão": entre andanças poéticas, In: Zilbeman, R. (Org.) *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Fantini, M. (2004). *Guimarães Rosa, fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Fantini, M. (Org.). (2008). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG.
- Fantini, M. (Org.). (2010). *Machado e Rosa, leituras críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Galvão, W. N. (1972). *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva.
- Galvão, W. N. (2008). *Mínima mímica, ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Galvão, W. N. (1978). *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática.
- Garbuglio, J. C. (2005). *Rosa em 2 tempos*. São Paulo: Nankin.

- Günther, L. (1994). Diálogo com Guimarães Rosa. In L. Günther (Org.). *João Guimarães Rosa, Ficção Completa*. (vol. I). Rio de Janeiro: Aguilar.
- Lages, S. K. (2002). *João Guimarães Rosa e a saudade*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- Machado, A. M. (1976). *Recado do nome, leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago.
- Marais, M. M. (2005). *Guimarães Rosa e a psicanálise em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Martins, N. S. (2020). *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- Moreira, P. (2012). *Modernismo localista das Américas, Faulkner, Guimarães Rosa e Rulfo*. Belo Horizonte: Humanitas.
- Nogueira, E. S. (2018). *Os sentidos da voz, vocalidade em Guimarães Rosa*. São Paulo: Edusp.
- Nunes, B. (2013). *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: Difel.
- Nunes, B. (1998). De ‘Sagarana a Grande Sertão, Veredas. In B. Nunes. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática.
- Nunes, B. (1969). *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- Passos, C. R. P. (2000). A pauta de cada um(a). In C. R. P. Passos. *Guimarães Rosa, do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec.
- Prado, B. Jr. (1985). “O destino decifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa”. In *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra.
- Punjon, J. (2009). A recepção de João Guimarães Rosa na França. In L. Chiappini, & M. Vejmelka (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa, dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rancière, J. (2021). *As margens da ficção*. (F. Scheibe, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2019). *João Guimarães Rosa, a ficção à beira do nada*. (I. Oseki-Dépré, Trad.). Belo Horizonte: Relicário.
- Resende, V. M. (1988). *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva.
- Rónai, P. (2001). Rodando os segredos de Rosa. In J. G. Rosa. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rónai, P. (2020). *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Ronái, seu maior decifrador*. A. C. I. Martins e Z. Spiry (Orgs.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

- Roncari, L. (2004). *O Brasil de Rosa, o amor e o poder*. São Paulo: Unesp.
- Roncari, L. (2007). *O cão e o sertão, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp.
- Roncari, L. (2008). Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 46, 43-80. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i46p43-80>
- Roncari, L. (2019). O cão do sertão no Arraial do Æo (A novela que começou de um jeito, reafirmando o mito, Dão-lalalão, e terminou de outro, revertendo o mito, Lão-dalalão). In: *O cão do sertão: Literatura e engajamento, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Unesp, 2007.
- Rosa, V. G. (1983). *Relembraimentos, João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rosenbaum, Y. (2012). A cena proibida em Cara-de-Bronze de Guimarães Rosa, In J. A. P. Neves, & N. H. Nogueira (Coords.). *ROSA, João Guimarães*. Juiz de Fora: UFJF.
- Rosenfield, K. H. (1992). *Os descaminhos do demo, tradição e ruptura em 'Grande sertão: veredas'*. São Paulo: Edusp.
- Rowland, C. (2011). *A forma do meio*. Campinas/São Paulo: Unicamp/Edusp.
- Rowland, C. (2015). Língua de onça, onomatopeia e legibilidade em Meu tio o Iauaretê, de Guimarães Rosa. *Revista Literatura e Sociedade*, 20 (20). Recuperado em 10 dezembro, 2023, de <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107390>
- Rowland, C. e Baptista A. (2024). O menino apoquentado, In J. G. Rosa, *Miguilim*. Lisboa: Edições tinta-da-china.
- Santiago, João B., Sobrinho (2011). *Mundanos fabulistas, Guimarães Rosa e Nietzsche*. Belo Horizonte: Crisálida.
- Schmidt, A. F. (2006). A saga do Rosa. In. *Caderno de literatura brasileira do Instituto Moreira Salles*, (vol. 20-21). São Paulo.
- Seidinger, G. M. (2007). Cavalo na casa 3 do bispo do rei: o xadrez em “Minha gente”. In *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: Puc Minas-Cespuc.
- Soares, C. C. (2008). As faces do amor em ‘Buriti’. In P. Duarte *et al.* (Org.). *Veredas de Rosa III*. Seminários internacionais 2004-2007. Belo Horizonte: PUC Minas.
- Tatit, L. (2010). *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê.
- Utéza, F. (1994). *JGR, metafísica do Grande sertão*. São Paulo: Edusp.

