

VERA HAAS

**O SILÊNCIO DAS EPÍGRAFES:
A CONSTRUÇÃO DAS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS***

**PORTO ALEGRE
2011**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**O SILÊNCIO DAS EPÍGRAFES:
A CONSTRUÇÃO DAS *PRIMEIRAS ESTÓRIAS***

VERA HAAS

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2011**

*Dedico esta tese às mulheres da minha vida,
Carmen, Illa, Irene e Noêmia.*

AGRADEÇO

À minha orientadora, professora doutora Márcia Ivana de Lima e Silva, que se dedicou ao trabalho de leitura e debate da tese com atenção e espírito crítico, paciência e disponibilidade.

Às incansáveis amigas: Cidara Loguércio, Cláudia Sepé, Janaína Baladão, Linda Rossini, Luciana Coronel, Márcia Del Corona e Maria Helena Bairros – aqui citadas em ordem alfabética porque eu não saberia fazer de outro modo – que souberam esperar, escutar, apoiar e criticar nas horas certas, atitudes sempre acompanhadas de delicadeza, generosidade e honestidade.

Aos amigos: Andrei Cunha – debatedor e tradutor com quem pude contar sempre –, Giovanni do Estreito – debatedor e “descobridor” de livros – e José da Silva Camargo – ouvinte atento, desenhista exímio –, aqui elencados de modo a não dar destaque que privilegie um em detrimento dos outros dois.

À minha família – brasileira e uruguaia –, pois não apenas soube entender a falta de tempo, o compromisso com o trabalho exigido por um doutorado, a correria entre salas de aula e o estudo, como estimulou a conquista do título aguardando, aconselhando e confiando.

Aos Coordenadores de Curso da Universidade do Vale do Rio dos Sinos e do Instituto Federal Sul-rio-grandense, pois aceitaram minha ausência em determinados momentos da vida acadêmica, incentivando o trabalho em andamento e valorizando a atividade docente que requer a especialização.

Aos meus alunos, motivadores de minhas aulas e de minhas pesquisas, cúmplices que aprenderam a fazer do conhecimento uma alavanca para a mudança de suas vidas.

Ab imo corde

Eu, que sempre apostei
Na minha paixão
Guardei um país no meu coração
Um foco de luz, seduz a razão
De repente a visão da esperança
Quis esse sonhador
Aprendiz de tanto suor
Ser feliz num gesto de amor
Meu país acendeu a cor

Verde, as matas no olhar, ver de perto
Ver de novo um lugar, ver adiante
Sede de navegar, verdejantes tempos
Mudança dos ventos no meu coração

(*Verde*, Eduardo Gudin/Costa Netto, na voz de Leila Pinheiro)

E... sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto, não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto – quase delineado, apenas – mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nascimento abissal...

E era não mais que: rostinho de menino, de menos-que-menino, só. Só.

Será que o senhor nunca compreenderá?

(ROSA, “O espelho”)

RESUMO

O presente trabalho apresenta a hipótese de que *Primeiras estórias* (1962) é o ponto de chegada a uma expressão estética arduamente conquistada por Guimarães Rosa. Parte dessa conquista estaria alicerçada na experiência epigráfica e em personagens que, de um segundo plano, assomam à frente do palco como protagonistas. Aparentes sucedâneos dos poemas narrativos de *Magma* (1936) os paratextos parecem ensaios paralelos em que o escritor experimenta a narrativa enxuta pelo recorte de textos alheios, ou criados sob a égide do pseudônimo. As epígrafes não encimam todos os textos que antecedem *Primeiras estórias*, de modo a chamar a atenção para a correspondência entre paratexto, protagonista e tema. Narrativas que trazem protagonistas crianças, personagens paradigmáticos para a compreensão da família, iniciam a série de textos sem epígrafes. Paralelamente, epígrafes e personagens obrigam à constatação da figura do autor implicado, a qual confirma as opções estéticas do escritor, em especial, a do apreço pela forma narrativa curta.

Palavras-chave: epígrafe; personagem; autor implicado; *Primeiras estórias*.

ABSTRACT

This thesis proposes the hypothesis that Brazilian writer João Guimarães Rosa's *The Third Bank of the River and Other Stories* [*Primeiras estórias*, 1962; English translation published in 1968] is the author's arrival point after a strenuous path toward aesthetic expression. Such achievement may be partially explained by the support provided by the book's epigraphic experience, and also by the use of characters who apparently have a secondary role but eventually spring to the narrative foreground as protagonists. The paratextual elements could be described as "narrative poems", similar to the ones Rosa wrote for *Magma* [collected poetry, 1936], as well as "parallel essays", in which Rosa experiments with the genre of the very short narrative, through the excision and framing of texts written by others or the creation of epigraphs signed by pseudonyms. Not all texts have epigraphs, in order to highlight the correspondence between the paratext, the protagonist and the theme. The narratives where the protagonists are children (who are considered as paradigmatic characters in that they allow us to better understand how families are configured) are placed at the beginning of the section without epigraphs. At the same time, both the epigraphs and the characters in the stories lead us to recognize the presence of an implied author, which is a confirmation of Rosa's aesthetic choices, especially concerning his preference for the genre of the short narrative.

Keywords: epigraph; character; implied author; *The Third Bank of the River and Other Stories* [*Primeiras estórias*].

SUMÁRIO

<i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	9
1 A ILHA GUIMARÃES ROSA	16
1.1 NARRAÇÃO E OCULTAMENTO.....	18
1.2 HISTÓRIAS DA LITERATURA	19
2 CONTO E EPÍGRAFE	32
2.1 CONTO EM QUADRO	40
2.2 OUTRA LENTE	46
2.3 TAL QUAL?!.....	54
3 “Contar com que roupa?”	59
3.1 INTERTEXTO E AUTOR IMPLICADO	60
3.2 DOIS CRÍTICOS	67
3.3 CARTAS AO PAI.....	71
4 SILÊNCIO E FUNDAÇÃO	84
4.1 “VOLTEMOS A CONTAR...”	86
4.2 “PEDRINHAS DE OURO”	91
4.3 VAQUEIROS E MENINOS.....	128
4.3.1 Entretextos	135
4.3.2 Filhos do sertão	138
4.3.3 Duas veredas	168
4.3.4 Seres contaminados, os meninos	176
5 O SILÊNCIO DAS EPÍGRAFES: A CONSTRUÇÃO DE <i>PRIMEIRAS ESTÓRIAS</i>	203
5.1 LUGAR SOCIAL.....	271
REFERÊNCIAS	275
APÊNDICE OU LEITURAS PARALELAS	287

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: M%	84
Quadro 2: Conjunto de epígrafes de SA	95
Quadro 3: Panorama do livro	98
Quadro 4: Epígrafes e arquiépígrafes	99
Quadro 5: A dança dos títulos	129
Quadro 6: Formas literárias em destaque	130
Quadro 7: A primeira edição: livro e epígrafes	142
Quadro 8: A segunda edição: livro e epígrafes	144
Quadro 9: A terceira edição: livros e epígrafes	147
Quadro 10: Ficção completa: tripartição e algumas epígrafes	150
Quadro 11: Títulos e categorias narrativas	151
Quadro 12: Distribuição de epígrafes e arquiépígrafe	153
Quadro 13: Distribuição de epígrafes e arquiépígrafe	154
Quadro 14: Arquiépígrafes: duas leituras	177
Quadro 15: Temas de PE – numeração indicativa do lugar ocupado no livro	224
Quadro 16: Temas em torno das crianças	255
Quadro 17: PE: visão panorâmica	257
Quadro 18: Os contos, os planos	258
Quadro 19: Abertura das narrativas	260
Quadro 20: 7X3=21	267
Quadro 21: Outra versão: 7X3=21	267
Quadro 22: Temas para uma poética	268

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O jogo literário, de José Sílvio Camargo	15
Figura 2: <i>Por falar nisso, pediria que o senhor me mandasse por escrito...</i> (JGR), de José Sílvio Camargo	75
Figura 3: Estórias de sertanejos e meninos, de José Sílvio Camargo	117
Figura 4: O sertão, de José Sílvio Camargo	182
Figura 5: Os meninos de Rosa, de José Sílvio Camargo	205
Figura 6: <i>E: – “Pst!” apontou-se</i> (JGR), de José Sílvio Camargo	219

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Era um, era dois, era cem
 Vieram pra me perguntar
 Ô, você, de onde vai, de onde vem
 Diga logo o que tem pra contar
 (Ponteio, Edu Lobo e Capinan, na voz de Edu Lobo)

Os grilos, agudos, às vezes dão vaias,
 e todos, ariscos, se mexem, de susto,
 quando a onça desliza, procurando
 o moleque *penetra* Saci-Pererê.
 Mas logo se aquietam, passado o espavento,
 e ficam, calados, a ver, longo tempo,
 no telão da lua,
 a cena já velha de um filme remoto:
 um cavalo num prado,
 a galopar parado,
 carregando
 ninguém sabe quem...
 (ROSA, “I – Cinema”)

A obra de João Guimarães Rosa tem ocupado a crítica literária brasileira. O trabalho com a linguagem e a excelência alcançada no modo de conduzir a narração ainda hoje causam impacto nos leitores. Notei, desde os primeiros contatos com os livros de Guimarães Rosa,¹ a pouca atenção dedicada às *Primeiras estórias*.² Pequenas pérolas pela concisão do estilo, estórias interligadas por situações e temas, o livro quase não era mencionado em coletâneas de trabalhos acadêmicos e em congressos. Simultaneamente, a crítica começava a pensar em uma evolução que se expressava pela temática e pelos personagens. E o diálogo maior continuava entre *Sagarana*,³ *Corpo de baile*⁴ e *Grande sertão: veredas*.⁵

¹ Em minha dissertação, *O autor implicado: um colecionador* (2000), estudei *Primeiras estórias* (1962) em cotejo com *Contos gauchescos* (1912), de João Simões Lopes Neto, e *O auto do frade* (1984), de João Cabral de Melo Neto.

² ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. [E edições posteriores, ver Referências].

³ Idem (1946). *Sagarana*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

⁴ Idem (1956). *Corpo de baile*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

⁵ Idem (1956). *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Percebi que as epígrafes usadas pelo escritor nas três obras que antecedem o “amarelinho” tinham como pressuposto, por parte da crítica literária, a relação com a oralidade ou com as artimanhas autorais de Rosa, sem que uma investigação tratasse da súbita ausência de um recurso caro ao escritor: a epígrafe. Tal sorte não acompanhava *Tutaméia*,⁶ logo apreciado devido aos prefácios – quem sabe, a alternativa ao silêncio paratextual do outro livro...

A excelência de *Grande sertão: veredas* alinhada à beleza de *Corpo de baile* e aos contos-novelas de *Sagarana* não entra em debate nesta análise. A importância do romance de Rosa para as letras brasileiras é indiscutível. Por outro lado, apenas recentemente, *Primeiras estórias* tem sido objeto de estudo por parte dos analistas de Rosa. Logo, o interesse preferencial da crítica por três das obras de Guimarães Rosa, o começo da trajetória literária com um livro de poemas e a qualidade estética dos contos do livro em questão levam à investigação do desenvolvimento de um trabalho poético que tem o livro de contos como ponto de chegada a uma expressão estética arduamente conquistada. Parte dessa conquista estaria alicerçada na experiência epigráfica e em personagens que, de um segundo plano, assomam à frente do palco como protagonistas. Aparentes sucedâneos dos poemas narrativos de *Magma*,⁷ os paratextos parecem ensaios paralelos em que o escritor experimenta a narrativa enxuta pelo recorte de textos alheios, ou criados sob a égide do pseudônimo. “Casualmente”, as epígrafes não encimam todos os textos que antecedem *Primeiras estórias*, de modo a chamar a atenção para a correspondência entre paratexto, protagonista e tema. Narrativas que trazem protagonistas crianças, personagens paradigmáticos para a compreensão da família, iniciam a série de textos sem epígrafes. Paralelamente, epígrafes e personagens obrigam à constatação da figura do autor implícito,⁸ a qual confirma as opções estéticas do escritor, em especial, o apreço pela forma narrativa curta.

Para verificar o diálogo *intram opus*, propus-me rastrear as evidências de que Rosa tinha particular interesse pela construção da narrativa curta, à semelhança dos poemas de seu

⁶ Devido à relevância dos sons na obra rosiana, será mantida a ortografia em uso nas obras ficcionais e em todos os demais textos do escritor mineiro mencionados na tese. Cf. ROSA, João Guimarães (1967). *Tutaméia*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁷ Idem, (1936). *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. [publicação póstuma]

⁸ Na página 65, o leitor encontrará maior explanação sobre a categoria nomeada por Wayne Booth, em *The rhetoric of fiction* (BOOTH, 1970, apud BITTENCOURT, 1999), com autor implícito. Para esta pesquisa, utilizo a noção adotada por Gilda Neves da Silva Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade* (1999): a consciência narrativa, definida “como instância mediadora entre o autor e a obra (ou a narração propriamente), ponto de origem do ato narrativo e da construção do universo narrado” (p. 178), carregada com as circunstâncias históricas de seu tempo. A ideia de facetas assumidas pelo autor, presente no conceito de Booth, ganha substratos históricos. **Apenas para não repetir a expressão autor implícito**, usarei autor implicado, voz autoral, consciência narradora e outras expressões como sinônimas do conceito acima descrito.

primeiro trabalho. Nesse sentido, o *corpus* precisava ser composto pelos livros anteriores a *Primeiras estórias*, à exceção do romance, que será comentado *en passant*, em ocasião que permita iluminar esta pesquisa. Auxiliares nesse rastreamento, cartas e anotações permitem entrever a opção estética que preside o livro de 1962.

Para a execução do trabalho, no primeiro capítulo, foram necessárias reflexões pertinentes à historiografia da literatura brasileira, tendo sido delimitados, para cotejo, pelo menos dois historiadores relevantes, reconhecidos pela crítica, a fim de observar o modo como apresentam a obra de Rosa. Vejo a História da Literatura como demonstração da crítica literária hegemônica no país, considerando as relações entre a atuação da crítica e a constituição de uma historiografia. Pesar o modo de narração da História da Literatura no Brasil possibilita que se avalie a relevância – ou não – da investigação de formas narrativas como a do conto para a História Literária do país, de modo a dimensionar as conquistas de Rosa tanto dentro de sua trajetória como em relação ao lugar que ocupa junto a nomes como Machado de Assis e Clarice Lispector. Esse recorte, já na abertura da tese, permite-me criar um lastro entre análise literária e história da literatura, uma vez que indagar sobre a busca pela narrativa condensada em uma pena como a de Rosa incide sobre uma reflexão acerca da História da Literatura do país, mesmo que apenas como pano de fundo. A fundamentação e o recorte reflexivo foram-me dados por Erich Auerbach, Harold Bloom e Flora Süssekind, uma vez que apontam processos constituídos por avanços, recuos e silêncios; por Mônica Velloso, historiadora que refaz os caminhos pelos quais foram forjadas as condições para o modernismo numa clara alusão aos mecanismos históricos e culturais desencadeadores de um processo; por Carlo Ginzburg e Ana Lúcia Siaines de Castro, porque, além de oferecerem recortes que privilegiam a leitura de silêncios presentes na exposição de discursos forjadores da História e de promoverem a mobilidade desses textos, relegados ao esquecimento, rastreiam sinais de materiais históricos em discursos aparentemente sem significância; por Alfredo Bosi e Luciana Stegagno-Picchio, autores nacional e internacionalmente considerados e aceitos como expoentes da historiografia brasileira, os quais explicitam os pressupostos que consideram fundamentais para a organização histórica oferecida ao leitor e que, por suas atividades, descortinam a esta pesquisa um olhar de dentro do Brasil e outro, de fora. A história da literatura, graças à visão panorâmica, deixa entrever, sob a exposição de ideias hegemônicas, aquelas guardadas no porão. Isso reforçou a escolha de meu *corpus*, principalmente por apontar escritores dedicados a narrativas curtas mas destacados por seus romances.

Uma vez que parte da hipótese deste trabalho se ajusta a personagens crianças dentro de famílias com intrincadas redes de relação, destacar o modo como três consagrados romancistas tratam desse tema funcionou como uma espécie de narrativa paralela a fim de melhor evidenciar as conquistas formais empreendidas pelo escritor mineiro até o livro de 1962. Passei, então, sob a influência da reflexão de Roberto Schwarz em *As ideias fora do lugar* (1977),⁹ ao diálogo entre *O guarani*, de José de Alencar,¹⁰ *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*,¹¹ de Machado de Assis, nessa ordem. O diálogo em questão ocupa-se com uma linhagem de personagens cuja abordagem procurou delinear conquistas de pontos de vista e variações ficcionais em torno de um mesmo tema. O fecho do capítulo detém-se no conto. Pontuei a construção estética que parece conduzir a uma estrutura em quadro. As reflexões de Alfredo Bosi e Antônio Hohlfeldt sobre o conto brasileiro contemporâneo permitiram a compreensão do momento histórico em que essa forma literária ganhou impulso no Brasil, notadamente dos anos de 1960 em diante.¹² Para adentrar a forma do conto, preferi as teses elaboradas por Ricardo Piglia.¹³ As reflexões de Gilda Neves da Silva Bittencourt sobre a teoria do conto, aliada à teoria narrativa, somam conceitos e recortes, tanto no que se refere à valorização da forma quanto ao desdobramento da figura do autor implicado.

No terceiro capítulo, recorri à metodologia da crítica genética para reunir indícios da poética rosiana por meio do cotejo entre as cartas do homem de Cordisburgo publicadas pela filha, Vilma Guimarães, e o conjunto de sua obra. Reporto-me às cartas porque essa forma de correspondência, principalmente se praticada entre pessoas com certa intimidade, pode revelar intenções e, inclusive, desvelar desejos menos claros para o próprio enunciador. Fundamentei-me nas cartas trocadas entre Rosa e o pai, retirando das declarações do filho aqueles elementos que performariam uma preocupação poética. Dado o comprometimento das cartas trocadas entre Rosa e seus tradutores para o italiano e o alemão – trata-se de um apanhado de declarações não ingênuas, ao contrário –, Edoardo Bizzarri e Curt Meyer Clason, essa

⁹ Cf. SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora do lugar”. In: _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

¹⁰ Cf. ALENCAR, José de (1857). *O guarani*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s/d].

¹¹ Cf. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹² Embora não estejam citados no capítulo em questão, as análises de Luís Augusto Fischer e Hildebrando Dacanal, nos textos “Para uma descrição da literatura brasileira no século XX” (1999) e “A literatura brasileira no século XX: notas para uma leitura proveitosa” (1995), respectivamente, foram decisivas para a compreensão da literatura brasileira vista de modo panorâmico e para a implicação do tempo e das condições socioeconômicas em uma releitura de nossa literatura à luz das opções estéticas da literatura brasileira contemporânea.

¹³ Há alguns anos, como professora, debato com meus alunos as teses de Piglia para analisar o conto brasileiro. Acredito que elas abarcam e ultrapassam as de Poe.

correspondência pontuou as análises do capítulo quatro, quando pôde ser utilizada para iluminar aspectos em estudo. Considerei a importância da correspondência para a compreensão de uma imagem de si e do modo de colocar-se frente ao outro, secundada por Mari Iapechino e Valéria Gomes.

No mesmo capítulo, à correspondência com Florduardo Rosa, juntei anotações da caderneta do escritor, relativas ao modo como ele pensava as categorias narrativas e o desenvolvimento da verossimilhança interna e externa das obras. Atualmente, esse material encontra-se reunido no IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), na USP. Uni, às anotações de Rosa, a fundamentação teórica que possibilitou pensar o autor implicado, as epígrafes e o deslocamento dos personagens crianças ao papel de protagonistas mais frequentes, em detrimento do jagunço e do vaqueiro. Os textos de Maria Célia Leonel, Gilda Bittencourt e Jorge Schwartz serviram à fundamentação teórica.

Como já explicitiei acima, o capítulo quatro traz as análises de *Magma*, *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Primeiras estórias*, de modo a pensar os usos de paratextos, em particular das epígrafes, vistas como um sistema de micronarrativas. Da análise, emergem as figuras do autor implicado e dos personagens meninos enredados no sistema familiar.

No quinto capítulo, desenvolvi o estudo das *Primeiras estórias* associado ao que foi visto no capítulo anterior. O levantamento de figuras da infância e de uma figura autoral revelada pela narrativa em quadro e pelo silêncio das epígrafes pontuou a análise dos contos. Aspectos como o menor número de protagonistas jagunços e vaqueiros e a moldura narrativa envolvendo a criança cidadina foram considerados em relação à performance regionalista e realista da literatura rosiana. Para esse fim, contribuíram as palavras de Le Goff (1998)¹⁴ sobre o nascimento das cidades, a análise de Franklin de Oliveira (1970)¹⁵ sobre os personagens do livro e a exposição de Willi Bolle (1973)¹⁶ sobre a fábula e a forma dos contos rosianos. Para ajuizar o lugar das *Primeiras estórias* no conjunto dos livros do escritor e pontuar a importância dos contos para a estética alcançada, havia a necessidade de aprofundar a relação entre abordagens temáticas, personagens recorrentes e a apresentação do autor implicado. Portanto, ainda nesse capítulo, procurei pensar a necessidade de continuada reafirmação ficcional de uma nacionalidade brasileira que se expresse como elogio ao homem

¹⁴ Cf. LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades, conversa com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

¹⁵ Cf. OLIVEIRA, Franklin. Instrumentalismo: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. (v. 5, Modernismo).

¹⁶ Cf. BOLLE, Willi. *A fórmula e a fábula* (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa). São Paulo: Perspectiva, 1973.

primitivo e/ou do sertão e resgate de sua voz, silenciando sobre o lugar ideológico a partir do qual esses discursos tenham sido produzidos.

Para que o leitor não se canse de minha insistência com um tema que pode achar cansativo, esgotado etc., optei por elaborar especulações afins e paralelas ao objetivo central deste trabalho. Para incluir ilustrações, contei com a colaboração de José Sílvia Camargo, autor dos desenhos que funcionam como sínteses – e algo mais... – deste texto. As notas de rodapé e as epígrafes não são destinadas apenas a informações referentes à História e à bibliografia: antes são utilizadas para retomar textos da literatura brasileira que ocupam minha mente e minhas aulas e, com frequência, entusiasma os alunos. Afinal, se pesquisa e ensino não estiverem imbricados, qual a importância de novos estudos, abordagens panorâmicas, análises críticas? Logo, espero que o leitor encontre alguma distração nesses recursos. E assim desculpo-me porque este tipo de texto não tem a beleza de uma obra de ficção.



Figura 1: O jogo literário, de José Sílvia Camargo

1 A ILHA GUIMARÃES ROSA

*Sol de Alto Perú,
rostro, Bolivia, estaño y soledad,
un verde Brasil,
besa mi Chile, cobre y mineral;
subo desde el sur
hacia la entraña América y total,
pura raíz de un grito
destinado a crecer y a estallar.*

(Canción con todos. A. Tejada Gómez y Cesar Isella,
na voz do grupo Raíces de América.)

O título do presente capítulo é uma provocação. A ideia para a formulação proposta no título, de modo a iniciar esta pesquisa, partiu de livros da História da Literatura, de autores como Alfredo Bosi (2006)¹⁷ e Luciana Stegagno-Picchio (2004),¹⁸ obras de um brasileiro e de uma italiana, ambos ocupados em desenhar um panorama da Literatura Brasileira para públicos, a princípio, distintos. O lugar de destaque e isolamento ocupado por Rosa é praticamente o mesmo nos dois livros. Stegagno-Picchio, apenas para lembrar, aborda a obra de João Guimarães Rosa e a de Clarice Lispector sob o título “A ficção depois de 45: o romance experimental”. Assim, os dois escritores recebem um destaque em que, também ao longo dos comentários sobre a ficção, não aparecem em diálogo com escritores da literatura brasileira, nem mesmo entre si, mas como representantes de surtos e de rupturas.

Ocupada com o estudo de *epígrafes* e de *Primeiras estórias (PE)*,¹⁹ decidi partir da perspectiva dominante na historiografia da literatura do Brasil para, pela provocação, aproximar à ilha Rosa dois escritores brasileiros: José de Alencar e Machado de Assis. Ou dito de outra perspectiva, procurei aproximar o escritor de vários contos e novelas, de poucos poemas e de apenas um romance do autor de inúmeros romances. Paulatinamente, as relações entre as obras desses dois escritores com a do Bruxo do Cosme Velho, poeta, dramaturgo, contista, cronista e romancista, virão à tona, de modo que a obra de Rosa ilumine as obras de Alencar e Machado. Recorto essa aproximação por meio das obras romanescas, formadoras de cânone, de modo a constituir apenas um panorama, um pano de fundo para as reflexões em torno da forma de *PE*.

Identidade, memória e narração formam uma tríade constante na literatura brasileira, motivo pelo qual merecem a atenção da crítica. Para abordar essa questão, convido o leitor a

¹⁷ Ver BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

¹⁸ Ver STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

¹⁹ A partir dessa apresentação, usamos a sigla *PE* para identificar o livro de contos. O mesmo procedimento é adotado para todas as demais obras ficcionais de Rosa em estudo neste trabalho.

considerar duas obras que são, atualmente, marcos distintos da história da literatura do Brasil: *O guarani* e *Grande sertão: veredas* (GSV). Enquanto Alencar é colocado como o escritor que inicia uma linhagem de romances ocupados em fundar o Brasil e sua brasilidade, Rosa é visto como o escritor que ultrapassa o lugar comum em uma linhagem que se esforçava por manter vivo o regionalismo como estética definidora da nação. Do indianismo e regionalismo alencarianos, a nação alcança o super-regionalismo rosiano.²⁰ No presente trabalho, ao lado dessas categorias definidoras de matizes literários, pretendo pensar os escritores não pelo recurso da narração linear e cronológica, mas por uma exposição que reflete sobre o possível diálogo entre ficcionistas. Um tratamento que privilegie a escolha de temas, personagens e formas narrativas apresenta a chance de rever questões que, tratadas como subalternas, demonstraram ser o fulcro sobre o qual se constroem textos literários que se ocupam com nossa identidade.²¹

Ao refletir sobre as categorias narrativas por meio das quais os textos se iluminam reciprocamente, proponho também uma problematização da história da literatura brasileira. Esta virá imbricada àquela, subterrânea, mas não menos importante. Pontuarei uma concepção linear na exposição de obras que tratam da história da literatura brasileira, embora capítulos intermitentes aos chamados períodos da literatura desalojem a visão cronológica em favor de apreciações que permitem descobrir diálogos entre escritores, influências tardias, enfim, uma gama de detalhes que questionam a datação. Assim, a historiografia ganha em complexidade. No entanto, mantém-se a confirmação sistemática de cânones que permanecem isolados no panteão brasileiro, poderia dizer, em um solilóquio. A concepção de cânone como *ágon*, como defende Harold Bloom (2001),²² ou ainda como memória estética, como demonstram Bloom e Auerbach (1976),²³ em *O cânone ocidental* e *Mimesis*, respectivamente, e a preferência nacional por romances realistas naturalistas, questionada por Sússekind (1984), em *Tal Brasil, qual romance?*,²⁴ podem iluminar a leitura de obras fundamentais para a literatura brasileira. As reflexões de Bloom e Auerbach demonstram que a influência entre obras ocorre, mesmo quando o resultado estético atinge a torção de metáforas que, superficialmente, desfiguram o

²⁰ Ou a nova narrativa épica, segundo José Hildebrando Dacanal, em *Nova narrativa épica no Brasil*, 1988. As reflexões de Dacanal são precisas e recolocam a problemática referente ao romance, demonstrando como estética literária e História dialogam por meio de escolhas formais que atingem a compreensão do romance latino-americano em relação a sua matriz europeia.

²¹ Ressalto que devo ao trabalho de Roberto Schwarz (1977), *Ideias fora do lugar*, a relevância ao pano de fundo histórico e às sombras que esse fundo projeta sobre os protagonistas. Esse artigo será aproveitado no capítulo cinco. Quanto ao nossa, não resisti à inclusão...

²² Cf. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

²³ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

²⁴ Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

diálogo existente entre os escritores. Sússekind endossa essa posição ao questionar a relevância de um sistema literário que reafirma o valor de obras que se alinham pela similaridade estética, ressaltando um conjunto de obras em absoluta solidão formal e temática.

1.1 NARRAÇÃO E OCULTAMENTO

Carlo Ginzburg (2006)²⁵ e Lúcia Siaines de Castro (1992),²⁶ ao refletirem sobre a narração de um mundo em crise representado pelo moleiro Menocchio e sobre a autoridade museográfica fornecida pelo discurso expográfico, respectivamente, demonstram a alternância entre esquecimentos e objetos narrados. A disposição dos objetos, ou seja, a organização produzida para narrar a identidade cultural pretendida pelo museu e pela exposição, funciona como um discurso que articula diferentes objetos para a produção de sentidos. O museu evidencia a maleabilidade de seus discursos mediante o remanejo dos objetos, ora expostos e acrescidos de peças retiradas dos porões, ora rearticulados para determinada ação comemorativa. Essa possibilidade de remanejo constante demonstra que a narração expográfica opera com memórias e esquecimentos, constructo de significados que oferece à nação uma imagem de si.

Em sua narrativa, Ginzburg redesenha a história de Menocchio. O historiador rearticula discursos diferentes, coloca-os imbricados a fim de demonstrar aquilo que a Inquisição não podia compreender. Mais que isso, evidencia o modo como Menocchio reestruturou suas leituras, pois rastreia fragmentos de ideias, trechos de livros e narrativas orais da época, assinalando a posição do moleiro na comunidade em que vivia.

Gradualmente, surge o questionamento relativo ao manejo dos bens imateriais manuseados pela história, bem como a exigência de uma história das ideias descortinada sob o viés da hegemonia. Ginzburg sublinha que essa hegemonia impede a percepção de outras concepções de mundo que, por vezes, acabam constituindo uma hegemonia tardia. Surpreendem-se, então, os pesquisadores, pois sentem dificuldades em rastrear a origem de determinada ideia ou conceito.

Também a História da Literatura coloca-se como a narração de obras fundamentais – bens imateriais postos em livros, os bens materiais – para a constituição da literatura da nação, de modo a determinar-se como a guardiã da memória das obras que procuraram definir ou

²⁵ Ver GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁶ Ver CASTRO, Ana Lúcia S. O papel social do museu: uma proposta de discussão. Texto apresentado na mesa redonda *Nova museologia: papel político e social do museu*, Santiago, Chile, 1992.

desenhar o perfil do povo brasileiro, a sua brasilidade. Na história da literatura, busca-se, também, a imagem da pátria. Para melhor pensar essa narração e o *corpus* em estudo, será importante revisitar algumas Histórias da Literatura, em particular as duas já mencionadas, de Bosi e Stegagno-Picchio. O motivo da escolha evidenciar-se-á durante a exposição.

1.2 HISTÓRIAS DA LITERATURA

Ao refletir sobre o romance naturalista brasileiro e as imagens legadas por esse movimento estético à literatura, Flora Süssekind formula uma questão que se apresenta em quase todas as Histórias da Literatura Brasileira, ainda que estas não explicitem o problema com a ênfase com que o faz a autora de *Tal Brasil, qual romance?*

Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples “surto” individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam sistema? E apenas um naturalismo se aclimata na virada do século, se repete com algumas diferenças no romance de 30, e de novo com o neonaturalismo do romance-reportagem? Que lógica preside à formação e às transformações do naturalismo no Brasil? Por que apenas uma ideologia estética naturalista constitui sistema na literatura brasileira? (1984, p. 42).

Constantemente, as análises a respeito do naturalismo e da forma como essa estética cria e recria imagens do Brasil trazem em seu bojo a questão acima formulada por Süssekind. O elenco de escritores que, guardadas as diferenças de época e, portanto, as reformulações de uma mesma estética, apresentam o Brasil sob o viés do realismo-naturalismo é longo, abrangendo nomes que vão de Aluísio de Azevedo, um cânone escolar em nosso país, até Jorge Amado ou o romance-reportagem que cobriu histórias como a de Lúcio Flávio e a de Ângela Diniz.²⁷ Mas o que mais chama a atenção nas reflexões da autora não é o estudo de textos naturalistas, antes as perguntas que desalojam de uma linha de pesquisa estética escritores como os três nominalmente acima citados, em especial, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

Sobre Oswald e sua contribuição para o Modernismo, há vários artigos de crítica literária que analisam as rupturas presentes nas obras ficcionais do escritor paulista,

²⁷ Os depoimentos de Lúcio Flávio resultaram em uma reportagem, ou um romance-reportagem, de autoria do jornalista José Louzeiro, publicado em 1976. Ângela Diniz virou personagem em obra de Fernando Gabeira, *Sinais de vida no planeta Minas*, em 1982. Aliás, entre nós, a discussão que envolve o jornalismo literário passa por obras desse calibre.

particularmente em cotejo com as de Mário de Andrade.²⁸ Desse modo, Oswald ganha uma análise que o situa historicamente em relação a seus pares graças ao movimento ao qual se filia (um movimento filiado a São Paulo), o que parece não ocorrer com Machado e Rosa. No máximo, afirma-se que Rosa teria um antecessor, Simões Lopes Neto. Parece, portanto, que as obras de Machado e de Rosa seriam, sim, como escreve Flora, “surtos”.

Uma vez que optei pelo livro *PE*, cabe avaliar de que modo essa obra é apresentada pela historiografia. No que se refere ao panorama literário, Rosa publicou o livro de contos em 1962, ou seja, ao longo da década em que o conto eclode no Brasil. No que diz respeito à obra do escritor, desenvolvo esta pesquisa porque vejo nas narrativas curtas o ponto de chegada do candidato que apresentou *MA* a um concurso e experimentou na epígrafe a estrutura do texto curto. Na apresentação de um sistema histórico ou em diálogo com a própria obra, a apresentação da história da literatura é relevante porque endossa, ou não, a necessidade do trabalho em andamento.

Erich Auerbach, em *Mimesis* (1976), e Harold Bloom, em *O cânone ocidental* (2001), ensinam que a obra literária, inclusive a canônica, surge de um processo no qual está implicado um diálogo entre escritores, tanto no que se refere ao tipo de representação quanto no que diz respeito aos temas escolhidos em virtude da época em que se escreve, ou das mudanças formais necessárias para alcançar determinadas expressões. E esse diálogo não nasce apenas de simpatias e afetos, mas, por vezes, de uma incompreensão relativa à forma de representação presente em determinada obra literária, ou ainda de um profundo silêncio a respeito de determinado escritor. Afinal, o traço diferente – a mudança de campo semântico, de torção da metáfora, de forma narrativa – pode ser mais revelador que aquele que apontaria as semelhanças. Tais processos podem ser vistos, também, no percurso de um mesmo escritor em diálogo com os textos que tem produzido.

Historiador e crítico literário, Alfredo Bosi apresenta-se como herdeiro de uma geração que olha para a literatura brasileira pensando as condições sociais e econômicas da produção literária. Um viés sociológico atravessa sua obra, *História concisa da literatura brasileira* (2006). Por se tratar de uma *História concisa*, Bosi não produz uma introdução que explique a forma de uso desse tipo de livro. O autor avança sobre o tema desde o início. Mas,

²⁸ As torções e formas narrativas alcançadas por Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928) problematizam e elevam a estética ruralista, mas, como narrativa, a obra não alcança a solução de um *Serafim Ponte Grande* (1933). Luís Augusto Fischer, em “Alguns custos da radicalidade: o romance modernista no Brasil”, publicado em *O romance modernista: tradição literária e contexto histórico* (1990), afirma: “Digamos em suma que o crítico Oswald, ecoando suas criaturas João Miramar e Serafim Ponte Grande, mede o Brasil no espelho da Europa, enquanto o crítico Mário de Andrade, exatamente como *Macunaíma*, busca a cara do país no difícil e nebuloso espelho do próprio Brasil” (1990, p. 54).

sob o subtítulo que encima o capítulo referente à “Literatura colonial”, o autor deixa claro que a herança de país colonizado certamente influenciou a literatura:

A Colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o “outro” em relação à metrópole: em nosso caso, foi a terra a ser ocupada, o pau-brasil a ser explorado, a cana-de-açúcar a ser cultivada, o ouro a ser extraído; numa palavra, a matéria prima a ser carregada para o mercado externo. A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito de sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios. Acompanhar este processo na esfera da nossa consciência histórica é pontilhar o direito e o avesso do fenômeno nativista, complemento necessário de todo o complexo colonial (BOSI, 2006, p. 11).

Bosi deixa transparecer a percepção de que o nativismo, designação que abarca a ideia de cor local e a de regionalismo, é uma das veias pelas quais corre a busca de uma identidade nacional. Essa identidade revelaria a consciência histórica. Sem ingenuidade, o historiador pontua a necessidade de a colônia fazer-se sujeito de sua história e reconhece o lento processo necessário a essa conquista. Paralelamente, Bosi traz à tona a geração de “ilhas sociais (Bahia, Pernambuco, Minas, Rio de Janeiro, São Paulo)” (p. 11) criadas a partir dos ciclos de ocupação e exploração. Essas ilhas devem ser encaradas, também, temporalmente. Nesse sentido, Bosi evidencia uma percepção que encontraremos em Stegagno-Picchio, de muitos Brasis, de um país dividido em várias regiões. Essa dimensão remete ao objeto de indagação neste capítulo, uma vez que, no que se refere a um constructo historiográfico, o “arquipélago cultural” (p. 11) tem sido produto da narração que insistentemente mostra um todo coeso no que se refere à valorização da forma romanesca e do realismo-naturalismo.

Convém aproximar a lupa. Antes de apresentar a obra rosiana, sob o título “Tendências contemporâneas”, o historiador propõe reflexões organizadas por subtítulos como: “O Modernismo e o Brasil depois de 30”, “Dependência e superação” e “Dois momentos”. Bosi comenta aspectos que vão da complexidade do “termo contemporâneo” (p. 383) à importância de novos rumos na poesia – que prosseguia em busca da liberação estética, e na prosa, com uma ficção “encaminhada para o ‘realismo bruto’” (p. 385) que se beneficiou da oralidade e dos regionalismos – e à poesia que ganha “excelentes poemas nas séries Violão de Rua” (p. 387) e à inovação com a obra de João Cabral e, em paralelo, com textos dramáticos de alta qualidade, caracterizados com a perspectiva da denúncia social,

Ao finalizar esse tópico, Bosi afirma a excelência de escritores como João Cabral de Melo Neto e João Guimarães Rosa: “As pontas de lança (João Cabral, Guimarães Rosa, vanguarda experimental) não estão isoladas: inserem-se num quadro rico e várias que atesta a vitalidade da literatura brasileira atual” (p. 388). A proximidade da lupa auxilia. O historiador

brasileiro indica a inserção de Rosa em um quadro sociopolítico e cultural, em um conjunto de escritores aglutinados pela estética experimental, pela ousadia da criação. Dá ao mineiro o destaque na ficção:

Na ficção, o grande inovador do período foi João Guimarães Rosa, artista de primeira plano no cenário das letras modernas: experimentador radical, não ignorou, porém, as fontes vivas das linguagens não-letradas: ao contrário, soube explorá-las e pô-las a serviço de uma prosa complexa em que o natural, o infantil e o místico assumem uma dimensão ontológica que transfigura os materiais de base (p. 388).

Até esse momento, Rosa aparece ligado ao experimentalismo modernista, sem alusão a outras conquistas formais de escritores brasileiros. A “interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico)” (p. 388) também está sublinhada pelo Movimento Modernista.

Após essa explanação, o historiador anuncia, sob o subtítulo “Ficção”, a abordagem das obras em prosa. Inicia considerando as décadas de 1930 e 40 como aquelas que poderiam ser lembradas como a era do romance no Brasil. Em acordo com Süsskind e a crítica em geral, Bosi comenta certo retorno ao naturalismo por uma necessidade de captação direta dos acontecimentos, ao sabor da narração-documento. Claro está que esse naturalismo-realismo não seria mais o realismo absoluto e ingênuo, nem mesmo o científico do século XIX. Segundo o autor, tratava-se agora de um realismo mediado por uma “visão crítica das relações sociais” (p. 389). Do romance empenhado ao realismo psicológico bruto, Bosi coloca, lado a lado, nomes do cenário literário internacional e brasileiro, como faz com Faulkner, Céline e Graciliano Ramos, ou com Saint-Exupéry e Lúcio Cardoso, por exemplo.

Antes de apresentar os escritores de ficção, Bosi constrói um texto que funciona como um convite à reflexão e cujo objeto é o romance. Não por acaso, o historiador vinha pontuando o romance e a primazia dessa forma narrativa sobre outras nas décadas em questão. “As trilhas do romance: uma hipótese de trabalho” apresenta as ideias de Lucien Goldman retiradas de *Pour une sociologie du Roman*.²⁹ Apropriando-se dessa teoria, Bosi articula a projeção da consciência do romancista, sob a ironia, em vários autores de tradição brasileira.

Frente a essa teoria, o historiador expõe uma divisão por tendências para os romances brasileiros de 30 para cá, considerando o grau crescente de tensão entre o herói e o mundo em que vive. Ficam assim aglutinados: os romances de tensão mínima, os romances de tensão crítica, os romances de tensão interiorizada e os romances de tensão desfigurada. Interessamos a última caracterização, na qual coloca Guimarães Rosa e Clarice Lispector, exemplos de

²⁹ Cf. BOSI, 2006, p. 390.

experiências radicais. “O conflito, assim “resolvido” (o autor refere-se à transmutação mítica ou metafísica da realidade), força os limites do romance e toca a poesia e a tragédia” (BOSI, 2006, p. 392). A perspectiva de Bosi desvela o alcance das inovações feitas por Rosa e alinha Lispector e Rosa pelas experiências na representação de um eu cujo psiquismo revela fraturas e angústias em tensão com o mundo em que se move.

Ao destacar a excelência da ficção produzida pelos dois escritores, Bosi realça a ideia de que eles renovarão a arte literária por dentro e afirma que o tecido da linguagem supera a forma romanesca. O particular nessa afirmação é justamente o reconhecimento de que a linguagem rosiana provoca o esgotamento da “entidade” romanesca (p. 394). Esse alcance advém, para o historiador, de uma diferença fundamental em relação às demais tendências: Rosa situa o processo literário na “*construção* de uma outra realidade” (p. 394). Bosi relaciona essa mudança na escritura com a transmutação mítica ou metafísica da realidade de modo a permitir que o herói (ou anti-herói romanesco) ultrapasse conflitos existenciais. Mas, claro, essa suprarrealidade é retirada das mesmas fontes de que se serviram os demais escritores, no caso de Rosa, “as da história coletiva” (p. 392), mas relaciona as conquistas estéticas e formais dos escritores a uma “feliz disposição inventiva” (p. 394).

Mesmo ao lado de Clarice, Guimarães Rosa acaba por permanecer uma ilha. Após o título “Autores e obras”, Bosi descortina uma galeria de escritores cujos projetos se encontram em harmonia com as tendências em questão. Em “Outros narradores intimistas”, abre um elenco de autores. Não menciona, explicitamente, nesse subtítulo, a figura de Guimarães Rosa. Da ficção egótica à suprapessoal, Bosi comenta as narrativas de Clarice Lispector e os recursos que a escritora utiliza para a representação do desenrolar denso da experiência individual da existência.

Sob o subtítulo “Permanência e transformação do regionalismo”, Bosi desenha uma espécie de mapa do Brasil e das expressões regionalistas da literatura no país. Nessa breve introdução aos escritores que irá aglutinar, como aqueles que mantêm o regionalismo e aqueles que o transformam, Bosi comenta romances como *Usina* (1936), *Fogo Morto* (1943), *São Bernardo* (1934) e *Vidas Secas* (1938)³⁰ reverenciando-os como obras-primas. A seguir, discorre sobre romances e contos de feição regionalista, dividindo-os de acordo com a região em que foram produzidos. Cita autores como Bernardo Élis, Antonio Callado e Viana Moog,

³⁰ Cf. as seguintes obras de José Lins do Rego: REGO, José Lins do (1936). *Usina*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.; (1943) *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Sobre Graciliano Ramos, ver: RAMOS, Graciliano (1938). *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

destaca José Cândido de Carvalho e comenta o teatro de Ariano Suassuna. O humor, a lenda e a tradição popular presentes em Suassuna são o aporte para chegar a Guimarães Rosa.

O historiador afirma:

O regionalismo, que deu algumas das formas menos tensas de escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem), estava destinado a sofrer, nas mãos de um artista-demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira. A alquimia, operada por João Guimarães Rosa, tem sido o grande tema da nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é *Grande sertão: veredas* (Bosi, 2006, p. 428-9).

A apresentação inicia com um juízo de valor sobre a história de uma dicção ficcional, o regionalismo. Bosi vê os textos regionalistas como textos “menos tensos” (p. 428), de menor importância estética para a literatura brasileira. É a escrita de Rosa que altera essa visão. Destacado o romance *GSV*, “obra espantosa” (p. 429), o historiador revela o quanto esse texto direciona seu olhar: o capítulo inicia com a relevância de *GSV* para a literatura brasileira.

Na sequência, Bosi alia Rosa a Joyce, Borges e Gadda, uma vez que a prosa moderna desses escritores “é sempre um feixe de significações [...] em um grau eminente de intensidade” (p. 430). O elemento que valoriza a obra de Rosa será a linguagem típica e criativa, de modo que sua obra ficará distante das experiências de Clarice e da tensão dos demais romances regionalistas, ou rurais. O historiador comenta o inventário dos processos da língua, a torção sintática e frasal. Assinala a linguagem de *GSV* e de *Corpo de baile (CB)*, visualiza *Sagarana (SA)* e volta ao romance. Identifica os limites entre o surreal e o real (Borges, Calvino...) e as dimensões pré-conscientes do ser humano (Faulkner, Cortázar...).

Após demonstrar alguns trechos das obras de Rosa, Bosi comenta que as histórias do escritor de Minas são *mythoi* e que revelam uma visão global da existência. Detém-se novamente em *GSV*, observando que a narrativa constitui-se pela “interação assídua da personagem com um Todo natural-cultural onipresente: o sertão” (p. 431). A intenção oculta da matéria, resultante da interpenetração do sensível e do espiritual, aparece nos modos pré-lógicos da cultura: o mito, a psique infantil, o sonho... Insistentemente, Alfredo Bosi pontua a ideia de abrangência de uma totalidade, quer pela interação de esferas díspares da vida humana (natural e cultural), quer pela apreensão, inclusive, de estágios pré-lógicos da consciência humana.

Para Bosi, *PE* e *Tutaméia (TU)* formam um *continuum* esperado, próprio da dicção e da narração já conquistadas em *GSV*. Em *TU*, reconhece o princípio da leitura anagógica de

Dante. A estrutura dos livros não é abordada pelo historiador que comenta rapidamente vários contos de *PE* e os temas abordados, destacando o fascínio de pequenas narrativas abertas ao lúdico e ao mágico. Comenta ainda narrativas presentes em *Estas estórias (EE)* e *CB*.

Especificamente no que se refere às narrativas de *PE*, o crítico afirma “o fascínio do alógico” (p. 432), uma vez que desfilam pelo livro “crianças, loucos e seres rústicos” (p. 432), talvez os jagunços, os delegados, os homens franzinos, os velhos..., enfim, uma galeria de personagens que cedem à iluminação frente a qual tudo o mais perde o sentido. Em “A Menina de Lá”, “As Margens da Alegria”, “A Terceira Margem do Rio”, “Pirlimpisquice” e “Substância”, o autor da *História concisa* destaca o silêncio êxtase, a viagem feita em estado de sonho, a canção das loucas como sinal da realidade que resta, o milmaravilhoso, o jorro imediato do Inconsciente, o êxtase do amor transcendente. Nessa linha, valoriza o mito que a obra de Rosa nos oferece como “forma de pensar e de dizer atemporal, na medida em que leva a transformações bruscas” (p. 433).

O historiador volta ao romance, a *obra fundamental de Rosa*, aquela que “nos fascinará por mais tempo e mais razões” (p. 434), para fazer algumas perguntas acerca da opção rosiana: “Outro problema seria o de situar a opção mitopoética do escritor na práxis da cultura brasileira de hoje. A transfiguração da vivência rústica interessa principalmente enquanto mensagem, ou enquanto código?” (p. 432). O crítico prossegue indagando o que ficará na consciência do homem culto: o tema agreste e a realidade que apresenta ou a experiência estética do escritor? A indagação do crítico e historiador interessa-me, uma vez que recoloca o problema de compreensão da linguagem rosiana, quer pelo mito, quer pelo processo histórico. Ao responder, ele mesmo alerta para o risco de juízos fáceis e leituras superficiais e reclama o uso de um “nexo dialético” (p. 434) que desnude as camadas da obra e “os seus contextos de base” (p. 434). Em seguida, cita o antropólogo Lucien Sebag para ligar a invenção rosiana a uma matéria prévia retirada do meio natural e humano e transposta para o mundo simbólico. A conclusão de Sebag é magistralmente aproveitada por Bosi: “O discurso mítico só consegue resolver as *antinomias porque entrega de um modo mais radical a lógica subjacente à organização social* (grifo meu)” (p. 434). O grifo do historiador valoriza um aspecto até então pouco evidente em sua exposição. Lembro que o autor da *História concisa da literatura* afiança tratar-se a obra rosiana de “um desafio à narração convencional porque seus processos mais constantes pertencem às esferas do mítico e do poético” (p. 433). O crítico conclui que Rosa evita o pitoresco e o exotismo de epiderme para entregar-se “à paisagem e ao mito reencontrados na materialidade da linguagem” (p. 431), retomando, de modo amplo, o cotejo entre obras brasileiras e rurais.

Quanto à biografia, em uma nota, Bosi conta que Rosa nasceu no interior de Minas Gerais, em uma cidade pastoril, e que, já médico, clinicou em Itaúna e Barbacena, cidades interioranas. Também comenta a curiosidade de Rosa por línguas e o fato de que estudou alemão e russo sozinho. Informa que Rosa serviu como cônsul-adjunto e chefiou o Serviço de Demarcação de Fronteiras. Como escritor, ocupou uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. O recurso usado para a biografia é o mesmo utilizado para a dos demais escritores. Como a separar vida e obra, Bosi coloca em notas de rodapé a vida do autor e as obras publicadas, seguidas da data de publicação.

Das páginas 428 a 434, o historiador ocupa-se com a ficção rosiana. As quase sete páginas destinadas a Guimarães Rosa dão-lhe um lugar de destaque nessa *História concisa da literatura*, em que a maioria dos autores comentados ganha cerca de três páginas, como ocorre com Joaquim Manuel de Macedo e Vinicius de Moraes, por exemplo.

Ao apresentar as gerações posteriores a Lispector e Rosa, Bosi chama a atenção para as linhas de força que perpassam a literatura brasileira: “é a pluralidade das formas que impressiona à primeira vista e tateamos ainda na procura da estrada real” (p. 435). Nessas gerações, apesar da força da obra dos dois escritores, há corte, uma mudança no rumo das narrativas. O historiador confessa: ainda não se pode desenhar com precisão a linha do corte. As observações isolam Rosa e Lispector dos demais autores; o diálogo fica suspenso, dependente do devir histórico.

Apresento, agora, a *História da literatura brasileira* de Luciana Stegagno-Picchio, edição de 2004,³¹ considerando a estrutura de seu livro e o modo como essa estrutura articula as obras literárias pontuadas e os autores comentados. Inicialmente, o autor a ser estudado será Machado de Assis, uma vez que, segundo o que nos propomos a realizar, trata-se de um autor ao qual Stegagno-Picchio dá relevância não apenas em um capítulo, mas também no modo como organiza o livro em questão. Na sequência, observaremos a apresentação que Stegagno-Picchio dá à obra de Guimarães Rosa, bem como o recorte feito pela historiadora, ou seja, o tipo de relações que a autora estabelece entre Rosa e seu tempo. Perceberemos que a pesquisadora dialoga com Bosi frequentemente.

Professora de Literatura Brasileira na Itália, Stegagno-Picchio evidencia conhecer a crítica literária no Brasil e a visão historiográfica corrente em nossa história da literatura. Isso fica demonstrado já na introdução em que procura oferecer um panorama não só das preocupações que movimentam nossa literatura e da busca constante por uma certa

³¹ Todas as citações referentes a esta obra serão retiradas da edição apresentada.

brasilidade nas letras como também da contribuição da cultura para uma nova dicção na literatura do Brasil. Convém observar alguns pontos dessa introdução atentamente.

Stegagno-Picchio reflete a respeito dos critérios segundo os quais pretende descrever e apresentar a literatura brasileira. Parte da constatação de que a língua é elemento insuficiente; em seguida, levanta as problemáticas relações estabelecidas pelos estudiosos brasileiros entre a literatura produzida no Brasil Colônia e a produzida no Brasil Independente. Nesse sentido, é perceptível a crítica da autora aos brasileiros que desbastam a literatura, considerando a literatura do período colonial como literatura menor, chamando a atenção para o aspecto processual e dinâmico tanto da literatura quanto da nacionalidade. Por fim, Stegagno-Picchio opta:

Por tais motivos, a história da literatura que aqui se apresenta definiu antes de mais nada como “literatura brasileira”, objeto de seu estudo, todo o complexo dos textos literários compostos em língua portuguesa do século XVI aos nossos dias, no Brasil, por escritores nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras. [...] Posto isso, no plano da execução, esta pretende ser, antes de mais nada, uma história literária do “como”. Isto é, tendo como ponto de partida o momento em que o Brasil, ocupado pelos portugueses, se torna país de língua portuguesa, o nosso trabalho procura caracterizar internamente esta literatura de expressão portuguesa, como tradição estilística autônoma, jogo de tensões no interior de uma estrutura autossuficiente. A convicção básica é de que só a procura e descrição de um individual “estilo brasileiro”, presente de forma mais ou menos intensa em todos os níveis da estrutura, pode ajudar-nos a superar a dicotomia época colonial-época autônoma que os próprios brasileiros quase sempre adotaram como eixo de todos os seus discursos sobre a literatura nacional (2004, p. 20-1).

A historiadora não pode considerar apenas a língua, por isso lança mão das relações entre cultura e literatura para poder identificar a literatura do Brasil. Stegagno-Picchio sustenta uma visão processual: o “estilo brasileiro” poderia ser encontrado nos dois períodos (“época colonial-época autônoma”), evidenciando a superação da dicotomia. Em seguida, alerta para a busca da modalidade estética brasileira nos diversos movimentos literários, sem que isso indique a esclerose de um conceito de brasilidade condicionante. A fim de descrever esse “estilo brasileiro”, a autora recorre à tradição estilística: “Uma tradição estilística instituiu-se nos dois planos, no do conteúdo e no da expressão. Ao sistema do conteúdo, pertencem, em primeiro lugar, os temas; ao sistema da expressão, os meios linguísticos e, lato sensu, estilísticos” (p. 21).

A obra de Guimarães Rosa vem introduzida por um prefácio cujo título avisa sobre a relevância dos autores apresentados: “A ficção depois de 45: O romance experimental”. Nessa breve introdução, a professora expõe ao leitor os caminhos que toma a literatura pós-guerra, também posterior ao romance de 30. Explica que, do engajamento político (“finalidades

extraliterárias”, p. 604), se chega à busca de uma maior expressividade: “A linguagem, toda linguagem, a da literatura como a das artes visuais, do teatro ou do cinema, é “encenada” com ênfase expressionista ou posta em causa” (p. 604). Informa que as obras que alcançam o experimentalismo puro acabam perdendo o público leitor que, “por indolência intelectual, por medo, ou também só por legítima defesa” (p. 605), refugia-se nos subprodutos dos meios de comunicação de massa.

O comentário com que a historiadora encerra essa breve introdução ao romance experimental merece nossa atenção: “A ficção brasileira a partir dos anos 1960, pode parecer, contudo, no plano da invenção, ainda mais fascinante do que a hispano-americana, já participando do circuito da cultura de massa” (p. 605). Percebemos que o comentário destaca a literatura brasileira no plano da literatura da América Latina, ao passo que, reiteradamente, aponta para uma tendência que indica proximidade entre a literatura e a cultura de massas, aspecto ainda não em voga no Brasil. A seguir, ela destaca dois nomes: Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Antes de prosseguir, gostaria de observar que, no que se refere ao título sob o qual a autora reúne Guimarães Rosa, Clarice Lispector e os concretistas – incluindo as dissidências desses movimentos, como o movimento práxis e o neoconcretismo, por exemplo –, merece destaque uma forma narrativa: o romance. A perspectiva pela qual a autora lê os autores da chamada geração de 45 tem como norte a produção romanesca. Refletindo sobre nosso foco, a historiadora não relaciona, às obras de 45, dois aspectos examinados por ocasião da análise da ficção e da ensaística machadianas: a contística e o artigo “Instinto de nacionalidade”. Se pensarmos apenas na obra de Rosa, já teremos motivos suficientes para destacar não os romances, mas os contos e as novelas. Por outro lado, em que pese a reflexão sobre uma nova narrativa épica (DACANAL, 1988), por que a forma romanesca, já praticamente na segunda metade do século XX, seria ainda a “forma de poesia” (cito o autor das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*³² e de *O guarani*, José de Alencar) mais adequada a uma expressão literária inovadora? E por que seria o romance a forma para desvelar a nação, via ficção rural, ou ainda para revelar um “sentimento íntimo de nacionalidade” (nas palavras de Machado de Assis)? Se a contística machadiana mereceu destaque pelo estilo, se Machado de Assis foi, no que diz respeito à sua produção literária, um grande contista e cronista, tendo Stegagno-Picchio chamado a atenção para a relação entre o trabalho no jornal e as crônicas de Machado, que perspectiva desvia a reflexão já feita e retorna ao romance, como se ainda

³² Ver ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos*. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/alencartamoios.pdf>. Acesso em: 10 maio 2010.

ecoasse a resposta de Alencar a Magalhães com a publicação de *O guarani*? A explanação que anuncia as obras designadas como da geração de 45 não realiza reflexões que evidenciem diálogo entre escritores, apesar de a introdução da *História da literatura* sinalizar nessa direção, como vimos anteriormente.

Das páginas 605-10, Stegagno-Picchio apresenta o escritor João Guimarães Rosa, ao qual dedica, portanto, menos de 1% do total de páginas da *História*. Palavras que buscam dar ao leitor da *História* os tons da dicção rosiana são constantemente usadas por Stegagno-Picchio. Inicialmente, para fins de biografia, comenta a infância e a medicina no interior de Minas. Descreve um diplomata sorridente, eterno curioso das línguas, e um homem atormentado pelo próprio processo criativo, que colhia suas estórias em sonho ou pelas ruas – as cartas do escritor ao pai e aos tradutores desmentem essa imagem, talvez um tanto ficcional... Depois, Picchio relacionará o conjunto da obra rosiana e descreverá o sertão de Rosa, o sertão de Minas, no planalto brasileiro, informando tratar-se do sertão dos Campos Gerais, onde se encontra o buriti.

Passo agora a comentar a apresentação do conjunto de obras de Rosa e, a partir desse ponto, os juízos de valor com os quais a historiadora cruza a narração da ficção produzida por Rosa.

[...] essa obra maciça vai dos contos de *Sagarana* (1946), através dos sete relatos-poema de *Corpo de Baile* (1956: desde a 3ª edição cindido em três volumes: *Manuelzão e Miguilim*, 1964; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, 1965; *Noites do sertão*, 1965) até o livro mais famoso, *Grande sertão: veredas* (1956), com o qual Rosa se firma definitivamente no panorama internacional; e que encontra depois sua última codificação nos contos curtos, sempre mais curtos, de *Primeiras estórias* (1962); *Tutaméia* (1967); *Essas estórias* e *Ave-palavra* (póstumas, 1969 e 1971) (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 605-6).

Nessa apresentação, Stegagno-Picchio não relaciona *Magma*, o livro de poemas; estes são mencionados rapidamente apenas no último parágrafo referente à obra do escritor mineiro, como “algumas poesias: poucas e irrelevantes no complexo de sua obra” (p. 610). Para os demais livros, comentados mais extensivamente, ela introduz observações críticas. Reforça a afirmação do destaque devido a *GSV* e comenta os contos cada vez mais curtos ao citar as *PE*. Essa constatação faz-se interessante, pois, ao concluir a apresentação da obra de Rosa, a autora comenta que, após o romance “confissão-rio” (p. 610), o escritor compõe histórias “sempre mais curtas: em que assoma o humorismo, banido do romance, a ironia, o sorriso benevolente. [...] Talvez as mais belas sejam ainda as *Primeiras estórias*, com um vértice insuperado em “A terceira margem do rio” [...]” (p. 610). Com esse comentário, a

pesquisadora ressalta o *livrinho* e aponta para um *continuum*, como se as narrativas de Rosa caminhassem em direção à síntese, à economia, após a elaboração do romance. Nota que, se em *Sagarana* o texto é regionalista, o acirramento do trabalho de linguagem eleva o patamar estilístico das obras subsequentes.

No que diz respeito a diálogos com a obra do mineiro, designa Oswald de Andrade, com *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924),³³ e Mário de Andrade, com *Macunaíma* (1928). O foco para essa aproximação é o trabalho com a linguagem: a quebra da sintaxe, o uso de léxico oriundo tanto dos mais diversos lugares do país quanto do estrangeiro e do latim, bem como uma confluência de etnias e povos. Também aproxima Joyce e todos os anglo-saxônicos “manipuladores de palavras” (p. 606), distinguindo-os devido ao interesse de Rosa pela saga do grupo.

Stegagno-Picchio destaca ainda algumas técnicas compositivas surrealistas, o gosto de propor teoremas, o relato de animais e o apreço pelo caso e pela anedota. Quanto ao tema, retira de Bizzarri “a raiz obscura de um país, o cansaço, o perigo, a cólera”, mas não esquece a ternura presente em personagens como Miguilim (p. 609).

Cabe aqui a abertura de um parêntese para considerar quatro recortes interessantes feitos pela autora: ao comentar o “eu” autobiográfico e o “eles” regionalista (p. 381), Afonso Arinos tem seu buriti realizado em Rosa; Lopes Neto reencontra a representação de um diálogo com um interlocutor que não se manifesta na obra de Rosa e, por ocasião da narração historiográfica acerca do cinema brasileiro e de produções cuja inspiração são obras literárias, é destacado o filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos.³⁴ O “Instinto de Nacionalidade”, que ilumina o capítulo referente a Lopes Neto e outros regionalistas, não é retomado em Rosa, quer por tratar-se de um novo regionalismo (“Tem que ser lida [a obra] no seu sentido e no seu suprasentido”, p. 608), quer por tratar-se de um assunto já suficientemente esclarecido pela autora. Em que pese a condição panorâmica de uma *História da literatura*, estranha-se o silêncio sobre a proximidade de dicção entre Lopes Neto e Rosa no capítulo designado ao último, dada a apreciação sobre as torções sintáticas e o léxico que reuniram o mineiro e os modernistas de São Paulo. Nessa mesma linha, causa certo espanto a menção à cinematografia de Glauber Rocha e nenhuma consideração sobre o diálogo entre o homem do Cinema Novo e o homem fabulador, em particular, com a obra *GSV*.

³³ ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Civilização Brasileira: Três, 1973. (Coleção Literatura Brasileira Contemporânea).

³⁴ Cf. *A HORA e a vez de Augusto Matraga*. Direção: Roberto Santos Produção: Luiz Carlos Barreto, Roberto Santos e Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Roberto Santos. Intérpretes: Leonardo Vilar, Jofre Soares, Maria Ribeiro, Ary Toledo. [s/l]: Difilm / Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas Ltda., 1965. 1 filme (120min), son.

Ao longo de sua exposição, mantendo como horizonte a procura por uma brasilidade, por uma face de nação por parte da literatura brasileira, Stegagno-Picchio redimensiona os regionalistas vistos à luz da obra de Rosa. No comentário, a linguagem e os seres não integrados valorizam a paisagem e o tom criados. Afirma:

Contudo, o que distingue Guimarães Rosa dos narradores regionalistas do sertão (Distingue pampa e sertão, distingue vários Brasis.) que o precederam é a função por ele atribuída a essa sua linguagem. E isso tanto na sua primeira fase realista quanto na última, que culminaria no discurso acadêmico, de pura invenção, pronunciado pouco antes da morte. O sertanejo de Rosa, como a criança, ou, de qualquer forma, o ser não-integrado, funciona, não como degradador da linguagem, mas como libertador da linguagem (p. 607).

Bosi apresenta Rosa como um demiurgo, como o escritor que irá dar outro e novo rumo (inclusive, imprevisto) ao regionalismo brasileiro. Stegagno-Picchio, da mesma forma, fala de um novo experimento da linguagem, de Rosa e dos que vieram após Rosa, sem, no entanto, alcançar-lhe a qualidade estética. Os dois estudiosos, embora comentem a contística de Rosa, enfatizam os romances que a crítica já consagrou. Deixam claro o lugar de destaque do romance como forma possibilitadora da dicção criada.

A explanação desses autores sobre Guimarães Rosa demonstra o isolamento em que é apreciado nas duas historiografias. A leitura desse tipo de exposição, embora demonstre a ordenação de um sistema complexo, reforça um panorama em que emergem surtos. Para repensar o lugar que ocupa a obra rosiana, é preciso observar os desníveis entre as produções temáticas e/ou formais de certas épocas (memória historiográfica e crítica) e os diálogos entre diferentes autores (*ágon*). Ou, ainda, observar e avaliar os recursos literários engendrados por Rosa ao longo de sua produção e investigar de que modo esses recursos contribuem para a chegada ao *livrinho*.

2 CONTO E EPÍGRAFE

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu pecado
 Meu sonho desesperado
 Meu bem guardado segredo
 Minha aflição

Eu, brasileiro, confesso
 Minha culpa, meu degredo
 [...]

Minha terra tem palmeiras
 Onde sopra o vento forte
 Da fome, do medo e muito
 Principalmente da morte
 (Marginália II, Gilberto Gil e Torquato Neto,
 na voz de Maria Bethânia)

A recuperação de eixos temáticos e de formas literárias pouco evidentes na exposição historiográfica pode redimensionar o trajeto desenvolvido por escritores brasileiros. Como, no panorama literário, *PE* apresenta uma estrutura destacada apenas na condição de narrativa em quadro, sem que haja uma correlação entre a forma alcançada e as demais experiências estéticas do escritor, analisar personagens de romances canônicos coincide com a hipótese apresentada, ou seja, a de estabelecer certa relação entre o protagonismo ligado à infância e à família, a ausência de epígrafes e a opção pelas narrativas breves.

Alfredo Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1997),³⁵ expõe um rápido panorama da forma narrativa curta e dos rumos que ela toma após o modernismo. De imediato, o historiador alerta para a importância do conto e o distingue do romance:

Quanto à invenção temática, o conto tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo. Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra (BOSI, 1997, p. 8) [itálicos do autor].

Bosi comenta a prerrogativa indicada por Edgar Allan Poe, o efeito único, lembrando as palavras do mestre dos contos: o escritor criará incidentes de modo a construir o efeito único que deseja revelar. Para Poe – e Bosi –, desde a primeira frase o contista deve buscar esse efeito. Se assim não for, ele falha na composição do conto. Ao efeito, Bosi junta a invenção do contista como se fora um “achamento (invenire=achar, inventar) de uma situação

³⁵ Cf. BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. As citações subsequentes referem-se a essa mesma obra.

que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (p. 9). Ele lembra que a delimitação do tema já funciona como a explicitação da situação escolhida, negando tudo o que estiver fora desse recorte.

O narrável encontra em cada contista o estilo com que veste as situações e temas escolhidos. Ultrapassada a agônica relação entre a forma e a matéria narrável, realizado o conto nos limites de sua tensão, o contista já optou por um registro, por uma expressão estético-literária. O historiador compara:

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção (p. 9) [itálicos do autor; negritos meus].

Em seguida, Bosi discorre sobre os contistas da literatura brasileira, destacando as situações sobre as quais se debruçam. Após abordar nomes com o Bernardo Élis, Dalton Trevisan, Ruben Fonseca e Moacir Scliar, por exemplo, dá ênfase ao trabalho de Rosa, ressaltando-lhe as qualidades literárias e os temas, recortes singulares e plenos de sentido. Afirma:

Mas o melhor conto brasileiro tem procurado atingir também a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal das realidades vitais: Guimarães Rosa foi mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania, da narrativa plana à constelação de imagens e símbolos; mas tudo isso ele o fez com os olhos postos na mente sertaneja, remexendo nas relações mágicas e demoníacas que habitam a religião rústica brasileira (p. 11).

O destaque dos contos recai sobre a temática metafísica, ressaltando a “rústica religião” do Brasil. Em seguida, ao tratar da expressão alcançada por certos escritores, voltará a Rosa com entusiasmo. Bosi descreve linhas gerais para o conto brasileiro contemporâneo, propondo uma distinção entre os resultados das vanguardas de 1920 e 1930, “ora futuristas, ora expressionistas” (p. 14), alinhando Oswald de Andrade, Mário de Andrade e, de certo modo, Antônio de Alcântara Machado, e “um realismo novo e depurado, que se formou depois de 30” (1997, p. 14). Para exemplificar esse realismo que considera novo, Bosi elenca os autores cuja escrita considera moderna e responsável pelos “modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo” (p. 15). Caracteriza a vertente encabeçada por Rubem Braga como “*crônica límpida*” (p. 14) e aquela iniciada por Graciliano Ramos como

“*prosa nua*” (p. 14) [itálicos do autor]. A Graciliano Ramos, Bosi reúne nomes como José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Verissimo e Dionélio Machado.

Na sequência, o historiador volta-se para a contística intimista e aquela que aposta no brutalismo. Reconhece que os escritores dessas linhagens devem seus narradores a influências estrangeiras, à obra de nomes como Katherine Mansfield, Gide, Poe, Borges, Hemingway e Faulkner, por exemplo: “*O segundo modernismo e a literatura de fora, mais divulgada a partir de 40 foram, portanto, o principal quadro de referência estilístico do conto brasileiro dos últimos vinte e cinco anos*” (p. 15) [itálicos do autor].

Bosi dedica três parágrafos a Guimarães Rosa. E, embora em um desses parágrafos se ocupe com a nomeação de escritores que alinha ao mineiro, fica evidente o destaque com que vê a obra de Rosa.

Quanto ao experimento verbal, é apenas discreto nesse corpus. Encontra-se assiduamente nas Terceiras estórias (Tutaméia) e em Estas Estórias, últimas produções de Guimarães Rosa, já na década de 60. Confrontada com elas, a narrativa breve brasileira poderá parecer linguisticamente conservadora. O melhor critério histórico não será, porém, maniqueu: radicais de um lado, diluidores de outro. As Primeiras Estórias (1962) e Tutaméia (1967) são obras que conheceram uma formação peculiaríssima, que não pode servir de modelo a-histórico para entender ou julgar experiências díspares como Laços de Família de Clarice, Nove Novena de Osman Lins, O Ex-Mágico de Murilo Rubião, [...] e Bacanaço de João Antônio... (p. 15-6) [itálicos do autor; negritos meus].

O comentário sublinha o aspecto de experimentação verbal e sinaliza a estética conquistada a um momento histórico. A expressão verbal rosiana e as demais vertentes literárias da época seriam, para Bosi, resultados de um processo histórico em andamento, o qual, dada a relevância da cultura e da arte para a formação de um país, surge na historiografia como pluralidade nos modos de dizer. Nesse sentido, as considerações levam o leitor a um panorama complexo e bem situado do conto brasileiro contemporâneo. Falta, no entanto, o aprofundamento que resultaria em um cotejo – profícuo para a crítica, para a história da literatura e para a narratologia – que contemplasse o momento histórico e analisasse as obras desses contistas. Parece-me esse um dos caminhos para pensar e avaliar os recentes caminhos da prosa contemporânea brasileira.

A reflexão de Bosi impressa nos comentários sobre a expressão alcançada por Rosa surge como a outra ponta das considerações de Süsskind. A contística e os romances ocupam momentos diferentes na história da literatura, e o realismo de 30, em especial nas narrativas breves, parece ter sido alternado por uma gama mais variada e intensa de estilos. A observação de Bosi referenda um olhar mais atento aos contos de Rosa, embora *TU* – e não

PE – ocupe o lugar de destaque na apreciação crítica. A trajetória da obra rosiana não entra em questão para a avaliação de Bosi, uma vez que ele pensa os escritores que apresenta mediante a caracterização da forma. Ainda assim, insere um cotejo *en passant* entre o mineiro e autores hispano-americanos:

A trama narrativa e o manejo da frase de cada um dos contos desses livros representativos da ficção brasileira obedeceram a certos processos imanentes à prosa moderna, muito mais próximos do despojamento neorrealista, ou de uma sóbria e tensa autoanálise, do que de livres expansões barrocas. Mas Guimarães Rosa, já aparentado às vezes a grandes escritores hispano-americanos, como Lezama Lima e Borges, se encaminhou com decisão, naqueles seus últimos contos, para o texto estranho e o plurissenso, a palavra nova e a surpresa sintática, que lembram precisamente a mais complexa tradição maneirista: o que foi o seu próprio modo de transcender o regionalismo de que, afinal, partira, ao escrever em 1937 as histórias de Sagarana (p. 16) [itálicos do autor; negritos meus].

Bosi retoma a trama e o modo de manejar a frase, o estilo, características vinculadas ao tema e à situação. Assim, alia o maneirismo com que Rosa ultrapassou o regionalismo das obras iniciais ao metafísico, tema indicado no comentário anterior. Sublinho que, em *MA*, o escritor mineiro já apresentava poemas em que o viés não era regionalista. Na correlação entre as afirmações do historiador e as designações como romance épico, ou super-regionalismo, indicativas de *GSV*, Bosi parece apontar para o conto como a forma que possibilitou a saída de um viés marcadamente³⁶ regionalista.

Ao longo de sua exposição, Bosi alerta para o fato de o conto abarcar as situações mais diversas da vida atual e constituir-se no espaço “*de uma linguagem moderna (porque sensível, tensa e empenhada na significação), mas não forçosamente modernista*” (p. 21) [itálicos do autor]. O lugar que destina à forma breve sinaliza a importância de que se reveste o conto para a representação da sociedade brasileira de meados do século passado até os dias de hoje. Em contínuo, Bosi explica que os padrões mais constantes para o conto têm sido aqueles produzidos por escritores que produziram, nos anos “*de 30 e de 40, romance neorrealista, memórias ou crônica do cotidiano*” (p. 21) [itálicos do autor]. A assertiva anuncia a reflexão sobre as formas narrativas e o avanço dos ficcionistas em direção a modos de expressar a realidade contemporânea.

³⁶ Entenda-se essa afirmação não apenas no que diz respeito a uma dicção oral, mas a ênfase em personagens nem sempre próprios do sertão de lavradores, jagunços e coronéis.

Quando finaliza as considerações que antecedem a antologia, faz uma apreciação que interessa sobremaneira a este trabalho:

É muito provável que o conto oscile ainda por muito tempo entre o retrato fosco da brutalidade corrente e a sondagem mítica do mundo, da consciência ou da palavra. Essas faces do mesmo rosto talvez componham a máscara estética possível para os nossos dias; e a literatura, enquanto literatura-para-a-literatura, não tem meios de superá-la... Poderá representá-la, exprimi-la, significá-la. E vivê-la e sofrê-la, até desafiá-la. Arrancá-la, não [...] (p. 22) [itálicos do autor; negritos meus].

A conclusão do historiador é por uma representação da realidade brasileira que esteja sempre em movimento entre as duas “*faces do mesmo rosto*”. A máscara estética para a sociedade brasileira estaria nesse movimento, à semelhança de um Jano que aponta para o futuro graças à condição bifronte.

Refletir sobre as formas narrativas e sobre as saídas que os ficcionistas criaram para mover-se entre a cena objetiva, impactante, à semelhança da câmera de cinema, e a intervenção do narrador, de modo a não perder a subjetividade que possibilita à ilusão de realidade maior verossimilhança exige uma visão panorâmica da literatura brasileira, por um lado, e, por outro, delimitações precisas. Para a delimitação, faz-se necessário pensar sobre a tradição literária e seus caminhos. Em minha opinião, uma das maiores contribuições para isso é a teoria literária produzida por João Cabral de Melo Neto.

Ao comentar a arte de Joan Miró (e, por tabela, a arte do escritor), João Cabral (1995)³⁷ realiza uma lúcida apreciação das relações que costumam se estabelecer entre o trabalho de representação e toda uma herança artística necessariamente conhecida, responsável pelo universo de expectativa do artista e do público. Ocupado em refletir sobre o trabalho de criação do pintor, afirma o poeta e teórico:

À escola substituí o museu; ao trabalho intelectual, a criação intuitiva; à inteligência, a memória. Àquele tipo de pintor intelectual, mais ou menos intelectual segundo sua prática ou sua época, obediente ao técnico não pelo gosto da limitação – como se dá com o acadêmico – e sim porque somente através do teórico lhe podiam chegar as soluções que o problema de seu trabalho lhe propunha, substituí um tipo de pintor que, sem conhecimento do teórico, com desprezo dele ou mesmo voltado contra ele, *termina sempre por encontrar-se com os mesmos resultados. Um tipo de pintor integrado numa tradição, isto é, num automatismo, que lhe advém da impregnação desses séculos de arte anterior contemplados.* Evidentemente, a atitude da pintura posterior ao Renascimento não tem sido, sempre, uma atitude conformista. [...] *Mas no que diz respeito à estruturação do quadro, nenhuma transformação se verificou.* Mais ainda: até o advento dos cubistas todas as transformações têm acontecido absolutamente à margem dos problemas que com ela se relacionam (p. 708-9) [grifos meus].

³⁷ Ver MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Cabral discute a cristalização de uma forma de representação (de figuras e de molduras) ao constatar a prevalência do hábito. Como teórico, expõe um sistema forjado não apenas pelo escritor, mas pelas academias, que praticam um excesso de razão segundo a qual, da pesquisa, nascem normas, e pela inteligência, que não se dá conta da composição, apenas da forma final, do que está dentro da moldura, valorizado na e pela moldura herdada. A obra de arte está ligada a um sistema; o artista vê-se influenciado por esse sistema.

Ao ler *Joan Miró* pela primeira vez, fiquei impactada com a pertinência aguda das colocações. Depois, percebi que João Cabral conduz uma reflexão difícil de fazer. A moldura do quadro fez-me olhar para as narrativas, em particular para o romance e o conto, formas que vinha enfrentando ao estudar Guimarães Rosa, as quais haviam sido objeto de alguns questionamentos já à medida que conhecia a obra machadiana³⁸. O grande número de contos produzidos por Rosa escritor chamava minha atenção. Não seria o conto o fôlego da narrativa num mundo em que o efeito de realidade está diretamente associado ao detalhe e à representação de sujeitos fragmentados? Não seria essa forma, tão afeita ao século XXI, aquela que daria conta de uma História que ganha profundidade pelo detalhe, pelo flagrante instantâneo capaz de desvelar movimentos cobertos pela trama extensa, por vezes, desfibrada? E, ainda, será que o conto não estaria mais afeito à nossa face de país colonizado, poliédrico³⁹ por descoberta, cuja República inicia às vésperas do século XX?

Em que pese a complexidade formal do romance, as potencialidades literárias de um herói problemático e o artifício da viagem-aprendizado, a voz narrativa contemporânea modificou-se substancialmente. Ao analisar o narrador contemporâneo no artigo “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Theodor Adorno (2003)⁴⁰ demonstra a necessidade de que essa forma abandone uma de suas premissas iniciais, o realismo clássico:

[...] quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na reprodução do engodo (p. 57).

³⁸ Os dois escritores têm um volume considerável de contos. Ambos exercitam vários tipos de narradores e, ao passo que Machado de Assis abre os livros com advertências que dão o tom das narrativas, Rosa experimenta epígrafes que, de um lado, arregimentam caracteres da novela ou dos contos e, de outro, retomam a oralidade ainda que sob o pseudônimo. O silêncio das epígrafes será uma conquista das estórias do ouvinte/leitor que, então, não mais precisa recuperar memórias de outrem, tampouco negar o momento em que se processa a atualização do velho sertão. No capítulo “O silêncio das epígrafes”, chego a esses aspectos. Vamos *pari passu*.

³⁹ Empresto a metáfora de Alfredo Bosi: “*O conto de hoje, poliedro capaz de refletir as situações mais diversas [...]*” (1997, p. 21) [itálicos do autor].

⁴⁰ Cf. ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. As citações subsequentes referem-se a essa mesma obra.

Adorno estuda a recusa da representação da “aparência como algo rigorosamente verdadeiro” (p. 61). Defende a ideia de que ocupa o lugar da reflexão pré-flaubertiana uma “tomada de partido contra a mentira da representação” (p. 60). Para o filósofo, essa nova reflexão evidencia uma posição contra o narrador romanesco, o qual procura, ao comentar os acontecimentos, corrigir a perspectiva que assume. De modo que, conclui, a violação da forma épica romanesca é inerente ao seu sentido. Essa postura pontua a irrealidade da ilusão, diminui a distância estética ética entre narrador e leitor e lhe atribui variações, assim como evidencia narrativas romanescas que funcionam como epopeias negativas.

Segundo Adorno:

São (epopeias negativas) testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopéias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade [...] (2003, p. 62).

Em outro artigo, na mesma obra, intitulado “Sobre a ingenuidade épica” (2003), o filósofo alemão alerta para a necessária transformação do relato expositivo e objetivo para uma narração liberta do peso conceitual dos objetos, de modo a não permanecer submetida à ordem classificatória resultante da *ratio* burguesa. Ao cobrir o objeto com conceitos, a representação não o deixa aflorar, sequer o apreende. Com exemplos que vão de Keller a Hölderlin e Goethe, Adorno demonstra recursos da linguagem literária que abolem o espírito lógico-intencional da linguagem narrativa, subvertendo nexos condutores da narração em metáforas que abrem mão dos nexos entre as coisas e que deixam aparecer a fungibilidade que hostiliza a memória. Para ele, só “quando abandona o sentido o discurso épico se assemelha à imagem, a uma figura do sentido objetivo, que emerge da negação do sentido subjetivamente racional” (p. 54). Desse modo, pode-se alcançar a imagem e reconhecer, nas metáforas, resíduos do processo histórico.

Nesses artigos, Adorno evidencia a relevância do fluxo do pensamento e das descrições para a libertação da linguagem épica. A menção a um poema de Hölderlin, colocado lado a lado com narrativas de Keller e Goethe, aliada à ênfase em buscar uma representação capaz de narrar algo digno de um relato – mas sem a objetividade, ou a transparência, de realidade –, indica a proximidade entre a linguagem lírica e a narrativa, ambas imbricadas na forma romanesca.

Por outro lado, as considerações do filósofo alemão fazem-nos voltar ao conto, uma narrativa cuja teoria sempre pontuou sua proximidade com a linguagem lírica. A teoria referente ao conto é unânime em alguns de seus pressupostos sobre esse tipo de narrativa literária. De Edgar Allan Poe a Julio Cortázar, em Horacio Quiroga ou Ricardo Piglia, o efeito único aliado à concisão é indicado como característica do conto. O efeito único, ou tensão unitária, aparece por meio de uma economia de materiais narrativos de que o autor lança mão para obter a brevidade, ou concentração, ou compactação, de modo a lançar a narrativa em direção a um desfecho. Graças a essa forma de construção, o conto acaba por apresentar uma imagem complexa. Pensar narrativa, hoje, talvez implique pensar o conto, justamente pela possibilidade de uma expressão artística próxima à da lírica, capaz de expor a subjetividade de sujeitos participantes de uma sociedade marcada por uma história de colonização e multiplicidade cultural desde suas raízes.

Ao aliar as características acima elencadas àquelas destacadas por Ricardo Piglia em “Teses sobre o conto” (1994),⁴¹ é possível observar que a poética do conto avança no que se refere à apreensão de sua estrutura. Embora a estrutura da forma ilumine o tema que abarca, essa mesma estrutura revela toda uma realidade excludente ao conto. O conto torna-se, então, ele próprio, um fragmento da realidade representada.

Essa forma compacta que objetiva um efeito único narra sempre duas histórias, declara Ricardo Piglia quando anuncia sua primeira tese. Explica que as duas histórias são contadas de maneira diferente porque implicam dois sistemas de causalidade diversa. Por isso, os elementos necessários ao conto desempenham uma dupla função. A intersecção entre elementos que participam das duas histórias – a visível e a secreta – desvelará a segunda história. E Piglia revela: “Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes” (p. 39). Essa afirmação leva a pensar na relevância não apenas da segunda história, mas na importância do momento da virada que fará aparecer a segunda história.

O escritor aborda o que chama de conto clássico; vai de Tchecov a Borges, comentando as variações no manejo das duas histórias e inovações que atribui ao seu conterrâneo. Mas segue focalizando o que destaca na estrutura do conto: as duas histórias e o momento do reconhecimento da segunda história, os recursos narrativos que fazem aparecer a segunda história.

⁴¹ Cf. PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Laboratório do escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994. As citações subsequentes referem-se a essa mesma obra.

Conforme citação:

O conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. ‘A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa longínqua terra incógnita, mas no próprio coração do imediato’, dizia Rimbaud. Essa iluminação profana se transformou na *forma* do conto (p. 41).

Mais do que em qualquer forma, o detalhe, quer na figura, quer nas palavras, determina a sobreposição das duas histórias. A torção e a oposição – encontro entre o exterior (a primeira história) e o interior (a segunda história) – dão-nos a chave do conto. Importante no que diz respeito à forma, o detalhe auxilia tanto na concisão e no efeito único quanto na busca do efeito de realidade do texto, pois vemos a realidade apenas parcialmente. O detalhe revela aos olhos atentos o que está submerso na narrativa e deve vir à tona, uma vez que a perspectiva do real narrado vem sempre mediada pela subjetividade de uma consciência⁴². Assim, seguindo as palavras de Machado de Assis na Advertência que abre *Histórias da meia-noite*, o que faz mal a esse gênero não é o tamanho, mas a qualidade, pois, quanto ao tamanho, requer do leitor apenas alguma sobra de seu tempo, o que não significa que seja um gênero que não exija “predicados de observação e de estilo” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 160).⁴³

2.1 CONTO EM QUADRO

Rápidas considerações sobre escritores anteriores aos das décadas de 20, 30 e 50 são fundamentais para a presente análise. Comentarei aspectos que julgo adequados a essa pesquisa, relativos à obra de Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Simões Lopes Neto e Guimarães Rosa. O primeiro, por fundação e estilo, o terceiro, pela inovação e pela criação de uma espécie de apresentador-narrador-corifeu; Machado e Rosa, pelas perspectivas e situações adotadas.

Seguindo a historiografia literária, vamos encontrar, no Romantismo, uma obra que dará destaque ao conto no Brasil: *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1855).⁴⁴ Trata-se

⁴² Claro está, como mostra Auerbach em *Mimesis*, que o detalhe e a torção são os fundamentos para o reconhecimento das mudanças estéticas e estruturais que atingem os gêneros literários. Aqui, no entanto, o detalhe ganha maior peso, uma vez que a forma narrativa faz dele um recurso inestimável para a trama.

⁴³ Todas as citações e referências à literatura de Machado de Assis foram retiradas da *Obra completa*, 1994, editada pela Aguilar. A publicação divide-se em vol. I (os romances), vol. II (contos e teatro) e vol. III (poesia, crônica, crítica, miscelânea e epistolário). Para evitar repetições, os volumes não serão designados, destinando-se esta nota ao esclarecimento do leitor.

⁴⁴ Ver AZEVEDO, Álvares (1855). *Noite na Taverna/Macário*. São Paulo: Três, 1973.

de uma narrativa em quadro,⁴⁵ ou seja, o primeiro e o último contos aglutinam os demais. Em Azevedo, essa moldura funciona de modo a indicar o lugar em que se reúnem os contadores de suas aventuras e desditas, sinalizando a veracidade das espantosas experiências relatadas. Encimadas por epígrafes, os contos constroem elos com a cultura e a literatura europeias. As narrativas ocorrem em vários países, e as situações abordadas dizem respeito a traições, estupro e relações incestuosas. Personagens em trânsito descortinam paisagens exóticas e vidas tumultuadas por paixões que abalam os valores da civilização ocidental, inclusive aqueles que eram estabelecidos em terras tupiniquins.

Em que pese o destaque que o conto ganha a partir da década de 1960, como demonstra Antônio Hohlfeldt, em *Conto brasileiro contemporâneo* (1988), Machado de Assis, com certeza, notabiliza o conto no Brasil. O escritor ocupar-se-ia com a narração de uma sociedade cujo molde já está tão bem ajustado que, apesar da mudança de sistema político, mantém próximos os valores e as práticas do antigo regime. Faria, de um comum pecúlio, a composição de suas *personae* e, de advertências e epígrafes, um outro tipo de moldura.

Um parêntese permitirá que pensemos com mais cuidado o conto brasileiro sob a batuta de um de nossos maiores ficcionistas. O criador de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e das *Histórias da Meia-Noite* parece ter se dedicado a refletir sobre a narrativa curta, não apenas no que se refere ao conto tradicional, mas no que diz respeito a um conto brasileiro que tivesse a fisionomia da Modernidade. Escritor consciente de seu trabalho crítico, Machado faz da própria ficção o meio pelo qual pensa a arte de narrar. Ao colocar em evidência o que pensa do conto, usa um recurso comum à época, útil para que a crítica do século XXI pense sobre a figura autoral.

No segundo capítulo de *Conto brasileiro contemporâneo*, Antonio Hohlfeldt cita Herman Lima: “se o nosso conto literário não começou com Machado de Assis – firmou-se com ele, recebendo-lhe das mãos trato que nenhum dos outros anteriormente lhe haviam dado e feição nova e característica com o interesse dos temas e alinhamento e cuidado do estilo” (p. 36). Hohlfeldt lembra que o escritor escrevia amiúde para jornais,⁴⁶ exercício que teria permitido ao escritor carioca conquistar a maleabilidade do texto e uma prosa comunicativa e vivaz. Desse modo, contos publicados em jornais acabavam, posteriormente, formando um livro.

⁴⁵ Ou “contos enquadrados”, e que são típicos no período de formação do gênero, isto é, a partir do “Decameron” de Boccaccio, nas palavras de HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

⁴⁶ À semelhança de Rosa, que intensificará essa prática ao final dos anos 1950 e início da década de 60.

Ao referir-se aos primeiros dois livros de Machado de Assis, Hohlfeldt pontua:

Publicando os dois primeiros livros no “Jornal das Famílias”, Machado de Assis vale-se fortemente do diálogo. Dividindo as narrativas em curtos capítulos, o que bem se entende por virem publicados em folhetins dos jornais. Assemelhando-se, assim, a uma cadeia de cenas dramáticas, à maneira do teatro que o escritor chegou a experimentar, sem maior sucesso. Se estes textos, conforme observa Barreto Filho, são “mofinos, tateantes, com acertos eventuais [...]” revelam, de qualquer forma, o desejo de “ir realmente à alma da personagem [...], levando João Pacheco a observar que quanto mais se desenvolve o artista, diminui o enredo do conto, que se amplia numa espécie de “demonstração prática” de uma teoria ou conceito que o escritor possui e pretende desenvolver ao leitor, e de que o conto é a exemplificação, advindo daí algumas das formas escolhidas por ele, como o apólogo, a epístola, a paródia, a fantasia, o diálogo etc., como afirma Sônia Brayner [...] (1988, p. 37).

Nos livros, advertências e epígrafes, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação inicial com o leitor (e, portanto, forjam relações que trazem em seu bojo uma consciência do texto como escritura poética), dispõem os textos literários como formas interligadas, quer pela mão de um autor implícito, quer pela forma narrativa que aceita diferentes heranças. Seguindo as próprias recomendações, Machado cobre sua literatura com situações e personagens afeitas ao conto, e outras não afeitas, reafirma que há sentido nos contos (talvez, até sabedoria!) e relaciona, jocosamente, vida e conto, tudo isso expresso repetidas vezes nas advertências, como nesta que abre *Papéis avulsos*:

Avulsos são eles, mas não vieram para aqui como passageiros, que acertam de entrar na mesma hospedaria. São pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa. Quanto ao gênero deles, não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi somente, que, se há aqui páginas que parecem meros contos e outras que não o são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com São João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): ‘E aqui há sentido, que tem sabedoria.’ Menos a sabedoria, cubro-me com aquela palavra. Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que, quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoar-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 252).