Valente, L. F. (2011). *Mundivivências, leituras comparativas de Guimarães Rosa*. São Paulo: Humanitas.

Vasconcelos, S. G. T. (1997). *Puras misturas, estórias em Guimarães Rosa*. São Paulo: Fapesp.

Wisnik, J. M. (1998). O recado da viagem. In: *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3.

Zilberman, R. (Org.). (2007). *Corpo de baile, romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Bibliografia geral

Andrade, M. (1982). *Danças Dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro.

Agamben, G. (1999). *A ideia da prosa*. (J. Barrento, Trad.). Lisboa: Cotovia.

Agamben, G. (2008). *Infância e história, destruição da experiência e origem da história*. (H. Burigo, Trad.). Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Agamben, G. (2015). *O aberto, o homem e o animal*. Lisboa: Edições 70.

Agamben, G. (2001). Sétimo dia. In H. C. Buescu, J. F. Duarte, M. Gusmão. *Floresta encantada, novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote.

Aquino, T. (2016). *Comentário sobre “A memória e a reminiscência”, de Aristóteles*. (P. Faitanin, Trad.) São Paulo: Edipro.

Ariès, P. (1981). *História social da infância e da família*. (Flaksman, D., Trad.). Rio de Janeiro: LTC editora.

Arinos A. (1898). *Pelo sertão: histórias e paisagens*. Rio de Janeiro: Laemmert & C.

Aristóteles (1979). *Arte retórica e poética*. (A. P. de Carvalho, Trad.). Rio de Janeiro: Ediouro.

Araújo, M. A. (2003). *Egipto: as pirâmides do império antigo*. Lisboa: Colibri.

Bakhtin, M. (2010). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora Livraria Martins Fontes.

Baptista, A. B. (1998). *Autobiografias, solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Lisboa: Relógio D' Água.

Baptista, A. B. (2005). *O livro agreste, ensaio de curso de Literatura Brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp.

- Benjamin, W. (2015). *Linguagem, tradução, literatura*. (J. Barrento, Trad.). Porto: Assírio & Alvim.
- Benjamin, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. (S. P. Rouanet, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Benjamin, W. (1993). *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. (M. Seligmann-Silva, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Benjamin, W. (2000). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.
- Blanchot, M. (2001). A conversa infinita. In M. Blanchot. *Palavra plural*. São Paulo: Escuta.
- Blanchot, M. (2018). *O livro por vir*. (L. Perrone-Moisés, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Brandão J. (1990). *Mitologia grega*, vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes.
- Brunel, P. et al. (1990). *O que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva.
- Campbell, J. (1997). *As máscaras de Deus: mitologia primitiva*, vol. 1. (Carmen Fescher, Trad.). São Paulo: Palas Athena.
- Campillo A. (1991). *Aión, Chónos e Kairós (La concépcion des tempo enla Grecia Clássica)*. Bergara: Departamento de Historia UNED.
- Cascudo, L. C. (2005). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1991). *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Costa. P.A. (2004). *Folk-lore Pernambucano: Subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco.
- Derrida, J. (2009). *A escritura e a diferença*. (M. B. Marques et. al, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (2015). *A farmácia de Platão*. (R. da Costa, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Derrida, J. (1973) *Gramatologia*. (M. Schaiderman & R. J. Ribeiro, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (1990). *Limited Inc*. (C. M. Cesar, Trad.). São Paulo: Papyrus.
- Derrida, J. (2004). *Morada, Maurice Blanchot*. (S. Rodrigues Lopes, Trad.). Lisboa: Vendaval.
- Derrida, J. (1993). *Passions*. Paris: Éditions Galilée.

- Duarte, A. (2000). *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas.
- Eliade, M. (1969). *O mito do eterno retorno*. (M. Torres, Trad.). Lisboa: Edições 70.
- Eliade, M. (2019). *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70.
- Frye, N. (1980). *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix.
- Frye, N. (1973). *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva.
- Gandavo, P. M. (2004). *A primeira história do Brasil: história da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Freud, S. (1996). *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*. Obras completas. Rio de Janeiro: Imago.
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa*. (Martins, F. C., Trad.). Lisboa: Vegas.
- Grimm, J. e W. (1926). *Contos dos irmãos Grimm, traduzidos do alemão por Ernesto Grégoire e Luiz Moland*. Rio de Janeiro-Paris: Livraria Garnier.
- Gomes, L. (2004). *História do boi misterioso*. São Paulo: Hedra.
- Hesíodo. (1995). *Teogonia, a origem dos deuses*. (J. Torrano, Trad.). São Paulo: Iluminuras.
- Homero. (2008). *Odisseia*. (F. Lourenço, Trad.). Lisboa: Cotovia.
- Huizinga, J. (2014). *Homo Ludens, o jogo como elemento da cultura*. J. P. Monteiro, Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Jacq, C. (1983). *O mundo mágico do antigo Egito*. (E. Gonçalves, Trad.) Lisboa: Asa.
- Jolles, A. (1976). *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, diádo, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix.
- Janson, T. (2012). *História das línguas: uma introdução*. (F. Vasquez Corredoira, Trad.). Santiago de Compostela: Associação Galega da Língua. Porto: Portugal.
- Jaeger W. (1979). *A formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes.
- Jung, C. G. (2018). *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2017). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- Jung, C. G. (2015). *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes.
- Kafka. (1990). *Narrativas do espólio (1914-1924)*. (M. Carone, Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- Kayser W. (1976). *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Coimbra: Armênio Amado.

- Khlebnikov, V. (2020). *Histórias, equações, relâmpagos*. (S. Vieira, Trad.). Porto: Exclamação.
- Kristeva, J. (2020). *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70.
- Leenhardt, M. (1985). *Do Kamo: la personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard.
- Lisboa, H. (2002). *Literatura Oral para a infância e a juventude*. São Paulo: Peirópolis.
- Liotard, J.-F. (2010). *O inumano, considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa.
- Liotard, J.-F. (1990). *O inumano, considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa.
- Liotard, J.-F. (1993). *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Dom Quixote.
- Lourenço, E. (1993). *O canto do signo, existência e literatura (1957-1993)*. Lisboa: Presença.
- Magalhães, B. (1939). *O folclore no Brasil: contos e fábulas populares da Bahia, coligidos por João da Silva Campo*. Rio de Janeiro: Imprensa nacional.
- Matos, O. (1987). A melancolia de Ulisses. In Vários Autores. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Os upanishades*. (2002). Lisboa: Livros de vida: editores.
- Peixoto, F. (1980). *O que é teatro?* São Paulo: Brasiliense.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia da Letras.
- Platão. (2012). *Filebo*. São Paulo: Loyola.
- Platão. (2009). *Fedro*. Lisboa: Edições 70.
- Puchner, M. (2017). *The written word: how literature shaped history*. London: Granta Publications.
- Ramos A. (1954). *O folclore negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Casa.
- Ricoeur, P. (2010). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Romero, S. (1954). *Contos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- Rosset, C. (1988). *O real e seu duplo, ensaio sobre a ilusão*. Porto Alegre: L&PM.
- Stevenson, R. L. (s./d.). *A ilha do tesouro*. Lisboa: Inquérito.
- Viana, M. (2015). *Sou educador: Educação Infantil*. São Paulo: Eureka.
- Vygostsky, L. (2007). *Pensamento e linguagem*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Todorov, T. (2003). *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes.