O autor não adentra a discussão de gêneros e formas em um livro que inicia com “O alienista” e que apresenta “O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana”. Antes, em São João, evangelista que descreve uma besta que lembra os monstros primordiais, Machado de Assis encontra uma palavra para defender-se por fazer uma literatura considerada menor: “E aqui há sentido” (p. 252). Ocorre que o texto bíblico segue apresentando uma das preocupações da humanidade desde o advento da Cristianismo, um enigma até hoje aberto

pela palavra que quis representá-lo. E o autor retira de sua defesa a sabedoria que o anjo propõe a São João, ao mesmo tempo em que toma também sobre si as palavras do artista-filósofo, segundo as quais fazer um conto alegria o espírito e possibilita que *o conto da vida* acabe sem que se perceba. A conjunção desses dizeres coloca nas mãos do contista o contar a vida, mas há o reconhecimento da difícil travessia da vida para o conto. A dificuldade expressa pela ausência de sabedoria ganha relevo na forma do conto, nas várias tentativas de narrar o vivido. Afinal, como Machado mesmo afirma, nem tudo o que vem das narrativas populares deve ser aceito e utilizado. Há que ter juízo de valor e discernimento.

Se não há nomes definitivos, se não há forma mais nobre, há, contudo, um conjunto de textos de formas variadas, uma evidência do pecúlio. Por outro lado, recurso comum à época, o comentário que apresenta autor e obra, considerado com a variedade das narrativas, acaba por apontar para a figura do autor implicado, para a indicação de uma consciência que projeta sobre os textos seu fazer narrativo e sua visão dessa forma breve.

Cabe lembrar a posição do escritor sobre o conto, explicitada em *Instinto de nacionalidade*.

No gênero dos contos [...] tem havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras [...]. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor (1994, p. 806).

As narrativas aglutinadas em livros a fim de representar temas que se repetem, como as máscaras sociais, a morte, a ascensão social, deixam aparecer, primeiramente, uma narração constante porque ainda ligada às descobertas de pontos de vista para narrar. Em segundo lugar, Machado de Assis coloca, nas várias formas literárias, o lugar da experiência, especialmente se a literatura não se deixar aprisionar por formas predeterminadas, possibilitando a livre mistura de traços: a crônica, o conto e a novela; o diálogo dando forma a textos; traços da narrativa popular como moldura do conto literário; a convivência do cômico com o trágico e o lírico. Único elo de ligação entre as narrativas, reforçado pelas palavras grafadas na advertência, o autor implicado coloca-se como expressão articuladora de sentidos.

Embora nem todo escritor de contos deste país opte pela moldura, ela parece desempenhar um papel relevante nas criações de Azevedo e Machado. A interpretação dos contos e dos sentidos expressos nos livros desses autores está atrelada à compreensão da função da moldura. Por outro lado, enquanto, em Azevedo, a moldura está relacionada à forma e ao enredo, em Machado, a moldura está relacionada aos vários tipos de narrativas

curtas reunidas em um mesmo livro e à expressão de uma voz autoral a organizar o conjunto. Se, em Azevedo, a epígrafe e os lugares nos levam para fora das terras brasileiras, em Machado de Assis, as citações ocorrem tanto entrelaçadas à advertência do autor quanto no corpo das narrativas, de modo que acabam frequentemente subsumidas pelo texto literário machadiano, a serviço da criação de um pecúlio com expressão brasileira, a serviço da representação da sociedade em que vivia o escritor.

Com vistas à obra de Rosa, à sua dicção predominantemente rural e a narrações cujo quadro de abertura vem precedido de um travessão indicativo de discurso direto, é preciso considerar o conto sul-rio-grandense, em particular as narrativas breves produzidas por Simões Lopes Neto. Gilda Neves da Silva Bittencourt, em *O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade* (1999), ao analisar obras regionalistas do conto do RS, cita Flávio Loureiro Chaves e a relação que o pesquisador destacou entre a narrativa de Luís Araújo Fialho, *Recordações gaúchas*, de 1905,⁴⁷ e o velho Blau Nunes dos contos simonianos. Chaves aborda o texto de Fialho como uma “reportagem campeira”⁴⁸ (BITTENCOURT, 1999, p. 24) eivada de peripécias e tipos encontrados durante a viagem, bem como de casos relatados por ocasião dos momentos de descanso.

A perspectiva de Chaves trazida por Bittencourt imbrica a narrativa de fatos e casos com a atividade jornalística. Simões Lopes Neto, como se sabe, atuou como jornalista. E vários de seus contos foram, inicialmente, publicados em jornais, o que era comum naquelas épocas.

Na obra publicada em 1912, o gaúcho Simões Lopes Neto lançava mão de um recurso próximo ao da narrativa em moldura para apresentar o vaqueano Blau Nunes. Os *Contos gauchescos* oferecem ao leitor/ouvinte partes significativas da vida de um peão soldado, narradas sob a forma de casos. Quem apresenta o tapejara é uma voz que abre o relato sem apresentar-se diretamente. Após o travessão, a expressão “patrício”, termo com que a voz que fala exorta o leitor/ouvinte, parece indicar o convite de um habitante do Rio Grande do Sul. Em seguida, entra em cena a voz do vaqueano, e o homem passa a narrar suas histórias. A voz inicial, neutra até ali, uma vez que declara sua simpatia pelo velho peão, reaparece na voz do contador de casos como um possível companheiro de viagem, um interlocutor que desconhece muitas das coisas e dos fatos expostos pelo tapejara, necessitando de explicações que valorizam a estrutura das narrativas orais e as fórmulas que os contadores utilizam. Por outro lado, essa voz pode ser confundida com a voz do autor, recurso que coloca em cena,

⁴⁷ Cf. BITTENCOURT, op. cit., 1999.

⁴⁸ MA traz como situação e título de um dos poemas: “Reportagem”.

novamente, o autor implicado. Luís Augusto Fischer, na introdução da reedição de *Contos gauchescos*, publicada pela Artes e Ofícios (1998),⁴⁹ comenta o interlocutor do vaqueano:

Não são poucas as situações em que Blau, diante de um fato que está presenciando na cena ficcional, registra a presença desse interlocutor, nunca nomeado explicitamente, mas sempre referido com *patrãozinho*. Ficamos sabendo que Blau é muito mais velho que ele. Ficamos sabendo que o acompanhante de Blau não vive naquele ambiente, no pampa, porque o narrador se demora em detalhes [...] Num dos últimos contos, *Artigos de fé*, lemos mais: Blau recita para seu companheiro de andança algumas máximas de seu universo mental e, como um sábio diante de um aprendiz, sugere que ele anote as frases em sua *livreta*. Ao final do conto, Blau constata que quebrou-se a ponta do lápis com que o interlocutor fazia as anotações (p. 15).

As referências a alguém que toma notas, a um olhar curioso sobre um mundo que desconhece, parecem demonstrar o modo como a narrativa – seja a voz do interlocutor de Blau, enquanto personagem e primeiro narrador; seja a figura de um escritor projetada no texto, desdobrada em autor implicado – se compõe, interface que acolhe a voz do contador rural e a atitude do escritor letrado. Nas duas possibilidades, a convivência com um peão e o conhecimento de cenários que serão apresentados ao leitor-ouvinte sustentam a estrutura e mantêm no anonimato aquele que mostra a vida *gaucha* ao delegar voz a um contador de histórias.

Esse interlocutor se projeta no texto e propõe a organização das narrativas, presentificando a figura autoral. Ao delegar voz a um “Genuíno tipo – crioulo – rio-grandense” (p. 35), o primeiro narrador oferece-nos sua visão daquele homem. E prossegue descrevendo-lhe as qualidades e anunciando o tipo de conto que vamos encontrar: “dotado de uma memória de rara nitidez brilhando através de imaginosa e encantadora loquacidade servida e floreada pelo vivo e pitoresco dialeto gauchesco” (p. 35). A descrição das condições de memória do velho tapejara está combinada com “imaginosa e encantadora” (p. 35), adjetivos agregados à loquacidade, elemento fundamental para a forma de contar. Os dois adjetivos parecem conceder aos contos o estatuto de alguma invenção, algum acréscimo pela graça da narrativa. A isso, junta-se o “vivo e pitoresco dialeto” (p. 35), em que vida e cor local ficam imbricados.⁵⁰

A defasagem entre a percepção do autor implicado e da voz que narra os contos demonstra que o *patrãozinho*, o *vancê*, reconhece nos contos, quer no vivido narrado, quer na imaginação e no dialeto que o colorem, as aporias que constituem o vaqueano. A voz que

⁴⁹ As citações subsequentes referem-se a essa mesma obra.

⁵⁰ Impossível não lembrar as preocupações platônicas postas na boca de Sócrates por ocasião do discurso de Lísias...

apresenta o peão reconhece-lhe a complexidade; abre as narrativas, desvelando o estatuto de invenção, mediado pela fala, como necessário à compreensão do personagem narrador.

E, embora os contos apareçam como que fora de ordem, colocados ao acaso, percebemos uma organização dada por situações, temas e tramas. O leitor-ouvinte pode ordenar claramente as várias fases da vida de Blau, seus amigos, seus valores e, inclusive, o testamento de tapejara. Os *Contos gauchescos* não reapresentam a voz que fala ao final das narrativas; a moldura parece abrir-se, mas não fecha. O símbolo do infinito fica esboçado no comentário que finaliza “O ‘menininho’ do presépio”, e a estrutura de “Batendo orelha!...” parece colocar em cheque a oralidade preconizada.

Nessa linhagem de composição, encontra-se *Primeiras estórias*. Em Guimarães Rosa, embora *SA*, *CB* e *PE* reúnam textos que dialogam entre si devido a temas, lugares, personagens e epígrafes, o livro de 1962 inova com uma moldura desconectada da trama dos demais contos e a total ausência de paratextos, ou melhor, com o uso de paratextos – subtítulos – somente na última estória. Essa moldura, percebida em um conjunto de narrativas que privilegia os paratextos como forma de construção literária, não utiliza um narrador protagonista, não designa um interlocutor anotador. A ausência de recursos literários como os acima destacados não esmaece o autor implicado, ao contrário, reforça a percepção de uma figura organizadora perceptível nas opções estéticas do conjunto, ligada aos protagonistas que se relacionam com a infância. Essa constatação pode ser reforçada pelo estudo *intram opus*. Assim, não apenas a contística rosiana daria um passo importante para a compreensão da nação brasileira como evidenciaria, em diálogo com obras da historiografia, a relevância do conto para a conquista da criança citadina, herdeira da família nuclear, como símbolo do país. E o percurso até esse protagonista precisou de epígrafes e narrações seriadas.

2.2 OUTRA LENTE

Consideradas a relevância dada ao romance pela História da literatura e as evidências fornecidas por Bosi, em *O conto brasileiro contemporâneo* (1997, p. 21), as quais dizem respeito à relação entre escritores de romances e contistas e ao imbricamento entre dicção oral e narrativas regionais e de fundação, julgo pertinentes algumas observações sobre três romances: *O guarani*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Grande sertão: veredas*. A apreciação tem por objetivo rastrear temas, situações e personagens que se tornaram caros à contística rosiana e justificaram tanto o uso quanto a ausência de paratextos.

Visto pela historiografia e crítica literárias como o fundador do regionalismo (ou romance de teor rural, como propõem DACANAL, 1995,⁵¹ e FISCHER)⁵² no Brasil, Alencar é o primeiro escritor a mencionar o que denominou “cor local”, no texto “Como e por que sou romancista”.⁵³ Homem urbano, desde jovem conheceu um Brasil que se estendia para além das fronteiras da cidade que abrigou a corte portuguesa e soube relacionar o que vivia com o que lia, em particular, com os romances históricos de Walter Scott e James Fenimore Cooper, embora também lesse Honoré Balzac e Alfredo de Vigny.

Ocupado com um projeto literário e político de nação, Alencar sabia que o texto épico não daria conta de um país como o Brasil. Voltou-se para os romances históricos a fim de conquistar um modelo para seus romances indianistas e, depois, para o ciclo de romances chamados regionalistas, como *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871) ou *O sertanejo* (1875).⁵⁴ Era preciso retratar conflitos, fronteiras e sagas, como fizeram Cooper e Scott. E, claro, nada melhor que o romance histórico para revelar os dilemas na conquista de novas terras e gentes, os conflitos emergentes em fronteiras culturais e políticas, entre nobres como Dom Diogo e os índios aimorés, entre Dom Antônio de Mariz e Peri, entre Martim e Iracema, entre Manuel Canho e Barreta ou Dom Romero. Nesse sentido, em *Narrando o Brasil: Configurações do Brasil na ficção*, a análise de Lucia Helena sobre o constructo narrativo alencariano revela, nos procedimentos narrativos, o desvelamento do conflito entre mundos diferentes, entre dominador e dominado (HELENA, 1996),⁵⁵ bem como o avanço formal obtido por Machado de Assis em sua opção por um foco narrativo caracterizado pela volubilidade e pela ironia, em romances que optam pelo foco na intimidade, no realismo psicológico que não elide as máscaras sociais. Do ponto de vista do narrador onisciente, a virada machadiana nasce do narrador protagonista defunto. Nessa linha, escritores de romances optam por pontos de vista que, cada vez mais, reforçam a importância da perspectiva de uma visão de dentro, do personagem que narra.

Para realizar seu projeto literário, Alencar optou pelo romance, esse, sim, a forma pela qual é possível representar o país. Se refletirmos sobre os escritores até o momento

⁵¹ Ver DACANAL, Hildebrando. *Era uma vez a literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

⁵² Luís Augusto Fischer usa a acepção em um texto apresentado em disciplina da Pós-Graduação, em 2007: “Regionalismo e História da Literatura Brasileira”.

⁵³ Cf. ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, v.1.

⁵⁴ Ver ALENCAR, José de (1870). *O gaúcho*. São Paulo: Ática, 1998; (1871). *O tronco do ipê*. São Paulo: Ática, 1996; (1875) *O sertanejo*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sertanejo.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

⁵⁵ Ver HELENA, Lucia. Narrando o Brasil: configurações do Brasil na ficção. In: *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 31, n. 4, p. 99-110, dez. 1996.

comentados, a historiografia e a crítica literárias nos informam que todos optam pelo romance como forma para suas obras de maior expressão. Alencar dedica-se exaustivamente ao romance, Machado de Assis revela-se a frente de seu tempo a partir de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Guimarães Rosa nos deixa um romance que seria o ápice e a síntese de sua produção literária.

Segundo a historiografia, Alencar iniciou uma tradição literária que foi suplantada pela literatura de temática urbana. Se Euclides da Cunha voltou ao tema, isso se deve ao conflito entre a cidade e o sertão, entre o que circula nos jornais da época e o que o estarecido jornalista viu – e descobriu – *in loco*. Machado de Assis, contemporâneo de Alencar, outro escritor que retoma a reflexão sobre a cor local, relacionando-a a um “certo sentimento íntimo de nacionalidade” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 804) necessário às obras ficcionais, usará sua lente para observar as relações sociais entre uma corte em decadência e uma república que se quer nova. Guimarães Rosa, embora homem do mundo, retomará a temática rural: o mundo do sertão desaparecia sob a égide da nacionalização e da modernização do país. Ou não desaparecia?!⁵⁶

Antes de passar a outro conjunto de reflexões, creio ser pertinente considerar que recentemente a crítica literária apontou certa proximidade entre os tipos de lentes usadas por Machado de Assis e Guimarães Rosa no que se refere à expressão de um sentimento de melancolia frente a mudanças inevitáveis, logo, frente à perda de um mundo que se desfazia. Explico melhor: José Miguel Wisnick (2005)⁵⁷ demonstrou que a melancolia de um olhar lançado a um mundo em desagregação percorre a obra rosiana, identificando-o com o sentimento de luto; Kathrin Rosenfield (2006)⁵⁸ percebeu que Machado e Rosa vivem, em suas obras da maturidade artística, o luto pelo fim de uma época. Esse luto, diz-nos Freud – e o apontam os dois críticos –, revela-se como melancolia, pois se trata de um choro pelo que morreu. Os mesmos críticos afiançam, porém, que o modo como os dois escritores representam esse luto revelou-se bastante diferente. À ironia corrosiva de Machado, Rosa preferiu a esperança e a fé.

Ao considerar as mudanças de pontos de vista, tema e enredamento dos eventos da forma romanesca, a historiografia chega a certa linhagem de narradores, a qual transita da

⁵⁶ Alerto o leitor para o contraponto que se pode obter: as afirmações de Sússekind (1994) podem ser usadas para uma leitura crítica da historiografia, ao passo que as reflexões de Schwarz (*Ao vencedor as batatas*, 2000; *Um mestre na periferia do capitalismo*, 1977) não apenas evidenciam a continuidade entre projetos literários como fazem da crítica o movimento capaz de recolocar o discurso referente à história da literatura brasileira.

⁵⁷ Ver WISNIK, José Miguel. *Contos de João Guimarães Rosa*. Grandes Cursos Cultura na TV, v. 1- 2, 2005. Gênero: Documentário.

⁵⁸ Ver ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Desenveredando Rosa: a obra de J.G.Rosa e outros ensaios rosianos*, São Paulo: Topbooks, 2006.

memória articulada via romance histórico para a confissão, e da qual passo a uma linhagem de personagens secundários que acabam alçados à categoria de protagonistas, narradores ou não, com frequência acompanhados por uma consciência narradora. O deslocamento de personagens articula narração e tema, evidenciando o lugar de onde falam os personagens e as questões que paulatinamente ganham destaque na literatura do Brasil. O cotejo entre os romances de Alencar, Machado e Rosa iluminará a opção pelo estudo de *PE*.

Os personagens Isabel e Peri, de *O guarani*⁵⁹ (*OG*) e Riobaldo, de *Grande sertão: veredas* (*GSV*) são apresentados por narradores que valorizam a atitude de rememoração ou de expressão de uma memória perpetuadora (BENJAMIN, 1994, p. 211),⁶⁰ característica da narrativa romanesca: trata-se da atitude de lembrar novamente. O primeiro romance representa a recuperação de um passado histórico; o segundo, apresenta uma voz confessional proveniente de um passado histórico, escolhas importantes para a compreensão dos personagens e do deslocamento de sentidos impresso nesses agentes da ação.

Os personagens mais complexos do romance de Alencar são, certamente, Isabel e Loredano,⁶¹ ou seja, aqueles que não protagonizam o romance, antes compõem a gama de antagonistas da trama. Instáveis, sujeitos a bons e maus sentimentos, capazes de temer e de amar, esses personagens colocam em cena problemas cruciais como o *não pertencimento de Isabel, mestiça que não é escrava e nem parte da família*, mulher destituída de família, de dote e, portanto, de direito ao amor e ao casamento. Embora seja um personagem de segundo plano no romance de Alencar, uma vez que sua importância se deve ao fato de antagonizar com Cecília pelo amor de Álvaro, *Isabel parece indicar uma tradição literária de personagens símbolo do homem/mulher brasileiro/a destituídos de direitos*, a começar pelo reconhecimento paterno, e frequentemente relegados a uma posição de subserviência e dependência.

O narrador onisciente revela os pensamentos obscuros e os anseios juvenis da personagem. A insegurança e a raiva silenciosa pelo destino da mãe fornecem-lhe verossimilhança, permitindo que um pano de fundo histórico se contraponha às proezas de Peri e à altivez de D. Antônio de Mariz. Em uma sociedade patriarcal e rígida em seus

⁵⁹ Em que pese a relevância de *Iracema* no conjunto da obra de Alencar, essa obra romântica não traz os elementos ficcionais que julgo fundamentais para a presente análise. A prevalência do cenário tribal, a escassez de figuras representantes de comunidades europeias atuantes na trama e a ausência de um brasileiro mestiço sujeito de suas ações deslocam *Iracema* do foco deste trabalho.

⁶⁰ Ver BENJAMIN, Walter. "O narrador". In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁶¹ A versão inicial deste trabalho foi publicada na Revista Nau Literária sob o título "Um romance para Riobaldo". Nau Literária (UFRGS), v. 4, p. 1-15, 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/viewFile/6247/4541>. Acesso em: 15 set. 2011.

costumes, pois cada um conhece bem o lugar que ocupa, Isabel permanece destituída de um pai e de tudo o que faria dela uma moça aceitável para a sociedade da época. Soma-se a esse fato seu tipo físico brasileiro e a astúcia com que ela joga para atingir seus fins: a jovem aparece como herdeira de uma situação trágica, pois desperta o desejo dos homens, mas não tem dote a oferecer, não tem um nome paterno para apresentar, não tem lugar em uma sociedade que ainda recusa o brasileiro mestiço.

Do mesmo modo, Riobaldo é um menino sem pai, pobre, herdeiro de uma mãe que erra entre os homens e o pouco trabalho, o qual, todavia, reconhece viver em um mundo em que o comum é filho sem pai. Os pais partem, viram jagunços enquanto as mães ficam com seus filhos. Mais tarde, suspeitando que o padrinho Selorico Mendes, um fazendeiro contador de histórias e admirador dos jagunços, é seu pai, Riobaldo renega essa paternidade e viaja para construir uma vida de aventuras na jagunçagem. Isabel e Riobaldo partilham um apadrinhamento que oculta a figura do pai, nega a paternidade.

O que vemos em *GSV* é a trajetória do filho da Bigri, herdeiro de uma grande pobreza, que se transforma em professor e, logo, em Riobaldo Tatarana, depois, em chefe Urutu Branco, e, finalmente, em fazendeiro contador de histórias. Em todas essas transformações, permanecem as angústias de quem não sabe ao certo quem é. Afinal, Riobaldo é filho de uma mãe sem marido, jagunço com um sentir afetuoso pelo companheiro Reinaldo-Diadorim, sentimento que lhe causa ao mesmo tempo bem-estar e aversão e, ainda, admirador do Hermógenes, a quem também odeia, e de Zé Bebelo, de quem desconfia. Riobaldo está sempre entre pólos aparentemente opositivos, oscilando entre perspectivas que exigem uma escolha. E a escolha não se apresenta clara nem mesmo excludente de seu contrário.

Como Isabel, o núcleo familiar a que pertence Riobaldo carece da figura paterna. Também como Isabel, Riobaldo dissimula sentimentos e falas de acordo com seus interesses. Entretanto, cabe a Riobaldo *a sorte* não só de viver em um sertão em que os pais partem e abandonam suas famílias como também a de experimentar um momento de transição na história jagunça, obtendo destaque por sua capacidade de articular discursos e ideias no exercício de diferentes papéis sociais. Cabe a Riobaldo sobreviver às suas angústias existenciais e ao amor por Diadorim, esse, o jagunço herdeiro de uma força inteirada, da figura do Menino e da honra paterna, muito diferente de Riobaldo. *Enquanto Diadorim precisa ficar encantado para manter-se inteiro, digno da figura que Maria Deodorina encarnou para o amigo, Riobaldo traz as condições para mudar, acompanhando as transformações do sertão daqueles anos.*

A rigidez das posições sociais na casa dos Mariz aparece quebrada apenas por dois detalhes: a aceitação de Isabel no convívio familiar, ainda assim como uma espécie de agregada, e a permanência de Peri entre os brancos, presença associada a valores encarnados pelo protagonista e reconhecidos por Dom Antônio, pois, demonstra-nos Silvano Santiago, em “Liderança e hierarquia em Alencar” (1982),⁶² assim como o fidalgo representa o rei de Portugal em terras brasileiras, Peri é um rei naquelas matas. Isabel, dependente da boa vontade da família Mariz, ocupa um lugar socialmente frágil. A qualquer momento, a jovem pode ser deslocada da posição que ocupa, ao bel prazer dos poderosos.

Peri, diferentemente de Riobaldo e à semelhança de Cecília (e de Diadorim, se evocarmos aquela que fica encantada), apresenta-se como herdeiro de um nome paterno e de uma tradição alicerçada à figura do pai. Mas a cena em que Peri pede à mãe que parta com a tribo apresenta o momento em que a família, como núcleo, se desfaz. O homem, herdeiro da força guerreira e da memória do pai, opta por abandonar sua comunidade, seu lugar de pertencimento, para permanecer próximo a Ceci. No entanto, a perspectiva adotada oferece a Peri ainda um *locus* familiar: a floresta. Peri, morador das matas, embora tenha abandonado sua tribo, ainda pertence a um lugar, pode ir e vir como desejar. A condição de rei sobre as matas é uma concessão oferecida pelo olhar de um narrador que apresenta não uma nação ou uma família guarani, mas um índio só, sem os seus pares. Trata-se de uma concessão narrativa que exige do índio o afastamento de sua comunidade de origem.

Lembramos que o protagonista alencariano chega a nós por meio da voz de um narrador onisciente que tem como preocupação inserir os personagens em um passado histórico. O narrador protagonista de *GSV*, além de não apresentar certezas, mostra as transformações pelas quais passa e os conflitos profundos que se instauram a cada transformação. Se Peri muda, é apenas para deixar seu povo e colocar-se aos pés de Ceci, a quem venera. Vê a loura portuguesa como uma santa e servi-la não lhe causa profundas angústias, mas prazer. Riobaldo, por seu lado, vive vários momentos amorosos, todos significativos para sua trajetória. E o amor que nutre por Diadorim irá angustiá-lo e fazê-lo feliz a um só tempo. Justamente por isso, enquanto Alencar encerra *OG* com a imagem mítica de Peri e Ceci na palmeira que flutua sobre as águas do dilúvio, Rosa não fecha o romance lírico, antes, evidencia a eterna reconstrução a que se sujeita Riobaldo a fim de compreender o inenarrável da vida e a origem das coisas, nunca de fato encontrada. Casado com Otacília, ex-jagunço, Riobaldo perdeu o objeto de seu intenso amor, de sua razão de ser no mundo

⁶² Cf. SANTIAGO, Silvano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

jagunço. Passa, então, a outro mundo. Porque, dos dois meninos que se encontraram no São Francisco, o jagunço Diadorim, a filha Maria Deodorina, figura herdada da tradição europeia da Donzela Guerreira ou da Filha do Cavaleiro-sem-filhos-varões, fica para sempre encantada na memória dos jagunços, ao passo que Riobaldo, figura que surge da História do país colonizado, sobrevive e narra sua própria história.

Sem pai em um mundo regido pela força masculina, a voz de Riobaldo não apresenta a dureza inteirada do narrador de Alencar, mas a dubiedade, o adequar-se a situações imprevistas ou difíceis de ultrapassar, às circunvoluções de um olhar reflexivo e sempre atento ao ir e vir das pessoas e das coisas. Riobaldo é flexível em um mundo cuja transição exige maleabilidade. O sertão dos jagunços está se modificando, a política cidadina começa a entrar no mundo sem lei, a astúcia e a mobilidade discursiva são atributos necessários a esses guerreiros, como o foram para Odisseu.

Se Isabel sente-se deslocada na casa de Mariz, Riobaldo sente-se deslocado na casa do padrinho e em todos os lugares que percorre após a morte da mãe. Isabel, sem recursos, deve permanecer na casa. Riobaldo, já professor, pode sair pelo sertão, buscar um outro lugar para constituir seu lar, sua família, sua história, ocupando posições de destaque na sociedade sertaneja. Entretanto, apesar da determinação do narrador protagonista, em todas as suas experiências o acompanha a sensação de não estar adequado ao grupo, de não ser um igual entre aqueles com os quais se encontra reunido. Riobaldo confessa um não pertencimento.

E a atitude de recuperar por meio da narração um fio que reúna as partes de sua história, formando um todo coeso, esbarra nos sentimentos do velho fazendeiro, na percepção de um estar fora de lugar, mesmo agora, pois sente que pode ter perdido algo em sua vida, mas não sabe o quê. Essa angústia o deixa em uma situação novamente ambígua, porque, para viver plenamente, Riobaldo precisa vasculhar o passado na busca de um sentido supostamente perdido. O deslocamento vivido pelo sertanejo parece alçar-se à sua voz, de modo que a sensação de não pertencimento, de estar sempre deslocado, acompanha o modo como organiza a imagem de si mesmo.

À linearidade e à imutabilidade valorativa da voz que narra em *OG*, alia-se a ideia de integridade moral, esta presente por meio de personagens que representam uma espécie de essência fixa ao lado de um lugar social bem marcado. Mas é necessário lançar um olhar mais cuidadoso às oscilações presentes na narração de Riobaldo. Ao internalizar o sertão, Riobaldo procura identificar-se com o lugar em que sempre viveu. E sua confissão reside nisso: a impossibilidade de internalizar o sertão, a certeza de um sentimento de não pertencimento a acompanhar suas andanças, inclusive a vida de fazendeiro e sua narração. O desenho do ícone

do infinito ao fim do romance corrobora com essa sensação, pois remete a uma procura que não se esgota, afirmando uma busca e narração contínuas.

A representação alcançada por Rosa em *GSV* indica a busca de uma identidade, motivo que resulta na confissão de um sistemático estar fora do lugar. Para Riobaldo, não importa a diversidade de transformações pelas quais passou e nem os papéis sociais que desempenhou. O que Riobaldo busca é unificar tudo isso em um sentido coeso, único.

Em Rosa, mantêm-se a orfandade familiar e a dependência já vistas em Alencar. Mas a antagonista Isabel ganha em Riobaldo o primeiro plano da narrativa: a voz, antes sufocada, é aquela que agora tece suas confissões. O personagem passa da memória histórica vazada pelo narrador onisciente à memória constituída pelo tom pessoal, parcial, ambíguo. Da inteireza da voz forte do narrador alencariano, o romance chega à voz com um foco subjetivo, hesitante, incapaz, portanto, de fornecer os demais pontos de vista envolvidos no enredo. Com esse recurso, temos uma única certeza: o desconforto de Riobaldo, sua sensação de incompletude, de estar sempre fora do lugar.

Assim, os dois personagens são herdeiros de famílias cujo esteio é a figura materna. Para Isabel e Riobaldo, a figura paterna está ausente, distante, mesmo que haja uma suspeita, um indício do pai perdido. Ainda assim, os dois personagens contam com a proteção e a generosidade de homens poderosos. Mesmo reconhecendo Isabel como filha, D. Antônio mantém essa informação restrita a um pequeno grupo de cavalheiros. A herança recebida por Riobaldo atesta a admiração de Selorico pelo chefe jagunço antes mesmo de declarar a filiação sempre ocultada. Filhos sem pais, Isabel e Riobaldo partilham a mesma herança e o mesmo lugar social de origem. Ambos dialogam com a História do Brasil, com a origem do país colonizado e submetido. E, de certa forma, iluminam a realidade brasileira dos dias atuais.

Guimarães Rosa não pode ser apresentado apenas como figura de projeção no que se refere ao romance experimental, como uma ilha ou um surto, mas deve ser lido como o resultado maduro de uma tradição literária. Em que pese o trabalho de linguagem que pode aproximá-lo de Simões Lopes Neto, o problema da filiação e a experiência da família constituída pela ausência da figura paterna impõem a consciência de um diálogo que perpassa várias obras de nossa literatura e que, ao que tudo indica, mantém a imagem da família cindida como o núcleo da origem da sociedade. Rosa não apenas mantém o núcleo familiar já apresentado em *OG* como ultrapassa aquela representação, porque Riobaldo não é apenas uma vítima do sistema em que está engendrado, mas é, também, um algoz. A sensação de estar deslocado, fora do lugar, não cabe mais apenas na casa oculta nas selvas brasileiras, mas nos

sentimentos em todos os lugares frequentados pelo professor jagunço. E, ainda, a origem do brasileiro não fica restrita a um não conhecimento paterno: antes a origem do homem Riobaldo surge imbricada ao ato de narrar a si mesmo, de rememorar, e, também, à origem bastarda que lhe permite usufruir da tranquilidade para contar histórias. Riobaldo, por esse recurso, faz-se pai de si mesmo e, por essa ação, filho de Selorico. Coube a Rosa a criação de uma forma de poesia que abrigasse, de modo exemplar, a galeria de personagens nascidos a partir de Alencar, herdeiros não apenas da cor local, mas da família desagregada.

2.3 TAL QUAL?!

Para finalizar essas considerações, convém colocar mais um peso nessa aparente balança e retomar algumas considerações iniciais. Ao pensar em Brasil, Sússekind (1984) questiona a insistência de uma estética realista naturalista ao longo da história da literatura brasileira, problema articulado com uma constante necessidade de afirmar a nação brasileira e a brasilidade. Chama-nos atenção a ênfase da autora em um sistema forjado pelas semelhanças:

Por que Machado de Assis, o romance dos anos Vinte, sobretudo com Oswald de Andrade e sua ficção fragmentária, ou Guimarães Rosa, representam simples “surto” individualizados em meio à continuidade de uma estética naturalista? Por que não formam um sistema? (1984, p. 42).

Sússekind descortina um sistema que só se estabelece na medida em que cria uma identidade com a obra anterior. A menção a uma exposição que não desse à historiografia uma coesão forjada entre textos similares ou que fazem parte de uma mesma linhagem de obras narrativas, como o regionalismo e o indianismo, e as reflexões acima propostas devem alertar para a formação de um sistema em que a resposta ao binômio tal – qual seja inesperada.⁶³

No que se refere ao núcleo familiar como fulcro para a trama, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MPBC) anuncia um narrador protagonista bem-nascido, membro da classe dominante, mas herdeiro de uma genealogia que é apresentada como forjada, talvez diversa de uma realidade familiar histórica. Ainda assim, o personagem narrador aproveita todas as possibilidades que sua condição lhe oferece, desde a compra de uma prostituta ou da moral de

⁶³ O leitor pode retomar a nota 56. E lembro: Schwarz percebe as relações entre o projeto alencariano e o machadiano, sublinhando as inovações do último. Por esse motivo – mais adiante! –, as considerações do crítico funcionarão, neste trabalho, como suporte para a compreensão de certos aspectos do projeto rosiano.

uma senhora até um emprego aparente e um emplastro famoso graças à propaganda que fizera dele. Brás, principalmente, demonstra não possuir nenhum tipo de compromisso com seu próprio discurso. Sua volubilidade desloca o ponto de vista sempre em favor próprio (de certa forma, essa atitude discursiva escorregadia evidencia o avesso da volubilidade), de modo a fazer aparecer sua posição social e as falcatruas graças a ela possíveis, agora realçadas pela condição de defunto escritor.

A voz narrativa inscreve-se em um mundo sobrenatural, sobrescritando a arrogância de classe da personagem. Sem que o leitor saiba como, pois isso não é revelado, Brás escreveu um romance no além. Portanto, seu grande feito é mostrar-se como um defunto autor.

Parece-me que a dependência subserviente vivida por Isabel e, em certo momento, por Riobaldo encontra eco em Machado de Assis, na figura do clientelismo. Dona Plácida, por exemplo, precisa se sujeitar às atitudes de Brás para sobreviver. Mesmo a contragosto, auxilia a encobrir o adultério para obter recursos financeiros, aceitando passivamente as migalhas que lhe oferece Brás. Se analisássemos *Dom Casmurro* ou algum de seus contos, a galeria ganharia amplitude.

A análise de Roberto Schwarz (2000) percebe que o único personagem digno e de força moral de *MPBC* é Eugênia, figura que desaparece rapidamente do enredo. O desenlace entre a jovem e Brás Cubas demonstra que, sob o ponto de vista desse narrador, descendente de tanoeiros alçado à classe dos poderosos, “inadmissíveis são a dignidade e o direito dos pobres” (SCHWARZ, 2000, p.102). Schwarz demonstra ainda que a Brás cabe a última palavra, de injúria, pois ele narra o episódio como “membro conspícuo da classe dominante, cujo ponto de vista a narrativa adota de maneira maliciosamente incondicional” (p. 103). Esse tom de uma indiferença ética das *Memórias* combate o sentimento moral e acusa, por meio de personagens como Eugênia e Dona Plácida, a passividade frente à opressão.

Enquanto Isabel não pode se movimentar na sociedade em que se encontra, Riobaldo usufrui de uma gama imensa de papéis sociais, ciente de que apenas isso lhe é possível. Isabel, personagem cuja relevância se deve apenas por fazer um contraponto a Cecília, aparece imóvel em uma estrutura que lhe cobra inclusive a vida pelo direito de escolher a quem amar. Riobaldo, apesar da errância, permanece marcado por um sentimento inesgotável de travessia, sem conseguir internalizar o sertão em que vive, ainda dependente dos conselhos de Quelemém para convencer-se das afirmações de que precisa para permanecer onde e como está. Sua voz exterioriza angústias que Isabel sequer poderia cogitar, embora se alie à jovem mestiça: nem Riobaldo nem Isabel pertencem a uma família ao estilo dos Mariz e nenhum dos

dois chega a sentir-se pertencente a um lugar, ou seja, não sabem qual é, de fato, sua identidade.

Brás Cubas, por sua vez, oferece o ponto de vista da classe dominante, mas com uma vantagem sobre outros romances com o mesmo tema: o defunto autor. Na linhagem de personagens que reuni, a desfaçatez e a volubilidade de Brás revelam a certeza de quem se coloca acima dos demais, de quem usufrui da impunidade, situação confirmada pela façanha de escrever um romance no além. Mas sua identidade sofre um processo semelhante ao das identidades de Riobaldo e Isabel. Apesar de ter uma família, Brás não possui um lugar social claramente constituído em sua história. A genealogia de Brás vem pontuada por “saltos” que colocam em dúvida os meios pelos quais sua família ascende à posição que ocupa no momento representado pela narração. Dos três personagens analisados, Brás Cubas, o defunto autor de genealogia algo obscura, apresenta-se como aquele que conhece o lugar de onde fala, já que reconhece a que mundo pertence e o modo de nele se manter.

Filho de um pai que busca educá-lo para assumir papéis sociais adequados à classe a que pertence, Brás Cubas ora obedece, ora busca seus próprios caminhos. Familiar de um cônego e um militar, filho de um Cubas, Brás perde o casamento arranjado e, na esteira, as oportunidades políticas com que sonhara o pai. Segundo Brás, inclusive, essas decepções causaram a morte do pai que fizera muitos castelos. Mas, herdeiro de um pai que sonha e arquiteta planos para a glória burguesa, Brás morre ao imaginar o emplastro. Sintomaticamente, o legado de Brás Cubas, o saldo positivo de sua existência, é a esterilidade.

Os três romances aliam memória e narrativa. Alencar recupera um ato de fundação da nação brasileira e, para isso, seu texto caminha em direção à lenda, como evidenciam a história de Tamandaré e o dilúvio. Rosa, ao recriar uma fala próxima à do homem do sertão, aproveita essa ilusão e coloca Riobaldo em uma trajetória que vai do caso e da lenda ao processo histórico de um país em que jagunços transformaram-se em políticos ou em fazendeiros, sem preocupações relativas a um passado de mortes. Aliás, lembro que o narrador rosiano aproxima-se de Brás Cubas, considerando-se o primeiro caso narrado por Riobaldo, o caso do bezerro com máscara de cachorro. Místico e temente, Riobaldo não apenas credita valores ao sobrenatural como abre a história de sua vida com a narração de um acontecimento espetacular. Machado, por sua vez, coloca em cena um narrador em um estado maravilhoso, situação que faz esmaecer a credibilidade cuja ironia e volubilidade reafirmam a dúvida quanto à veracidade do narrado, embora o leitor perceba claramente o lugar de onde fala esse narrador-personagem.

Era preciso dar voz a esse homem para que contasse a sua versão da história. Por isso, não há mais um sertão lendário, não há mais o jagunço herói. Não há mais uma intelectualidade que afirme a identidade brasileira, não há um projeto de Brasil definido e concluído. Na terra de filhos sem pais e mães, na terra nascida da luta entre pares e do discurso perverso de jagunços-políticos como Zé Bebelo, o que existe é travessia, uma travessia que só pode ser construída pelo amálgama de nossas estórias. Assim, o Brasil amado, a pátria de *céu risonho* e com *mais flores*, o paraíso tropical em que vive um *povo que não foge à luta* e está sempre alegre, só pode ser revisitado na beleza da lenda, na rememoração do indizível.

Embora não declare sua intenção de compor um retrato do Brasil, de dar à nação uma identidade, Rosa não esteve descomprometido com seu país. Ao contrário, como deixa entrever na declaração a Günther Lorenz:⁶⁴

Lógico que existe a “brasilidade”. Existe como a pedra básica de nossas almas, de nossos pensamentos, de nossa dignidade, de nossos livros, de nossa forma de viver. Mas o que é ela? [...] Se estou bem lembrado, foi Goethe quem disse: Poesia é a linguagem do indizível. Esta é a afirmação de uma sabedoria máxima, e poderia ser aplicada também à “brasilidade” [...]. Se isto pode consolá-lo, digo-lhe que também fui um daqueles que quebraram a cabeça pensando sobre essa questão. Existem elementos da língua que não são captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. Mas, apesar de tudo, digamos também que a brasilidade é a língua de algo indizível (1994, p. 55).

O indizível, o romance poético, é o modo como Rosa escreve a brasilidade, uma brasilidade sem um lugar originário. Na representação do mundo do sertão e do jagunço, a letra e a palavra desmistificam os mitos para encontrar a realidade de um país sem uma lenda mítica de fundação, sem uma História de formação com atos heroicos que tenham escapado à barbárie da colonização, ao contrário, herdeiro de filhos sem pais, essa a paisagem recorrente. Nesse sentido, o Brasil é travessia. Rosa cria um novo romance, uma nova forma de poesia. Só assim pode afirmar a sua particular brasilidade.

Essa construção me faz pensar que *PE* é o ponto de chegada da obra rosiana. O livro de contos desloca para um Brasil mais recente a fundação de uma nacionalidade cujo pilar é a figura de um Menino, esse muito diferente do Menino-Reinaldo-Diadorim-Maria Deodorina e do filho da Bigri, Riobaldo, ex-professor, ex-jagunço, fazendeiro contador de sua estória. Trata-se de um Menino historicamente inserido, apanhado em seu crescimento e no exercício da imaginação, modo de remanejar a memória. Esse Menino e os jagunços, açougueiros e mendigos que povoam as páginas de *PE* descortinam um país agitado por tensões sociais que

⁶⁴ Ver ROSA, João Guimarães. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

permanecem sob a capa das metáforas. Se aliarmos a isso as reflexões de Wisnik (2002, p. 192)⁶⁵ sobre o conjunto da obra rosiana, no sentido de um *continuum* temático relativo às transformações pelas quais passa o mundo rural, e considerarmos, também, a conformação de narrativa em quadro das *PE*, abrindo e fechando o livro com meninos, pássaros e Brasília, a representação romanesca salta para um tipo de articulação que desloca as ideias de nação e identidade da prática cultural do homem enraizado no sertão. Para rerepresentar o país, será necessário fundá-lo por meio da escrita do brasileiro cidadão, herdeiro da estética literária de um Brasil avançado, litorâneo, universal. O lugar do personagem narrador precisa ser ocupado por um conjunto de narradores com diferentes pontos de vista e pela explicitação do autor implicado. A conquista formal, porém, precisa ser investigada pesando as obras em que Rosa dedicou-se a contos e novelas, sem descuidar o uso que o escritor deu aos paratextos. Na verdade, a preocupação com uma poética que resultasse em estórias breves, com temas e situações precisamente delimitados, ocupou com frequência a mente do mineiro que gostava de música e de casos e trocava assídua correspondência com a família.

⁶⁵ WISNIK, José Miguel. O famigerado. *Scripta*, Belo Horizonte, PUC-Minas, v. 5, n. 10, p. 177-96, 1. sem., 2002.

3 “CONTAR COM QUE ROUPA?”⁶⁶

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
 Muito gado, muita gente, pela vida segurei
 Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
 As visões se clareando, até que um dia acordei

Então não pude seguir valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
 Se você não concordar não posso me desculpar
 Não canto pra enganar, vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar
 (*Disparada*, Geraldo Vandré, Théo de Barros,
 na voz de Jair Rodrigues)

O interesse pelos procedimentos de elaboração da obra de Rosa leva ao estudo de vínculos entre a concepção das obras publicadas pelo escritor e, *in continuum*, o estudo de vínculos que possibilitem descobrir a poética de Rosa. Nesse sentido, a discussão feita até o momento coloca em cena uma grande relevância do romance sobre todo o resto de sua obra. Questiono não a excelência ficcional e estética de *GSV*, mas a negação de *PE* como o livro em que o escritor mineiro des-cobre um novo modo de representar a nação que se ergue depois que, aos trambolhões, sob a égide de governos díspares, a cultura cidadina adentra o sertão inexplorado. Paralelamente, afirmo que o conto em quadro é a opção formal para recolocar em cena, no coração do país, a declaração autoral de que a tradição literária de cunho regionalista e realista é narração engendrada pela burguesia cidadina.

Percebo, ao longo do livro de Rosa, uma organização similar à de um cordão popular, o Cordão dos Pássaros. Tal organização não se delimita apenas pelas figuras do menino e do pássaro nos contos 1 e 21, mas principalmente por metáforas e figuras que percorrem as narrativas, formando um só corpo, pois cada parte do livro faz referência às demais, produzindo um intertexto coeso.

Cores remetem à figura mítica de pássaros oriundos da tradição indígena, e nomes populares de aves da fauna permeiam as narrativas. Crianças protagonizam várias estórias, injetando à vida rural vias de acesso talvez menos violentas por meio de imagens advindas da casa ou da escola deixadas na cidade. Sob a capa do folclore e do rito reencenados pelos

⁶⁶ Expressão de Guimarães Rosa que retoma a metáfora da canção de Noel Rosa, *Com que roupa*, sucesso do compositor em 1930: “Meu paletó virou estopa e eu nem sei mais com que roupa / Com que roupa que eu vou pro samba que você me convidou? [...]”.

contos, aparece a narração dos primórdios da urbanização e da capitalização do sertão rural. Assim, o tema previsto no conto inicial, desdobrado nas duas histórias de que nos fala Piglia, não é abandonado nas demais estórias (uso aqui a denominação rosiana), justificando-se o título *PE* pelo rito de passagem individual e único das personagens e pela apresentação do sertão brasileiro destruído – cultural e paisagisticamente –, modificado pelas relações capitalistas recebidas com a urbanização.

Percebe-se o apagamento de um contador reunido com um grupo, imagem recorrente tanto na tradição popular quanto na tradição das narrativas de moldura. Essa figura é substituída por um outro contador, o autor implicado (ou consciência narrativa, ou voz autoral). Esse autor implicado deixa aparecer os elementos visuais da tradição dos cordões, deslocando para o aparato de cores e personagens presentes durante a apresentação do *sketch* popular (como o menino e as aves, o boi/vaca, o pajé/feiticeiro) o traço que reúne o mundo da oralidade e a vida moderna dos séculos XX e XXI. O surpreendente nas PE é a estrutura da composição ficcional que rompe com as narrativas longas, suprime as epígrafes antes frequentes e, ao elidir um narrador personagem ou um personagem anotador, oferece destaque a cada um dos protagonistas, valorizando as diversas perspectivas e situações. Essas opções assinalam a figura autoral e o silêncio como epígrafe.

3.1 INTERTEXTO E AUTOR IMPLICADO

Pensar as roupagens com que Rosa cobre personagens, narradores e autor implicado exige a passagem pela teoria literária. Neste subtítulo, utilizo aquelas teorias que me parecem suficientes para a realização do recorte pretendido. Inserir aqui a teoria escolhida pelo crítico para a leitura de uma dada obra literária significa “costurar” uma dupla recepção: a da obra rosiana e a das teorias que, na opinião do crítico, seriam capazes de explicar o texto do autor mineiro. A junção produzida indica o valor daquele escritor no horizonte da historiografia e da própria teoria graças às provocações provenientes das escolhas formais e estéticas que exigem, inclusive, o remanejo de vertentes teóricas.

Em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*,⁶⁷ Maria Célia Leonel lança mão de teorias das áreas da linguagem e da literatura para delimitar o modo como aborda seu objeto de pesquisa. A autointertextualidade, um dos instrumentos de suporte para a crítica genética, é fundamental para a compreensão das relações que demonstram o diálogo entre as obras de

⁶⁷ Cf. LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e a gênese da obra*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000. As citações subsequentes pertencem à referida obra.

Rosa. No entanto, para aproximar a lupa do texto do homem de Cordisburgo, Leonel investiga as noções de poesia, intertexto, transtextualidade, autointertextualidade e autor implícito. Passarei rapidamente por esse recorte – à exceção das considerações sobre poesia, pertinentes por ocasião da análise da obra rosiana –, a fim de destacar os instrumentos de análise que me serão úteis para a demonstração das relações que investigo.

A autora recorre a diversos autores dedicados à teoria literária. Participam de seu *corpus* nomes como Graciela Reyes, Gérard Genette, Julia Kristeva e Luiz Costa Lima, entre outros. Leonel recolhe de cada viés teórico aquele instrumental cujo aporte lhe permita trabalhar com *MA* e comprovar a gênese da obra, esmiuçando traços que se desdobram nos demais textos de Rosa. Ela não se ocupa com o detalhamento de contos, novelas ou romance, mas com a apreensão das camadas dos poemas de modo a captar figuras e tons que perduram nas obras mais bem acabadas (posteriores a *MA*, portanto). Abre caminho para pesquisas de crítica genética e de história da literatura focalizadas na obra rosiana.

A princípio, o prefácio assinado por Beth Brait já indica os caminhos percorridos pela autora. O título escolhido por Brait funciona como resumo eficaz do alcance dos estudos de Leonel: *Assim como Rosa não é rosa, Magma não é a verdadeira expressão da poesia rosiana* (BRAIT apud LEONEL, 2000, p. 11).

Para esclarecer os aspectos que deseja demonstrar, Maria Célia Leonel divide o primeiro capítulo em uma apreciação da história de *MA* e a exposição de teorias que sustentem sua pesquisa. Circula pelas noções de texto literário e intertextualidade partindo de *Polifonia textual: la citati3n en el relato literario*, de Graciela Reyes (REYES, 1984, apud LEONEL, 2000), para lembrar que o estatuto ontol3gico da ficção é linguístico. Assim, “manifestação de discurso, a ficção concentra o que é próprio dele, ou seja, como ele faz parte de uma história de discursos, é continuação de discursos anteriores, citação implícita ou explícita de textos prévios” (LEONEL, 2000, p. 47). A autora mostra que Reyes alia, à coerência, adequação e intenção comunicativa, a intertextualidade: com as outras três, esta última é indispensável ao funcionamento discursivo. Logo, todo discurso poderá ser enxertado em um novo discurso, fazer parte de um conjunto de textos, do *corpus* textual de uma determinada cultura. Ainda, ao citar Reyes, Leonel menciona que a “*iterabilidade é parte da natureza do texto literário*” (2000, p. 48) e que um texto literário só é compreensível porque se inscreve em um conjunto de textos, constituindo-se parte do processo de intertextualidade que reativa a atividade linguística.

Destaco a citação que Leonel faz de Reyes:

A literatura refere-se ao mundo e também se refere à literatura, ainda que seja apenas por inscrever-se em um gênero (aceitando ou rompendo seus postulados). Desde a alusão mais sutil até a repetição literal, desde a eleição de uma fórmula (seja “havia uma vez”...) até a paródia de um sistema literário completo, em todo o texto literário há outros – muitos, os identificáveis e os não identificáveis – textos literários (REYES, 1984, p. 45, apud LEONEL, 2000, p. 48) [itálicos meus].

Interessa-me apreender os laços que o escritor estabelece com a própria obra e com outras obras literárias devido ao uso intenso de epígrafes. As canções e quadrinhas participantes da trama narrativa já têm sido exaustivamente comentadas; ater-me-ei a elas apenas se for necessário para a complementação de afirmações ou raciocínio. Os recursos literários que possam iluminar o sistema epigráfico e os contos publicados em 1962, para os quais não há epígrafe alguma, são o objeto do caminho a ser trilhado. Se a forma narrativa reinaugura antigos procedimentos ou inova o gênero épico, constituir-se-á em uma descoberta consequente das reflexões a respeito do destino literário dos intertextos.

Parece-me que o percurso pensado deve considerar as cartas de Rosa enviadas à família, em especial, ao pai, Florduardo Rosa. Há aí um intertexto importante por dois motivos: a) o escritor evidencia os discursos de onde provém sua herança poética e b) à vontade entre os seus, a preocupação com máscaras é menor, os anseios que lhe animam a escrita aparecem menos comprometidos com a imagem pública. Na correspondência trocada com os tradutores italiano e alemão, profícua em informações sobre o trabalho de Rosa, o discurso constantemente marca a consciência que tem o escritor de seu papel, bem como a argúcia de perceber-se diante de leitores atentos e instruídos em matéria literária. As respostas que dá às indagações e as provocações que faz aos amigos de trabalho retratam a postura não ingênua das cartas. No entanto, se, na missiva aos pais, ainda mantém a noção de sujeito distante cuja vida e percepção de mundo se ampliaram em relação àquela que partilhara com os parentes, mostra-se mais confidente e exigente, mais íntimo, por vezes exercendo a atividade de mediador entre o mundo que descortina e o que é visto pelos olhos paternos.

Ao comentar que a negação de traços comuns a gêneros existentes é a afirmação do intertexto, da permeabilidade, Leonel reúne considerações de Lareunt Jenny e Graciela Reyes, pois, como afirma Jenny, em “A estratégia da forma” (JENNY, 1979, p. 5 apud LEONEL, 2000, p. 48), a literatura se define pela realização, transformação ou transgressão da obra literária. Gostaria de lembrar que, em meu capítulo dois, ao citar Bloom, mostro que o crítico sublinha o diálogo entre obras literárias, mesmo que pelo silêncio de um escritor sobre outro escritor

cujos vestígios são perceptíveis nos livros do primeiro. Da mesma forma, destaquei em Auerbach a evidência de um dialogismo muitas vezes oriundo da ruptura, do item que diferencia apesar da manutenção de gênero. Pretendo sublinhar que, assim como os estudos que contemplam a História da Literatura sempre demarcaram contatos ininterruptos entre escritores, a teoria e a crítica literária reafirmam essa visão. Não por acaso, Leonel recorre a Luiz Costa Lima, em *Mimesis e modernidade: formas das sombras* (LIMA, 1980, p. 4, apud LEONEL, 2000), o qual, a partir de Auerbach, volta a Platão e ao *Górgias*, à comparação entre corpo e alma e aos vestígios que sobrevivem e denunciam as circunstâncias experimentadas por um homem, para mostrar que o “ato mimético seria em si dialético: permanência que não se nega ao transformado, transformado que não lança um abismo ante o que passou. Homero dá as mãos a Rabelais, que se reconhece na tão distinta senhora Woolf”. Fica claro que a intertextualidade é um dos elementos participantes da literariedade, aspecto já perceptível nas preocupações dos gregos, como na polifonia de Bakhtin e na intertextualidade de Kristeva. Segundo Leonel:

Na contemporaneidade, conclui-se pela presença inevitável da intertextualidade e pela possibilidade de critérios estruturais provarem um fato intertextual. As citações literárias por cópia, pastiche, alusão, plágio, paródia e todos os mecanismos de citar tanto no relato literário quanto na língua corrente, **oferecem algum tipo de representação do texto e da situação de enunciação original** (REYES, 1984, p. 60, apud LEONEL, 2000, p. 49) [negritos meus].

Pode-se reconhecer o texto de origem no texto novo porque este nos dá uma imagem do primeiro, um tom, um traço estilístico, uma atualização de conteúdos, uma palavra ou, ainda, uma transcrição completa, como no caso da epígrafe, objeto de meu interesse neste momento. Observo que, se, em seu registro textual, a epígrafe é citação direta, o lugar que ocupa no texto a que foi acrescida e as relações que se estabelecem entre as imagens provenientes do excerto e a obra nova projetam citações indiretas que podem permear todo o novo texto e lançar luz sobre procedimentos estilísticos e conteúdos tratados pelo autor, ou sobre conteúdos debatidos por textos anteriores à obra “costurada” pela epígrafe. Haverá sempre, como apontam Reyes e Leonel, uma recontextualização do texto citado.

Apesar da exatidão e adequação das reflexões teóricas, Leonel ainda não tem um arcabouço teórico que fundamente com especificidade a análise que pretende fazer. A autora de *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* deseja explicitar o diálogo entre textos do mesmo autor, *intram opus*. O impasse aparece quando ela retoma a preocupação de Laurent Jenny (1979) no que se refere à dificuldade de determinar o grau de explicitação da

intertextualidade (LEONEL, 2000, p. 50) e a opção de Julia Kristeva, mencionada por Jenny pelo nome transposição, em lugar de crítica das fontes. Leonel opõe-se a Jenny no que diz respeito à intertextualidade como “transformação e assimilação de vários textos” (JENNY, 1979, p. 14, apud LEONEL, 2000), pois o intertexto pode estar ligado ao uso de apenas uma obra. Mas concorda com ele no que se refere à relação da intertextualidade com a crítica de fontes, pois a primeira, em sentido estrito, liga-se a esse tipo de crítica (LEONEL, 2000, p. 50). Nesse ponto, a pesquisadora aproxima crítica de fontes e crítica genética, pois essa,

distanciada da crítica das fontes pelos objetivos que propõe, mas mantendo vínculos com ela – busca discernir os processos de criação literária. O exame do transporte de formas do conteúdo e da expressão entre textos do mesmo autor, como vemos neste trabalho, e da recuperação de procedimentos textuais de um autor em textos de outro [...] já constituem parte do processo de criação (p. 51).

O instrumental de comprovação da intertextualidade entre as obras do autor mineiro poderá revelar as estruturas literárias colocadas como hipótese para o presente trabalho. A poética de um autor está alicerçada nos recursos que escolhe.

Leonel indica outras referências além das obras já citadas de Graciela Reyes e Laurent Jenny: Gérard Genette com os títulos *Palimpsestes* (1982), *Introduction à l'architexte* (1979) e *Figures* (1982), obra revista pelo autor desde 1966; e Antoine Compagnon, com *La seconde main ou le travail de la citation* (1979). Genette passa da ideia de *architexto*, ou *architextualidade* do texto, para o conceito de *transtextualidade* [grifos meus], buscado por Leonel. O último conceito ganha abrangência em relação ao *architexto*. O autor francês pensa a transtextualidade como “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, 1982, p. 7, apud LEONEL, 2000, p. 52).

Sob as camadas de um texto literário, descobrem-se imbricações de diferentes tipos. Essas camadas se inter-relacionam e estabelecem aspectos interseccionados, de modo a compor imagens e conjuntos. Genette defende cinco espécies de relação transtextual: 1. a intertextualidade, que assinala a relação de copresença entre textos pela presença perceptível de um texto em outra obra, como ocorre no plágio, na citação e na alusão, por exemplo; 2. a paratextualidade, que sublinha as relações menos explícitas e mais distantes que um texto mantém com seu paratexto, como evidenciam o título, o prefácio, o posfácio, as epígrafes, as notas marginais, as ilustrações, entre outros; 3. a metatextualidade, que se constitui por meio da relação de comentário que une uma obra a outra de que ela fala; 4. a hipertextualidade, que se refere a toda relação que une um texto B (hipertexto) a um anterior A (hipotexto), o qual está enxertado no primeiro de um modo que não seja a forma do comentário, tornando-se o

último um texto de segundo grau ou derivado de outro já existente, o segundo atingido por uma transformação simples (ou direta) ou por imitação; 5. a arquitextualidade, que caracteriza o tipo de transtextualidade mais abstrato e implícito, uma vez que se trata de uma relação subjacente, não explicitada (“muda”, conforme LEONEL, 2000, p. 53), que movimentada um indício paratextual taxionômico, sujeita a flutuações e a discussões ligadas à recepção de uma obra. Participam da arquitextualidade poesias, ensaios, referências infratitulares em romances, por exemplo.

A análise das epígrafes presentes na obra de Rosa possibilita a reconstituição da trajetória programática do autor e do alcance literário dado ao autor implicado em um escritor que recorre a personagens anotadores e meninos narradores. Trata-se de uma constatação inicial que demanda o estudo do uso da epígrafe e a relação dos paratextos com o desenvolvimento das narrativas, de modo a constatar elementos que indiquem aspectos temáticos e/ou composicionais em diálogo de um texto com os outros, evidenciando um conjunto literário em modificação. Para esse fim, considero importantes as distinções entre autor, narrador e autor implícito ou implicado (ou, ainda, figura autoral, ou consciência narrativa). Enquanto o narrador é uma entidade biográfica, o autor implicado⁶⁸ está presente nas escolhas de vocabulário, na repetição dos processos de elaboração das metáforas e na ironia que revela o movimento do próprio texto. Também a escolha de epígrafes e de intertextos desvela a figura do autor implicado, evidenciando simpatias literárias e estéticas e concepções filosóficas. Assim como o narrador, o autor implicado é uma figura que só se faz presente por meio do texto literário. Mas, diferente do narrador, cuja expressão pode mudar de conto para conto, de romance para romance, o autor implicado apresenta-se sob a voz do narrador, apresentando eixos estéticos e temáticos constantes, que percorrem toda obra de um escritor.

⁶⁸ Prefiro esse segundo termo, pois, em português, o antigo participio passado deixa transparecer a ideia de estar tramado, de resultado que surge por meio das relações do texto, de uma voz ou consciência engendrada. Como comentei no início deste trabalho, a consciência narradora defendida por Bittencourt (1999) tem por pressupostos as considerações de W. Booth somadas às de Oscar Tacca, Kate Hamburger, Mikhail Bakhtin, Terry Eagleton e Perre Macherey, entre outros nomes de estudiosos que se dedicaram ao tema em questão. Bittencourt alia o sujeito da enunciação narrativa ao trabalhador que transforma a matéria-prima, influenciado por circunstâncias que cercam o ato de sua produção. Vejo aqui uma face do escritor, mutável a cada trabalho, reveladora não da biografia do homem real, tampouco do narrador, mas desveladora dos recursos literários capazes de mostrar valores estéticos, senso comum, História, enfim, uma visão de mundo impressa naquela obra de ficção. O autor implicado ou a consciência narradora permite o recorte analítico de propostas estéticas deliberadamente selecionadas ou não por parte do escritor, mas em diálogo com as obras que ele já produziu e leu. Por outro lado, a presença do autor implicado é uma sombra em relação ao narrador; trata-se de uma figura que, em dada matéria ficcional, pode evidenciar a necessidade desta categoria literária como parte da enunciação narrativa. Para uma historiografia da literatura acostuada aos narradores confessionais, a inserção do autor implícito como parte da narrativa prenuncia uma renovação.

A epígrafe não apenas se constitui em uma marca tradicional da literatura universal como, particularmente, da literatura romântica, que trazia em seu bojo a pretensão de um diálogo continuado com a tradição literária. A mente romântica substituiu as regras universais da comunicação poética, que serviram de base ao classicismo, pelo senso da historicidade da arte, pela interpretação orientada para a singularidade, *historicamente situada*, das obras e das formas artísticas. Uma época consciente da perda da tradição, como o primeiro Oitocentos, forjaria a “consciência historicista – uma consciência do tempo fascinada pelo sabor concreto do passado, pela individualidade de cada momento histórico. O romantismo engendrará, com Walter Scott, a ficção histórica” (MERQUIOR, 1997, p. 53).⁶⁹ A epígrafe serviria ao diálogo histórico e literário.

A par do desenvolvimento da literatura romântica no Brasil, convém ressaltar os usos que essa literatura fará da epígrafe, a exemplo dos autores europeus. Obras como *Lucíola* (1862) e *A escrava Isaura* (1875) não apresentam epígrafes, ou seja, uma inscrição a encimar a obra ou os capítulos. Também em obras como *O guarani* (1857), *Ubirajara* (1874) e *Iracema* (1865), por exemplo, não ocorre o recurso da epígrafe. Ainda assim, o título da obra protagonizada pela virgem dos lábios de mel vem subscrito: *Lendas do Ceará*, expressão que anuncia a história que está por vir ao mesmo tempo em que dialoga com um mote popular. No romance *Inocência* (1872), porém, a epígrafe é um recurso importante, presente ao longo de toda a narrativa, redesenhando a sertaneja e o sertão em que ela viveu na medida em que as epígrafes dialogam com a literatura europeia, reunindo nomes como Shakespeare, Cervantes ou Hoffmann, por exemplo. O mesmo ocorre com os contos ou novelas de Azevedo, em *Noite na taverna*, em que a narração de aventuras vem sobrescrita por epígrafes.⁷⁰

A pergunta que ora surge é por que Guimarães Rosa, um autor que participa das gerações após Modernismo, cujos textos já não costumam recorrer à epígrafe, utilizaria, em boa parte de sua obra, esse recurso. O intertexto não tem a epígrafe como único recurso, mas ela é, sem dúvida, um modo bastante antigo, ou tradicional, de compor diálogos entre textos. A continuar no problema proposto – uma visão programática de Rosa para sua obra, de modo a que as obras produzam uma autointertextualidade descritiva da precisão estética a ser alcançada –, o problema em questão necessita de uma abordagem que considere o modo como

⁶⁹ Ver MERQUIOR, José Guilherme. O romantismo – O espírito da literatura romântica. In: _____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

⁷⁰ Obras de Alencar: ver ALENCAR, José de (1862) *Lucíola*. São Paulo: Três, 1972. v. 6; *O guarani* (op. cit.); (1874) *Ubirajara*. São Paulo: Ática, 1996; (1865). *Iracema: Lendas do Ceará*. São Paulo: Três, 1972. v. 6. Obra de Guimarães: ver GUIMARÃES Bernardo (1875). *A escrava Isaura*. São Paulo: Editora Três, 1973. v. 15. Sobre Taunay, ver: TAUNAY, Visconde de (1872). *Inocência*. São Paulo: Três, 1972. v. 7.

o escritor reúne sua matéria literária, as reflexões que produziu a esse respeito e a ressonância que as epígrafes e outras expressões de intertexto evocam ao longo da literatura de Rosa, demonstrando a existência de uma autointertextualidade e de um programa estético-literário a ser cumprido.

Considero que a leitura das epígrafes coincide com a ordem cronológica das publicações de Guimarães no que diz respeito a um projeto paulatinamente constituído e articulado pelo escritor. Penso ainda que o fato de encontrar epígrafes nas obras iniciais – e não as encontrar em *PE* – indica a chegada a uma estética que se desvencilha da sobrescrita porque essa já cumpriu seu papel estético nas obras que precederam os 21 contos. Para melhor avaliar a importância dessa cronologia, abro parênteses para as reflexões de dois críticos que analisam a obra de Rosa em seu conjunto: Wisnik, no que se refere a uma evolução temático-figurativa, relevante para a narrativa breve, e Nunes, no que diz respeito à recepção dos textos de Rosa e, portanto, a um desvio na leitura de obras do escritor mineiro, provocado pelo sucesso das obras de 1956.

3.2 DOIS CRÍTICOS

Em uma série de palestras proferidas para Grandes Cursos na TV Cultura (2005), José Miguel Wisnik abordou os textos “A hora e vez de Augusto Matraga”, “O recado do morro”, “Famigerado” e “A terceira margem do rio”, passando rapidamente pela figura que protagoniza o *GSV*, Riobaldo. Por ocasião desse curso, Wisnik propôs a leitura de *SA*, *GSV* e *PE* como se essas obras apresentassem uma sequência temática evolutiva no que se refere à figura do jagunço. Da lei que ordena os homens no mundo de Joãozinho Bem-Bem e Nhô Augusto, vai-se ao mundo dos loucos e dos poetas de Orósio para, então, chegarmos à estória em que a força da palavra e do conhecimento sobrepuja a força das armas e da violência física, mas não com menos violência. Só essa compreensão pode levar-nos à “Terceira margem do rio”, ao mistério da relação com o outro, à tentativa de racionalizar e compreender o que não está à mostra, o que não se apreende pela palavra.

Na revista *Scripta* (2002), no artigo “O famigerado”, Wisnik explora as mudanças nas relações de poder à medida que a cidade avança sertão adentro, premissa já exposta no Curso. Operando com o duo “a falta da lei e a lei que falta”, José Wisnik desvela como em *GSV* Rosa “decantou o traço da falta da lei, [...], quase em estado puro” (p. 187), uma vez que não encena a dimensão das cidades ou vilas, assim como coloca em ação a presença direta de “políticos que manobram os jagunços, soldados que os perseguem” (p. 187) e fazendeiros que

“os empregam para seus fins ou os exploram para maior luzimento da máquina econômica [...] (CANDIDO, 1970, p. 148-150)” (WISNIK, 2002, p.187).

Paralelamente, Wisnik demonstra uma associação entre dois tipos de violência: a do mandonismo e a da malandragem, associação que só vem à tona mediante a palavra *farmacon*. Penso que o raciocínio do crítico reconduz à metáfora de Roberto Schwarz – as ideias fora de lugar (1997) –, como a referendar uma lacuna entre as ideias eurocêntricas e a realidade socioeconômica brasileira, lacuna que representa o lugar em que se inscreve a nação. Essa diferença entre a superestrutura produzida pela Europa e o uso que dela faz a recente nação parece traçar uma linha sutil entre a visada machadiana do Rio de Janeiro dos Oitocentos e o sertão dos Novecentos. Quanto à poética, Wisnik sublinha uma progressão ou evolução temática da obra rosiana alicerçada por meio do jogo preferido do escritor: o da fluidez escorregadia de palavras que oscilam entre sentidos banalizados e outros significados já escondidos nas dobras do uso e do tempo.

As reflexões de José Miguel Wisnik descortinam uma repetição temática cujo avanço figurativo funciona por meio de um preenchimento histórico que traz, ao sertão, a urbanidade e a malandragem. O preenchimento aparece em personagens como Nhô Augusto, que ganha novo fôlego em Riobaldo e, por fim, revela-se no doutor e em Damázio, no delegado-poeta e em Herculínio. Ressoa aqui frase de Paul Eluard, citada pelo próprio Rosa: “o peixe avança n’água, como um dedo numa luva”. Certamente, junto à transformação temático-figurativa, temos também uma torção formal: dos subtítulos de *Magma* às epígrafes de *SA* e *CB* ao *GSV* e às *PE*.

Em relação ao conto que abre as *PE*, Wisnik pondera:

[...] aprendizado da morte em “miligrama”, sucedâneo da castração, que golpeia “no grão nulo de um minuto” a mente “hieroglífica” do Menino, pontua tanto a perda de uma pujança única da natureza viva como a construção da cidade que derruba a golpes de compressoras, caçambas, cilindros, betumadoras e tratores a força anímica do cerrado (2002, p. 179).

Parodiando as ideias fora de lugar de Schwarz (1977), Wisnik convida o leitor a conhecer um “*lugar fora das ideias* em que moderno e arcaico não são exatamente norma nem desvio” (p. 179). As mudanças nas figuras que representam o homem sertanejo estão relacionadas aos atritos constantes entre as leis de um mundo urbano e as regras da honra sertaneja, conflito que ganha dimensões reveladoras em “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”, por exemplo, mas já antecipado em “As margens da alegria” pelos danos que provoca o corte real das coisas quando não acontece um corte simbólico.

Para prosseguir nessa reflexão, convém considerar a leitura de Benedito Nunes sobre a recepção da obra rosiana, em “De Sagarana a Grande sertão: veredas” (1998), artigo encontrado em *Crivo de papel*.⁷¹ A leitura e a interpretação da obra de Guimarães Rosa passam por *CB* e *GSV* já de início. Afirma Nunes:

Quando nos voltamos [...] para *Sagarana*, quase todos, e não somente nós, já estavam lendo-a à luz do díptico triunfante, *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, ou seja, do ângulo de sua perspectiva própria, mais adiante esclarecida – e que seria, no essencial, definida até por volta de 1960. Esse acesso retrocessivo, na ordem cronológica inversa, à primeira ficção rosiana publicada condicionou-lhe uma vantajosa acomodação hermenêutica com as duas posteriores, pela qual, interpretada mediante estas últimas, passou a ser vista menos como antecessora do que, em muitos pontos, como uma precursora delas. (1998, p. 247-8)

Em outras palavras, *SA* é lido e interpretado à luz de *CB* e *GSV*, embora anteceda as outras duas obras. Assim, os contos (como chamava Rosa) do primeiro livro de narrativas ganham suporte graças à crítica literária referente às segunda e terceira obras de Rosa.

O texto de Nunes, embora publicado em 1998, fora apresentado já em 1996, na Academia Bahiana de Letras. Em seu artigo, Benedito Nunes faz um breve apanhado da crítica de Rosa de 1956 a 1960 e considera textos críticos publicados entre 1977 e 1994. Os críticos elencados por Nunes referem-se ao objeto de seu olhar: a crítica literária a ler *SA* como obra precursora dos outros dois livros. Por sua trajetória ligada à filosofia, Nunes dá destaque às questões relativas à reunião da poesia e do religioso e ao caráter neoplatônico das imagens criadas pelo escritor mineiro.

O crítico analisa o conjunto de figuras humanas presente nos livros em questão e considera “que seja no romance, seja nas novelas de *Corpo de baile*, discurso narrativo e fala dos personagens” (p. 248) ultrapassaram o regionalismo, “passando por uma conversão poética – já iniciada em *Sagarana*” (p. 248). Em seguida, à sua avaliação da recepção de Rosa, reúne a crítica de Oswaldino Marques e a ideia de canto e de plumagem da palavra. A metáfora, retirada de “São Marcos” – “E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (p. 250), – permite a criação do termo *prosoema* para as três obras, ainda segundo Marques.

Ao aludir às metáforas criadas em *SA*, Benedito Nunes comenta que Franklin de Oliveira, em artigos para jornal, escritos em 1957, identifica em *SA* e *CB* uma “explosão de imagens condensadas em ritmo”. Ao comentário, Nunes acrescenta o caráter enumerativo do

⁷¹ Ver NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: _____. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998. As citações subsequentes referem-se todas a mesma obra.

ritmo de *SA*, que oscila entre o prosaico que cumula sons e o martelado que chega ao estrépito e também ao ondulante movimento da boiada, por exemplo. É o gancho para chegar a “Corpo de baile, a essa soltura dos vocábulos encadeados” (p. 250) que propicia a leveza necessária para tratar da contemplação. Para o crítico e filósofo, as metáforas de *CB* funcionam em prol de uma visão contemplativa das coisas, ideia sobrescrita pelas epígrafes de Plotino e Ruysbroech presentes no livro. A partir desse ponto, temática e formalmente, Nunes procura evidenciar os paralelos entre *SA* e o díptico, demonstrando como a crítica, cooperadora inestimável para a consagração de uma obra literária, coloca o livro de 1946 em relação aos outros dois.

Ao longo da apreciação feita por Benedito Nunes, não há comentário ou análise relativos às *PE*. Não se trata de falha do analista, mas do reflexo de uma atitude da crítica brasileira que, ofuscada pelo brilho de *CB* e de *GSV*, deixa para segundo plano a obra publicada em 1962. Com a exceção de uma breve menção à Maria Exita de “Substância”, e ainda assim apenas como exemplo de figuras femininas já analisadas em “Guimarães Rosa”, capítulo de *O dorso do tigre* (1978)⁷² – em que o crítico analisa vários personagens do livro de contos –, há um grande silêncio sobre as *PE* assim como sobre *TU*. Devido ao lugar que esse último livro ocupa no conjunto da obra de Rosa e à estrutura do livro, com capítulos em que temos praticamente tratados de intenções do escritor, a ausência de *TU* no cotejo com as três obras elencadas por Nunes se justificaria. No entanto, a metáfora referente ao canto e à plumagem da palavra ecoa nas *PE*, aliás, funciona como fulcro do livro de contos.

Também fica relegado ao esquecimento o livro de poemas *Magma*. Como a crítica em geral, Nunes não comenta o surgimento dos poemas antes de qualquer narrativa, nem sequer cogita a possibilidade de encontrar em *MA* textos que anunciem outros textos rosianos. Embora o livro tenha sido publicado só após a morte do escritor, trata-se de seu primeiro livro, o primeiro conjunto literário que o autor apresentou a um público (no caso, a um júri). Somente em 2000, Leonel construiria relações entre os poemas e as narrativas de Rosa, no já citado *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. Anteriormente, Rosa havia se aventurado na publicação de contos que foram veiculados pela *Revista Cruzeiro*, mas ainda não havia produzido um livro.

O enlace temático-figurativo que faz emergir uma lacuna entre ideias e lugares socioeconômicos e a recepção mediada pelas obras maduras permite considerar o papel de *PE* como obra sucessora dos outros livros e, ao mesmo tempo, como ápice de uma busca temática

⁷² Cf. NUNES, Benedito Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

e estético-literária por parte do escritor que sempre se definiu como contador de histórias, como fabulador. De *MA* a *PE*, o leitor vai, do texto curto e, várias vezes, de um tom de poesia narrativa, para as novelas e o romance, retornando à narrativa curta do “amarelinho”. Em todo esse trajeto, em sintonia com um avanço temático que expõe as contradições entre ideias civilizadoras e a atuação de instituições que sustentariam a sociedade civilizada no sertão do país, os momentos de lirismo que marcam com frequência a narrativa rosiana não são abandonados: ao contrário, ficam cada vez mais amalgamados ao processo de narrar. A pergunta que se pode colocar é, refletindo sobre a relação entre forma e conteúdo, qual seria a importância do retorno ao conto após a conquista formal de *GSV*. Junta-se a essa questão o exercício com paratextos, formas curtas mas constitutivas da narração rosiana.

3.3 CARTAS AO PAI

Como a confirmar a importância das epígrafes, as cartas que o escritor trocava com seus pais, uma parte das quais publicadas por Vilma Guimarães no livro *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai* (1999),⁷³ deixam pistas sobre a importância dos textos destacados na abertura de suas narrativas. A análise de comentários de Rosa, relativos a palavras, assuntos e casos que lhe oferecessem as cores do sertão, mostra a matéria que o escritor transformou em ficção e em epígrafe.

A correspondência familiar revela que, embora não trave debates sobre a criação literária, Rosa expõe os temas e personagens que traz na memória, solicitando ao pai as memórias que este ainda preserva. O escritor dá vazão às vozes que almeja manter em sua literatura e confessa os tipos de narrativas que o atraem e que gostaria de construir. As declarações selam a importância de vozes externas que adentram a obra literária, de sobrescrituras que fazem parte da poética do autor.

Nas cartas publicadas por Vilma Guimarães, João Guimarães Rosa troca ideias, preocupações e notícias com os pais. Em *Relembraimentos*, encontramos ainda cartas trocadas entre o escritor e a mãe de Vilma, assim como um bilhete ao Presidente Juscelino, cartas amistosas trocadas com seus tios Oswaldo e Vicente e com as filhas, e cartas enviadas a amigos ou conhecidos como Manoel Carvalho, Paulo Rónai, Cyro dos Anjos, Dr. Joaquim de

⁷³ Para o presente trabalho, utilizo somente as cartas de Rosa já publicadas pela filha e nas quais, pela leitura, posso depreender considerações sobre a criação literária do escritor. Cf. ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999. Todas as citações utilizadas a partir de agora são da obra de Vilma Guimarães referida. Para esse estudo, foram mantidas a sintaxe e a ortografia originais, presentes em *Relembraimentos*.

Montezuma de Carvalho, entre outros. O discurso pronunciado quando assume uma cadeira na Academia Brasileira de Letras está ao lado de alguns poemas guardados que vêm à luz. Esses textos são organizados por entrevistas e declarações da autora, com o intuito de apresentar o pai e famoso escritor. Para fins deste trabalho, interessam-me as cartas trocadas com os pais, nas quais o escritor menciona conteúdos relevantes à moderna literatura e essências que julga relevantes preservar. Ao mesmo tempo, as cartas deixam entrever motes e textos – que são, para o escritor, seu intertexto formal e temático –, muitos dos quais aparecerão expressos em epígrafes.

Dentre as cartas publicadas por Vilma Guimarães, aquelas trocadas entre os pais e Joãozito, como o escritor assinava suas missivas à família, datam de 01 de novembro de 1933 a 09 de julho de 1964. Em boa parte dessas cartas, Guimarães Rosa solicita ao pai a transcrição de casos ou cantigas de que se lembre, assim como descrições de roupas e de costumes. Convido o leitor a acompanhar-me nesse itinerário principiando pela carta que Chiquitinha e Florduardo Pinto Rosa receberam de Hamburgo, do dia 16 de maio de 1938. Nessa missiva, o filho relata a viagem até Hamburgo e, empolgado, descreve as belezas da Alemanha que seria um paraíso “si não fosse o clima: frio; humido, aspero, desigual, inconstante, terrível; e o custo da vida, que é caríssima”⁷⁴ (p. 175). Ao fim da carta, declara:

Agora, voltando ao Brasil, quero dizer que gostei muito da ultima carta que o Senhor me escreveu. Principalmente no ponto referente aos sucessos *quasi milagrosos* que obtem quem apella para a protecção de Deus. Nesse ponto estamos absolutamente de accordo. Creio mesmo que só obteem êxito na vida as pessoas que contam com um auxilio sobrenatural e que a elle recorrem, *com fé*. [...] O excesso de esforço proprio e a agitação demasiada, em geral, são inuteis e, quando não acompanhados de *Fé*, até chegam a tornar-se prejudiciaes. A oração é coisa muito mais transcendente do que parece. Apenas, ha mais de uma maneira da gente orar (p. 175).

Os grifos feitos por Rosa estão nas palavras “*quasi milagrosos*”, “*com fé*” e “*Fé*”. O sobrenatural, o inexplicável e o inominável são recorrentes na obra rosiana. A observação de que o esforço do homem na conquista de seus objetivos pode ser prejudicial quando for excessivo, demasiado, coloca o avesso do sucesso no esforço do homem por conquistar o que deseja. Parte desse esforço deve ser calcado na fé, na espera pela graça. Assim, atitudes alicerçadas apenas em esforço próprio são um sinônimo de agitação humana; logo, sob o sentido positivo do trabalho proveniente da dedicação individual, aparece o seu avesso e, por meio do avesso, a constatação da ausência de fé quando o esforço do homem é visto como

⁷⁴ Lembro ao leitor que optei pela manutenção da grafia e sintaxe usadas por Rosa, como consta na nota de rodapé número 6.

único meio para o sucesso. Na carta, Rosa deixa deslizar o sentido positivo do esforço do homem para a ausência de fé e consequente perda daquele que não tem fé.

A fé é um assunto da predileção do autor e, mais que isso, de diálogo entre ele e o pai. Florduardo Rosa é o interlocutor do escritor Guimarães Rosa, não apenas no que se refere ao místico e religioso, mas principalmente no que diz respeito aos costumes e usos da gente do sertão. Já em carta do dia 06 de novembro de 1945, enviada do Rio de Janeiro, Rosa anuncia a publicação de *SA* e informa ao pai o uso de coisas do interior:

Em todo caso, consegui – a custa de horas de sono, do descanso dos domingos e de muito esforço – *preparar, ou melhor, reestruturar um livro de contos*, para o qual achei imediatamente editor. Tenho muita esperança nesse livro, pois já provocou o mais exaltado entusiasmo (e sincero) da parte de 4 dos *maiores escritores e intelectuais brasileiros*, que lhe garantem tremendo sucesso. Vamos ver o que dá. O Sr. irá gostar, e muito, estou seguro, pois nele verá *muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes* (ex.: “Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc.”, “Negra danada, siô, é Maria, etc.”, “Tira a barca da barreira, etc.”, “Eu quero ver a moreninha tabarôa, etc.”), muita coisa, enfim, que lhe dará *bôas recordações* (p. 179) [grifos meus].

De fato, em uma espécie de “confissão” exigida por João Conde, o escritor mineiro expõe ao público leitor o que teria sido a trajetória de construção de *SA*. Voltarei a essa carta-confissão ao apreciar as epígrafes das novelas, mas cabe registrar desde já que, de fato, segundo as declarações de Rosa, o livro foi reestruturado. E convicto está o autor do sucesso do livro, uma vez que as novelas haviam recebido elogios de escritores já consagrados. Não os nomeia, mas a aceitação do livro por parte de expoentes das letras brasileiras é, para o embaixador, uma garantia e um fim atingido. Tanto nesse trecho da carta como em outro que veremos a seguir, Rosa deixa explícito seu conhecimento sobre literatura brasileira e seu desejo de estar à altura dos escritores reconhecidos em sua época. Ao pai, afiança que gostará do livro por reconhecer, nas epígrafes da obra, o interior: vozes do mundo conhecido e vivido. Essa afirmação não apenas evidencia certa cumplicidade amorosa entre pai e filho, mas também marca a importância das epígrafes no sentido de guardar a sobrescrita com a vida corrente e popular, não com obras literárias de autores europeus ou de textos já clássicos na literatura do Brasil.

Por meio das epígrafes, Joãzito declara suas intenções e seu olhar para e sobre o Brasil. Simultaneamente, mostra a vontade de manter o mundo ouvido em menino, orquestrado pelas vivências e histórias do pai. As figuras do sertão de Florduardo pertenciam a um século anterior ao do nascimento do filho. O ritmo, o texto condensado, as marcas da

região, tudo está ali, na epígrafe. Também a direção ao leitor, uma vez que lhe diz o lugar de origem da narrativa, a linguagem do sertão mineiro.

Quase ao fim da carta, talvez entusiasmado com a aceitação das novelas, Rosa compartilha com o pai que, ao lado da alegria de rever a família, pretende ir a Cordisburgo também para “penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contacto com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros que tenho em preparo” (p. 179). O interior é o local conhecido que reativa as lembranças, diferente de Hamburgo que entusiasma pelo novo, pela descoberta. Simultaneamente, há uma necessidade de rever o interior, retomar o contato com ele para reavivar recordações, para não esquecê-lo. Só assim esse interior pode tornar-se a pedra de ouro com que Rosa constrói suas narrativas, a matéria que faz deslizar palavras-*farmacon*, nascidas de um olhar que oscila entre o sertão conhecido na infância e a agitação do mundo urbano em que vive o adulto. E, ao comentar sua ida a Cordisburgo, outra vez coloca-se como escritor participante de um movimento ao considerar os rumos que tomava a literatura moderna, pois informa que quer anotar “[...] tudo o que possa valer, como fornecimento de côm local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna” (p. 180). Há um projeto a ser conquistado.

Como podemos ver por essas que são a primeira e a segunda cartas elencadas por Vilma, misturados aos desejos de bem-estar e às notícias de suas atividades, Rosa troca impressões com o pai, dialoga sobre fé, literatura e coisas do interior. Nas missivas seguintes, a insistência com que Rosa se refere às histórias e cantigas que o pai conhece e lhe pode enviar demonstra a importância que o escritor conferia a qualquer material que pudesse evocar as vozes do sertão. Por várias vezes, Joãozito deixa claro ao pai que uma palavra, “*uma expressão, cantiga ou frase, legítima, original, com a força de verdade e autenticidade, que vêm da origem, é como uma pedrinha de ouro, com valor enorme*” (26/III/47, p. 182) [grifos meus]. Essas pequenas pedras, além de aparecerem costuradas ao corpo de suas narrativas, aparecem como epígrafes, como pedras de ouro em estado bruto.

Em carta de 30 de novembro de 1945, confirma sua ida a Cordisburgo e sugere ao papai “dever ir recordando e alinhando lembranças interessantes de coisa vista e ouvidas na roça – caçadas, etc. – que possam servir de elementos para outro livro [...]”. Em 26 de março de 1947, conta ao pai ter-se rido muito ao ler a carta que dele recebera “com a história do homem que levou os cachorros para a fazenda, e ao fim de um ano voltou... latindo!” (p. 183).

Em seguida, solicita:

Por falar nisso, pediria que o senhor me mandasse por escrito, quando tiver tempo, *as palavras pronunciadas pelos homens que carregavam o defunto, aqueles que acabaram se sumindo com ele, na estrada*, e que eram (Deus nos livre!) dois demônios. Lembra-se da história, que o senhor contou? *Também as palavras daquela outra história: do homem que apostou que iria buscar um osso no cemitério* [...] (p. 183) [grifos meus].



Figura 2: *Por falar nisso, pediria que o senhor me mandasse por escrito...* (JGR), de José Sílvia Camargo

Não interessam apenas as histórias, mas, principalmente, as palavras. As palavras dão o colorido, o pitoresco, preocupação que já se percebe quando Rosa menciona as cantigas. Nessa mesma carta, confessa seu interesse pela história de Juca Ferreira, “que vinha fazendo festas, com a viola, pelo Rio das Velhas” (p. 183). Trata-se de uma história da qual Rosa ainda guarda algumas partes, mas não a sabe completa. Às suas lembranças, reúne o conhecimento e a memória do pai, de modo que insta novamente com Florduardo para que lhe envie “cantigas ou expressões sertanejas legítimas, ouvidas de caipiras nossos, de Cordisburgo ou Gustavo da Silveira. E tudo o que se refira a vacas e bezerros” (p. 183), pois está escrevendo outro livro. Pela data, sabemos que os livros em preparo são *CB* e *GSV*. Ciente da importância do novo e da surpresa, bem como dos caminhos trilhados pela literatura moderna, Rosa agradece a colaboração paterna, mas pede sigilo e cumplicidade, “para que eu possa usá-las em primeira mão” (p. 183). Reiterando sua preocupação em receber as informações que pede a Florduardo, Rosa ainda se dirige a Dora e lhe pede que seja a secretária do pai, de modo que “a família tôda colaborará no meu próximo livro...” (p. 183).

Em 25 de novembro de 1947, narra aos pais sua visita ao Mato Grosso e, em particular, ao Pantanal que subscreve como “Nhecolândia” e ainda “verdadeiro Paraíso Terrestre, um Éden, cheio de belezas, como nunca supus ali fosse encontrar” (p. 184). O entusiasmo evidencia-se com a descrição da fauna e da flora em uma espécie de êxtase frente à abundância de formas e cores. Descreve aves e narra suas conversas com “zagaieiros”, exímios caçadores de onças, dos quais escutou histórias interessantes.

Preocupado com a operação a que o pai seria submetido, Joãozinho escreve uma longa carta em 23 de fevereiro de 1949 e conta seu encontro com o Dr. Mello Viana, caçador que costuma frequentar a região de Paracatu. Rosa ressalta que Mello Viana lhe conta “passagens interessantes, que me fazem lembrar as que Papai narrava, da Serra do Cabral, e que me deixavam com inveja” (p. 190). Essas “passagens interessantes” evidenciam a condição de pequenas histórias ou de rápidas aventuras que guardam sempre algo que prende a atenção, quer pelo pitoresco, quer pela surpresa. Aliás, Guimarães Rosa, ávido leitor e, como confessa, bom ouvinte de histórias, percebia bem o tipo de elementos que interessariam a um leitor, prendendo-o à narrativa. Duas cartas deixam isso muito evidente: a missiva de 03 de setembro de 1950, em que descreve sua viagem pela Itália, e a carta datada de 27 de outubro de 1953, em que agradece as contribuições do pai e envia a ele uma lista de solicitações nascidas de sua memória de menino do interior.

A tentativa de contar a viagem pela Itália coloca em cena o problema do escritor. Após agradecer as receitas que a mãe enviara e dedicar abraços ao sobrinho nascido, noticia seu

retorno à Itália, em viagem de férias. E relembra: “Mas, o que prometi contar foi a viagem do ano passado. *Contar “com que roupa”?* “A Itália é indescritível” (p. 196). Os grifos são meus, pois o problema de Joãozito em relatar aos pais aquilo que eles desconhecem e que julga “indescritível” é também o problema de Guimarães Rosa. A preocupação implicada em “contar ‘com que roupa’” recoloca questões conhecidas por Rosa e relativas à literatura moderna e à literatura brasileira: 1. Como apresentar a cor local, o pitoresco, sem transformá-los em linguagem comum?; 2. Cabe ainda colocar, em um mundo urbano e civilizado, uma literatura exclusivamente presa a um mundo rural que se movimenta e, gradualmente, se deixa contaminar por processos de urbanidade?; 3. Por fim, que gênero ou forma literária melhor se adequará a uma literatura com a cor local do Brasil do século XX? Ou seja, qual a roupa a ser usada? Ao fundo dessa preocupação, aparece o olhar de Rosa sobre o Brasil e seu povo. É difícil descrever o indescritível. Aliás, é preciso escolher a roupa certa para que se consiga passar o que realmente importa, o que faz a Itália indescritível. Da mesma forma, é necessário escolher as histórias, escolher as epígrafes, escolher a roupa para apresentar o Brasil. Dessas escolhas, nasceram as imagens implicadas no nome *SA* e nas exclamações que acolheram *GSV* como a epopeia brasileira sob forma romanesca, sonho acalentado desde José de Alencar.