Anexo I - Algumas pinturas que inspiraram desenhos e reflexões de Guimarães Rosa sobre o boi, de acordo com as anotações retiradas das cadernetas de viagem



Fig. 1: Da viagem à Itália (Milão, Veneza e Florença), documentada na caderneta 2, Rosa desenha a obra *Taureau dans les Alpes* (1884), de Eugène Burnand. Escrito nas margens com letra miúda lê-se: “Grande quadro, vale brumoso” e, sob o desenho, a legenda: “Touro malhado e marrom. A luz o colhe e apresenta em plena imponência. Baba, bufã e muge para as montanhas. Touro com muito movimento”.



Fig. 2: Na caderneta 2 encontra-se mais um desenho inspirado na obra de Eugène Burnand, *Le paysan* (1894). Abaixo do desenho, Rosa escreve: “O homem vem, chicote na mão, à frente de uma junta de bois vermelhos, de caras e pernas brancas, bois de orelhas peludas, como um gato persa. Expressão felina. Patas em movimento”.



Fig. 3. Sob o desenho em que reproduz a obra *O rapto de Europa* (c. 1578), de Paolo Veronese, Rosa escreve: “Muito belo! Touro = grinaldas nos chifres, lambe o pé esquerdo de Europa. Belo céu, com nuvens mais nêgas de verde-azul”.



Fig. 4. Na caderneta 5, temos mais alusões ao boi. Rosa reproduz a tela *Adorazione dei Magi* (1487), de Domenico Ghirlandaio. Sob a imagem escreve: “Boi-manso, burro pardo. Boi de cara longa, deitado sobre os joelhos, barbela. O burrinho, com cabresto, perto dele um cavalo digno, os cavalos dos reis arreados. Burrinho (orelhas espetadas para adiante), burrinho leve, infantil. Burrinho mais real. Sério. Olhar desconfiado.”

Anexo II – Publicações e eventos onde foram apresentados dados parciais desta investigação

Publicações

1. “A potência da memória na construção de ‘Dão-lalalão’, de João Guimarães Rosa”, in *Mundos de língua portuguesa olhares cruzados: o Brasil em foco, perspectiva literárias e culturais*, vol. IV. Valeria Tocco, Filipa Araújo e Carlos Ascenso André (coord.). Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024. ISBN: 978.909.26.2535-5. DOI: [10.14195/978-989-26-2536-2](https://doi.org/10.14195/978-989-26-2536-2)
2. “O oitavo recadeiro, o estrangeiro em ‘O recado do morro’, de João Guimarães Rosa”, artigo publicado na Revista de estudos literários *FronteiraZ*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária
2025-05-16 | ArtigoDOI: [10.23925/1983-4373.2025i34p67-81](https://doi.org/10.23925/1983-4373.2025i34p67-81)
3. “Infância, oralidade e morte em *Campo geral* e *Terra sonâmbula*”, ensaio publicado em dossiê temático da *Revista internacional de culturas, línguas africanas e brasileiras Njinga e Sepé*, 15 de julho de 2023. Vol. 2, 2023. ISBN: 2764-1244.
4. “Territorialidades e linguagem em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa”: o capítulo integra o *Volume de Estudos do I Encontro de Jovens Investigadores da Cátedra Luso-Brasileira*. Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa (UAL). ISBN: 978-989-9002-25-8. DOI: <https://doi.org/10.26619/978-989-9002-24-1>
5. “Compasso de espera em ‘Buriti’, de João Guimarães Rosa”, ensaio aprovado para compor o livro *Narratividade e temporalidade na literatura em língua portuguesa*. Coimbra: De Facto editores, no prelo.
6. “Articulações entre infância-velhice e linguagem na parábase ‘Cara-de-Bronze’, de João Guimarães Rosa”, capítulo publicado no livro *Novas contribuições em investigação*