Na carta já citada de 27 de outubro, Rosa mostra-se feliz com as notas enviadas pelo pai. Agradece particularmente aquelas que se referem a ciganos e ao entrudo, ambas as manifestações festivas populares. E garante “Vão ser muito bem aproveitadas!”.

Ainda comentando a última carta que enviara ao pai, relembra seu interesse pelas caçadas na Serra do Cabral, “principalmente quanto aos detalhes pitorescos”. Mais uma vez, o escritor comenta o grande proveito de um detalhe que pode dar a impressão de realidade a um texto ficcional. E aproveita a deixa para expor uma lista de assuntos que gostaria de “esmiuçar”, alguns dos quais chamam nossa atenção, pois os motes podem ser encontrados nas epígrafes de alguns de seus textos:

1) A briga de Túlio com o Nicão – com os possíveis detalhes sobre a questão de terreno;

2) Descrição de pessoas da roça, as mais interessantes, que vinham à venda, em Cordisburgo; [...]

10) Coisas interessantes, biográficas ou outras, sobre pessoas como: tio Adonias; o Siô Tico e Nhá Chica; o pai do Juca Saturnino; Siô Lê; Luiz Canabrava; aquele Sr. Nalesherbes, meio esquisito, que passou por Cordisburgo; etc.

11) Esta é com ajuda de Mamãe: – A história daquele corpo de homem, mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja.

12) Histórias de crimes, grandes brigas, raptos de moças, etc. (p. 208).

O décimo segundo item encerra a lista e retoma um caráter menos específico que os anteriores; os motes voltam ao genérico, e a carta termina com a reafirmação de que interessa tudo o que for curioso, ponto que será retomado e mais bem esclarecido em missivas datadas de 12 de julho de 1954 e de 09 de dezembro de 1955. Nessas cartas, Rosa volta a insistir em informações da vida comezinha, do trivial. Explica que “Não precisa que sejam casos ou fatos curiosos, pois as informações comuns, sobre a vida trivial, costumes, etc., do interior têm muita importância” (p. 212). Joãzito fica muito feliz com as notas que o pai lhe enviara sobre os enterros na roça e pede, além de costumes de casamentos e batizados e das lembranças da venda, dos caixeiros-viajantes e dos cometas, casos de crimes, questões ou demandas da época em que Florduardo fora “Juiz-de-Paz” (p. 213).

Em carta anterior, de 23 de junho de 1954, o escritor expressa seu desejo de passar todo o ano seguinte no Brasil, “se Deus quiser” (p. 210). Seria sua oportunidade para rever “essa terra boa”. Para Rosa, muita coisa deveria estar mudada “com o progresso avançando por esse nosso interior todo: mas o essencial continua, e é do essencial que a gente tem saudades” (p. 210). A ideia parece coadunar-se às perspectivas de mundo que o escritor apresenta na entrevista a Lorenz, mais especificamente àquelas relativas à imagem do fabulador e à origem das palavras; ao mesmo tempo, *pode justificar o interesse de um escritor pós-modernista pelas epígrafes*. As epígrafes garantem o resíduo duradouro daquilo de que se tem saudade, do sertão invadido com o qual Rosa dialoga incessantemente por meio das cartas ao pai (afinal, o escritor colocaria na boca do narrador que se ocupa com estória da Mula-Marmela: “Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, a gente se afaz ao devagar das pessoas. A gente não revê os que não valem a pena”).⁷⁵

Em carta enviada do Rio de Janeiro a 05 de julho de 1956, Rosa insiste com o pai e lembra:

Como já expliquei, não se trata de pequenas histórias ou casos, que dariam mais trabalho ao senhor, para selecionar, recordar e fixar. O que utilizo são as indicações sobre tipos, costumes, descrições de lugares, cenas; vestimentas, métodos de trabalho, palavras, termos e expressões curiosas ou originais, etc. etc. O senhor manda? Obrigado [sic] (p. 215) [grifos meus].

Já a essa altura Rosa abandona a solicitação por histórias, quer o detalhe, o gesto, a palavra. Ao lado da história do morto que levantou (p. 208), de histórias de crimes (p. 208), de “coisas” sobre a fundação de Cordisburgo e de “coisas” (p. 215) sobre Padre João de Santo Antônio, Guimarães agora sublinha que não há a necessidade do relato de “histórias ou

⁷⁵ Ver ROSA, 1994, p. 147.

casos”. O escritor não pede mais as narrativas, mas apenas as indicações dos usos e costumes locais. Convém observar que os termos curioso e original (novamente!) servem como designativos das matérias que interessam ao escritor. No que se refere a palavras e expressões, mantém esses adjetivos que, repetidamente, ao longo das cartas, parecem indicar o tipo de material linguístico de que o escritor necessita para a elaboração poética.

Ainda na missiva de 05 de julho de 1956, Rosa anuncia a publicação de um romance “grosso”, *GSV*. Conta ao pai tratar-se de “[...] uma história de jagunços, do Norte de Minas, narrada pelo ex-jagunço Riobaldo, grande sujeito e brabo” (p. 216). Nas missivas de 17 de dezembro de 1957, 25 de maio de 1958 e 08 de outubro do mesmo ano, o filho insiste em lembranças “da velha Caeté” (p. 224), particularmente lembranças relativas a festas, costumes etc. *Caeté é a cidade da meninice de Florduardo*, Rosa queria “mostrar como era que a vida era lá, naquele tempo” (p. 217).

Em carta de 05 de julho de 1958, quatro anos antes da publicação das *PE*, entre instâncias junto ao pai e comentários sobre a saúde da família, o escritor fala de sua segunda visita à nascente Brasília. Os comentários e as narrativas, como a maioria dos trechos selecionados até agora, constituem a matéria com que elaborou o livro de 1962. Chamam a atenção tanto os trechos relativos à ausência de uma flora tão exuberante quanto aquela vista em uma primeira viagem, bem como a descrição das viagens matutinas de um tucano que encantava Rosa. Nessa ocasião, Rosa é notificado do falecimento de “Tia Clarinda” (p. 222).

Nas cartas publicadas de 20 de dezembro de 1958, de 11.VI.59, de 13 de setembro de 1962 e de 9 de julho de 1964, todas enviadas do Rio, o autor já vive alguns problemas de saúde que lhe exigem “ir fazendo tudo picadinho, miudinho, a fim de evitar o cansaço” (p. 226). Em carta datada de 20 de dezembro, demonstra saudades da “Folia-de-Reis” e de “ouvir cantar ‘A Lapinha era pequena...’” (p. 226). Antes de despedir-se, cita “Gloria in excelsis...”. Na missiva de 13 de setembro, fala carinhosamente das *PE*, expressando o desejo de que a família goste das “21 estórias” (p. 230). Também anuncia sua ida ao “Primeiro Colóquio de Escritores Latino-Americanos e Alemães” (p. 230). Rosa não tem mais insistido com o pai quanto ao envio de notas, mas o elogia:

Sempre com a maior alegria é que recebo os simpáticos cartões de Papai, ou as cartas. *Gosto muito do jeito dêle escrever*, de dar notícias de todos. Fico pensando que a minha “bossa” de escritor eu herdei dele, *que maneja a pena com tanta facilidade, personalidade, vivacidade e graça*. Escreva-me, sempre, que recebo com amor, e me faz bem [sic] (p. 230) [grifos meus].

Nesse parágrafo, Rosa confessa mais uma vez sua admiração pelo jeito de narrar do pai, atribuindo-lhe “facilidade, personalidade, vivacidade e graça”, condições que atribuem ao manejo da pena de Florduardo certa expressão de graça, de leveza e de cativante ardor narrativo. É possível perceber que os tipos humanos, a fala típica e os costumes sertanejos perseguidos por Rosa se associam ao sabor narrativo que o escritor sempre encontrou nas histórias paternas. A questão para o escritor seria, sempre, como encontrar esse sabor no texto escrito, ou ainda, *qual roupa* vestiria a literatura para ganhar aquelas vivacidade, graça e personalidade (e assomam à cena as preocupações de Sócrates por ocasião do diálogo com Fedro).

Antes de refletir sobre as epígrafes dos livros, gostaria de comentar (a) as citações feitas por Rosa em suas cartas, como evidência de seu gosto por intertextos, e (b) as descrições já pormenorizadas acima. Ao escrever sobre sua viagem à Itália, após citar belezas só comparáveis à poesia, Guimarães detém-se na luz do país, distinguindo luz, claridade e a luz da Itália. Para ilustrar o que afirma, cita um escritor francês:

A Luz Italiana! É tão difícil e intimidante falar dela, quanto o é falar do olhar da mulher amada!... A Luz dos lagos lombardos, tão ligeira, tão diáfana, mas sempre docemente empoeirada de vapores d'água; a Luz veneziana, igualmente vaporizada, mas ao mesmo tempo tão dourada, que, nêsse ouro, a vaporização se sensualiza e dá ao céu a suculência de uma fruta; a virginal Luz toscana, que parece sempre ter vindo ao mundo naquêlê instante mesmo, com a mocidade eterna dos deuses; a Luz de Roma, elixir licoroso, que adquiriu a espessura, a densidade do óleo e do sangue... Depois, à medida que se vem para o sul, o fôgo do céu depura e decanta a Luz: por cima dos dois vulcões, em Nápoles e na Sicília, ela ocupa, numa serenidade despótica, um azul às vezes cruelmente desepidermizado... *Parece exagero de poesia?* Pois o poder e a realidade daquela luz ainda ficam além de tanto entusiasmo (p. 196-7) [grifos meus].

Rosa procura, debalde, descrever as belezas naturais da Itália, em particular a luz a se derramar sobre as terras. A tentativa de dizer a luz daquele país parece não chegar ao âmago do que quer demonstrar Joãozinho, valendo-se ele, então, de uma expressão poética. É interessante observar a ideia de que o texto poético pudesse ser um exagero, ou apresentar um exagero, como se a literatura, por vezes, fosse além daquilo que deveria representar e, ainda assim, não chega a fornecer metáforas suficientes para certos fenômenos da realidade. A apreensão de algo em que se vislumbra “um segrêdo, um flúido”, aquele princípio que faz aparecer o que nos encanta, (p. 197) seria a grande busca de Rosa. Em outro trecho dessa carta, narra a história de São Pedro na Via Áppia para falar da “capelinha do Quo Vádis, Dómine” (p. 201). A narrativa ilustra a emoção do momento.

Ao comentar com a família a publicação de *GSV*, o diplomata avisa: “Agora, já estou precisando de meter o peito noutras tarefas, pois: ‘A vida é breve e a arte é longa...’” (p. 216). Ao repetir a máxima latina, Rosa usa o intertexto para sobrescritar sua atitude como escritor, mais uma vez evidenciando o trabalho constante que a literatura lhe exigia. Na mesma carta, ao informar que passa melhor de saúde, volta a citar: “De hora a hora, Deus melhora” (p. 216). Agora, a voz não é mais clássica, tampouco partícipe da literatura universal, mas a voz do sertão de Minas, a voz da cultura popular brasileira. Há aqui um tom de riso, de brincadeira. Para ilustrar certo problema de desvio do dinheiro enviado ao pai, Guimarães Rosa usa o provérbio recebido de Florduardo: “Mais tem Deus para me dar, que o diabo para tomar...” (p. 219).

Quanto às descrições, verifica-se que a “Nhecolândia” e a Itália lhe dão maior trabalho, pois percebe, com entusiasmo, uma beleza que o extasia, que o faz refletir sobre a vida e o ser humano, assim como sobre as formas de contar o que viu. Também Brasília o encanta, mas já com certa serenidade, com um olhar mais concentrado, que se detém exclusivamente no trabalho cotidiano do tucano. O passeio à Bahia, precisamente a Caldas-do-Cipó, deixou-o satisfeito, mas é perceptível que o êxtase de seus sentimentos não é o mesmo que lemos na descrição do Pantanal e da Itália.

O estudo da correspondência requer atenção e prudência por parte do pesquisador. Principalmente quando o autor das cartas é um escritor consciente da importância da palavra escrita, ocupado com o modo como pode melhor escrever suas histórias. Trata-se de uma autoria não ingênua.

Mari Noeli Kiehl Iapechino e Valéria Severino Gomes⁷⁶ alertam para as imagens de si presentes em cartas pessoais. Em “Imagens de si em manuscritos do século XIX: *ethos* e autoria em cartas pessoais”, as autoras retomam a importância da noção de *ethos* proposta por Mainguenu, segundo a qual a imagem de si construída discursivamente por um sujeito implica, também, lidar com as representações sociais que evidenciam relações de pertencimento e poder, e apontam para a constatação de que o estudo da autoria exige verificar, via enunciado, a relação do sujeito com o outro a quem se dirige (1983, p. 77).

Dois aspectos considerados por Iapechino e Gomes interessam-me nesta tese, a saber, as “cartas de pijama”, sugeridas por Mário de Andrade, e um dos temas caros a essa tipologia textual, o segredo confiado ao outro (IAPECHINO; GOMES, 1983, p. 78). A extensa

⁷⁶ Ver IAPECHINO, Mari Noeli Kiehl; GOMES, Valéria Severina. Imagens de si em manuscritos do século XIX: *ethos* e autoria em cartas pessoais. *Revista Encontros de Vista*, 2 ed., p. 77-90, 1983. Disponível em: <http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/IMAGENS_DE_SI_EM_MANUSCRITO_DO_SÉCULO_XIX_E_THOS_E_AUTORIA_EM_CARTAS_PESSOAIS.pdf> Acesso em: 24 abr. 2010.

correspondência de Mário de Andrade apresenta um tratamento de linguagem adequado à criatividade do escritor paulista. Não se tratava de missivas ingênuas, escritas descuidadamente. A expressão com que cunha as cartas em que os sentimentos do autor não ficam enclausurados em fórmulas antigas é uma amostra de “palavra pensada”, para usar uma metáfora rosiana. O termo “cartas de pijama” desvela a necessidade de intimidade, exposição, carnalidade. As missivas bem-comportadas, cheias de floreios, quase tão formais quanto aquela que Pero Vaz de Caminha enviou ao rei, são questionadas por Mário. Importa mostrar-se mais, expor-se, apesar da condição de segredo das missivas. Guardar os rastros do outro presentes na missiva faz parte do contrato textual, mas não deve impedir um grau maior de expressão familiar – afinal, desde sempre, a linguagem da família não é a mesma de outros ambientes sociais. Em tempo: a informalidade da e as brincadeiras com a linguagem são características modernistas.

Rosa, mesmo ao escrever ao pai, situa-se na contramão da ideia modernista, como mostrei na análise acima. Espontâneo e sempre delicado, o escritor mineiro inicia as missivas retomando assuntos em pauta em cartas anteriores, ou indagando sobre o bem-estar e a saúde. Mesmo quando insiste especificando o tipo de contribuição que espera do pai, ainda assim procura ser polido e gentil. Quanto ao segredo, o leitor há de lembrar que ele solicita ao pai que lhe envie as estórias, os nomes, as formulações, mas que nada diga a outra pessoa para que apenas ele, Joãozito, possa fazer uso dessas caracterizações. Pede exclusividade a Florduardo, aliando seu êxito ao segredo de informações.

As cartas publicadas por Vilma Guimarães atestam a busca por um projeto literário antes mesmo da fama. Esse projeto vinha impregnado por certas preocupações: qual o modo para contar, contar o quê, como recriar a graça do chiste, da estória curta, do tom regionalista – este, animado pelo convencimento da importância da literatura de cunho regional. As listas com a discriminação das informações necessárias ao escritor confirmam a precisão com que se punha a desenvolver suas obras.

Em alguns momentos, o leitor das cartas colhe o tom alegre de quem conquistou o que procurava. Um exemplo ocorre quando comenta com o pai as epígrafes de *SA*, muitas resultantes das consultas feitas. Outro, quando menciona os projetos em que está envolvido, *CB* e *GSV*. Entusiasmado com o trabalho criativo, conta, em linhas gerais, o romance em formação. Salienta tratar-se da estória de um brabo jagunço. Há ainda momentos que revelam a emoção do homem ante a natureza, em particular, diante de efeitos luminosos que submergem a cena contemplada, de onde nasce o tucano de *PE*.

Embora sempre polido em suas cartas, Joãozinho entusiasma-se quando deixa aflorar lembranças da infância. Um exemplo é a geleia de mocotó. Outros são partes de histórias que lembra vagamente e que usa para especificar ao pai o que quer saber. Mas, de modo geral, o diplomata escritor mantém-se no tempo presente, narrando suas atividades, descrevendo sua saúde, enfim, desenhando o perfil do homem em ação. Faz parte dessa imagem a narração de lugares desconhecidos dos pais, como a Itália e a Nhecolândia. Nessas ocasiões, é o filho que se ocupa com a narração de modo a oferecer aos pais uma visão completa e capaz de recuperar o clima e a paisagem que o encantaram. O leitor percebe, então, que, para Rosa, o sedutor registro da beleza subjetivamente apreendida ultrapassa o encanto com a cena.

4 SILÊNCIO E FUNDAÇÃO

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço venturoso
 O gosto dos meus descansos
 O balanço das minhas cantigas, amores e danças
 Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
 Porque é o meu sentimento muito pachorrento,
 Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer, de dormir.
 (*O poeta come amendoim*, de Mário de Andrade)

Debaixo dessa luz crua,
 sob um sol que cai de cima [...] quem sabe um dia virá
 uma civil geometria?
 (*Auto do frade*, de João Cabral, na voz de Frei Caneca)

Sob o convencional M%, sigla para destaques, seguido da anotação “uma obra (o essencial um)”, o escritor fez registros:

[[Pp. seguintes, lado a lado na caderneta, a p. direita com cores e elementos químicos em francês, a da esquerda, com o esquema que segue, em letra cursiva.]	
M% <u>uma obra (o essencial um)</u>	
“Sentido” (sain, _ _ _)	{ meta [Em diagonal, a palavra poético.] ou filosófico psicológico
Enredo – (resumo)	
Temas –	
Motivos –	
<i>Sub-enrêdo de cada personagem</i>	
<i>Para-enrêdo de “ “ (sua psicologia em... [Palavra ilegível, parece dessein.]</i>	<i>sua “ própria</i>
	<i>sua “ <u>sob</u> contágios</i>
<i>Motivos de cada personagem</i>	
<i>“ “ “ episódio constante”</i>	
<i>Cenário [dentro de uma chave] { geograg..</i>	
	<i>sociológico</i>
	<i>filosófico</i>
	<i>histórico</i>
RITMO geral	
<i>Ritmos de cada personagem</i>	
Proporcionamento lei progress	
	velocidades
	perspectividades
<i>Entrecorrespondências de personagens { cruzamento: X</i>	
	<i>tangência: χ</i>
	<i>módulo:* [com oito pontas]</i>
	<i>paralelismo: //</i>
	<i>simultaneidades [fazer o desenho de três semicírculos</i>
com um ponto ao meio]	
[a preposição “de está embaixo do “p” de perspectividades]	
{ - - - -	
<i>obra - - - - -simétrica</i>	
<i>quebrada (linha)</i>	<i>Refrão e abonâncias de ideias.</i>
<i>circular</i>	
- - - - -[Tudo isso dentro de parênteses que expressam as ideias contidas pela palavra obra.]	

Quadro 1: M% (Fundo João Guimarães Rosa) [itálicos meus]⁷⁷

⁷⁷ Rosa utiliza grande quantidade de recursos gráficos em sua obra. Por esse motivo, especificarei o tipo de grifo em uso por mim, de modo a esclarecer o leitor. Ver ROSA, João Guimarães. Fundo João Guimarães Rosa (IEB/USP), Série “Estudos para a Obra”, *Caderno 26*.

As cadernetas de Rosa deixam claro o quanto os personagens e o ambiente eram importantes para a construção de suas narrativas. O esquema acima é rico em detalhes e informações que, imediatamente, remetem à obra publicada. Comentarei especialmente os aspectos grifados, uma vez que Rosa passa a redigir o esquema lançando palavras que remetem às categorias da narrativa e se detém em alguns itens, desdobrando-os. Aqueles termos que remetem ao personagem, ao elemento figurativo desencadeador da ação, tomam a atenção de Guimarães Rosa. Assim, especifica e organiza o “sub-enrêdo” e o “para-enrêdo de cada personagem”. O detalhamento aparece logo após a designação “Motivos”, levando o leitor a perceber a relação estabelecida entre os motivos e a ação do personagem durante a trama, resultando no enredo propriamente dito. O escritor detalha o “para-enrêdo”, ou seja, demonstra inclinação para a elaboração de estórias que correm paralelas. Para isso, observa a necessidade de considerar a psicologia do personagem, aquela que lhe é “própria” e aquela que adquire “sob contágios” – ambas “sua”, pertencentes ao personagem. O aspecto combinar-se-á com um dos itens responsáveis pelo “RITMO”, as “Entrecorrespondências de personagens” divididas em cruzamento (X), tangência (χ), módulo (*), paralelismo (//) e simultaneidades, cujo desenho apresenta três semicírculos com um ponto ao meio. A representação gráfica dos recursos narrativos demonstra a visão espacial do escritor, relevante para a distribuição das narrativas em cada um de seus livros – mesmo no romance. Basta a lembrança de vaqueiros, como Francolim e Gervásio, Lélío, Ivo Crônico e Calixto; de capangas e jagunços, como Estevam, Joãozinho Bem-Bem e Juruminho; ou ainda velhos, como os primos de “Sarapalha”, a avó citada em “A hora e vez de Augusto Matraga”, ou o Camilo, de “Uma estória de amor”, para compreender o cuidado do escritor com cruzamentos, módulos, paralelos...

O procedimento anotado sugere uma elaboração que não prescinde de várias estórias para a execução da trama: elas garantem o desenvolvimento e o andamento da narrativa. A base sobre a qual o escritor ergue seus textos repousa sobre um arranjo capaz de abarcar mais de uma estória. O centro irradiador dessas estórias e de seus ritmos são personagens, não o narrador, ao qual, nesse esquema, Rosa destina o silêncio.

As observações são extensas também quando o esquema apresenta o cenário. Ao lado da palavra “cenário”, delimitados por uma chave, encontram-se os aspectos necessários à construção do espaço na seguinte ordem: geográficos, sociológicos, filosóficos, históricos. Em que pese a relevância da questão filosófica na obra de Guimarães Rosa, os itens mais importantes são o geográfico e o sociológico. Ora, esses dois itens não podem ser totalmente desassociados do elemento histórico, embora este ocupe o último lugar da lista.

Considerar essa visão do autor ao estudar a epígrafe é fundamental, pois o paratexto frequentemente serve para sobrescritar um lugar ou o caráter de um personagem. Essas anotações também são importantes para a reflexão sobre o paulatino desaparecimento das epígrafes. A que categoria narrativa foi delegado o papel desempenhado por esse paratexto?

Devido à importância dada aos personagens, a análise das epígrafes será relacionada aos personagens da trama, de modo a encontrar uma possível relação entre paratexto, ritmo, tema e desenvolvimento de figuras (*personae litterae*). As cartas trocadas com o pai servirão de pano de fundo. Como, apesar da polidez, a relação familiar garante maior espontaneidade e revela uma ocupação literária anterior ao estrondoso sucesso, as declarações provenientes dessas cartas merecem ser consideradas.

4.1 “VOLTEMOS A CONTAR...”⁷⁸

A obra de Guimarães Rosa inicia com publicações de contos que versam sobre terras estrangeiras. Trata-se de material avulso que o escritor não quis reunir em um livro, como aconteceu com os textos que compõem *PE* e *TU*. O primeiro trabalho de fôlego, no qual conjuga grande número de escritos, é um livro de poemas. Ainda que aparentemente rejeitado pelo autor, que nunca o publicou, o livro coloca-se como marco inicial de uma carreira literária. As obras posteriores a *MA* são narrativas longas: os contos de *SA*, as novelas de *CB* e o romance *GSV*. Só em 1962 o público iria conhecer contos curtos reunidos em *PE*. Escrito antes mesmo de *GSV*, publicado pela primeira vez em março de 1961, na revista *Senhor*, n. 25, fica fora dessa coletânea o conto “Meu tio o Iauaretê”. Divulgado em data próxima à da publicação de *PE*, “Meu tio o Iauaretê” retoma elementos e personagens do universo indígena presentes na coletânea de 1936.

Em *MA*,⁷⁹ textos muito curtos mesclam-se a poemas longos, inclusive divididos em partes ou cantos. Maria Célia Leonel (2000, p. 22), em *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, coteja as versões da obra premiada pela Academia Brasileira de Letras e descreve dois manuscritos, apontando o manuscrito B como fonte provável para a publicação da editora Nova Fronteira. O livro publicado em 1997 apresenta 63 títulos no índice e um total de 89 textos, considerando-se as divisões dentro de conjuntos ou poemas longos. “Luar na mata” aparece desdobrado em “Luar na mata – I – Cinema” e “Luar na mata – II – Rapto”. Nove

⁷⁸ Verso do poema “Mil e uma noites”, de Rosa, retirado de *MA*, 1997, p. 81.

⁷⁹ As posteriores referências neste capítulo à *Magma* (1997), de Guimarães Rosa, pertencem a mesma obra já citada.

haicais com nomes específicos compõem um conjunto sob o nome que retoma a forma breve: “Hai-kais”. Dezoito minitextos, cada um nomeado individualmente, constituem outro agrupamento, agora sob o título geral de “Poemas”. O texto “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)” contempla a indicação formal do subtítulo: apresenta duas partes (LEONEL, 2000, p. 22-3).

Segundo Leonel (2000, p. 78), no que diz respeito à temática e expressão, os poemas podem ser agrupados da seguinte maneira: a) animais ou primeiro bestiário rosiano; b) natureza; c) vida no campo; d) manifestações culturais negras e indígenas; e) mitos e credences; f) amor; g) temas filosóficos. Os temas que Guimarães Rosa traz em sua primeira exposição literária perdurarão nos demais livros. Figuras presentes em poemas como “Maleita”, “Reza Brava”, “A terrível parábola” e “Boiada” atuarão em novelas e contos.

Interessa-me, para a presente reflexão, observar que o bestiário rosiano, além de gerar protagonistas como o burrinho Sete-de-Ouros, irá associar-se às crianças, como vemos em “Conversa de bois”, “Campo geral” e “Os cimos”, por exemplo. Exíguas em *MA*, uma vez que encontramos uma única figura infantil em “A terrível parábola”, as crianças terão um papel crescente na poética de Guimarães Rosa.

Quanto aos animais, cabem dois comentários. Ricardo Ferreira Ribeiro, em “Bestiário brasílico” (s/d, p. 11)⁸⁰ anota as dificuldades de classificação dos animais da terra e a surpresa europeia em não encontrar uma série de espécies conhecidas do outro lado do Atlântico. Por esse motivo, muitas vezes, os animais da nova terra eram menosprezados, considerados sem utilidade, classificados, simplesmente, como selvagens. Ribeiro também ressalva o comércio de animais considerados exóticos, citando o comércio de pássaros enviados para os viveiros das Quintas Reais e a carta do governador de Minas Gerais, Luiz da Cunha Menezes, em 1786, ao Secretário de Estado da Marinha e Ultramar, Martinho de Mello e Castro:

Nesta ocasião remeto a V.x.^a em tres caixotes diferentes, as tres especies que há de Tigres, e conhecidas pelos diferentes e seguintes nomes: De Tigre o q.’he todo preto; de Onça o pintado; e o que tem côr amarellada Suserana. Tambem em hum dos ditos Caixotes se ha de achar hum pequeno bicho que se denomina Tamanduá-meri, q’ na lingoa da terra, quer dizer o pequeno [...] (apud RIBEIRO, 2008, p. 8; AHU Cx 124, Doc 19).

⁸⁰ RIBEIRO, Ricardo Ferreira. Bestiário brasílico – a nossa fauna no imaginário colonial. In: *Diálogos em ambiente e sociedade no Brasil*. São Paulo: ANPPAS, Annablume, 2006.

Descrições e nomenclaturas eram surpreendentes para os europeus, distinguindo nossa fauna daquela existente por lá. Em sua dissertação, José Quintão de Oliveira aborda o protagonista Sete-de-Ouros e a animália de SA, e observa (2008, p. 142):⁸¹

Toda literatura traz em si uma componente profética, isto é, ela dá testemunho – da vida, da época, da circunstância. Rosa, em seu empreendimento poético, parece reivindicar mais. [...]. A insatisfação do artista com a vida tal qual se apresenta leva-o a oferecer um outro mundo ao seu leitor. E nesse outro mundo muitas vezes *cabem aos animais o papel de rearticulação do estar no mundo e medeiam, ainda, a relação entre o humano e o Inefável. Mary Lou Daniel fala de um compadrio entre o homem e o animal. E, como convém a um compadrio – acrescenta-se: entre iguais. Homens e animais partilham em igualdade de condições o mundo, estando estes conectados ao divino [itálicos meus].*

Quintão de Oliveira destaca, já na obra de 1946, a funcionalidade narrativa do animal e a proximidade entre animais e homens. Sublinha as expectativas de Leonel, reafirmando MA como o lugar originário do bestiário. O pesquisador vê a relação entre homens e animais como laços entre iguais, aproveitando a condição de compadrio assinalada por Daniel. Para Oliveira, o mundo em que se move o burrico é um “Mundo em que seres humanos e não humanos convivem em cooperação e, às vezes, em conflito” (2008, p. 93). Não por acaso, animais e crianças acabam por reunir-se em compadrio nos livros de Rosa. Mas a cultura, as condições socioeconômicas, o ambiente acompanharão os personagens.

Ainda em MA, as manifestações culturais negras e indígenas parecem buscar uma dicção, um caminho para a expressão literária. As peças que formam “No Araguaia” e os poemas “Ritmos selvagens”, “Batuque”, “Reza brava”, por exemplo, mostram as tentativas para a criação de uma voz típica, característica. Já “O caboclo d’água” mistura o Caboclo negro com a Iara, constituindo uma espécie de conjunção, a um tempo risonha e sagaz das culturas: o Caboclo procura a Iara que o abandonara, tema que anuncia, também, um apagamento da tradição indígena. E “Iara” será um exemplo das tentativas de Rosa, desde sua estreia, em conciliar imagens da literatura universal com a tipicidade das cenas e da cultura brasileiras.

A leitura dos poemas evidencia grande diferença na qualidade das peças, talvez em virtude de que tenham sido elaboradas em épocas diferentes, reunidas apenas para o concurso. Leonel destaca a extensão dos poemas como uma das características a reunir peças colocadas em um mesmo campo de significado.

⁸¹ Ver OLIVEIRA, José Quintão de. *Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana*, de João Guimarães Rosa. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp042888.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2010.

Para a autora:

Por exemplo, composições envolvendo aspectos culturais – mitos, crenças, atributos e costumes étnicos –, com elementos documentais recriados, espriam-se em poemas longos – “Ritmos selvagens” (p. 20-5) tem quase noventa versos – que contam com a presença da narração. A frustração amorosa expressa-se em textos mais curtos, do haikai ao poema de, no máximo, 29 linhas, mas a brevidade ocorre também em peças centradas na natureza (LEONEL, 2000, p. 139).

A unidade conteúdo-expressão, particularmente nos estratos fônico e de significado, mostra-se eficiente em poucas peças, como, por exemplo, “Batuque” e “Boiada”. Em “Toada da chuva”, a conquista perde-se pelo excesso de comprimento (LEONEL, 2000, p. 145-6). De modo geral, Leonel aponta a tendência do texto rosiano à prosa poética, colocando na narração o salto de qualidade do escritor. Observa esse aspecto em textos como “Caranguejo” (1997, p. 42-4), “Luar na mata I – Cinema” (p. 45-6), “Ritmos selvagens” (p. 20-5) e “O Caboclo d’Água” (p. 92-4), entre outros, de *MA*.

Para refletir sobre a qualidade literária alcançada pelo escritor iniciante, Leonel recorre às qualidades propostas por Ítalo Calvino para a literatura do próximo milênio – e de todos os tempos, na verdade. A autora pontua um certo peso, “exagerado em determinados poemas” (LEONEL, 2000, p. 142), mas destaca os momentos em que a leveza, na acepção que lhe foi dada por Ítalo Calvino (1990, p. 28),⁸² surge justamente na forte busca pela precisão. Precisão e determinação e a recusa ao aleatório revelam-se no despojamento da linguagem na história de Quinbungo e Zabelinha (ROSA, 1997, p. 98-100). Concisão e simplicidade produzem a leveza de “Turismo sentimental” (ROSA, 1997, p. 34). Conclui que:

A precisão é qualidade fortemente perseguida por Guimarães Rosa no desenvolvimento de sua produção. Não apenas os contos-poemas de *Primeiras histórias* são a prova disso: no caudal de *Grande sertão: veredas*, a precisão é também palpável. As muitas listas de vocábulos por ele efetivadas e conservadas no seu arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros revelam essa preocupação, para só ficar num exemplo que diz respeito ao léxico. Mas há ainda as anotações de leituras sobre variadíssimos assuntos, os pedidos de informação sobre diferentes circunstâncias da cultura regional, ao pai e a outras pessoas, que, certamente, procuram, também, evitar o menos preciso (LEONEL, 1985, p 5-19; ROSA, V. G., 1983, p. 162) (LEONEL, 2000, p. 141).

A organização do conjunto evidencia outro traço marcante na poética rosiana: o da série, ou ainda, uma espécie de subdivisão que estende o texto literário. A seriação relaciona-se à precisão buscada, ao peixe que “avança nágua, como um dedo numa luva”. Se, por um lado, ela contém o texto, suspendendo-o em dado momento, por outro lado não o encerra.

⁸² Ver CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Recurso estilístico que refreia a prosa poética, requer diálogo *intram opus*. Exemplos são “Luar na mata” (ROSA, 1997, p. 45-7) e “Impaciência (Duas variações sobre o mesmo tema)” (p. 79). Os dois poemas apresentam divisões adequadas ao desenvolvimento do conteúdo, marcadas por recursos expressivos: o primeiro, além do número romano, subtítulos; o segundo, apenas os caracteres romanos. Imbricada a essas inovações, nota-se a menção à música – estratégia clássica na poesia – e ao cinema – estratégia experimentada por autores modernistas –, ideia que retornará na novela “Cara-de-bronze”. Há ainda o poema “Reportagem”, cujo título aponta para formas narrativas não convencionais para a época. O tema, tabu na medicina brasileira, retorna não só na menção ao romance de Taunay, lido e relido por Maria da Glória e Lalinha, como também na estória de Maria Êxito. O trem que parte com os doentes retorna com “Sorôco, sua mãe, sua filha”. E a reportagem?

“Hai-Kais” conjuga textos curtos, com três versos cada um. Aparentemente, há pouca relação entre os poemas, a não ser pela forma ou por complementaridade temática, como “Imensidão” e “Turbulência”, em que diferentes forças da natureza ganham espaço. Ou ainda, por uma espécie de oposição, como ocorre em “Mundo pequeno” (p. 33) e “Turismo sentimental” (p. 34): o albatroz irá de um ponto do mundo a outro; o gato angorá, imóvel, permite ao sujeito lírico a viagem até um lugar distante. A evidência de uma possível seriação está em “Romance I” (p. 33) e “Romance II” (p. 34), minitextos com motes para longas narrativas.

No livro, a sequência “No Araguaia I” (p. 102-3), “No Araguaia II” (p. 108-10), “No Araguaia III” (p. 113-5) e “No Araguaia IV” (p. 117) apresenta poemas que intercalam os enumerados. São eles: “Batuque” (p. 104-7), “Reza Brava” (p. 111-2) e “Madrigal” (p. 116). Senzala, feitiço, fauna e flora: essas são as prosas poéticas intercaladas às aventuras de Araticum-uassu, índio carajá. O sujeito lírico-narrativo (se assim se pode dizer) relata seu contato com esse nativo, expõe as perguntas que faz, relata a própria curiosidade – reportagem? –. A intercalação de poemas entre os cantos que formam a série dá ao conjunto um novo sentido: uma galeria de quadros da nação brasileira, quadros cuja alternância forja uma espécie de movimento, de sucessão. Mas o uso de terminologia de origem indígena ainda não alcançara as inovações linguísticas que Rosa iria constituir. O índio e o negro, naquele momento literário, não forneciam ao escritor a “pedrinha de ouro” que busca quando se dirige ao pai. E, ao lado de uma linguagem que busca o típico e a inovação, travessões, parênteses e reticências parecem exigir recursos literários de vanguarda.

Considerando o retorno ao regionalismo e a inovação que lhe confere, acredito relevante pesar as imagens que permeiam o poema “Revolta” (p. 136). Em oposição ao

desterro, o sujeito lírico clama pela memória. Afinal, “porque a minha pátria é a memória”,⁸³ repete o poema, na última estrofe. O imbricamento de memória e pátria é relevante para melhor compreender o restante da obra desse regionalista tardio. A memória oscilará entre brumas imprecisas por causa da maleita, diz que diz anônimo e popular, lendas que indicam a frouxidão dos laços de parentesco e a precisão das anotações feitas por um curioso cidadão.

A organização geral do livro demonstra composições reunidas pelo tema acompanhadas pela “convergência de recursos expressivos” (LEONEL, 2000, p. 77). Em um mesmo texto, porém, relacionam-se vários dos temas caros ao autor, marcando certa fluidez entre os grupos temáticos. Outro critério para a seleção e ordenação das peças parece ser a forma, como ocorre com “Hai-Kais”, já mencionado.

Associação entre animais e crianças, dicção típica e original – em seu duplo sentido, ou seja, inovadora e de origem –, falta de brevidade e concisão em grande parte das peças e seriação narrativa são aspectos que destaco em *MA*. A produção posterior dará prosseguimento a um trabalho rigoroso na procura pela melhor forma literária para expressar, com leveza e precisão, o *locus* que Rosa elegeu como mote.

4.2 “PEDRINHAS DE OURO”⁸⁴

O primeiro livro de contos mostra certa avidez pelo regionalismo. As epígrafes parecem fornecer aos contos aquelas pedras de ouro que Joãozito buscava em Florduardo. Elas colorem o conto, lembram a fala popular, remetem o leitor ao mundo rural e à linguagem dos vaqueiros, personagens que povoam o livro. Outro elemento intenso em *SA* é a religiosidade popular, em especial o conjunto de crenças alicerçado em pais-de-santo ou curandeiros à moda pajé. Dos nove contos, pelo menos três dão ênfase a esse aspecto da cultura do sertão, “São Marcos”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. A valentia e a jagunçagem aparecem tematizadas de formas diferentes em “O burrinho pedrês” – que terá relação também com o tema de “Conversa de bois” –, “Duelo”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

Ao produzir contos longos, com cerca de trinta páginas ou mais, alguns divididos em capítulos, parece que a busca pela estória curta, cheia de graça, similar ao chiste ou ao poema,

⁸³ A afirmação dialoga diretamente com a canção *Língua*, de Caetano Veloso (1984). Aliás, os versos “A língua é minha pátria / Eu não tenho mátria / Eu quero fráttria” ou “Flor do Lácio sambódromo luz América latim e pó / O que quer o que pode essa língua? / Fala Mangueira!” parecem traduções da poética de Guimarães Rosa.

⁸⁴ Como mostrei nas cartas, trata-se da expressão com que Rosa caracteriza a dicção oral, colocando aí também usos e costumes do sertão (ROSA, 1999, p. 182).

desaparece. O que resta do texto breve, aquele que Rosa coleta na correspondência com o pai, são as epígrafes. Em SA, elas encimam todas as narrativas. Por vezes, encontramos até duas epígrafes para um conto, como é o caso de “A volta do marido pródigo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”.

O escritor usou abundantemente a epígrafe, sobrescritando os textos ficcionais e deixando aparecer já nesse recurso a ideia de canto e plumagem da palavra. Conhecido recurso para evidenciar ou provocar a intertextualidade e estratégia largamente usada pelos românticos, a epígrafe costuma anunciar preocupações estéticas e/ou temáticas do ficcionista. Trata-se de um recurso que mantém em destaque a figura autoral, podendo ser vista como sublinha ideológica.

Historicamente, epígrafe vem de *epigraphê*; *epi*, sobre, *graphein*, escrever, ou seja, escrever sobre. Entre gregos e romanos, esses paratextos constituíam breves inscrições em monumentos, estátuas, medalhas etc, um material que, hoje, muito auxilia em pesquisas históricas e filológicas. Atualmente indica fragmentos de textos que encimam uma obra, funcionando como intertexto que revela simpatia autoral e que divide a obra, segmenta suas partes, ou, também, oferece um resumo da ideia ou do tema do texto literário em questão. Largamente utilizada no século XVIII, foi muito importante para a ideologia estética que fundamentou o Romantismo dos Oitocentos, pois propiciava o diálogo com textos que traziam imagens caras ao ideário da época, endossando as escolhas literárias do movimento estético. Nesse sentido, a epígrafe permite ao leitor descortinar as tendências e os gostos do escritor, uma vez que ele escolhe a epígrafe que vai imbricar a sua prosa ou poesia, formando um único texto que renova o excerto e intensifica a obra nova.

Em *Palimpsestes*, Gérard Genette define paratextualidade como “relation, généralement moins explicite et plus distant, que dans l’ensemble forme par une oeuvre litteraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que sont paratext [...]” (GENETTE, 1982, p. 9, apud LEONEL, 2000). E ainda: “signaux [...] qui procurent au texte un entourage” (p. 134). Considerando que textos prefaciais ou posfaciais integram o conjunto denominado paratexto, a epígrafe – porque “un bord d’oeuvre” e “citation placé en exergue” (p. 134) – pertence a essa categoria de texto.

Por sua vez, Maria Emília Borges Daniel (2009) comenta as reflexões de Bathia (2004) e Bezerra (2007)⁸⁵ sobre os gêneros introdutórios e afiança a relevância da epígrafe

⁸⁵ Cf. DANIEL, Maria Emília Borges. As relações da epígrafe com os gêneros introdutórios. Estudos linguísticos, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 335-44, set.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_26.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

para essa colônia de gêneros, particularmente se colocada em relação a outros recursos introdutórios, como os prefácios. Ao reforçar a interação da epígrafe com outro gênero introdutório, Daniel permite a ampliação de suas considerações, restritas a livros didáticos, até o campo do literário, considerando-se, particularmente, a abertura⁸⁶ das narrativas de Rosa. A carga introdutória da epígrafe alia-se à concepção de paratexto e, ao mesmo tempo, aceita os papéis de mediadora epocal e de micronarrativa.

A intervenção da epígrafe em um texto literário abre as portas para trocas que não se restringem à cultura, mas à aproximação de experiências artísticas distintas, ou ainda de projetos literários, indicando a possibilidade de contaminação ou de reconhecimento da existência do Outro. Com efeito, se importa pensar as funções da epígrafe em determinado texto, como comentário do título ou sinal de cultura, convém observar como ela difunde o texto do Outro em consonância com a obra de que agora participa. Trata-se, ainda, de um paratexto que carrega consigo a pertença da cultura e/ou da época do autor, requerendo a participação do leitor que precisa acionar a memória literária. Para Maria de Fátima Outeirinho, em “O papel de mediação da epígrafe – o caso lamartiniano”:⁸⁷

A escolha duma epígrafe implica uma carga, mínima que seja, de reflexão; a escolha feita com base num gosto estético determinado que não é apenas do autor, mas no caso vertente de uma época ou pelo menos de uma geração, não é de todo inocente pois funcionará como meio de apresentação e de reconhecimento [...] (OUTEIRINHO, 1988, p. 125).

As escolhas do escritor revelam seu horizonte de expectativa, e, em certa medida, o de uma geração. Desvelam o papel mediador da epígrafe, criando uma ponte entre o autor e seu leitor. Como estratégia para a criação poética, a epígrafe mostra os caminhos percorridos pelo leitor-autor, de modo a rerepresentar – quer pelo aspecto estético, quer pelos temas –, ou textos com os quais o escritor manterá relações de diferença, ou textos com os quais ele estabelecerá um diálogo próximo.

Em *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*, Jorge Schwartz⁸⁸ descobre recortes interessantes para o tratamento das epígrafes, exigidos pela análise que se propõe a fazer de

⁸⁶ Antes de prosseguir, uma palavrinha... A abertura de *GSV* com o caso do bezerro com “máscara de cachorro” (1994, p. 11) e a busca por armas para matá-lo, seguido por outros onze casos, num total de doze casos que funcionam como introdução à obra, e a epígrafe “O diabo na rua, no meio do redemunho...” (1994), tomada ao próprio romance, sinalizam a necessidade da consciência narradora de aproximar-se da narrativa curta, mesmo que ainda estruturada pela seriação que alavanca a trama.

⁸⁷ Ver OUTEIRINHO, Maria de Fátima. *O papel de mediação da epígrafe – o caso lamartiniano*. 1988. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5594.pdf>>. Acesso em 21 de julho de 2010.

⁸⁸ SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981. As citações subsequentes referem-se a essa obra.

um escritor que frequentemente recorre ao uso desse tipo de paratexto. Ele propõe interpretar as epígrafes que ilustram os contos no sentido de um “*corpus* epigráfico como uma narrativa independente” (SCHWARTZ, 1981, p. 3). Para ele, a “leitura interepigráfica foi importante para a compreensão da obra [*O ex-mágico* (1947), anotação minha] na sua totalidade” (p. 3).

O crítico pontua os feixes semânticos envolvidos no uso da epígrafe, uma vez que ocorre o cruzamento “de um passado textual com um presente narrativo” (p. 4): a tensão entre o passado referente ao texto de onde veio e a reafirmação do presente no novo texto, que, por sua vez, adquire a dimensão de futuro, pois a epígrafe ocupa sempre um momento anterior ao desse novo texto. Nesse sentido, considera a perda de funcionalidade sofrida pela epígrafe: ela é sempre extraída de outro texto, seu lugar originário. Esse movimento exige uma refuncionalização quando a epígrafe é interpolada a uma página nova. Jorge Schwartz continua a reflexão abarcando os aspectos formais:

A tensão dos tempos projeta-se também no campo formal: isolada no branco da página, ela assume uma autonomia aparente, mas, na verdade, depende tanto do texto que lhe é anterior quanto do que lhe segue. É nesse jogo de convergências semânticas e formais que as epígrafes têm existência (p. 4).

Para o analista, as epígrafes podem ser lidas linearmente, na sequência em que aparecem. Mas também oferecem leitura proveitosa se pensadas em relação aos textos literários que encimam, pois podem funcionar como espelhos redutores das narrativas. Claro, em ambos os casos, Schwartz considera a sintaxe narrativa da literatura de Murilo Rubião. E, para melhor organizar o *corpus*, divide-o em uma arquiépígrafe que abre o livro de Murilo, ilustrando-o como um todo, e as demais epígrafes, entendidas como pontos narrativos ligados aos contos (p. 5-6). Ele pretende gerar um traço que será o elemento-chave para a compreensão do conjunto.

Novamente a crítica literária alia-se à teoria e lhe fornece instrumentos valiosos. Em que pesem as diferenças entre o *corpus* estabelecido por Schwartz e o deste trabalho, não resta dúvidas de que a obra rosiana também deixa um rastro epigráfico que, pela abundância, merece atenção. Aliás, Rosa brinda o leitor com epígrafes e arquiépígrafes. No entanto, não apresenta a regularidade encontrada em Murilo Rubião, o que impede uma conclusão eufórica e requer cuidado no manejo do instrumental ora em uso. Algumas vezes, textos publicados em primeira edição sem epígrafe geral, por exemplo, passam a contar com esse recurso a partir de edições posteriores, até uma revisão definitiva de Rosa. Evidente está que há um projeto e

ajustes, mas, diferentemente de Rubião, trata-se de uma elaboração que alia a presença da narrativa epigráfica a ausências.

Em Rosa, se rastrear a origem de epígrafes pode ser trabalho que jogue o olhar para fora da obra rosiana, reconhecer as relações entre esses paratextos, as cartas enviadas ao pai e seu trabalho de criação leva a uma possível compreensão das estratégias narrativas postas em movimento pelo escritor. Refiro-me, particularmente, ao conjunto de textos sobrescritados por epígrafes⁸⁹ que, em *PE*, subitamente desaparecem. Ora, na medida em que as epígrafes constituíam, pelo uso recorrente, parte de seu processo de construção, por que, no “amarelinho”, elas não se fariam necessárias? O que justificaria a supressão desse recurso narrativo? E quais seriam as atribuições narrativas dessas epígrafes para que, em determinado livro, elas não precisassem exercer o referido papel narrativo?

Acredito que a resposta esteja na conquista de uma figura literária que adquire, gradualmente, relevância, destacando-se e, em certa medida, suplantando a imagem do vaqueiro. Penso na figura do menino, ou da criança. Se em *CB* o menino ganha destaque, em *PE* ele reaparece como personagem dominante na obra. Ao lado do personagem, desdobra-se a realização de estórias curtas, ou, como diria Leonel, contos-poemas.

Retornando aos contos escritos à moda ou à maneira de saga, o painel mostra epígrafes que entretecem relações entre si, inicialmente, pela dicção do sertão:

<i>Sagarana</i> 11 epígrafes		Não há epígrafes para o livro como conjunto em versão editada pela Nova Aguilar, reimpressão de 1994. A versão publicada em 1964 apresentava duas arquiépígrafes, mantidas pelas edições publicadas pela Nova Fronteira, a partir das divisões e alterações feitas pelo escritor.
<i>Sagarana</i>		<p>“<i>Lá em cima daquela serra, Passa boi, passa boiada, Passa gente ruim e boa, Passa a minha namorada.</i>” (QUADRA DE DESAFIO)</p> <p>“For a walk and back again” said the fox. “Will you come with me? I’ll take on my back. For a walk and back again.” (GREY FOX, ESTÓRIA PARA MENINOS)</p>

Quadro 2: Conjunto de epígrafes de *SA* [autoria própria]

⁸⁹ Acredito que as epígrafes que encimam os capítulos dos romances que compõem a tetralogia *O cavaleiro da segunda decadência*, de Hermilo Borba Filho, mereçam um estudo cuidadoso. A obra traz paratextos que misturam dizeres retirados de poemas com ditados encontrados no para-choque de um caminhão, por exemplo, construindo uma refinada costura de expressões sociais em que se percebem as distinções de classe e os papéis sociais. A voz da cidade vem do proletariado e de uma categoria de intelectuais em formação.

(Continuação do Quadro 2)

	“O burrinho pedrês”	<p><i>E, ao meu macho rosado, carregado de algodão, preguntei: p'ra donde ia? P'ra rodar no mutirão.</i> (VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA)</p>
	“A volta do marido pródigo”	<p><i>Negra danada, siô, é Maria: ela dá no coice, ela dá na guia, lavando roupa na ventania. Negro danado, siô, é Heitô: de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!</i> (CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE)</p> <p>– Ó seu Bicho-Cabaça!? Viu uma Velhinha passar por aí?... – Não vi velha, nem velhinha, Corre, corre, cabacinha... Não vi velha nem velhinha! Corre! Corre! Cabacinha... (DE UMA ESTÓRIA)</p>
	“Sarapalha”	<p><i>Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai... Não cantes fora de hora, ai, ai, ai... A barra do dia aí vem, ai, ai, ai... Coitado de quem namora!...</i> (O TRECHO MAIS ALEGRE, DA CANTIGA MAIS ALEGRE, DE UM CAPIAU BEIRA-RIO)</p>
	“Duelo”	<p><i>“E grita a piranha cor de palha, irritadíssima: – Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!... – Exagero... – diz a arraia – eu durmo na areia, de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar. – Pois, amigas, – murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria – nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos, bate-poço, poço em volta, até vocês duas boiarão mortas...”</i> (CONVERSA A DOIS METROS DE PROFUNDIDADE)</p>
	“Minha gente”	<p><i>Tira a barca da barreira, deixa Maria passar: Maria é feiticeira, ela passa sem molhar.</i> (CANTIGA DE TREINAR PAPAGAIOS)</p>
	“São Marcos”	<p><i>“Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai, não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi, Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai, não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi.”</i> (CANTIGA DE ESPANTAR MALES)</p>

(Continuação do Quadro 2)

“Corpo fechado”		<i>A barata diz que tem sete saias de filó... É mentira da barata: ela tem é uma só.</i> (CANTIGA DE RODA)
“Conversa de bois”		– Lá vai! Lá vai! Lá vai!... – Queremos ver... Queremos ver... – Lá vai o boi Cala-a-Boca Fazendo a terra tremer!... (CORO DO BOI-BUMBÁ)
“A hora e vez de Augusto Matraga”		“Eu sou pobre, pobre, pobre, vou-me embora, vou-me embora... Eu sou rica, rica, rica, vou-me embora, daqui!... (CANTIGA ANTIGA) “Sapo não pula por boniteza, Mas porém por precisão.” ⁹⁰ (PROVÉRBIO CAPIAU)

Quadro 2: Conjunto de epígrafes de SA [autoria própria]

Segundo a bibliografia registrada pelo escritor mineiro, as epígrafes que oferece ao leitor foram retiradas do folclore popular: de apresentações dramáticas como o Boi-Bumbá, de cantigas de roda, de cantigas solenes da roça, de provérbios. Em busca da valiosa “pedrinha de ouro”, metáfora com a qual dá ao pai a ideia da importância de palavras e nomes típicos, Guimarães Rosa preenche seu primeiro conjunto de contos com linguajar típico, arcaísmos e neologismos. Somadas epígrafes e criação de linguagem, surgem, lado a lado, a expressão popular e a proposta poética do escritor.⁹¹ A velha pergunta, “Com que roupa?”, ressurgiu. As imagens e palavras colhidas de outros contextos ali estão como referentes do mundo a ser representado. Os tons das vozes criadas por Rosa não destoam daquelas buscadas na cultura popular. Junta-se a harmonia entre formas a um ponto de vista concordante: muitas vezes, escritor e cultura popular declaram sua simpatia a uma mesma imagem, ou sua concordância a um mesmo conceito. Outras vezes, ocorre o contrário: sub-repticiamente, a voz autoral coloca em xeque valores provenientes da cultura popular e aportes filosóficos. Paralelamente, as epígrafes contribuem para a valorização do bestiário rosiano e para o gradual apreço às figuras da infância.

⁹⁰ A edição da Nova Aguilar usa “precisão” e a edição da Record/Altaya, “percisão”.

⁹¹ Adiante, ao retomar o autor implicado, tratarei de pseudônimos e criações...

Penso no seguinte quadro:

Arqui/Epígrafes	Origem	Contos de <i>Sagarana</i>
Coros Cantigas Provérbios Literatura Filosofia	Formas oriundas da cultura popular Organizadas com ritmo e rima Curtos, em sua maioria Pensamentos filosóficos e/ou religiosos Textos imitados, citados ou parodiados, de outras obras literárias	Narrativas longas, algumas com divisões e desdobramentos, formando uma espécie de capítulos
	Conteúdo	
Religioso Lúdico-jogo Conselho	Conceitos oriundos da cultura popular	Aproveitamento de conceitos correntes na cultura popular para produzir um sorriso ou um achado filosófico
	Figuras	
Burro Boi Aves Insetos Peixes Malandros Míticas/Lendárias	Imagens oriundas da cultura popular	Desenvolvimento do bestiário; incentivo às imagens veiculadoras de certa malícia; teor filosófico

Quadro 3: Panorama do livro [autoria própria]

Antes de analisar cada epígrafe, convêm ainda duas observações. A primeira, relacionada às arquiépígrafes da edição de 1946, publicada pela Universal. A segunda, referente à carta endereçada a João Condé, “publicada no Jornal de Letras e Artes de 21 de julho de 1946. É uma confissão de João para João, revelando segredo de *Sagarana*”, conta a filha Vilma (ROSA, 1999, p. 376). A publicação da Nova Fronteira, de 1984, fornece epígrafes e carta.

A edição por mim utilizada para análise das obras de Rosa foi a publicada pela Nova Aguilar, reimpressa em 1994. Por tratar-se de um conjunto que reuniu crítica e obra completa do autor, julguei encontrar um trabalho mais cuidado no que diz respeito à edição. Infelizmente, a editora não informa quais as versões utilizadas para os textos apresentados ao público, assim como não traz o livro de poemas. Conhecedora da edição da Record, de 1984, e, portanto, das epígrafes que encimam o livro, resolvi comentá-las. Em relação à diferença de tempo transcorrido entre as publicações e a orientação de cada editora, certamente a opção pelas arquiépígrafes ou a suspensão desses paratextos originam-se em momentos distintos na obra do escritor, que submetia seus trabalhos a constante revisão em busca do ajuste, do acerto. A carta de julho de 1946 confirmava a obra do escritor, e a utilização da missiva para

prefácio à edição da Record sobrescrita o cuidado de Rosa com a publicação. O recurso, penso, avaliza-me, nesta tese, a reunião da quadra e do trecho de uma estória para meninos às epígrafes dos demais contos.

A possibilidade de uma arquiépígrafe reforça a relevância do diálogo intertextual, além de remeter o sertão para fora do sertão. Em contrapartida, aponta para um recurso que o leitor reencontrará em *CB*, no livro *Noites do sertão*, na primeira edição do livro. O quadro ficaria assim:

S A G A R A N A	<p><i>“Lá em cima daquela serra, Passa boi, passa boiada, Passa gente ruim e boa, Passa a minha namorada.”</i></p> <p>(QUADRA DE DESAFIO)⁹²</p> <p><i>“For a walk and back again” said the fox. “Will you come with me? I’ll take on my back. For a walk and back again.”</i></p> <p>(GREY FOX, ESTÓRIA PARA MENINOS)</p>	<p>“O burrinho pedrês”</p>	<p><i>E, ao meu macho rosado, carregado de algodão, preguntei: p’ra donde ia? P’ra rodar no mutirão.</i></p> <p>(VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA)</p>
		<p>“A volta do marido pródigo”</p>	<p><i>Negra danada, siô, é Maria: ela dá no coice, ela dá na guia, lavando roupa na ventania. Negro danado, siô, é Heitô: de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!</i></p> <p>(CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE)</p> <p>– Ó seu Bicho-Cabaça!? Viu uma Velhinha passar por aí?...</p> <p>– Não vi velha, nem velhinha, Corre, corre, cabacinha... Não vi velha nem velhinha! Corre! Corre! Cabacinha...</p> <p>(DE UMA ESTÓRIA)</p>
		<p>“Sarapalha”</p>	<p><i>Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai... Não cantes fora de hora, ai, ai, ai... A barra do dia aí vem, ai, ai, ai... Coitado de quem namora!...</i></p> <p>(O TRECHO MAIS ALEGRE, DA CANTIGA MAIS ALEGRE, DE UM CAPIAU BEIRA-RIO)</p>

Quadro 4: Epígrafes e arquiépígrafes [autoria própria]

⁹² As arquiépígrafes foram retiradas de *Sagarana* (ROSA, 1995, p. 15), e as epígrafes apresentam-se em itálico e entre aspas nessa edição da Nova Fronteira.

(Continuação do Quadro 4)

S A G A R A N A	“Duelo”	<p><i>E grita a piranha cor de palha, irritadíssima:</i></p> <p><i>– Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!...</i></p> <p><i>– Exagero... – diz a arraia – eu durmo na areia, de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar.</i></p> <p><i>– Pois, amigas, - murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria – nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos, bate-poço, poço em volta, até vocês duas boiarão mortas...</i></p> <p>(CONVERSA A DOIS METROS DE PROFUNDIDADE)</p>
	“Minha gente”	<p><i>Tira a barca da barreira, deixa Maria passar:</i></p> <p><i>Maria é feiticeira, ela passa sem molhar.</i></p> <p>(CANTIGA DE TREINAR PAPAGAIOS)</p>
	“São Marcos”	<p><i>Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,</i></p> <p><i>não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi,</i></p> <p><i>Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,</i></p> <p><i>não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi.</i></p> <p>(CANTIGA DE ESPANTAR MALES)</p>
	“Corpo fechado”	<p><i>A barata diz que tem sete saias de filó...</i></p> <p><i>É mentira da barata: ela tem é uma só.</i></p> <p>(CANTIGA DE RODA)</p>

(Continuação do Quadro 4)

S A G A R A N A		“Conversa de bois”	– <i>Lá vai! Lá vai! Lá vai!...</i> – <i>Queremos ver... Queremos ver...</i> – <i>Lá vai o boi Cala-a-Boca</i> <i>Fazendo a terra tremer!...</i> (CORO DO BOI-BUMBÁ)
		“A hora e vez de Augusto Matraga”	“Eu sou pobre, pobre, pobre, vou-me embora, vou-me embora... <i>Eu sou rica, rica, rica,</i> <i>vou-me embora, daqui!...</i> (CANTIGA ANTIGA) “ <i>Sapo não pula por boniteza,</i> <i>Mas porém por precisão.</i> ” (PROVÉRBIO CAPIAU)

Quadro 4: Epígrafes e arquiépígrafes [autoria própria]

Para pensar as duas arquiépígrafes, considerarei, também, as observações feitas por Sônia Maria van Dijck Lima (2003), em *Escritura de Sagarana*,⁹³ trabalho em que comenta as versões que levaram o escritor às publicações do livro de contos. Mudanças de títulos, de distribuição dos textos, de palavras, enfim, revelam uma precisão que indica a elaboração a que submetia a obra. Inclusive a quantidade de narrativas foi alterada. Pelo menos três outros textos faziam parte dos originais, formando uma coleção com doze títulos. Foram retirados da coletânea “Bicho mau”, “Questões de família” e “Uma história de amor” (LIMA, 2003, p. 18 e 20).

A primeira arquiépígrafe parece funcionar como se a linguagem exercitasse o ponto de vista de um plano geral. O ambiente, a serra, é seguido pela referência ao animal e ao tipo de gente que ali vive. O boi aparece sob o signo da boiada. A gente pode ser boa ou ruim, ou seja, os valores não são necessariamente expressão do Bem. Só no verso final ocorre a revelação daquilo que está mais próximo ao sujeito que fala: “a minha namorada”. Essa disposição parece ser a mesma que anima a organização dos contos de SA. As paisagens e o ambiente despontam já no início das narrativas, secundados pelas lidas do campo e/ou domésticas. Em meio a esse cenário, o leitor encontra um grupo de homens ocupados com a condução da boiada e com a disputa amorosa entre dois dos vaqueiros, a política de Major Anacleto e Lalino, os enredos amorosos de Maria Irma e do Tio Emílio, o amor de dois

⁹³ Ver LIMA, Sônia Maria van Dijck. *A escritura de Sagarana*. São Paulo: Navegar, 2003.

primos, os sofrimentos de um órfão e a solidariedade da junta de bois, os desmandos e a sorte de Manuel Fulô e nhô Augusto, o duelo motivado pelo adultério e o outro, motivado pelas crenças.

A rima toante, a repetição de fonemas e de palavras e as imagens da quadra encenam o sertão. A repetição da palavra “passa” leva à ideia de viagem, movimento, ação, tanto por parte da gente quanto por parte dos animais, da boiada. Passa a namorada do sujeito que olha. O ponto de vista chama a atenção, uma vez que o sujeito que fala parece postado de modo a ver cenas, a contemplar o movimento naquela serra. A imagem evoca o sertão do qual Rosa pedia informações ao pai. As contribuições paternas rechearam a obra com “muita coisa do interior, muitas cantigas, como epígrafes: ‘Ao meu macho rosado, carregado de algodão, etc.’, ‘Negra danada, siô, é Maria, etc.’, ‘Eu quero ver a moreninha tabarôa, etc.’” (ROSA, 1999, p. 179). A última citação não será encontrada em nenhuma das narrativas que perduram na versão definitiva de *SA*. As demais serviram para aproximar a dicção sertaneja do estilo moderno do escritor.

A segunda epígrafe, retirada de um livro com o título *Grey Fox*, aparece caracterizada como “estória para menino”. A informação desvela as experiências de leitura do autor e as opções do narrador implicado, afinal, a interferência narrativa desse não se resume aos enredos. Colocada logo após a quadra sertaneja, o conteúdo e a língua inglesa universalizam as relações pretendidas.

A raposa cinza faz um convite a alguém. Esse alguém não é identificado, mas se faz presente pelos recursos linguísticos. A raposa convida o interlocutor para um passeio. Levará o convidado em suas costas e o trará de volta. O convite também oferece a garantia do retorno. Independente do texto de origem, parece tratar-se de fábula, mito ou parábola. O novo contexto sugere um convite ao leitor, agora o interlocutor do animalzinho. Nesse sentido, o convite sugere um passeio pelas páginas que o leitor irá folhear. A raposa coloca-se à disposição como companheira, ou mesmo guia, em um passeio por histórias à moda de saga.

Se o convite ganha aspecto religioso pelos atributos místicos envolvidos na figura da raposa, desde as crenças japonesas até a religião dos índios americanos, a especificação “estória para meninos” provoca o sorriso. O conselho pode ser apenas a indicação do retorno a um mundo infantil que mereceria ser visto sem “um excesso de adultos invadindo” (BLOCH,

1989),⁹⁴ ou sugere o olhar adulto sobre temas que percorrem as estórias de meninos: heróis bravos, bichos espertos e astuciosos, aventuras por terras desconhecidas.

Apagada a dicção sertaneja, fica exposta a universalidade da obra, tanto pela figura da raposa como pelas estórias que encantam meninos de todos os povos, sempre reencenando os mesmos personagens e motes. A sedução dessas estórias está no modo de contar, na amarração de heróis e animais, no insólito da paisagem.

Outro dado relevante é o apagamento da oralidade. A “estória para meninos”, pelo título e pela organização da fala, remete a uma narrativa impressa, rumo a que se submeteram fábulas e parábolas ao longo da história da leitura. Associada à dicção oral marcada pela quadra, o leitor depara-se com a letra escrita, a letra que descortina o universo da leitura para a criança. Trata-se, no entanto, de um tipo de leitura aberta ao adulto, uma vez que encerra conselhos, moral ou aspectos éticos de uma cultura. Fábulas e parábolas dão voz aos animais para aliar o lúdico ao ensinamento, seguindo a máxima horaciana referente às funções da arte literária. Meninos grandes e pequenos podem ler esse tipo de literatura: o que importa é guardar as imagens e os ensinamentos.

Arquiepígrafes do livro de contos, os dois trechos parecem anunciar o que a crítica literária descobriria na literatura de Guimarães Rosa. Pelo manejo das estórias, pela distribuição que lhes dá e pela presença constante de epígrafes, a figura do autor implicado insinua-se durante a leitura do livro. O primeiro e o último conto funcionam como o avesso um do outro: enquanto o burrinho traz a sabedoria em suas entranhas, o coronel deverá aprender muita coisa não sabida. O animal caro ao mundo infantil e à lida no campo opõe-se às ações do homem adulto, proprietário de terras, herdeiro de um nome entre seus pares.

João Condé solicitou a Rosa uma espécie de confissão, de explicação sobre a elaboração de *SA*. Bem-humorado, Rosa escreve uma carta ao amigo e jornalista responsável pela seção “Arquivos Implacáveis”, do jornal *A Manhã*. A missiva datada de 21 de julho de 1946 trazia a visão do escritor sobre suas atividades para a composição do livro de contos. Analiso a cópia encontrada no livro da filha, Vilma Guimarães, *Relembramentos*.

Inicialmente, Rosa confessa não saber muito bem por onde começar o relato. O modo de contar sempre foi uma preocupação desse mineiro, basta lembrar o momento em que cita o estribilho carnavalesco de Noel Rosa em carta enviada a Florduardo. Logo, afiança “[...] pensei muito. Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance de minhas mãos, eu ia poder colocar o que quisesse. Principalmente, nêle poderia embarcar, inteira, a minha

⁹⁴ Ver BLOCH, Pedro. *Pedro Bloch entrevista*. Rio de Janeiro: Bloch, 1989. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

concepção-de-mundo” (ROSA, 1999, p. 377) [itálico do autor]. A imagem infantil serve como roupa para a obra em que Rosa espera registrar sua visão de mundo. A ideia harmoniza-se com a negação dos poemas em favor de narrativas que seriam, porém, uma “série de Histórias adultas da Carochinha” (ROSA, 1999, p. 377). A essas roupas, adequavam-se os personagens de um Estado “mais meu”, do qual “tinha muitas saudades” (ROSA, 1999, p. 378). Paralelamente, há um objetivo literário:

Porque o povo do interior – sem convenções, “pôses” – dá melhores personagens de parábolas: lá se vêem bem as reações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira e ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o ráio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se estorricar com a seca (ROSA, 1999, p. 378) [itálicos meus].

Rosa quer bons personagens, personagens convincentes. E pensa em parábola, abandonando o termo novelas. Os elementos da natureza de que lança mão para exemplificar as vidas humanas que deseja representar narrativamente demonstram os cenários escolhidos e o domínio da linguagem das parábolas, segundo as quais animais e árvores podem ser figuras exemplares da ação/vida humana, metáforas para a execução da forma.

Ao explicar como ocorreu a escrita propriamente dita, divide-a em sete meses de texto redigido a lápis, em exaltação, e mais outros cinco meses de revisão lúcida. Confessa a mudança do título de *Sezão*, título também da narrativa que viria a ser conhecida como “Sarapalha”, para *Contos*, mais ao seu gosto, mas ainda passível de modificação. E enumera as doze histórias na seguinte ordem: 1. “O burrinho pedrês”; 2. “A volta do marido pródigo”; 3. “Duelo”; 4. “Sarapalha”; 5. “Questões de família”; 6. “Uma história de amor”; 7. “Minha gente”; 8. “Conversa de bois”; 9. “Bicho mau”; 10. “Corpo fechado”; 11. “São Marcos”; 12. “A hora e vez de Augusto Matraga”. Foram retirados da coletânea “Bicho mau”, “Questões de família” e “Uma história de amor” (LIMA, 2003, p. 18-20).

Os resumos com que define ou caracteriza a criação dos contos trazem alguns detalhes importantes: o primeiro conto fora redigido a partir de um fato real; a quinta narrativa é a que menos agradara ao escritor; os contos 5 e 6 eram considerados fracos, pouco trabalhados, inclusive um deles apresentava-se muito autobiográfico, de modo que os suprimiu do conjunto; o nono texto foi guardado porque seu sentido não se filiava aos do livro. Em sua confissão, Guimarães Rosa informa que “Duelo” e “São Marcos” foram dois dos textos mais trabalhados, embora somente com “A hora e vez de Augusto Matraga” tenha obtido, conforme suas palavras, “vitória íntima, pois, desde o começo, o seu estilo era o que eu

procurava, danadamente, descobrir” (ROSA, 1999, p. 383). O leitor atento perceberá que a ordenação dos contos será modificada, não apenas a grafia da palavra história.

As posições do escritor sobre as narrativas e a declaração da forma buscada e alcançada no último texto do conjunto, no entanto, são perpassadas por uma afirmação inicial. Colocada já no início da carta, demonstra a insatisfação de Rosa com essas suas primeiras “Histórias adultas da Carochinha”. Após confessar ao amigo jornalista que procurara esquecer questões como escolas literárias, modas, preconceitos, tendências (afirmação oposta ao que demonstram suas palavras ao pai), escreve:

“Aí, experimentei meu estilo, para ver como é que estaria. Me agradou. De certo que eu amava a língua. [...] como a bela amante e companheira. *O que eu gostaria de poder fazer (não o que fiz, João Condé!) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Eluard: “...o peixe avança nágua, como um dedo numa luva...” Um ideal: precisão, micromelétrica*” (ROSA, 1999, p. 377-8) [grifos meus].

Destaco a confissão autoral de não ter alcançado, ainda, aquilo que buscava esteticamente. Como em Guimarães Rosa palavras e forma coexistem, seria ingenuidade acreditar que, ao referir-se às palavras, o escritor estivesse descuidando da forma. A menção de não escrever poemas mas novelas, a designação de personagens para parábolas, enfim, a própria oscilação entre uma forma ou outra demonstra um processo em andamento. Afinal: “[...] na panela do pobre, tudo é tempero [...]” (ROSA, 1999, p. 377).

Os contos ou novelas de SA, duas das designações assumidas por Rosa, parecem cumprir um projeto metodicamente planejado. Como o primeiro título da coletânea foi *Contos*, manterei essa perspectiva: endossa a forma, a constatação das duas histórias que percorrem os textos do livro. A primeira, ligada a um núcleo central de onde se irradiam as peripécias, expõe a trama; a segunda, paulatinamente, emerge ao longo das ações dispostas em primeiro plano, de modo que, até o desfecho, o leitor conhece as duas histórias (na acepção usada por Piglia, comentada no capítulo anterior, grafarei dessa forma em oposição a estórias). Uma leitura cuidadosa denuncia, nas epígrafes, o anúncio das duas histórias ou, por vezes, do desfecho, da solução para a peripécia em andamento.

Do conjunto, sete epígrafes originam-se de cantigas; as demais provêm de “uma estória”, do “Coro do Boi-Bumbá”, de um “provérbio capiau” e de uma “conversa a dois metros de profundidade”, totalizando onze epígrafes. As cantigas constam como epígrafes para “O burrinho pedrês”, “A volta do marido pródigo”, “Sarapalha”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo fechado” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. Destes, apenas um conto traz subtítulo – ou, talvez, sobretítulo, considerando o espaço que ocupa sobre o título, que

está destacado com letras maiores –. “Traços biográficos de Lalino Salãthiel” é substituído, mediante a conjunção coordenativa alternativa “ou”, por “A volta do marido pródigo”, opção escolhida em detrimento da primeira, como expressam as letras em corpo maior, com mais destaque. O registro de ambas convida o leitor a considerar a ideia contida nos dois títulos, ampliando as possibilidades de sentido do texto.

A epígrafe retirada de “uma estória” segue o primeiro paratexto, ao passo que aquela proveniente de uma “conversa a dois metros de profundidade” é a epígrafe para o conto “Duelo”. “Conversa de bois” traz uma epígrafe retirada do “Coro do Boi-Bumbá”. E o provérbio capiaiu secunda a epígrafe do último conto de SA.

O destaque às cantigas parece relacionado ao amplo papel que desempenham nas lidas e folguedos populares:

“E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
 perguntei: p’ra donde ia?
P’ra rodar no mutirão” (ROSA, 1994, p. 197) [negritos meus].⁹⁵

O trecho demonstra uma fala oriunda de quem reconhece os tipos de burros usados no serviço, descrevendo o “macho rosado”, expressão que mescla determinação e doçura, características que o leitor percebe no protagonista Sete-de-Ouros. A interação entre perguntador e burro é grande, tanto que à pergunta é fornecida uma resposta. O animal humanizado labuta ao lado do homem – que herdou o trabalho e o domínio sobre fauna e flora.

A imagem decorrente de “carregado de algodão”, carga que evidencia o tipo de trabalho praticado, simultaneamente, produz uma recuperação histórica de uma das riquezas do país, em particular do sul da Bahia. Ora, a resposta “P’ra rodar no mutirão” sinaliza, entre os trabalhadores rurais, auxílio gratuito por ocasião do plantio ou da colheita, assim como serviço coletivo e gratuito em benefício da comunidade, significação concentrada na palavra mutirão, provavelmente de origem tupi (HOUAISS, 2001, p. 1987).⁹⁶ Nada mais contrário às pretensões de Sete-de-Ouros! A cantiga – “Cada cantiga era uma estória”, descobre o narrador de “Uma estória de amor” – prepara os eventos do enredo porque, se, por um lado, caracteriza o burrinho que sairá com a comitiva; por outro, brinca com o leitor – onde já se viu um burrinho querendo ir trabalhar!

⁹⁵ As epígrafes retiradas da *Ficção completa* (1994) não apresentam itálico, e aparecem sempre entre aspas.

⁹⁶ De acordo com HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Quanto à origem da cantiga, o leitor é informado tratar-se de uma cantiga da roça. O detalhe da informação provoca o sorriso: solene. Cantiga da roça, do lugar de labuta, a cantoria é também solene. Esse detalhe dá ao burrinho que fala certa imponência, ao mesmo tempo em que desacredita todo o conteúdo da peça. A cantiga da roça é a brincadeira, o lazer, o riso.

“Minha gente” lembra o ofício de treinar papagaios:

“Tira a barca da barreira,
deixa Maria passar:
Maria é feiticeira,
ela passa sem molhar” (ROSA, 1994, p. 321).

A epígrafe conta com a repetição de fonemas, afinal, visa a treinar papagaios – trata-se de uma quadra. Independentemente da utilidade, a cantiga é um presságio do conto e traz à cena outro animal muito estimado por Guimarães Rosa. O conteúdo da cantiga solicita que alguém deixe Maria sem a barca. Na condição de feiticeira, ela passaria pelo rio sem se molhar. A atitude que provoca Maria também afirma sua capacidade mágica. Maria Irma é o nome da jovem que, habilmente, urde os casais, de modo que o conto dá prosseguimento à epígrafe. Silenciosa e persistente, a jovem desarranja um relacionamento estabilizado e casa a si mesma e ao primo. O paratexto passa à condição de profecia, anúncio, desestabilizado em sua condição de cantiga destinada à repetição.

Uma cantiga antiga – sem outra caracterização que não essa – é a primeira epígrafe de “A hora e vez de Augusto Matraga”:

“Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou-me embora, vou-me embora...
.....
Eu sou rica, rica, rica,
vou-me embora, daqui!...” (ROSA, 1994, p. 429).

Reforçada a antiguidade da cantiga por sua única caracterização, a repetição da ideia e a gratuidade da afirmação “vou-me embora daqui” saltam aos olhos. Apesar dos provimentos materiais, alguém vai partir. O paralelismo entre as afirmações e formulações somado ao tempo de existência da cantiga acabam por reforçar a ideia de que há muito tempo alguém quer partir. O advérbio “daqui”, seguido da exclamação, enfatiza o lugar de onde se pretende sair. Metonimicamente, esse lugar é o sertão de Augusto Matraga.

O provérbio capiau que segue essa primeira epígrafe parece referendar a imagem já fornecida:

“Sapo não pula por boniteza,
Mas porém por precisão” (ROSA, 1994, p. 429).

O verbo “pula” alia-se aos reiterados “vou-me embora”, sublinhando a imagem de sair, partir, pular para fora. A oposição entre “boniteza” e “precisão” acrescenta à epígrafe anterior a informação de que quem sai o faz por necessidade. As duas epígrafes parecem uma síntese da trajetória de nhô Augusto. Metaforicamente, aliás, Augusto Matraga abandona o sertão ao final do conto, e o faz “por precisão”. De certa forma, esse sertão de Matraga e Joãozinho Bem-Bem não será a tônica da próxima publicação do escritor mineiro.

“Corpo fechado” põe em cena uma barata e o ponto de vista do narrador sobre aquilo que o inseto proclama:

“A barata diz que tem
sete saias de filó...
É mentira da barata:
ela tem é uma só” (ROSA, 1994, p. 379).

O animal, pequeno, é também alvo de crítica: mentiu. O trecho, vindo de uma cantiga de roda, usa a rima para reforçar a mentira: “uma só”, esse o número de saias da barata. Ao número de roupas, soma-se a impossibilidade de o inseto ter uma aparência diversa da que tem. As duas características, reunindo falta de ter e não poder aparentar ser diferente, resumem o caráter de Manuel, protagonista do conto. As peripécias de Fulô, sua mania de contar histórias, seu apego a uma besta aruana, Beija-Flor, perpassam as páginas, lembrando o pequeno inseto e sua bravata ao dizer que têm sete saias. Como a barata poderia enfeitar-se com as saias, Manuel Véiga, “às vezes Mané das Moças” (ROSA, 1994, p. 386), enfeita-se com o título de valentão, “um valentão manso e decorativo” (1994, p. 386), pois já não havia ninguém “com vocação” (1994, p. 386) para disputar a vaga, e um destacamento policial ficou sediado em Laginha.

Introduzido por uma narrativa do protagonista, o ponto de vista é de um “doutor”, assim designado por seu assíduo interlocutor, Manuel. Mudando-se para Laginha, o doutor declara ter anotado tudo o que lá viu: “fui tomando de tudo a devida nota” (1994, p. 384). Com o desenvolvimento da trama, fica evidente não só o quanto o ponto de vista do doutor e do Manuel divergem como também a afeição que o médico dedica ao sertanejo, sentimento

que, em nenhum momento da narração, empana o senso crítico da voz que narra. Fica a pergunta: quem pensou a epígrafe? O suposto anotador, por certo?...

Em “Sarapalha”, o conto tem como paratexto o “trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio” (1994, p. 279). Cantar na hora certa, eis o alerta ao canarinho. A relação que se estabelece é entre o canário e as horas do dia, como se o canto da avezinha cobrisse os enamorados, garantindo seu amor. A letra da cantiga e o tom que lhe é atribuído diferem: os ais revelam suspiros ou dores, ao passo que a expressão “Coitado de quem namora” demonstra lamento. A canção parece indicar ou um deboche ou um lamento:

“Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
 Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
 A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
 Coitado de quem namora!...” (ROSA, 1994, p. 279).

Ao pensar sobre o conto, o leitor percebe que a epígrafe funciona como lamento e ironia. Unidos pela amizade, mais que pelo parentesco, o amor por Luísa irá afastar primo Ribeiro e primo Argemiro. Ou, melhor dizendo, o anúncio da existência desse amor acabará com o companheirismo dos dois sertanejos. Tomado pelo remorso em relação aos sentimentos nutridos por Luísa,⁹⁷ primo Argemiro resolve desabafar. Ribeiro não perdoa, pede a Argemiro que parta. Sem Luísa, ficam sem a amizade um do outro. Sobra-lhes apenas a seção.

O narrador acompanha o ponto de vista de Argemiro. Mostra ao leitor que a doença o deixa apreensivo, inseguro, com receio dos momentos de delírio. O medo de falar inadvertidamente sobre o que até então guardara só para si irá impelir a revelação. Anunciar o que sentiu e sente por Luísa terá como consequência a solidão: “Coitado de quem namora”!

Duas cantigas relacionam-se às práticas da vida religiosa. Para “A volta do marido pródigo”:⁹⁸

“Negra danada, siô, é Maria:
 ela dá no coice, ela dá na guia,
 lavando roupa na ventania.
 Negro danado, siô, é Heitô:
 de calça branca, de paletó,
 foi no inferno, mas não entrou!” (ROSA, 1994, p. 243).

⁹⁷ Parênteses: Não era esse o nome da personagem casada com Fortunato e amada por Garcia em *A causa secreta?*

⁹⁸ O leitor encontra uma clara referência ao título da parábola bíblica encontrada no Novo Testamento, “A volta do filho pródigo”.

Retirada do batuque, segundo a fonte oferecida pelo escritor, a indicação explica que o excerto pertence a um batuque a grande velocidade. O ritmo frenético sugerido acaba por imbricar religiosidade e dança, além de lembrar um dos poemas de *MA*, “Batuque”, o qual aproveita o ritmo de músicas africanas e retoma a escravidão sob um prisma crítico. Nada mais apropriado à malícia da cantiga do que esse ritmo: os dois personagens são danados, ela inclusive quando trabalha, quando lava “roupa na ventania”. Heitô, no entanto, arrumado à moda malandro, não foi recebido no inferno. Sem que houvesse necessidade de especificação, apenas a descrição da roupa é suficiente para que o leitor entenda e se convença que Heitô não pôde entrar nem mesmo onde se encontra o personagem menos querido do sertão. A imagem do malandro associa-se como uma luva ao protagonista dessa narrativa. Habilidade com as palavras e imaginativo, Lalino é tão “danado” que traz no nome a lembrança daquele que não recebeu Heitô: o sobrenome Salãthiel, com o “a” nasalizado, sugere um anagrama de Satã, como se o rapaz descendesse do Cujo.

Na sequência, o trecho de uma estória é a segunda epígrafe do conto que narra as peripécias do mulato:

“– Ó seu Bicho-Cabaça!? Viu uma
Velhinha passar por aí?...
– Não vi velha, nem velhinha,
Corre, corre, cabacinha...
Não vi velha nem velhinha!
Corre! Corre! Cabacinha...” (ROSA, 1994, p. 243).

Retirada de uma estória, a epígrafe é marcada por rimas e ritmo que evidenciam andamento musical. A brevidade da indicação pode revelar a origem popular e anônima, mas reforça o jogo entre os dois paratextos, complementares, embora de origem distinta.

À semelhança do sapo – associado a Lalino durante a narração –, do burrinho e do papagaio, o Bicho-Cabaça faz parte do folclore popular. Trata-se de um tipo ficcionalizado, diferente dos animais que integram o bestiário. A palavra cabaça, compositiva da figura em questão, tanto refere à planta da família das cucurbitáceas, cuja casca dura permite a fabricação de utensílios domésticos – vasilha, cuia, cumbuca – e instrumentos musicais – afoxé, ágüê, piano-de-cuia –, como a uma indicação da virgindade de moças e moços (HOUAISS, 2001, p. 539). Festa, música e namoro resumem os interesses de seu Eulálio.

O interlocutor dirige-se ao Bicho-Cabaça à procura de uma velhinha. O Bicho responde e passa a falar consigo mesmo, nomeando-se cabacinha. Preocupado em negar e correr, o personagem parece ou medroso ou mentiroso. A vontade de correr, de escapulir, do

personagem lembra as estripulias de Lalino, sempre disposto a fazer desaparecer as espertezas praticadas. A ligeireza do Bicho-Cabaça lembra a rapidez do mulato, tanto na prosa quanto na ação. Esse aspecto da epígrafe concorda com a danação de Heitô: aparência e ligeireza dão as cores do protagonista, resumem-lhe o caráter. As figuras do folclore, o Bicho criado para amedrontar e brincar e o malandro inventado para mostrar um tipo da sociedade, acabam sinalizando as mesmas características do protagonista.

Para “São Marcos”, Rosa destina uma cantiga para espantar males:

“Eu vi um homem lá na grimpa do
coqueiro, ai-ai,
não era homem, era um coco bem
maduro, oi-oi,
Não era coco, era a creca de um
macaco, ai-ai,
não era a creca, era o macaco todo
inteiro, oi-oi” (ROSA, 1994, p. 357).

A atribuição dada à cantiga pela designação de sua função no mundo reforça a ideia de algo que parece, mas não é, de uma imagem que muda constantemente, sem que se perceba o que de fato é. Embora não traga palavras mágicas ou figuras místicas, a cantiga evidencia a capacidade de transformação de um objeto, sempre a partir do que se vê e de como se vê. O conteúdo da epígrafe introduz bem o enredo de “São Marcos”, as visões distintas do homem citadino e do Mangolô.

Coco, creca e macaco acabam relacionados sonoramente, sentido do qual o doutor lançará mão ante a cegueira que o acomete. Saindo para contemplar a natureza e anotar, o narrador é surpreendido pelo tolhimento daquilo que se propunha a fazer, impedido de ver, logo, de observar e escrever. A contemplação acaba voltando-se para dentro de si mesmo, para as potencialidades que carrega e conhece a fim de libertar-se do mal súbito. O acerto de contas com Mangolô é furioso.

A relação homem, coqueiro e macaco retoma uma imagem que será a base para o enredo de “Darandina”. Em *PE*, porém, não se trata mais apenas da oposição entre conhecimento científico e religioso, como já demonstrei em *O autor implicado: um colecionador* (HAAS, 2000). O conto coloca em questão o ponto de vista do sujeito curador, do médico, entre seus pares.

Em “Duelo”, a epígrafe aponta para uma conversa, mas a dois metros de profundidade. Novamente o paratexto traz à baila o sorriso, a brincadeira, o inusitado.

Segue a epígrafe:

“E grita a piranha cor de palha, irritadíssima:
 – Tenho dentes de navalha, e
 com um pulo de ida-e-volta
 resolvo a questão!...
 – Exagero... – diz a arraia –
 eu durmo na areia,
 de ferrão a prumo,
 e sempre há um descuidoso
 que vem se espetar.
 – Pois, amigas, - murmura o gimnoto,
 mole, carregando a bateria –
 nem quero pensar no assunto:
 se eu soltar três pensamentos
 elétricos,
 bate-poço, poço em volta,
 até vocês duas
 boiarão mortas...” (ROSA, 1994, p. 297).

A piranha, a arraia e o gimnoto formam uma tríade que, em certa medida, resume e caracteriza os personagens responsáveis pela ação. Enquanto as duas primeiras são precedidas pela fama e se reconhecem como perigosas, o gimnoto surge como o inesperado. Identificado como mole, não parece ser um animal capaz de fazer frente às outras duas. Ao contrário dos animais que têm as armas à mostra, o gimnoto traz sua força do pensamento, de dentro de seu ser. O nome pelo qual esse animal é conhecido parece ser matéria de gosto rosiano: gimnoto relaciona-se à descrição de animais cuja espinha dorsal fica curva para dentro, são os cordados. Ora, cordado vem do latim *cordatus*, *-a*, *-um*, refere-se ao coração. Daí ao Timpim é um pulo, para usar uma linguagem figurada.

Narrado de um ponto de vista que indica a contação de histórias, problematizado de modo a fugir ao tom popular – pois: “no começo dessa história, ele estava com a razão” (ROSA, 1994, p. 299), o enredo mostra como o impasse entre os adversários será resolvido graças à intervenção de uma terceira figura. Cassiano Gomes só logra vingar a morte do irmão e dar fim à vida de Turíbio Todo pela mão de seu protegido, Timpim. Tão logo o narrador nos avisa sobre a saúde frágil de Cassiano, “com a insuficiência mitral em franca descompensação” (1994, p. 312), apresenta-nos um novo personagem, Timpim ou Vinte-e-um.⁹⁹ Capiáu, com um “sorrisinho cheio de cacós de dentes” (1994, p. 316), vestindo um “saco de aniagem” (1994, p. 316), caminhando duro feito pedra, com “testa cabeluda de homem bravo” (1994, p. 314), o rapaz que contou com a ação caridosa de Cassiano Gomes irá executar o Turíbio.

⁹⁹ O número de contos de *PE*, como se vê.

Quanto ao narrador, embora não se apresente ou nomeie, parece ser alguém capaz de inserir comentários médicos sem hesitar. A atitude narrativa inicial se confirma: não se trata de um narrador popular, de um repetidor de estórias ouvidas, mas de alguém capaz de narrar com juízo crítico, com uma visão problemática referente aos acasos e descasos da vida.

Excerto do Boi-Bumbá, o paratexto dá a ideia de fala conjunta, de coro, de força:

“– Lá vai! Lá vai! Lá vai!...
 – Queremos ver... Queremos ver...
 – Lá vai o boi Cala-a-Boca
 Fazendo a terra tremer!...” (ROSA, 1994, p. 403).

Introduzindo a trama, a voz dos animais tem continuidade, uma vez que a irara Risoleta foi a narradora da estória, ouvida por Manuel Timborna, “que em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo” (ROSA, 1994, p. 405). O boi Cala-a-Boca parece funcionar como metáfora para o que aguarda o leitor: bois que falam, bois que decidem, bois que matam. Mas, desde a epígrafe, a ideia de grupo surge para ser mantida ao longo do conto. Se no coro as vozes se unem com um determinado fim, ao longo da trama narrativa, as vozes e as juntas unir-se-ão contra Agenor Soronho, solidárias a Tiãozinho, casualmente o guia das juntas de bois. O desfecho oferece ao leitor a possibilidade do sorriso terno ante uma narrativa exemplar do bestiário rosiano, ou ainda a desconfiança de que a artimanha literária encobre a ação inconsciente do menino que acaba por provocar o desastre e a morte do usurpador dos carinhos da mãe. As duas hipóteses coincidem no que se refere a uma opção pela criança desamparada e triste com a morte do pai, desvelando a cumplicidade dos narradores – Timborna e a irara, claro...? A condução narrativa ou opta por apontar, nos grandes animais, os protetores mágicos do menino, ou escolhe encobrir a ação do pequeno guia, ocasionadora da morte de Soronho. Independentemente disso, os narradores aproximam-se de Tiãozinho e, tanto pela conversa dos bois quanto pela narração propriamente dita, aliam-se ao menino.

Agenor Soronho xinga o menino “Vam’bora, lerdeza! Tu é bobo e mole” e indaga “tu é boi” (ROSA, 1994, p. 419). Sempre irritado com Tião, o carreiro aproxima o guia de seus comandados. Essa aproximação percorre o conto, ganha maior intensidade quando os animais passam a pensar como se fossem o menino, sentindo-se grandes e fortes, mais que seu Agenor, desejosos de vingar “[...] meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro.” (1994, p. 426). Afinal, o filhote de homem pode compreender os bois porque ainda

ouve o instinto, o inconsciente; por isso, merece auxílio. O clímax do conto parece sair das palavras convocatórias da epígrafe, da força que faz tremer a terra.