e ensino em Língua portuguesa. Sandra Teixeira (org.), Madrid/São Paulo, APLEPES/UNESP, pp. 269-286. ISBN: 978-84-18600-11-1.

7. “A representação do boi em ‘Uma estória de amor’, de João Guimarães Rosa”, publicado na *Revista Boitata*, n. 28, ago.- dez. 2019, revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. ISSN 1980-4504.

DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2019v14.e39254>

8. “Considerações sobre infância/velhice, memória/linguagem, a partir do conto ‘Nenhum, nenhuma’, de João Guimarães Rosa”, publicado na *Revista Teresa*, 1 (19), 2018. DOI: [10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.145978](https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.145978)

Apresentações orais

1. “O oitavo recadeiro, o estrangeiro em ‘Recado do morro’, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no 15º Congresso Alemão de Lusitanistas: português, língua global do século XXI, culturas, literaturas, ciência e economia, realizado de 19 a 23 de setembro de 2023. Universidade de Zwickau, Alemanha.

2. “Territorialidades e memória em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no painel: Memória, territorialidades e identidade na literatura brasileira do século XX, do III Congresso da Associação de Brazilianistas na Europa (ABRE), Praga, 20-24 de setembro, 2021.

3. “Infância, oralidade e morte em *Campo geral e Terra sonâmbula*”, comunicação apresentada na II Conferência internacional sobre cultura e sociedade, Maputo, Moçambique, 25 de maio de 2021.

4. “Territorialidades e linguagem em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa”, comunicação apresentada no I Encontro de Jovens Investigadores da Cátedra Luso-Brasileira, 27 de maio de 2022. Universidade Autónoma de Lisboa (UAL).

5. “A potência da memória na construção de ‘Dão-lalalão’, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no dia 30/7/2021, no XIII Congresso AIL, Roma, Itália, 26-30 de julho de 2021.
6. “O recado do morro: o pequeno milagre do reconhecimento”. Comunicação apresentada no dia 11/10/21, no I Colóquio caminhos da investigação, realizado em Coimbra, Portugal, nos dias 11 e 12 de outubro de 2021.
7. “Compasso de espera em ‘Buriti’, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no XIV Congresso alemão de Lusitanistas, Universidade de Leipzig, Alemanha, no dia 18/9/2021.
8. “O papel quase sacerdotal dos contadores de estória, em *Uma estória de amor*, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no II Congresso da Associação de Brazilianistas na Europa (ABRE), realizado na École des Hautes Études, em Paris, 19-21/9/2019.
9. “A potência do feminino em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa: ‘A estória de Lélío e Lina’ ou o rapto da palavra”. Comunicação apresentada no evento Mulherio das Letras-Portugal, realizado no CHAM-FCSH-Nova, nos dias 7/3 e 8/3/2019.
10. “Articulações entre infância-velhice e linguagem na parábase ‘Cara-de-Bronze’, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada no II Fórum Internacional de Língua Portuguesa (FILP), realizado na Facultad de Filología de Madrid, nos dias 13, 14 e 15 de novembro de 2019.
11. “Em busca da palavra perdida: infância-velhice, memória-linguagem em *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa”. Comunicação apresentada na II Jornada Mundo Hispânico e Portugal. Evento organizado pelo grupo de investigação: Cultura, História e Pensamento Ibérico e Americanos, realizado no CHAM no dia 12 de junho de 2019.