No conjunto do livro, as epígrafes reforçam a oralidade almejada também nas narrativas. Ao leitor, elas chamam a atenção porque retomam a cultura popular, ainda que também contem com a mão do escritor. O autor implicado apresenta-se discretíssimo nos paratextos e talvez mais saliente em textos em que o narrador apresenta personagens como José de “São Marcos”, o doutor de “Corpo fechado”, ou o personagem narrador cidadão de “Minha gente”.

A utilização frequente das epígrafes acaba por incorporá-las à aparência da obra. Vistas em conjunto, assemelham a micronarrativas da vida rural, que vão do relato breve do trabalho até a exposição dos jogos lúdicos; e das cantigas de cantar na roça e nos folguedos até as peças folclóricas que expressam religiosidade e os provérbios que ensinam o senso comum. O aspecto regionalista destaca-se em detrimento dos elementos que já assinalam um autor para quem os recursos narrativos modernos não passam despercebidos.

À semelhança de recursos já experimentados em *MA*, o leitor encontra subdivisões que sugerem os caminhos escolhidos pela voz autoral. Estas ocorrem ou por contação de casos por parte de algum personagem, como Bento Porfírio, Raymundão e Manuel Fulô, ou por uma divisão introduzida pelo narrador, que tece comentários separando os momentos da trama narrativa, como em “São Marcos” e “A hora e vez de Augusto Matraga”, ou ainda por uma divisão em capítulos, marcada por números romanos ou asteriscos, cuja extensão depende do conteúdo, como ocorre em “A volta do marido pródigo” e “Minha gente”. A tendência à prosa poética e às narrativas longas parece confirmada. O encadeamento de histórias, se, por um lado, recoloca a encenação comezinha e cara ao contador popular; por outro, aborta a expectativa encontrada nas missivas: reproduzir, de alguma forma, as narrativas curtas e cheias de graça que contavam o pai e Graça Melo, entre outros. A separação em capítulos numericamente determinados, por sua vez, retoma os poemas “Luar na mata” e “No Araguaia”, além de evocar, para o leitor, a elaboração de novelas e romances. No livro, as epígrafes brilham como curtas amostras do sertão.

Aliados aos personagens que encarnam doutores, médicos atuantes em pequenas cidades no interior do sertão, procedimentos narrativos, como delegar voz à irara e aos bois e declarar, em meio à narrativa, que o ponto de vista adotado é de um de nome José “nesta história”, “xará do João-de-barro” (1994. p. 361), ou que a narrativa é inventada, pois “assim se passaram pelo menos seis ou seis anos e meio, direitinho, deste jeito, sem tirar nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma história inventada, e não é um caso acontecido,

não senhor” (1994, p. 443), subvertendo a tradicional enunciação do contador popular, perdem-se em meio ao inusitado lexical tão soante nas epígrafes. Paratextos que funcionam como introdução e resumo dos contos, elas reforçam os tempos pretérito e presente inseridos no deslocamento a que foram submetidas. O passado rural e jocoso, as lidas do campo e o modo de enunciar-las reforçam nos contos o regionalismo característico das longas descrições e do preciosismo da linguagem coloquial sertaneja. Assim, a figura autoral subjaz ao emaranhado de conquistas enunciativas em andamento.

No conto “Conversa de bois”, sobressai-se outro aspecto que me interessa destacar. O homem será recriminado pelos animais, a história de Rodapião é exemplar: pensar e arriscar-se em ousadias é perigoso: trata-se de atitude humana que leva à morte. No entanto, os bois observarão Soronho e planejarão a hora de disparar. Expressão do desejo do menino, os animais agem para a morte do carreiro. O homem – que obteve da mãe carinhos destinados ao pai, humilhou o pai com sua presença, repreendeu o menino sem nenhum afeto e não se importou com a morte do marido e pai – é visto pela criança como o responsável pela destruição da família. Intruso, Agenor Soronho aparece como o amante da mãe. Ainda que forneça algum dinheiro à família em situação precária devido à doença do pai, Soronho não é bem-visto. Ele separa a mãe do pai e dele, Tiãozinho. Enquanto pai e filho comem, seu Agenor e a mãe comem juntos “outras coisas, melhores” (1994, p. 414). A mãe não tinha “paciência de pôr comida na boca do paralítico” (1994, p. 414). O pai chora, o pai reza, Tiãozinho espera: “Mas Deus havia de castigar aquilo tudo. Não estava direito, não estava não” (1994, p. 414).

O narrador de “Conversa de bois” delega voz às juntas que puxam a carreta em que, além de mantimentos, vem o corpo do pai de Tiãozinho. O menino é o guia e deve controlar os animais. Gradualmente, os bois solidarizam-se com o órfão e antipatizam com Agenor, dono da carreta. Durante o caminho até a cidade, o menino vai triste, relembrando a vida com o pai, a traição da mãe, a tristeza do doente. Seu Agenor, que concedia favores à família, agora, fazia mais um: levar o corpo do pai de Tiãozinho para receber sepultamento. Acabrunhado, o menino nutre raiva pelo dono da carreta.

Entre os bois, a conversa é sobre bois e homens. Sobre como entender o homem. Essa impossibilidade recebe uma exceção, o filhote de homem. Essa simpatia será a gota d’água para a decisão de matar Agenor, que dormia na boleia. Morto Agenor, os bois tornam-se dóceis ao menino, que tudo olha espantado, tanto pelo acidente quanto pela realização de seus desejos mais íntimos.

Tiãozinho parece conectado a Miguilim. Como demonstrei ao longo dessa análise, as epígrafes formam um conjunto que remete a figuras do sertão. Muitas figuras são animais. O bestiário iniciado em *MA* tem prosseguimento nas epígrafes e, também, nos protagonistas de “O burrinho pedrês” e “Conversa de bois”. Recebem destaque ainda a Beija-Flor e a irara. Em “Conversa de Bois”, a narrativa avança e produz uma espécie de compadrio entre o mundo infantil e animais míticos, descendentes da mitologia local. No conto em que Tiãozinho amarga a perda do pai, as desventuras do menino ocupam a primeira cena, ressaltadas pela conversa entre os bois. Além disso, cabe a um adulto que não age como tal a narração de um conto que, considerando a falação dos animais, assemelha-se a uma história infantil. Desde o início sob a égide do mundo infantil – e pré-lógico –, a narrativa é a única a dar relevância a uma criança.

As crianças quase não aparecem nos contos, a não ser como pano de fundo da localidade ou da vida de um personagem. O leitor saberá da morte dos filhos do Timpim e da morte do pequeno Didico, informações que colorem o sertão protagonizado por homens adultos. De um modo geral, a vida adulta do sertanejo domina as narrativas. O panorama presente em *SA* é permanentemente ocupado por vaqueiros, fazendeiros, políticos, contadores de estórias e doutores. Poucas são as figuras femininas: ora surgem narrativamente em condição desfavorável, como as adúlteras Luísa, Lurdes e a esposa de Turíbio, ou as abandonadas Dionora e Maria Rita, ou a cruel mãe de Tiãozinho, ora em posição social inferior, como a preta Ceição e Sá Nhá Rita Preta, ora relegadas familiar e narrativamente a segundo plano, como Das Dor e dona Vitalina. Maria Irma e mãe Quitéria fogem a esses perfis, uma vez que demonstram autonomia em ideias e ações. Nesse sentido, o oitavo conto destaca-se pelo protagonismo dos bois e da criança. As angústias do órfão e trabalhador em tenra idade não ficam apagadas pela conversa dos animais nem pela figura dos narradores. Ao contrário, como já comentei, os animais dão vazão ao sofrimento do menino. O nono conto, de certa forma, também realça aspectos da vida infantil. Trata-se de Mimita; filha de um pai sempre ausente, ela tem o carinho da mãe. Ainda assim, enuncia com clareza a dor da rejeição: “Por que é que o pai não gosta de nós, mãe?” (1994, p. 435).

Os contos de *SA* trazem um elemento comum emaranhado ao fundo social de onde emergem os personagens: a constituição da família. Embora nem sempre a questão familiar ocupe o primeiro plano da narrativa, ela está sempre presente, delineando um pano de fundo que desvela o complexo funcionamento da sociedade. Em “Conversa de bois”, a mãe de Tiãozinho passa a receber outro homem em sua casa, recebe dele atenção e sustento, elemento propulsor da trama. O narrador que delega o relato à irara e ao Timborna, embora solidário ao

menino, fornece o ponto de vista de Soronho, que até procura mostrar-se simpático à criança por ocasião do velório, mas revela, em suas falas, seu desprazer em ter como guia aquele menino “macho-mamão sem preceito” (1994, p. 413). E prossegue: “Tu fala macio, mas p’ra trabalhar comigo tu não presta... Mais em antes eu queria um rapazinho carapuçado e arapnado, que fosse mal-criado mas com sustância que nem eu, p’ra trabucar...” (1994, p. 413). Essa cena, aliada às lembranças de Tiãozinho referentes às ações de Soronho, que manda e desmanda no menino, com o consentimento da mãe, combinadas à cegueira e invalidez do pai, deixam entrever a penúria da família e o papel que o amante da mãe passa a ocupar: dono da casa, patrão de Tião.

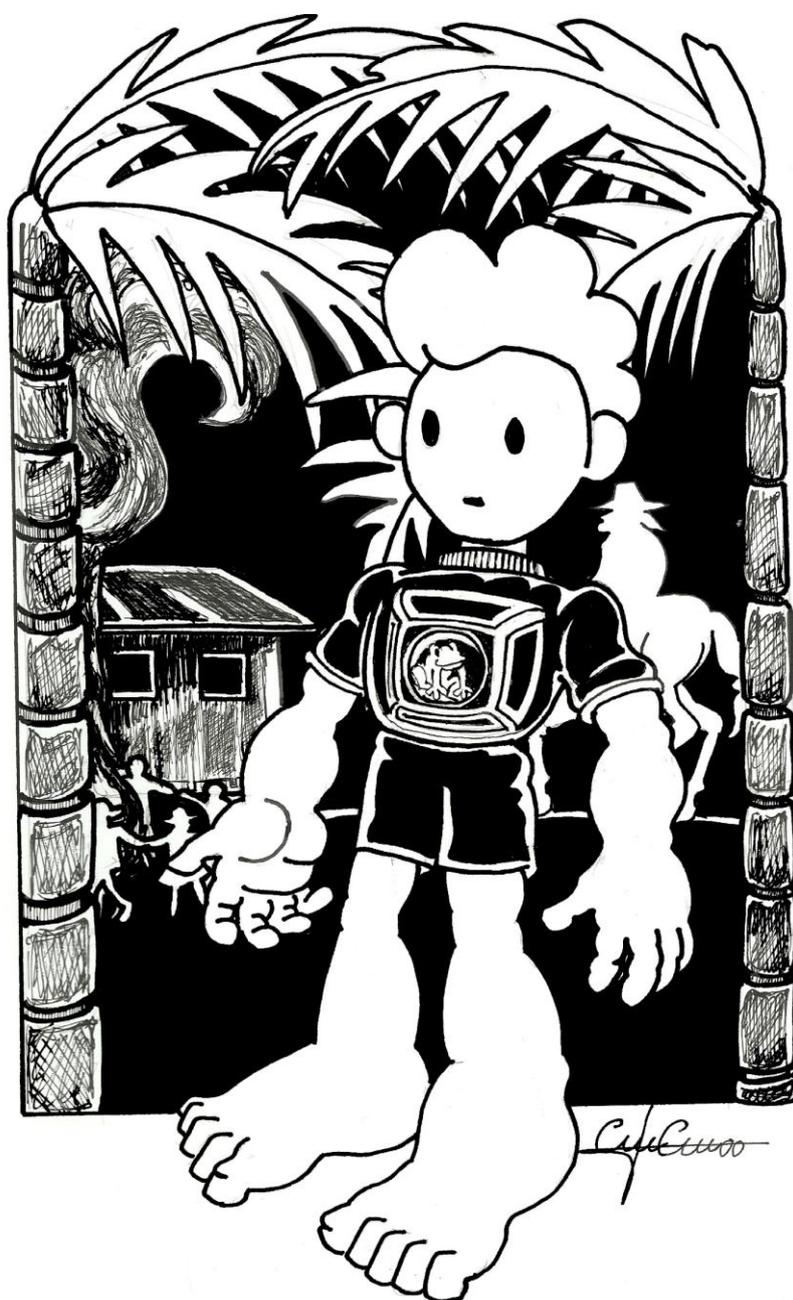


Figura 3: Estórias de sertanejos e meninos, de José Sílvia Camargo

A relação entre trabalho e estrutura familiar permeia outras narrativas, como “Minha gente” e “A volta do marido pródigo”. No conto “Conversa de bois”, porém, a figura da criança aparece secundada apenas pelos bois, de modo que ganha destaque. À trajetória de Tião, junta-se a do menino Didico, morto quando atuava como guia, pois não podia faltar ao trabalho, mesmo sentindo-se mal já desde a manhã.

As falas do carreiro parecem indicar a recusa de tudo o que no menino seja diferente de Soronho. A fala macia de Tião parece relacionar-se ao temperamento calmo e quieto do pai. O menino não se porta de modo malcriado, não é “carapuçado”, qualidades que o carreiro reconhece em si mesmo. As reclamações do patrão colocam o menino na condição de empregado relapso e de filho renegado. Órfão de pai, o guia vive apenas a condição de empregado prestes a ser substituído.

Tião não se sente mais pertencente à família biológica. Renega a mãe, perdeu o pai, recusa o amante da mãe. Narrativamente, os bois aproximam-se do menino. Os animais a quem a criança guia, junto aos quais trabalha, que estão sob o jugo do homem adulto, semelhante ao menino, são aqueles que oferecem compreensão aos sentimentos infantis.

Em outros contos, o núcleo familiar oferece um pano de fundo que, permanente, parece condizer com seu gradual deslocamento para o primeiro plano das narrativas. “Corpo fechado” apresenta “Manuel Véiga – vulgo Manuel Flor, melhormente Mané Fulô, às vezes Mané das Moças, ou ainda, quando xingado, Mané-minha-égua” (1994, p. 386), apelidado pelo doutor e narrador de Manuel Fulô. Contador de estórias, avesso ao trabalho, namorador e apreciador da cachaça, possui como companhia constante a “ruana Beija-Flor” (1994, p. 386). Ele descenderia dos Véiga do São Tomé, “uma apócrifa e abundante família Véiga, de uma veiguíssima veigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui pr’ali, se queixando da lida e da vida” (1994, p. 385). No entanto, o narrador antecipa que o rapaz gostava “principal e fatalmente” (1994, p. 386) de afirmar outra descendência: seria “filho natural de Nhô Peixoto, o maior negociante do arraial” (1994, p. 386), informação que lhe dava importância, assim como a posse de Beija-Flor. Essa informação é exposta ao doutor por ocasião do comunicado do casamento de Fulô:

– Vou lhe contar, seu doutor: sou filho natural do Nhô Peixoto! *O senhor não reparou que eu não sou branquelo nem perrengue como esses Véigas?... Meu pai é meu pai por cortesia, e eu respeito... Mas sou mesmo é Peixoto. Raça de gente braba!* Eu cá sou assim: estou quieto, não bulo com ninguém... Mas, não venham mexer comigo! porque desfeita não levo p’ra casa, e p’ra desaforo grosso a minha Beija-Fulô não dá condução...(ROSA, 1994, p. 388) [grifos meus].

Contador de estórias, particularmente de valentões, em que pese a veracidade das declarações de Manuel sobre sua paternidade, importa destacar os aspectos aos quais ele dá relevância. Orgulha-se de descender de um grande comerciante – não de um fazendeiro ou jagunço valente –, ou seja, provém de uma casa cujos moradores aparentam ter poder aquisitivo e certo destaque social na cidade. Expõe sua cor como um dos atributos que o ligaria aos Peixoto e não aos Véigas, mostrando na pele um fato genético a ser considerado. E, emendando a descendência com seus mais caros desejos, declara ser brabo como todo aquele que pertence à raça dos Peixoto.

Por respeito, também está ligado aos Véigas, uma vez que o pai Véigas o é por cortesia. A ideia de um pai por cortesia, quer com o filho quer com a mãe, restitui ao relacionamento o caráter afetivo impregnado no radical da palavra e a ideia de coorte ou congregação pela ação de reunião de um grupo com interesses afins. Proveniente do latim, a palavra cortesia carrega a raiz histórica *cor-*, significando coração, alma, centro da vontade. O pai Véigas acolhe Manuel por vontade e afeto, congrega aos filhos biológicos outro filho. Fulô reconhece o apreço, respeita o pai que o aceitou. O acolhimento oferecido mostra uma família que agrega, junta, mesmo que seja uma pessoa de fora, de sangue diverso, atitude que resulta em uma família extensiva, com muitos membros.

Quanto aos Peixoto, esses são caros ao candidato a valentão apesar da suposta rejeição. A expressão “filho natural” desvela, também, a condição bastarda, aspecto comum em personagens rosianos. Manuel Fulô ganha respeitabilidade ao fazer-se membro da família do maior comerciante de Laginha. Adquire, ainda, fama de brabo, condição atribuída à família consanguínea. Assim, o pertencimento à linhagem dos Peixoto oferece ao espertalhão prestígio social, tanto no que se refere ao aspecto financeiro e social quanto no que diz respeito à fama almejada por ele, a de homem brabo. É interessante observar que o contador de estórias consegue reunir importância social e valentia, atribuindo aos Peixoto, comerciantes da cidade, uma qualidade comum a sertanejos, particularmente a sertanejos jagunços vindos do meio rural – aqui entendido como sertão, como pampa, como mata, como fazenda, enfim, lugar com poucos habitantes e com algum trabalho de lavoura ou de pecuária.

O narrador, por sua vez, torna-se padrinho de Fulô, pois é padrinho de casamento dos noivos. Manuel filia-se ao doutor; afinal, o padrinho, como a designação e o costume mostram, é uma espécie de pai. Esse doutor, que de tudo tomou “a devida nota” (1994, p. 384), no entanto, aponta características que ligam o capiau a etnias específicas. O homenzinho em que “se amigavam as marcas do sangue aimoré e do gálico herdado” (1994, p. 385), pela descrição, alinha-se aos indígenas que habitavam o Brasil antes de seu achamento e aos

européus, mistura de etnias fundantes do país, particularmente se consideradas as imagens românticas da nação. De alguma forma, Araticum-assu parece ter se metamorfoseado. O indígena não ocupa o sertão como o faz o sertanejo, comumente um mestiço, um filho de muitas etnias. Em “Corpo fechado”, o filho de dois pais, o filho bastardo e por cortesia, reúne as linhagens do índio do Brasil e do europeu. Essa descendência chega ao leitor pela voz do narrador, do padrinho de Fulô.

No conto “A hora e vez de Augusto Matraga”, a ação leva o protagonista a conviver com famílias bastante diferentes entre si. Como Manuel Fulô, Matraga tem vários nomes, uma vez que “Matraga não é Matraga, *não é nada. Matraga é Esteves. Augusto Esteves*, filho do Coronel Afonso Esteves, das Pindaíbas e do Saco-da-Embira. Ou *Nhô Augusto* – o homem – nessa noitinha de novena, num leilão de atrás da igreja, no arraial da Virgem Nossa Senhora das Dores do Córrego do Murici” (1994, p. 431) [grifos meus]. O narrador introduz o personagem com uma negação que se desdobra na negação da alcunha fantasiosa, para em seguida apresentar a descendência de fato, o sobrenome ligado ao pai coronel. Nesse sentido, a formulação que alia a negação ao não ser nada produz a leitura de que Matraga não é nada, ou ainda, o homem com a alcunha de Matraga não é nada. Essa colocação secundada pela origem atrelada ao Coronel Afonso Esteves resume, na abertura narrativa, os conflitos presentes no texto.

Etimologicamente, a palavra *matraga* é uma variante para *matraca* (HOUAISS, 2001, p. 1.869). Trata-se da nomeação de um instrumento cuja característica é produzir ruídos, ou ainda, imitar ruídos. A *matraga* pode imitar a sineta em situações litúrgicas, assim como pode imitar o barulho de uma metralhadora. O instrumento, metonimicamente, pode ser relacionado às orações repetidas do protagonista, ou à capacidade que ele possui para repetir comportamentos adequados ao meio em que está inserido.

A abertura da narrativa não apenas colhe o protagonista prestes a mais uma situação adúltera, como revela sua falta de consideração por outras pessoas, inclusive sua esposa. Sequer ouve todo o recado que ela lhe envia e manda que um seu subordinado – Quim Recadeiro – escolte a Dionora e a filha até o retiro no Morro Azul. A partir desse ponto, o narrador desvela os sentimentos de Dionora, seu amor por outro homem, suas dúvidas sobre como agir, seus desgostos com o marido. E, alguns parágrafos adiante, Quim terá de comunicar ao patrão a primeira má notícia: a esposa o abandonou, ela e a filha irão viver com Ovídio. Ovídio sinaliza a reunião de uma família, pois quer junto de si mãe e filha: “Dionora, vem comigo, vem comigo e traz a menina, que ninguém não toma vocês de mim!...” (ROSA, 1994, p. 434). Também o recado que envia a Esteves revela a família que o novo amor de

Dionora está formando: “[...] e fala com o seu patrão que siá Dionora não quer mais viver com ele, e que ela de agora por diante vai viver comigo, com o querer de meus parentes todos e a bênção de Deus” (1994, p. 434). A aceitação da família e a convocação da bênção divina são indicadores de uma postura social bastante diversa da assumida por Esteves. A inserção de mãe e filha em outra família e a aprovação destinada às recém-chegadas evidenciam, novamente, a constituição de famílias extensas, de grupos reunidos em torno da ideia de associação familiar. E a criança que pergunta à mãe por que o pai ausente não as ama teria, a princípio, um pai e uma família presentes. O conto mostra que não é bem assim: Mimita, seduzida, foge de casa e acaba “na mão de todos, rolando por este mundo” (ROSA, 1994, p. 445). De certa forma, a moça parece copiar a sina paterna. O leitor descobre os motivos atribuídos à índole de Augusto Esteves pelas declarações de um tio nervoso que recebe Dionora e Mimita em viagem, antes que a mulher decida aceitar o pedido de Ovídio.

– Quem não tem, quem não teve? Culpa muita, minha filha... Mãe do Nhô Augusto morreu, com ele ainda pequeno... Teu sogro era um leso, não era p’ra chefe de família... Pai era como que Nhô Augusto não tivesse... Um tio era criminoso, de mais de uma morte, que vivia escondido, lá no Saco-da-Embira... Quem criou Nhô Augusto foi a avó... Queria o menino p’ra padre... Rezar, rezar, o tempo todo, santimônia e ladainha... (1994, p. 435)

O tio de Dionora fala de uma criança sem pai e sem mãe. Como Augusto Esteves, Mimita cresce sem o pai, julga que ele não ama nem a ela nem a mãe. Sorte diferente tem Dionora, que vive com Ovídio e casará com ele. Dionora salva-se da sina de ser infeliz com Augusto, mas não consegue proteger a filha. Este último, ao saber o destino da filha, entristece, mas nada pode fazer. Sabia ter perdido a família para sempre já por ocasião de sua convalescença. Tem consciência do quanto fora ausente, de que todos o julgariam morto. Amarga a culpa pela sina de Mimita, mas nada faz.

Em contrapartida, o encontro do protagonista com um casal de pretos que o acolhe, cuida de suas feridas, alimenta e aconselha muda-lhe a vida. Gradualmente, ele passa a agir como se fosse filho do casal, “de mãe preta Quitéria e de pai preto Serapião” (1994, p. 454). O narrador chega a qualificá-los como “pretos tutelares” (1994, p. 445), sinalizando a ascendência familiar e espiritual sobre Nhô Augusto. Não é para menos, o filho adotado repete à exaustão o conselho dado por Quitéria: “Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há-de ter a sua” (1994, p. 443). Para essa nova família, ele oferece seu trabalho, o dinheiro que ganha, afeto e companhia.

E Nhô Augusto irá ganhar a condição de “mano velho” (1994, p. 450), conquistando um novo parentesco. Admirado com seu hospedeiro, Joãozinho Bem-Bem convida-o a seguir com os jagunços. Nhô Augusto confessa o gosto, mas recusa. Já se tratam por manos. Augusto Esteves ainda sublinha: “[...] meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem” (1994, p. 452). Mais tarde, ao receber o viajante Augusto, Joãozinho Bem-Bem retoma a associação: “Se abanque, *mano velho*, se abanque!... Arranja um café aqui *p’ra o parente*, Flosino” (1994, p. 457) [grifos meus]. Embora exista o hábito de dirigir-se a um amigo como “mano velho”, a simpatia imediata entre Augusto Esteves e o chefe dos jagunços desloca a relação de amizade para a de parentesco. Tratam-se como pertencentes à mesma família.

Procuo demonstrar que o protagonista produz vínculos de pertencimento que nada tem a ver com a descendência consanguínea. Em sua trajetória, acaba por reaprender o sentido de pertencer a uma família, a um grupo que se protege, seja formado por pessoas pacíficas que o encaminham para um mundo que desconhecia, seja constituído por um jagunço que o relembra de seus tempos de valentão e atirador. Augusto Esteves renega sua origem rica e, posteriormente, sua cultura de homem violento e déspota. Afinal, vai para o céu “nem que seja a porrete”. Adota a vida oferecida pelo casal de pretos, os ensinamentos religiosos dados pela avó, figura que, de certo modo, substituíra o da mãe ausente.

A estima e o respeito de Joãozinho Bem-Bem, obtidos mediante suas novas atitudes e o porte que não nega o passado de violências, deixam-no alegre, de bem com a vida. A relação com o chefe jagunço deixa entrever os costumes do lugar, a adoção de parentesco mediante afinidade reconhecida. A nomeação “mano velho” estreita os laços e reforça certa semelhança entre ambos. A amizade fraterna de um homem de armas, de um igual, traz ao fugitivo a certeza de que sua hora está prestes a chegar.

Como Manuel Fulô, Nhô Augusto não tem uma origem definida e nem definitiva. Durante a vida, tem a opção de mudar de caminho, de filiar-se a uma nova descendência. Pela nomeação – Matraga –, pelos pais tutelares e pela vida dura, renega tudo o que já fora. Sobrele apenas o nome Augusto, sinal que carrega consigo. Os dois personagens apresentam situações diferentes de bastardia. Enquanto Fulô não foi reconhecido pelo pai biológico e viveu sob a proteção de um pai por cortesia, Augusto Esteves, apesar de legitimado, não teve a seu lado a figura paterna. A figura feminina não mencionada em “Corpo fechado” e a mulher velha, avó, aparecem como as responsáveis por algum elo familiar, ainda que tênue. Manuel Fulô tira proveito de sua condição, ao passo que Nhô Augusto destrói tudo o que herdou do pai para reconquistar, ao lado de Quitéria e Serapião, a filiação oferecida pela avó.

Os três textos acima comentados colocam em cena as relações familiares envolvendo pais e filhos. Como sinalizei antes, apenas “Conversa de bois” traz um menino como protagonista. Os outros dois contos apresentam homens adultos que, por acasos da vida, precisam revisar sua filiação, seus desejos, o caminho que traçaram para si mesmos. A partir dessa revisão, mais profunda em um personagem como Augusto Esteves, mudanças são executadas. Em todos os três contos, as linhagens familiares consanguíneas sofrem alterações. A constituição familiar mostra-se móvel, dependente de afinidades e interesses comuns. Situações de bastardia alternam-se com situações de desafeto, ambas gerando filhos que se perdem no sertão, mesmo sob o olhar generoso e bem-humorado do narrador.

Outras histórias de *SA* têm como fundo e primeiro plano as relações entre casais, ou seja, o momento em que se inicia a família. Nessa linha, o leitor depara-se com um mulato para quem o casamento não tem valor perante sua vontade de correr mundo. Embora o grau de parentesco não seja consanguíneo, Lalino abandona a esposa sem nenhum tipo de preocupação, a não ser o dinheiro para a realização de sua viagem. Sob as peripécias praticadas pelo rapaz, esconde-se um afrouxamento das relações familiares contraídas. Esse afrouxamento revela-se na facilidade com que vende a esposa a outro para não precisar saldar a dívida adquirida. Mais tarde, situado sob a proteção de Major Anacleto, irá repensar sua decisão, com vontade de reaver a esposa.

Moeda de troca, Maria Rita incomoda-se, mas não se desvencilha do bem-querer pelo ex-marido. Ao final, ela volta para a companhia de Lalino, sob os aplausos do Major e de sua gente. O laço desfeito é refeito, pois interessa ao patrão do mulatinho que seus homens estejam felizes, seja como for. Lalino filia-se à tradição rural de buscar alguém que o proteja, um fazendeiro com posses que o empregue e defenda. Trabalhar para o Major Anacleto, servir a seus interesses políticos, alinha o mulato a uma prática antiga, reunindo a lúbia do espertalhão ao coronelismo dos fazendeiros. E, apesar de ser “pau-mandado”, de precisar de acordos para executar suas estripulias, Lalino aconselha o Major e toma a frente quando descobre o Secretário do Interior em meio ao sertão. Também é sua a ideia de usar Nico para seduzir Gininha a fim de angariar mais votos para o Major por conta da peleja que surgiria entre as famílias dos jovens. A sedução consumada colocaria os pais dos moços em campos opostos. Os interesses políticos ficariam suspensos pela disputa em favor dos filhos, e o pai do Nico debandaria para o lado de Anacleto, levando consigo os votos da família e dos empregados. Jovens e mulheres são moeda de troca. Seja proprietário ou serviçal nenhum dos dois têm escrúpulos ou se detêm na conquista de seus objetivos. O subordinado não é melhor que o patrão.

Unidos por interesses comuns, fazendeiro e empregado expulsarão aquele que veio de fora. Entre o estrangeiro que a amparou e o mulato que a abandonou, Maria Rita volta-se favorável ao mulato. Destituído da condição de votante, o espanhol também será privado de suas terras e da mulher. Narrativamente, o estrangeiro europeu é banido, e o mestiço da terra brasileira é reabilitado mediante sua habilidade em conversar e fazer arranjos. Situação diferente o leitor descobrirá em “O cavalo que bebia cerveja”.

Os nomes Lalino e Eulálio ganham a versão Laio, nome de rei. Ainda assim, narrativamente, Lalino sobrepõe-se aos outros dois, sublinhando o caráter brincalhão e inconsequente do homem.

Major Anacleto, seu Oscar e Tio Laudônio formam o trio que comanda a propriedade do fazendeiro e a vida política do proprietário. Os irmãos estão sempre em conluio, Laudônio – “sensato e careca” (1994, p. 263) – é o conselheiro-mor. Sem esposa e filhos, Laudônio vive sob o teto do irmão, desempenhando o papel de consultor. O filho de Anacleto, Oscar, à frente dos homens empregados na fazenda, apresenta o mulatinho ao Major. Sob as vistas do pai, seu Oscar é incentivado a desempenhar bem suas atividades de futuro chefe, entre as quais, a de escolher os homens com acerto. O elo que une esses homens ultrapassa o parentesco e se estende aos interesses pecuniários e políticos. A família apresenta-se extensiva, inclusiva. E, de certa forma, a narrativa esclarece que o Major regula, também, a vida privada de seus empregados (1994, p. 276).

As mulheres da casa, dona Vitalina e as filhas, são mencionadas por ocasião da súplica de Ritinha. A pobre mulher evoca a esposa do Major ao dirigir-lhe seu pedido; este entrega a pedinte à esposa e às meninas. Figuras mudas na narrativa estão presentes apenas quando os donos da casa as solicitam, diferente do que acontece em “Buriti” e “Luas-de-mel”.

A família residente na fazenda apresenta um parentesco firme, respaldado pelo interesse na manutenção da condição de mando do fazendeiro e político em torno do qual a família se movimenta. A atitude benfeitora do Major Anacleto estende-se a todos os parentes, desde que o sirvam.¹⁰⁰ Empregados e familiares, nesse sentido, encontram-se sob condições similares.

Já em “Sarapalha”, o leitor é informado sobre o parentesco que une os dois homens: Ribeiro e Argemiro são primos. Com eles, mora uma “negra, já velha, que capina e cozinha o feijão” (1994, p. 282), atende pelo nome Ceição (1994, p. 288) e que não escuta (1994, p. 292). Ao longo da narração, o leitor descobre que primo Argemiro fora morar com primo

¹⁰⁰ Impossível não recordar a figura de José Dias em longas conversas com a mãe de Bentinho. O agregado servia como conselheiro, como consultor, sem nunca afrontar os da casa.

Ribeiro quando esse ainda era casado com Luísa, moça pela qual Argemiro dos Anjos se tomara de amores impossíveis, pois ela estava de casamento marcado com Ribeiro. Argemiro trabalha com Ribeiro, auxilia-o na lida com a terra. Ao final de três anos de casada, Luisinha abandonara o marido e o primo, indo embora com outro por quem se apaixonara. Paralelamente, primo Ribeiro demonstra seu grande apreço por Argemiro, considerando-o como um irmão ou até um filho (1994, p. 287-92).

A amizade é desfeita quando, acuado pelo receio dos delírios e pelo remorso, Argemiro confessa a paixão não correspondida por Luísa. Primo Ribeiro fica furioso e exige a sua saída da pequena propriedade. Primo Ribeiro fica suando, passando mal, e Argemiro dos Anjos parte, já com a sezão chegando. O ambiente aparece contaminado pelos efeitos da doença, quer a paixão quer a sezão. A cena final exprime solidão e abandono.

A mobilidade dos laços de parentesco presentes nessas narrativas pode ser encontrada nos demais contos. Como pano de fundo para as ações principais, aparece uma sociedade em que os laços familiares são com frequência mantidos pelas mulheres, sejam elas mães, avós, conselheiras ou amigas, ou em que os laços são tão frouxos que assumir novo parentesco depende de um favor, de uma ajuda. Exemplos disso são “A hora e vez de Augusto Matraga”, acima analisado, “Minha gente”, em que a hábil jogadora Maria Irma rearranja os casais e promove dois matrimônios ao invés de um, “A volta do marido pródigo”, em que a súplica de Ritinha é determinante para o desfecho feliz com Lalino, e “Duelo”, em que a vida da família de Timpim muda por um gesto caridoso.

Outras vezes, cabe às figuras femininas a mudança da casa, quer porque abandonam o lar quer porque escolhem outro companheiro, como foi visto em “Conversa de bois”, em que a esposa do homem entrevado escolhe outro parceiro, dono da casa e dos filhos; situação que também ocorre em “A hora e vez de Augusto Matraga”, graças à decisão de Dionora perante o acolhimento de Ovídio e à indiferença de Esteves, em “Duelo”, em que a traição da mulher leva Turíbio Todo a um assassinato e a uma vingança. “Sarapalha” apresenta os resultados da beleza e da fuga de Luisinha na vida de dois primos, afastando-os definitivamente, quando Argemiro confessa o secreto amor devotado à esposa de Ribeiro.

Aos homens, cabe o papel de administradores da casa. Quando não podem fazê-lo, alguém toma seu lugar, como acontece em “Conversa de bois”. Soronho faz-se pai e patrão do menino Tião, torna-se amante da mãe da criança e supre a casa com o necessário, em particular para ele e a mulher. Em “A volta do marido pródigo”, Major Anacleto organiza a sua vida pessoal e política e a vida pessoal de seus subordinados, assessorado de perto por Tio Laudônio. O viúvo Tio Emílio age da mesma forma em “Minha gente”, ora protegendo

Xandrão Cabaça, assassino do amante de sua esposa, ora fazendo jogadas políticas, auxiliado por seus homens, pelo sobrinho narrador, vindo da cidade, e por Maria Irma, estes dois últimos promovidos a secretários do fazendeiro político.

É necessário observar que a traição praticada por Bento e Lurdes, esposa de Cabaça, deve-se a casamentos mal-arranjados, a uma troca de casais desastrosa, de modo a funcionar como espelho para futuras famílias com cônjuges insatisfeitos. Em contrapartida, Bento Porfírio revela-se um filho como tantos outros do sertão, desgarrado, pois relembra a mãe que morreu longe dali. E tanto Bento quanto Xandrão estão sob o comando do Tio Emílio, que os conhece bem, antecipando inclusive seus movimentos.

Novamente vida privada e trabalho aparecem misturados. Os personagens da família são aqueles que trabalham com o chefe da casa, os empregados têm sua vida regida, em última análise, pelo patrão. Em caso de necessidade, desfazer-se de um membro da família ou não colocar atrás das grades um assassino surge como viabilidade.

No conto “Corpo fechado”, as hesitações, a embriaguez e a covardia de Manuel fazem que o doutor e o curandeiro-feiticeiro o auxiliem a administrar o impasse com o valentão Targino, uma vez que o jagunço quer a posse da noiva do capiau. Incapaz de reger a própria vida, Fulô carece do auxílio do futuro padrinho e da venda de Beija-Flor. Primeiro Fulô considera a entrega da noiva em favor da própria vida; depois, realiza a venda de Beija-Flor para proteger-se e acabar com o Targino; as duas ações evidenciam, outra vez, pessoas como moeda de troca. Nesse sentido, o espanto e as admoestações do doutor são compreensíveis e justificáveis.

O texto “Duelo”, além da estória de Turíbio Todo, sua mulher e Cassiano Gomes, envolvidos em uma trama que inicia com o adultério e termina em assassinatos, apresenta a estória de Timpim Vinte-e-um, jovem que ainda apanha dos irmãos mais velhos, aos quais deve obediência. O rapaz e sua esposa têm uma família reduzida a um único filho, uma vez que os outros dois morreram. Acometido por fraqueza na válvula mitral e já à morte, Cassiano protege Timpim, oferecendo médico para a criança e alimentos para a pequena família. Sem poder fazer de Cassiano Gomes o padrinho de seu filho – a criança fraquinha fora batizada ao nascer –, o capiau pede ao militar “do 1º pelotão da 2ª companhia do 5º Batalhão de Infantaria da Força Pública” (1994, p. 300): “[...] se o senhor deixar, eu fico sendo seu compadre e o senhor fica sendo meu compadre mais-de-todos, que eu de tantas caridades nunca hei de me esquecer” (1994, p. 315).

Na hora extrema, Cassiano aceita o oferecimento, abraçando o compadre Vinte-e-um. Assim, enquanto a prática do adultério dissolveu duas famílias, a bondade de Cassiano em

seus últimos momentos tornou-o parte da família de Vinte-e-um. E, parente de Cassiano Gomes, será o capiau aquele que vingará a família do militar.

Tanto em “Corpo fechado” quanto em “Duelo” um jovem desvalido recebe ajuda. Nos dois casos, está em jogo a formação e a manutenção de uma família. O valentão Targino coloca em cena um estupro que tem a convivência dos familiares e do noivo da jovem devido ao medo inspirado pelo famigerado. A fragilidade de Fulô, hábil apenas em contar histórias, fica evidente. A figura mirrada de Timpim Vinte-e-um cresce pelo amor e desvelo que revela para com o filho e para com o compadre tardio. O mais novo entre vinte e um rebentos, o rapaz temia perder mais um de seus filhos, uma vez que não tinha recursos para comprar remédios e pagar um médico. De perfil insignificante, a força do parentesco assumido e da gratidão faz do rapazote o assassino de Turíbio.

Os contos restantes apresentam ideias de pertencimento nem sempre ligadas à família. Major Saulo guia seus homens e consegue conter as disputas durante a viagem com a tropa, e o burrinho Sete-de-Ouros sabe muito bem a que lugar pertence, a sua casa, para onde volta calmamente. O mesmo perfil tem a vaquinha pitanga de “Sequência”. Em “São Marcos”, o doutor, que ora é xará do João-de-barro, ora se chama José (1994, p. 361), e João Mangolô, “liturgista ilegal e orixá-pai” e “mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, amarramento e desamarração” (1994, p. 360), disputavam a primazia do universo de conhecimentos que cada um representava. Costumo pensar que esses personagens pertencem a famílias de conhecimentos distintos, daí o impasse que surge entre eles.

Assim, dos nove contos, oito abordam, nem sempre em primeiro plano, as relações entre casais. Desses, dois abordam o dilema de filhos adotados por outro homem, um patrão ou um pai por cortesia. Enquanto o problema vivido por Tiãozinho ocupa o centro da trama e aproxima criança e animal, as filiações de Fulô são detalhes que caracterizam o rapaz e formam a segunda história uma vez que a trama central gira em torno de seu enfrentamento com Targino e da negociação com o feiticeiro. Outro conto narra a trajetória de um homem que precisa se reencontrar, filiar-se outra vez para construir uma vida diferente e ir para o céu. Os três textos abordam a mobilidade das relações familiares e reforçam a imagem de filhos de pais ausentes, seja pela orfandade, seja pela pobreza, seja pela indiferença paterna/materna. Em “A hora e vez de Augusto Matraga”, a filiação de Augusto Esteves gradualmente passa a compor a primeira história, ao passo que o drama de Mimita permanece imbricado à segunda história; em “Conversa de bois”, apesar dos floreios iniciais do narrador, o triângulo formado pelos adultos e os conflitos da criança ocupam a primeira história desde o início da narração. Já “Corpo fechado” carrega as filiações de Manuel como segunda história, como ambientação

do mundo a que pertence o jovem. Por fim, “Duelo”, em uma narração que ganha o primeiro plano ao final da estória, mostra a filiação conquistada pela generosidade que salva a vida de uma criança. Timpim e a esposa finalmente podem ver crescer a criança que, dessa vez, não morre por falta de remédio e de alimentação.

Assinalo que apenas três narrativas de *SA* dão certo destaque às crianças. São elas: “Conversa de bois”, “A hora e vez de Augusto Matraga” e “Duelo”. Tiãozinho, Didico, Mimita e o filho de Timpim Vinte-e-um recebem destaque nas narrativas. O menino guia dos bois mostra ao leitor o trabalho infantil e a impotência da criança diante da morte do pai e da escolha da mãe. Didico, embora personagem de segundo plano, reforça a falta de infância dos pequenos sertanejos. Mimita, frágil e doente, reconhece a falta de amor do pai. O filho de Timpim, apresentado ao leitor pelo narrador, é o motivo pelo qual o pai tornar-se-á um vingador, situação que traz o desfecho ao conto. Os dilemas vividos pelas crianças, mesmo quando ali estão para compor um cenário ou ambiente, denunciam um sertão que é hostil aos pequenos, que não protege os mais fracos e jovens. Ora, em *CB*, os personagens infantis serão em maior número. E, na novela protagonizada por uma criança, o leitor não encontrará epígrafes.

Se os paratextos parecem iniciar a narração de cada conto anunciando o tema ou o caráter de personagens, as duas arquiépígrafes ecoam até a última linha do livro. Paisagem, trabalho e afetos, eis as narrativas desse livro. E, como garantiu a raposa, o leitor realizou um passeio por lugares não esperados e retornou seguro (?) ao mundo real, surgido após o ponto final. Ironia ou simples convite, as palavras tomadas à raposa insinuam um passeio por vidas não comuns ao homem letrado e cidadão, mas eivadas de imagens que povoam as estórias infantis, como viagens cheias de perigos, luta contra o sobrenatural, grandes chefes e seus homens, e assim por diante. A esse primeiro plano, subjazem formas de relacionamento familiar mediadas por diferentes tipos de associação, forjados pela História do Brasil. Sob as estórias para meninos, Didicos, Tiãos e Mimitas espreitam, prestes a assomar à primeira posição no corpo de baile.

4.3 VAQUEIROS E MENINOS

O livro publicado em 1956, pouco antes de *GSV*, teve uma história editorial que deve ser considerada antes de uma análise para a qual são relevantes as epígrafes e o autor implicado. A primeira edição, em dois tomos, trazia a indicação, entre parênteses, *sete*

novelas e, a seguir, indicava os *poemas*: “Campo Geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina” no primeiro volume; o segundo era composto por “O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”. Em 1960, a segunda edição apresenta um único volume. No índice, as narrativas estão assim distribuídas: I. “Gerais” (os *romances*): “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”; II. Parábise (os *contos*): “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”.

A terceira edição brasileira surge tripartida: *Manuelzão e Miguilim* (1964, com os *poemas* “Campo Geral” e “Uma estória de amor”), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965, com os *contos* “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze” e o *romance* “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do Sertão* (1965, com os *poemas* “Dão-Lalalão” e “Buriti”). *Corpo de baile* aparece entre parênteses, sob o título de cada livro.

Para visualizar, faça a seguinte leitura:

Corpo de baile						
Primeira edição (1956)		Segunda edição (1960)		Terceira edição (1964 e 1965)		
Corpo de baile (sete novelas) Dois tomos		Corpo de baile Volume único , dividido no índice		Corpo de baile, em três tomos , divididos por subtítulos		
		I. “Gerais” (os <i>romances</i>):	II. Parábise (os <i>contos</i>):	Manuelzão e Miguilim, com os <i>poemas</i>	No Urubuquaquá, no Pinhém, com os <i>contos</i>	Noites no sertão, com os <i>poemas</i>
“Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”	“O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão- lalalão)”, “Cara-de- bronze” e “Buriti” ¹⁰¹	“Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”	“Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de- bronze” ¹⁰²	“Campo geral” e “Uma estória de amor”	“O recado do morro” e “Cara-de- bronze” e o <i>romance</i> “A estória de Lélío e Lina”	“Dão- lalalão” e “Buriti”

Quadro 5: A dança dos títulos [autoria própria; negritos meus]

¹⁰¹ As diferenças entre as duas primeiras edições são duas apenas: o posicionamento alterado das páginas de epígrafes, agora posteriores ao primeiro índice, e a capa em que não se encontram mais a imagem de dois meninos e um cachorro. Por esse motivo, nesse quadro, separei os sumários inicial e final sob as diferentes edições, de modo a aproveitar o espaço gráfico.

¹⁰² Como acima referido.

E, para complementar, de modo a resumir a dança implicada em textos e formas:

EDIÇÃO	CARACTERIZAÇÃO DA FORMA OU GÊNERO LITERÁRIO	DISTRIBUIÇÃO DAS ESTÓRIAS A CADA EDIÇÃO, DE MODO A COTEJAR A ORGANIZAÇÃO DO CORPO DE BAILE		
1ª edição 1956	<i>poemas</i> - indicação para os textos dos dois volumes	“Campo geral”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”		“O recado do morro”, “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”
2ª edição 1960	I. “ Gerais ” (os <i>romances</i>); II. Parábase (os <i>contos</i>) - divisão feita no índice para o volume único	“Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”		“Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze”
3ª edição 1964, 1965	<i>poemas</i> – para os dois textos do primeiro volume; <i>contos + romance</i> – a primeira forma para os textos iniciais, a última para o texto que fecha o segundo volume; <i>poemas</i> – para os dois textos que compõem o terceiro volume.	“Campo geral” e “Uma estória de amor”	“O recado do morro” e “Cara-de-bronze” e o <i>romance</i> “A estória de Lélío e Lina”	“Lão-dalalão (Dão-lalalão)” e “Buriti”

Quadro 6: Formas literárias em destaque [autoria própria; negritos meus]

O conjunto “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-bronze” reúne as narrativas que se voltam sobre a arte, como afirmou em carta a Edoardo Bizzarri, em 25.XI.63, que pode ser lida em *João Guimarães Rosa : correspondência com seu tradutor italiano*: “No ‘Índice’ do fim do livro, ajuntei sob o título ‘Parábase’, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão da arte” (ROSA, 2003, p. 91).¹⁰³ O escritor prossegue comentando as considerações de Paulo Rónai a esse respeito no livro *Encontros com o Brasil* (apud ROSA, 2003, p. 91). E, entre explicações e resumos das narrativas, destaca características como a ênfase em estórias – “sua origem, seu poder” –, afirma que os contos folclóricos conteriam “uma “revelação” e os contadores desempenhariam um papel “quase sacerdotal”, que a canção a formar-se só seria captada por marginais da razão, que o recado “infralógico” do ambiente seria transmutado em canção pela cooperação de criaturas consideradas de senso embotado, que a revelação far-se-ia possível ao enxadeiro apenas na forma de obra de arte, que a busca da poesia empreendida pelo Grivo devia-se à necessidade do homem imobilizado pela paralisia, que era necessário o relato das

¹⁰³ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2003. Citações subsequentes referem-se a essa mesma obra.

“belezas e poesias de lá” – da terra natal e da gente perdida no passado triste (ROSA, 2003, p. 91-4) –. Afinal, ora expressando-se por suas palavras, ora citando Rónai, o escritor afiança:

“De fato. Assim como “Uma Estória de Amor” tratava das estórias (ficção) e “O Recado do Morro” trata de uma canção a fazer-se, “Cara-de-Bronze” refere-se à POESIA. Veja Você, já nas páginas [...], o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição de poesia, desde vários aspectos. [...] (Na página [...] há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostra a Você, não resisto: “Aí, Zé, ôpa!”, intraduzível, evidentemente: lido de trás para diante = apô éZíá, : a Poesia...) (p. 93).

Ora, essas reflexões em um livro com o título (agora por extenso, por motivo de análise) *Corpo de baile*, subdividido em títulos específicos para grupos de novelas, títulos que coincidem com categorias narrativas, atestam a preocupação do homem de Cordisburgo com a reflexão sobre a criação artística e os fins da arte e do trabalho do artista. A ênfase na poesia, a brincadeira que condensa e esconde, revela a importância do burilamento, reforça o gosto pelo impacto impresso na forma curta e rápida. Designações como poemas, contos e romance alertam para a imprecisão das formas ou para a mistura de recursos, sublinham os vários parênteses com que o livro é constituído. Essa opção apresenta relação com epígrafes e seriação em curso na obra.

Subjaz à atitude investigativa e “de elaboração subconsciente” (ROSA, 2003, p. 89) a percepção de um corpo narrativo do qual se deslocam personagens que realizam os movimentos da dança, sem os quais a junção das artes e a reflexão aglutinadora em relação às formas da arte não seria possível. Assim, “Campo geral” não apenas lembra o “plano geral”, remetendo o leitor ao esboço de um engenheiro ou à condução cinematográfica, como, no plural, indica a narração de temas e motivos “de todas as outras [estórias]” (p. 91) e das vidas que se movimentam nos Campos gerais, designativo para o qual não há singular; só “no plural” (p. 91) existe. Ao iniciar seus vários comentários por essa breve explanação, o autor, por um lado, desvia o olhar do leitor de um comentário tão singelo; por outro lado, o “ledor” de Rosa deveria estar atento a esse tipo de armadilha. Afinal, se “Campo geral” é o texto em que o autor mais encontra algo de si mesmo, ali está o germe do processo literário de um escritor que não viveu entre jagunços e vaqueiros, mas entre livros e armazéns.

As escolhas do autor implicado revelam a intimidade com a leitura, com os jogos de linguagem, com as línguas, reflexos do caminho literário escolhido para encenar as estórias que o escritor imaginava. Reveladoras da busca por um processo literário em que a inovação não restringisse o regionalismo que reveste o mundo representado, as epígrafes sistematicamente alertam o leitor para um universo externo ao das narrativas, com ritmo

diverso daquele alcançado pelas longas novelas. Talvez os conjuntos de epígrafes sejam aqueles que mais se aproximam da literatura empreendida por Guimarães Rosa. Como as estórias, elas sofrerão deslocamentos para que a obra seja reajustada, atendendo à precisão desejada.

Embora as mudanças tenham sido motivadas pela extensão da obra – como atestam as cartas de Rosa trocadas com seus tradutores –, algumas narrativas mudam de lugar na última disposição, rearticulando os sentidos do conjunto e de cada uma das estórias. Em correspondência trocada com Curt Meyer-Clason, Rosa dispensa ao tradutor tratamento amável e lhe garante autonomia na divisão das estórias de *CB*, mas faz considerações que, dado o endereçamento, não são ingênuas ou supérfluas. A carta de 12 de dezembro de 1962, além da expressão de alegria pela saúde do “Amigo” e de comentários sobre o tempo, explicita o ponto de vista do escritor.

Embora a citação seja longa, julgo necessário passar a palavra a Guimarães Rosa:

E com prazer respondo às suas perguntas. A publicação do *Corpo de Baile* em 2 volumes, independentes, comporta várias soluções, a respeito da validade e conveniência de qualquer uma delas estando naturalmente o Amigo muito mais do que eu em condições de julgar, como exato conhecedor que é do gosto, preferências e interesse do público leitor desse País e dos leitores de língua alemã em geral.

A primeira solução, por exemplo, seria a de repetirmos o que se fez na 1ª edição do livro, aqui no Brasil. O 1º VOLUME conteria: “Campo Geral”, “Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”. Acho que esta seja, talvez, a solução preferível, ficando para o 2º VOLUME: “O Recado do Morro”, “Dão-lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”.

Outra, seria a de conter o 1º VOLUME: “Campo Geral”, “Dão-lalalão”, “A estória de Lélío e Lina”, e “Cara-de-Bronze”; e o 2º VOLUME: “O Recado do Morro”, “Uma estória de Amor”, “Buriti”. E, ainda, uma terceira, com no 1º VOLUME: “Campo Geral”, “O Recado do Morro”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze”; e o 2º VOLUME: “Uma estória de Amor”, “Dão-lalalão” e “Buriti”.

As seriações é que deveriam ser exatamente estas. Que acha? O importante, a meu ver, é que, em qualquer caso, o Primeiro Volume se inicie com a novela “CAMPO GERAL”, por ser a de um menino, a mais abrangente de aspectos, revelando logo melhor a região e compediando a temática profunda do livro, de certo modo (ROSA, 2003, p. 94) [negritos meus].¹⁰⁴

As sugestões feitas aglutinam as narrativas, inicialmente, de modo a contemplar elementos como a ordem cronológica dos fatos vividos pelos personagens e os personagens-tema como Miguilim, Manuelzão e Rosalina. Nas seriações seguintes, “Dão-lalalão” e “Cara-de-bronze” passariam ao primeiro volume, de modo que “Campo Geral”, “Dão-lalalão”, “A

¹⁰⁴ Como já informado, as cartas aos tradutores seriam utilizadas para esclarecer aspectos pertinentes à análise, uma vez que se trata de correspondência cuidada, destinada inclusive a acolher as sugestões da crítica literária. Rosa utiliza maiúsculas, travessões e uma série de recursos para destacar ideias; assim, sempre que o destaque for de minha autoria, indicarei o tipo de destaque feito e a autoria, como nessa indicação.

estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-Bronze” formassem um conjunto e “O Recado do Morro”, “Uma estória de Amor” e “Buriti”, outro, reunindo duas das novelas que versam sobre o processo de criação em um mesmo livro. Essa sugestão também mantém a coerência cronológica e aglutina os textos em torno de temas como o amor, ou os tipos de amor, a viagem, ou as viagens possíveis, assuntos recorrentes na literatura do escritor mineiro. A última proposição troca de lugar as novelas “O Recado do Morro” e “Dão-lalalão”, mas garante a “Dão-lalalão” a posição intermediária entre “Uma estória de Amor” e “Buriti”; “O Recado do Morro” seguiria “Campo Geral”. Nessa junção, ainda é mantida a ordem cronológica dos acontecimentos que envolvem um grupo de personagens e o conjunto de temas interligados, como é o caso da sequência “Uma estória de Amor”, “Dão-lalalão” e “Buriti”, em que a viagem e o amor formam elos narrativos.

Para o escritor, a “seriação” é importante, como fora em *MA*, nos poemas narrativos divididos em partes; como em *SA*, epígrafes e contos formam continuidades narrativas. Esse aspecto sobrescreve o esquema que refere ao entrecruzamento de personagens. Entretanto, com a publicação de *CB*, obra com seriação e epígrafes, fica reforçada a execução de uma seleção estética que privilegia a costura de cruzamentos e a sequencialidade via excertos retirados de textos de outros autores, em diálogo com a literatura produzida. O uso de nomes de autores das epígrafes no desenvolvimento da trama novelística aguça a percepção de entrecruzamento e reforça a figura do autor implicado.

Em correspondência trocada com Bizzarri em 20 de janeiro de 1964, o escritor informa sobre o lançamento da tradução de *GSV* para o alemão, Rosa comenta outras mudanças em *CB*, sublinhando o fato de tratar-se de um livro que realiza “a façanha de sair a cada edição de um jeito. Só esta aventura, dele, captando novos leitores. Aliás, o título de ‘Corpo de baile’ persiste. O livro continua” (ROSA, 2003, p. 131). Prossegue, comentando a organização dos textos:

A ordem das estórias, para a edição italiana, Você também é quem, por mim, escolherá. Qual? “... *Será por acaso, aquela que pensa o seu terrível-temível tradutor e amigo?*” – Você diz, numa frase que relampejou ante meus olhos, como algo de extremamente importante e promissor. Pois, digo: é justamente ESSA, a ordem que não sei ainda qual é, mas que me agradaria – e aqui voto por ela! **(Naturalmente, sei que Você deixará o “Campo Geral” como primeira fila, abrindo o livro.)**

(O deslocamento que se deu, para a terceira 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” (ROSA, 2003, p. 132) [negritos meus].

Os comentários do escritor, embora sejam amáveis e ofereçam autonomia ao tradutor italiano, deixam destacada a organicidade do conjunto. O lugar que as narrativas ocupam é relevante, foi pensado e planejado, “Campo geral” deve abrir o conjunto. As observações feitas a respeito da terceira edição brasileira servem de norte ao amigo italiano. Quando afirma a Bizzarri que “como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão [...]” (ROSA, 2003, p. 90) e garante que escreve como se traduzindo “algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das iéias [...]” (p. 98), o escritor mineiro não nega o planejamento de suas obras, o burilamento a que se dedica, apenas descreve procedimentos criativos que usa e temas que deseja alcançar com a expressão estética traçada. A ação de corrigir, revisar, aceitar modificações e, às vezes, sugerir mostra a preocupação com a forma dos textos, a escolha da linguagem, a *psique* dos personagens, o fundo histórico e geográfico que dá verossimilhança ao conjunto.

O “disturbiozinho cronológico” associa-se à preocupação com a novela inicial. Afinal, Tomé e Grivo “nascem” com Miguilim e assomam à vida adulta de vaqueiros em “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”, que narram, em particular, as estórias dos dois meninos que se tornaram vaqueiros. A mudança permaneceu confirmando o acerto da experiência, a terceira edição passou a ser considerada definitiva. O irmão natural do Grivo é reconhecido como o Tomé da Jini, o irmão de Drelina e Miguel. E o Grivo aparece como o homem que não perdeu as palavras nem a capacidade de sentar-se junto a um doente.

Embora o leitor possa optar por conhecer apenas as estórias de um volume, realizando uma leitura que desconectará as narrativas, a organização das novelas parece apontar para uma sequência que as editoras e a crítica literária têm respeitado. Salta aos olhos a complementaridade narrativa entre “Campo Geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “Cara-de-bronze” e “Buriti”. A vida adulta de Drelina, Tomé, Grivo e Miguel ora aparece em pano de fundo, ora protagoniza a novela.

Relações temáticas também percorrem os livros, demonstrando o compêndio de assuntos. Por exemplo, a linguagem poética presente em conselhos ou antigas estórias desfaz nós, provoca o desfecho de “Uma estória de amor”, “O recado do Morro”, “A estória de Lélío e Lina” e “Cara-de-bronze”. As situações de viagem aproximam todas as novelas, embora os motivos para as andanças empreendidas em “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “O recado do morro”, “Cara-de-bronze”, “Dão-lalalão” e “Buriti” advenham de atos sociais diferentes entre si. Não creio que seja preciso relembrar as anotações de Rosa, sua preocupação com os personagens, com as relações entre personagens e ambiente. Afinal,

qualquer reflexão, metafísica ou poética, depende de um bom assentamento dos caracteres ficcionais, de uma inteligente condução das peripécias.

Os três livros parecem dar continuidade às estórias do sertão. Como pontuei acima, relacionando-o à ordem das estórias, o paratexto epigráfico faz parte desse processo, como o leitor constata ao encontrar epígrafes distribuídas, ou a encimar as novelas, ou a abrir os volumes. As epígrafes ainda reforçam a linguagem oral, evidente nas sonoridades e na informalidade da linguagem. Abandonando a ênfase em animais, elas apresentam textos mais condizentes com jogos de linguagem, quer de origem popular quer assinados por um dos heterônimos do autor, João Barandão, como aponta Walnice Nogueira Galvão (2008), em “Heteronímia em Guimarães Rosa”, na obra *Mínima mímica*.¹⁰⁵ E esse recurso interessa a um trabalho que busca demonstrar a relevância do autor implicado e do texto enxuto, conto-poema, para a literatura de Rosa.

4.3.1 Entretextos

Após relatar a pesquisa feita por Plínio Doyle, encarregado de organizar a bibliografia para o livro *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968),¹⁰⁶ pesquisa durante a qual descobre pseudônimos utilizados pelo poeta Guimarães Rosa, Walnice Galvão nomeia e comenta os heterônimos criados pelo escritor mineiro, chamando a atenção para o fato de as *personae* se desdobrarem em autores de poesia. Os poemas publicados em jornais apresentam data de publicação; os inéditos, não, e estão todos reunidos no póstumo *Ave, Palavra*. A ensaísta reúne Soares Guimar, com nove poemas, datados de fevereiro a abril de 1961, sob o título “Coisas de poesia”; Meuriss Aragão (este e o anterior, anagramas de Guimarães Rosa), com cinco poemas, sob o título “Novas coisas de poesia”, com data de 20 de maio de 1961; Sá de Araújo Ségrim (anagrama para J. Guimarães Rosa), com oito poemas divididos em dois blocos, o primeiro sob a nomeação “Novas coisas de poesia”, o segundo, “Quando coisas de poesia”, ambos com data de 20 de maio de 1961; Romaguari Sães (também para Guimarães Rosa), com quatro poemas sob o título geral de “Ainda coisas de poesia” (GALVÃO, 2008, p. 172-5). A eles, acrescenta João Barandão.

Galvão observa que, em sua prosa, o escritor é pródigo no uso de epígrafes e de cantigas e de poemas inseridos na trama narrativa. Esse último recurso é profícuo em “Cara-

¹⁰⁵ Ver GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica* – ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹⁰⁶ DOYLE, Plínio. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

de-bronze” e “Uma estória de amor”, por exemplo, mas já fora utilizado em “O marido pródigo” e “A hora e vez de Augusto Matraga”. A diferença está na atribuição de autoria, preocupação menos marcada no livro de 1946. Nas epígrafes e nos poemas de *CB*, Walnice Galvão ressalta a figura repetitiva de João Barandão. Afirma com cautela:

Pois João Barandão é o mais ubíquo dos poetas do prosador. *Estreia triplamente em “Cara-de-Bronze”, de Corpo de baile, sempre com citações “das Cantigas de serão, de João Barandão”*. Na primeira vez, figura com uma sextilha na terceira epígrafe. Na segunda vez, uma nota de rodapé traz uma quadrinha, à qual se acrescenta um comentário sobre variantes, *atribuído nada menos que a Soares Guiamar, o mais antigo dos poetas anagramáticos*. Na terceira, outra nota de rodapé transcreve quadra e meia, *agora glosada pelo eruditíssimo Oslino Mar(!)* (2008, p.178) [grifos meus].

A sugestão fundamenta-se na assertiva de que “o jogo da intertextualidade prefere citações que oscilam entre a criação pessoal e o folclórico” (GALVÃO, 2008, p. 177), despistando classificações. Galvão vai adiante lembrando o sinal *m%* com o qual Rosa indicava apropriação, nada mais. O símbolo não sinaliza origem, modificação de documento ou apontamentos sobre uma criação do escritor. E afirma: “O despistamento é visível nos livros publicados: as “citações” são reportadas a fontes e autores dos quais não se sabe com segurança se são ou não malabarismos do escritor” (GALVÃO, 2008, p. 177), exemplificando com a epígrafe de “O recado do morro”, acusada de peça “pseudofolclórica” (Rosa, 1994, p. 615).

A autora prossegue demonstrando a presença desse poeta em *Tutaméia* e *Estas estórias*, obras sobre as quais não me debruçarei neste trabalho. O complexo jogo de máscaras, reforçado pelos introitos presentes em textos de *Ave, palavra* – livro que “concede autonomia ao texto poético” (GALVÃO, 2008, p. 176) –, destinados a oferecer pequenas informações e biografias e a relacionar os pseudopoetas entre si, sugerindo a assinatura de João Guimarães Rosa, sinaliza que a interrelação entre autores inventados segue a proposta pensada para os personagens da prosa. Soares Guiamar seria o mais velho e, embora fora de moda, é o provável professor de Sá Araújo Ségrim, que sofre e verseja só. Meuriss Aragão é jovem e sem jeito em sua primeira fase e Romaguari Sães esconde os poemas, tem outra música em relação aos demais. Em “Cara-de-bronze”, além do poeta João Barandão, uma nota de rodapé apresenta Oslino Mar, erudito autor. As características de cada um mostram entrecruzamentos por contágio, paralelo, simultaneidade: a amarração de imagens recebe a contribuição do esquema narrativo.

Esse diálogo remete à figura do autor implicado, da mão autoral que junta as máscaras. O ponto em comum entre elas, sem dúvida, é a mão autoral. Nesse sentido, parece-me

fundamental uma observação de Galvão, embutida em um comentário que tinha por objetivo adentrar as outras obras de Rosa, não aquela que é objeto final deste estudo, a fim de apontar a figura de João Barandão. Ao comentar a posição assumida pelo escritor nos cinco introitos que apresentam os quatro primeiros poetas, dirigindo-se aos leitores, explica: “Entretanto, não cessam aí as intrincadas relações entre o prosador e seus poetas. *Em todos os livros, talvez apenas fazendo exceção Primeiras estórias, é alta a intertextualidade com poemas, quadrinhas sertanejas, versos avulsos, ditados rimados ou não* (2008, p. 176) [itálicos meus].

Retomando as datas das publicações das poesias, constata-se que são de 1961. Isso indica que Rosa se via novamente às voltas com um desejo antigo. No ano seguinte, 1962, ele publicaria *PE*, livro que apresenta momentos de alta poesia enredados em uma trama narrativa de elevada estatura, para usar adjetivos caros ao escritor. Assim, parece-me não se tratar de acaso o fato de o amarelinho não apresentar epígrafes sobrescritando contos ou cantigas desenvolvendo a trama. Pensando a poesia e as várias máscaras que escolheu para si, o escritor compõe uma prosa poética em que, para alcançar a meta desejada – as estórias curtas, aquelas que produzem brilho e graça –, deixa aparecer um personagem tímido, hesitante, frequentemente encoberto por anagramas e por personagens doutores, vaqueiros e meninos. O autor implicado recebe luz, aparece em toda a sua estatura e, simultaneamente, ilumina o projeto literário que tem o escritor como figura central; não a voz, mas a escrita poética.

Ao considerar os recursos em questão, é preciso observar que eles ocupam esferas da criação literária às quais o narrador ou sujeito lírico não tem acesso. O jogo intertextual referenda o autor implícito, figura criada, paulatinamente preenchida. Heterônimos, epígrafes e subtítulos constituem-se como discursos provocadores de intertextualidade. Imbricados, o heterônimo assina a epígrafe, o subtítulo funciona como paratexto no lugar da epígrafe suprimida. Em Rosa, esses recursos servem à demonstração da multiplicidade de caminhos estéticos experimentados na busca pela precisão, mostram diferentes trajetos percorridos para alcançar o projeto acalentado nas cartas ao pai. A síntese, própria ao anagrama, ao excerto e ao título, concentra imagens que acabam por se desdobrar graças aos diálogos conseguidos entre textos e recursos.

No entanto, o conjunto de contos teve um antecessor pelo qual preciso passar a fim de relacionar, ao texto curto e gracioso e ao autor implicado, um personagem que cresce ao longo dos textos de Guimarães Rosa: a criança. Retorno, então, ao livro de novelas e às epígrafes, mas em diálogo com *PE*.

4.3.2 Filhos do sertão

“Campo geral” remete, desde o título, a um lugar específico nos Gerais e a uma visão panorâmica, como um plano geral. Nesse plano, cabe a família do pequeno Miguilim, criança cuja perspectiva é adotada pelo narrador. “Uma estória de amor” também coloca as câmeras longe, em posição de captar uma paisagem, ainda que humana: as estórias de amor entrecruzadas na trama, trazidas à narração pelas conjecturas de um vaqueiro e senhor de terras, Manuelzão. Se as duas novelas parecem apresentar as duas pontas da vida, a infância e a velhice, aquela que lhes seguia na primeira edição mostra o encontro do Mocinho e da Anciã. No entanto, convém atentar para o aspecto cambiante dos personagens que protagonizam a novela. Enquanto Lélío do Higino, filho de pai bem afamado, moço vigoroso e vaqueiro ganha a alcunha de Mocinho – por vezes encarecida pelo possessivo meu –, tendo destacada sua juventude, dona Rosalina, tanto pela relação com o cãozinho quanto pela linguagem, guarda semelhança narrativa com uma criança, e, pela aparência, assemelha a uma Mocinha. Oposta a velhos presos a um lugar ou trabalho, Lina carrega a poesia do olhar curioso e alegre. Os dois personagens representam uma espécie de transformação passível pelo olhar que jogam um sobre o outro e pelo modo como se (inter)nomeiam. Às andanças e ao cansaço amoroso de Lélío, a narrativa une a sábia brejeirice de Lina, personificando os pensamentos de Miguel ao lembrar as angústias da infância e refletir sobre o “maior acordo consigo mesmo”: “A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muro de pedra sossa. O *Mutum*. Assim, entre a meninice e a velhice, tudo se distingue pouco, tudo perto demais” (ROSA, 1994, p. 905). “Quantidade de coisas se movendo” é o que caracteriza as duas pontas da vida, mesmo “as coisas paradas” ganham movimento com o sabor das pedras, e a metáfora volta-se para imagens infantis.

O movimento imbricado nessas duas idades parece constante nos livros de *CB* e reaparece em *PE*. “Luas-de-mel”, já anunciadas a Maria da Glória por Vovó Maurícia, “Nenhum, nenhuma” e “Tarantão, meu patrão”, por exemplo, reencenam os movimentos da velhice, as relações entre velhos e crianças. No entanto, cabe às crianças a opção de imaginar novas estórias.

As demais narrativas de *CB* apresentam personagens vivenciando a idade adulta, mesmo que um menino, vez por outra, cruze seus caminhos. Pedro Orósio, embora namorador, é um solitário, como Cara-de-bronze, apesar de seus muitos vaqueiros; nhô Liodoro, apesar de suas amantes, e Lalinha, abandonada pelo marido e isolada na fazenda,

precisam consertar sua solidão e a família. Soropita, em solitário idílio amoroso, com e apesar da companheira, vive fugido, à semelhança do andante Lélío, viajante por amor. Manuelzão busca reencontrar a própria família e o respeito das gentes do lugar para desfazer-se do sentimento de estar só, homem tão diferente do pai e do filho.

Devido à disposição das novelas, parece-me que as narrativas poderiam ser resumidas sob o símbolo evocado pelo Vaqueiro-Menino, protagonista da estória narrada por Camilo aos convivas de Manuelzão. Representante do sertão como figura mítica, à altura do Cavalo e do Boi Bonito domados, a imagem plasma outros dois personagens recorrentes na obra rosiana: o vaqueiro e o menino. Vaqueiro pela condição em que se apresenta, menino porque é o nome pelo qual se dá a conhecer. Ao final da estória, Camilo revela à audiência e ao fazendeiro o nome do misterioso domador: Seunavino (ROSA, 1994, p. 612). A composição do nome, “seu-” associado a “nav-” acrescido do sufixo “-ino”, no momento em que se dá o desfecho da estória confirma ao leitor que o Vaqueiro Menino existiu sob a pele do que vem de fora. O pronome de tratamento está ligado ao radical nav-, ou ainda, nau-, se considerarmos as soantes latinas. Nau- é a raiz histórica para nauta, navegador, marinheiro. Sob a derme do Vaqueiro Menino, o navegador, o viajante dos mares. O sufixo -ino agrega, novamente, o sertão, uma vez que seus bichos podem ser identificados por adjetivos cunhados com esse afixo: bovino, ovino, caprino etc. Seunavino desdobra-se em um homem à moda de um navegador-viajante, lembrando os anagramas poéticos e as vozes subjacentes a Pedro Orósio – Pedro, o róseo –, Alquiste – anotador prestimoso, observador das paisagens do sertão –, Moimechego – outro anotador, curioso, perguntador –, Grivo – menino e vaqueiro buscador da poesia – e Miguilim – menino ouvinte e contador de estórias, já ensaiadas nos doutores de “Corpo fechado” e “São Marcos”, no primo vindo de fora de “Minha gente” e na narrativa da irara Risoleta, por exemplo. Narradores e personagens narradores fornecem máscaras a indicar os caminhos literários. E, claro, as estórias em que bichos falam, narram, agem de caso sentido lembrarão sempre ao leitor as histórias da carochinha, os contos de fadas, as fábulas que povoam os ouvidos e a mente das crianças. O recurso presente nas nomeações e no caráter dos personagens revela certa necessidade de iluminar aquele que constrói a narrativa, as escolhas do autor implicado, oferecendo relevância às epígrafes. Narradores, personagens e epígrafes instalam um jogo de pontos de vista cujo objetivo maior é iluminar a elaboração poética.

Além da alusão ao autor implicado, especular considerando-se Camilo e Joana, o Vaqueiro Menino resume uma espécie de solidão que, se o caracteriza, evidencia seu estranhamento aos demais vaqueiros. Viajante, vindo não se sabe de onde, com destino

desconhecido, o misterioso personagem carrega uma aura mágica. Assim, embora tenha aparência de vaqueiro similar aos demais, pelo nome e pela ação, Seunavino conquista os animais maravilhosos do sertão – ou porque não pertence ao sertão ou porque é menino ou por ambas as possibilidades. Sem referencial junto aos vaqueiros, ele não tem família nem amigos. Seus companheiros mais próximos são o cavalo e o boi, figuras que circundam um outro Menino, filho de pais que não são, efetivamente, seus pais.

A figura emblemática de “Uma estória de amor” retoma o protagonista da primeira novela e remete ao adulto que vem de fora em “Buriti”, não um vaqueiro, mas alguém próximo aos animais que constituem o vaqueiro, que significam sua função. Miguel, ao contrário, vê-se acima dos vaqueiros, que o olham com respeito e admiração pelo tratamento dispensado aos animais, atuando em conformidade com as indicações do jovem veterinário. Ao mesmo tempo, o personagem da estória de Camilo leva o leitor a Tomé Cássio e Grivo, meninos que se tornaram vaqueiros, revira o sonho do Dito, o de transformar-se em condutor de gado e tomar conta das terras do pai. Devido à imagem que concentra, o nome Seunavino, porém, caberia apenas a Miguilim-Miguel, afinal, o menino viaja do Mutum para a cidade, tanto para receber os sacramentos da crisma quanto para lá ficar, limpar a vista e estudar. E Miguel é-nos apresentado como o que vem de fora e conhece o sertão. Ele é, simultaneamente, do sertão e da cidade, dos Gerais e de fora dos Gerais. Essa imagem recobre o Menino de “As margens da alegria” e de “Os cimos”, uma vez que o menino vem de fora, mas cresce com as coisas do sertão, ou melhor, de um sertão que virava cidade, herdeiro de uma tradição narrativa de valentia, mas não de seus protagonistas. Já em *SA* havia o anúncio do desaparecimento dos famigerados valentões assassinos.

A solidude da criança percorre as narrativas de *CB*. Atrás das figuras infantis e da menção à infância, aparecem as imagens de famílias que se debatem com a pobreza, o trabalho duro que requer a mão-de-obra infantil, agregados consanguíneos ou não, falência amorosa, adultério e incesto. Tios, avós, irmãos, velhos mendigos, loucos, ex-escravos, serviçais ocupam as casas forjando relações que passam pela convivência com papéis sociais aparentemente bem estabelecidos, como o leitor descobre com Mãitina e vó Izidra, Frederico Freyre e Adelço, Guegue e Joãezim, Lalinha e Maria Beú, Tio Terê, nhô Berno e o Vaqueiro Saluz, por exemplo. Essa estabilidade oculta deslizamentos oriundos de uma maleabilidade presente na vida privada brasileira, em que a clareza das relações buscada por Miguilim não existe, uma vez que a casa é o lugar da desestabilização das relações familiares instituídas pelo Estado. Sob o teto da casa, a reunião familiar, a intimidade entre todos e a pouca convivência com o estranho é a face que desmancha os pactos, legais ou não – por exemplo,

Nhanina e nhô Berno e Jini e Tomé. Essa vivência íntima pode estender-se às famílias dos vaqueiros, cujas vidas imitam a de seus patrões quando não estão diretamente ligadas à felicidade e infelicidade deles ou às determinações morais impostas por eles, como ocorre com Tomé, Ustavo, Jini, Adélia, Luisaltino, Maria Pretinha e Camilo, por exemplo. Nesse mundo, as crianças são pouca coisa, mão de obra, imagem dos adultos ou “nonada”. A condição marginal do mundo infantil é profundamente vivida por Miguilim, capaz de perceber o sem-lugar dele e dos irmãos numa estrutura que contempla ações e desejos de gente grande. Essa citação lhe permite imaginar outras histórias, histórias que o retirem do ambiente opressor, em que mãe e pai não oferecem porto seguro e o fraterno amigo está morto. E o prepara para a volta à cidade, lugar em que, afinal, havia, certa vez, um bonito Mutum – alguém tinha dito.

Por sua relevância, chama a atenção que a primeira novela, com o protagonista menino, não apresente epígrafe. “A história de Lélío e Lina” e “Buriti”, quinta e sétima novelas, respectivamente, também estão sem epígrafe. “Dão-lalalão”,¹⁰⁷ embora não apresente uma epígrafe na publicação da Nova Aguilar, traz um subtítulo entre parênteses, “O devente”. No livro publicado pela Nova Fronteira, em consonância com a versão da terceira edição, a epígrafe é a do Coco de festa, do Chico Barbós, paratexto que ocupou as mentes de Rosa e do tradutor italiano Edoardo Bizzarri, como atesta a correspondência trocada entre os dois (ROSA, 2003, p.122-3; 145). As novelas com a presença de Miguilim-Miguel e a novela que apresenta uma velha-menina são os textos não sobrescritados desde a primeira edição. As novelas com protagonistas vaqueiros, enxadeiros e jagunços são encimadas por paratextos – epígrafes ou subtítulo – ou retirados das vozes populares ou criados pelo escritor sob pseudônimo.

Na edição preparada pela Nova Aguilar, somente um dos livros traz arquiépígrafe. O último volume, *Noites do sertão*, apresenta uma longa epígrafe, um jogo de palavras cujo arranjo retoma o conjunto de novelas anteriores e as que se encontram nesse tomo. As obras orientadas em conformidade com a terceira edição corrigida pelo escritor, publicadas pela Nova Fronteira, apresentam epígrafes gerais para todos os livros. Esse arranjo deslocou para “Dão-lalalão” a epígrafe acima destacada, a do Coco de festa.

As epígrafes que abrem os livros, servindo como paratexto aos conjuntos, afastam-se da dicção do sertão. Elas são de autoria de Plotino e Ruysbroeck o Admirável. O conteúdo desses textos e a preocupação do escritor com aspectos místicos já foram amplamente

¹⁰⁷ Usarei o nome retirado da edição da Nova Aguilar, uma vez que essa edição foi utilizada para a leitura dos vários textos de Rosa.

comentados pela crítica literária. Neste trabalho, como as epígrafes que se referem apenas a uma narrativa, aquelas que funcionam como arquiépígrafes serão analisadas em conformidade com os acréscimos que os excertos trazem à obra rosiana.

Em que pese a ausência da distribuição de epígrafes presentes na terceira edição, a Nova Aguilar usa a mesma organização dos livros e das novelas que as edições de 1964 e 1965. Devido ao foco de meu trabalho, reúno as edições da Nova Aguilar, *Ficção completa*, 1994, base para a análise das narrativas, e da Nova Fronteira, 9ª e 11ª edições, 2001. Saliento ainda, como orientação de leitura, que as edições da Nova Fronteira apresentam epígrafes em itálico e entre aspas. A edição da Nova Aguilar traz as epígrafes entre aspas, mas sem o itálico. Nas edições da Nova Fronteira, as arquiépígrafes não estão em itálico, apenas entre aspas. Para melhor orientação do leitor, nos quadros, adotei a orientação da Nova Fronteira, de modo a distinguir visualmente arquiépígrafes, epígrafes, títulos e subtítulos.

Para melhor perceber o quanto as epígrafes gerais auxiliam a compor uma espécie de micronarrativa que revela os desdobramentos da poética de Guimarães Rosa, apresento quadros que mostram as epígrafes das duas primeiras edições, os quais servem apenas para rápido cotejo com a versão de 1964-1965. Em seguida, um quadro em que reúno títulos e epígrafes da versão definitiva, em publicação pela Nova Fronteira, e, por fim, outro quadro com epígrafes e títulos da publicação feita pela Nova Aguilar. Como apenas as epígrafes gerais dos livros não constam na *Ficção completa*, a junção analítica das edições permite uma visão completa da versão final assinada por Rosa. Assim considerando, *CB* mostra a seguinte cronologia quanto à sua elaboração poética:

Primeira edição (1956): ¹⁰⁸
Epígrafes gerais
“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.”
Plotino
“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.”
Plotino

Quadro 7: A primeira edição: livro e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

¹⁰⁸ Cf. Ed. Comemorativa 50 Anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. A edição comemorativa publicada pela Nova Fronteira em 2006 apresenta os seguintes sumários: Sumário de abertura – OS POEMAS: Campo Geral 11/ Uma estória de amor 135/ A estória de Lélío e Lina 247/ O recado do morro 389/ Lão-Dalalão 469/ “Cara-de-Bronze” 559/ Buriti 629; sumário de fechamento: I. “Gerais”: (os romances): Campo Geral 11/ A estória de Lélío e Lina 247/ Dão-Lalalão 469/ Buriti 629 e II. Parábase (os contos): Uma estória de amor 135/ O recado do morro 389/ “Cara-de-Bornze” 559. Os editores recuperam “a estrutura original da primeira edição de *Corpo de baile*” (2006, p. 8).

(Continuação do Quadro 7)

<p>“Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” Plotino</p> <p>“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” Plotino</p> <p>“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe. Ruysbroeck o Admirável</p> <p>“O Anel ou a Pedra Brilhante” “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes.” Ruysbroeck o Admirável <i>ibid.</i></p> <p>“A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem sentir disso dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.” Ruysbroeck o Admirável <i>ib.</i></p> <p>“Da mandioca quero a massa e o beiju, do mundéu quero a paca e o tatu da mulher quero o sapato, quero o pé! – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé... Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha: também quero casar na família. Quero o galo, quero a galinha do terreiro, quero o menino da capanga do dinheiro. Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo Do cumbuco, do balaio, quero o tampo. Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho – eu do guampo quero o chifre, quero o boi Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco? Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...” (Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga)</p>	
<p><i>Corpo de baile</i>, em um volume, dividido por títulos, com dois sumários, “um para o começo do livro e outro para o fim. No sumário do fim do livro, as novelas eram dispostas em dois grupos: (...)” (RÓNAI, 2006, p.21),¹⁰⁹ o primeiro reunia quatro textos, o segundo, três. “Para a 3ª edição, o autor manteve a estrutura de dois sumários para cada livro” (RÓNAI, 2006, p. 21)</p>	
<p>OS POEMAS</p> <p>“Campo geral” “Uma estória de amor” “A estória de Lélío e Lina” “O recado do morro” “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Cara-de-bronze” “Buriti”</p>	<p>I. “Gerais” (os romances): “Campo geral” “A estória de Lélío e Lina” “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Buriti”</p> <p>II. Parábases (os contos): “Uma estória de amor” “O recado do morro” “Cara-de-bronze”</p>

¹⁰⁹ Conforme Paulo Rónai, em “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, em *Corpo de baile – sobre a obra*, Edição Comemorativa 50 Anos, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 21.

(Continuação do Quadro 7)

“Campo geral”	“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”	“A estória de Lélío e Lina”	“O recado do morro”	“Dão-lalalão (O devente)”	“Cara-de-bronze”	“Buriti”
∅	<p><i>“O tear o tear o tear o tear</i></p> <p><i>quando pega a tecer vai até ao amanhecer</i></p> <p><i>quando pega a tecer, vai até ao amanhecer...”</i> (Batuque dos Gerais)</p>	∅	<p><i>– Morro alto, morro grande, me conta o teu padecer. – Pra baixo de mim, não olho; p’ra cima, não posso ver...</i> (CONTRACANÇÃO Peça pseudo-folclórica)</p>	∅	<p><i>– Boca-de-forno!? – Forno... – O mestre mandar!? – Faz!” – E fizer? – Todo!</i></p> <p>(O JOGO) *</p> <p><i>– Mestre Domingos, que vem fazer aqui? (bis) – Vim buscar meia-pataca pra tomar meu parati... (CANTIGA. Alvíssaras de alforria) *</i></p> <p><i>Eu sou a noite p’ra aurora, pedra-de-ouro no caminho: Sei a beleza do sapo, a regra do passarinho; acho a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos.</i> (DAS CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO)</p>	∅

Quadro 7: A primeira edição: livro e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

Segunda edição (1960): ¹¹⁰
<p style="text-align: center;">Epígrafes gerais</p> <p>“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” Plotino</p> <p>“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.” Plotino</p>

Quadro 8: A segunda edição: livro e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

¹¹⁰ ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**. Volume único.

(Continuação do Quadro 8)

<p>“Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” Plotino</p> <p>“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” Plotino</p> <p>“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe. Ruysbroeck o Admirável “O Anel ou a Pedra Brilhante” “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes.” Ruysbroeck o Admirável <i>ibid.</i></p> <p>“A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem sentir disso dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.” Ruysbroeck o Admirável <i>ib.</i></p> <p>“Da mandioca quero a massa e o beiju, do mundéu quero a paca e o tatu da mulher quero o sapato, quero o pé! – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé... Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha: também quero casar na família. Quero o galo, quero a galinha do terreiro, quero o menino da capanga do dinheiro. Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo Do cumbuco, do balaio, quero o tampo. Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho – eu do guampo quero o chifre, quero o boi Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco? Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...” (Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga)</p>	
<p><i>Corpo de baile,¹¹¹ em um volume, dividido por títulos</i></p>	
<p>OS POEMAS “Campo geral” “Uma estória de amor” “A estória de Lélío e Lina” “O recado do morro” “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Cara-de-bronze” “Buriti”</p>	<p>I. “Gerais” (os romances): “Campo geral” “A estória de Lélío e Lina” “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Buriti”</p> <p>II. Parábase (os contos): “Uma estória de amor” “O recado do morro” “Cara-de-bronze”</p>

¹¹¹ Todos os paratextos foram retirados das edições indicadas considerada a versão definitiva dessa obra.

(Continuação do Quadro 8)

“Campo geral”	“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”	“A estória de Lélío e Lina”	“O recado do morro”	“Dão-lalalão (O devente)”	“Cara-de-bronze”	“Buriti”
Ø	<p>“O tear o tear o tear</p> <p><i>quando pega a tecer vai até ao amanhecer</i></p> <p><i>quando pega a tecer, vai até ao amanhecer...”</i> (Batuque dos Gerais)</p>	Ø	<p>– <i>Morro alto, morro grande, me conta o teu padecer.</i></p> <p>– <i>Pra baixo de mim, não olho; p’ra cima, não posso ver...</i> (CONTRACANÇÃ O. Peça pseudo-folclórica)</p>	Ø	<p>– <i>Boca-de-forno!?</i> – <i>Forno...</i> – <i>O mestre mandar!?</i> – <i>Faz!”</i> – <i>E fizer?</i> – <i>Todo!</i></p> <p>(O JOGO) *</p> <p>– <i>Mestre Domingos, que vem fazer aqui?(bis)</i> – <i>Vim buscar meia-pataca pra tomar meu parati...</i> (CANTIGA. Alvíssaras de alforria) *</p> <p><i>Eu sou a noite p’ra aurora, pedra-de-ouro no caminho: Sei a beleza do sapo, a regra do passarinho; acho a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos.</i> (DAS CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO)</p>	Ø

Quadro 8: A segunda edição: livro e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

<p>Terceira edição (1964 e 1965):</p> <p>ROSA, João Guimarães. Manuelzão e Miguilim: (Corpo de baile). 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.</p> <p>ROSA, João Guimarães. No Urubuquaquá, no Pinhém: (Corpo de baile). 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.</p> <p>ROSA, João Guimarães. Noites do sertão: (Corpo de baile). 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.</p>		
<p><i>Corpo de baile</i>,¹¹² em três tomos, divididos por subtítulos</p>		
<p>Manuelzão e Miguilim, com</p>	<p>No Urubuquaquá, no Pinhém, com</p>	<p>Noites no sertão, com</p>
<p style="text-align: center;">Epígrafe geral</p> <p>“Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.”</p> <p style="text-align: center;">Plotino</p> <p>“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe.</p> <p style="text-align: center;">Ruysbroeck o Admirável</p>	<p style="text-align: center;">Epígrafe geral</p> <p>“O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.”</p> <p style="text-align: center;">Plotino</p> <p>“A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes.”</p> <p style="text-align: center;">Ruysbroeck o Admirável</p>	<p style="text-align: center;">Epígrafe geral</p> <p>“Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis de palcos múltiplos, que é a terra inteira.”</p> <p style="text-align: center;">Plotino</p> <p>“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.”</p> <p style="text-align: center;">Plotino</p> <p>“A pedrinha é designada pelo nome de calculus, por causa de sua pequenez, e porque se pode calcar aos pés sem sentir disso dôr alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.”</p> <p style="text-align: center;">Ruysbroeck o Admirável</p>

Quadro 9: A terceira edição: livros e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

¹¹² Os paratextos não inclusos na *Ficção completa* (1994) foram retirados das edições indicadas no quadro, publicadas com base nas modificações feitas pelo autor para a terceira edição de *CB*, considerada a versão definitiva dessa obra.

(Continuação do Quadro 9)

Sumário inicial		Sumário inicial			Sumário inicial	
OS POEMAS		OS CONTOS			OS POEMAS	
“Campo geral “Uma estória de amor”		“O recado do morro” “Cara-de-bronze”			“Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Buriti”	
Sumário final		O ROMANCE			Sumário final	
“Uma estória de amor” (conto)		“A estória de Lélío e Lina”			OS ROMANCES	
“Campo geral” (romance)		Sumário final			“Buriti” “Dão-lalalão (O devente)”	
		O ROMANCE				
		“A estória de Lélío e Lina”				
		OS CONTOS				
		“O recado do morro”				
		“Cara-de-bronze”				
“Campo geral”	“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”	“O recado do morro”	“Cara-de-bronze”	“A estória de Lélío e Lina”	“Lão-dalalão (O devente)”	“Buriti”
∅	<p>“O tear o tear o tear o tear</p> <p>quando pega a tecer vai até ao amanhecer</p> <p>quando pega a tecer, vai até ao amanhecer...” (BATUQUE DOS GERAIS)</p>	<p>– Morro alto, morro grande, me conta o teu padecer. – Pra baixo de mim, não olho; p’ra cima, não posso ver... (CONTRACANÇAÇÃO Peça pseudo-folclórica)</p>	<p>– Boca-de-forno!? – Forno... – O mestre mandar!? – Faz!” – E fizer? – Todo! (O JOGO)</p> <p>*</p> <p>– Mestre Domingos, que vem fazer aqui?(bis) – Vim buscar meia-pataca pra tomar meu parati... (CANTIGA. Alvíssaras de alforria)</p>	∅	<p>“Da mandioca quero a massa e o beiju, do mundéu quero a paca e o tatu da mulher quero o sapato, quero o pé! – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé... Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha: também quero casar na família. Quero o galo, quero a galinha do terreiro, quero o menino da capanga do dinheiro. Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo Do cumbuco, do balaio, quero o tampo.</p>	∅

(Continuação do Quadro 9)

			<p style="text-align: center;">*</p> <p><i>Eu sou a noite p'ra aurora, pedra-de-ouro no caminho: Sei a beleza do sapo, a regra do passarinho; acho a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos.</i> (DAS CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO)</p>	<p>Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho – eu do guampo quero o chifre, quero o boi Qu'ê dele, o doido, qu'ê dele, o maluco? Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...” (Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga)</p>	
--	--	--	--	---	--

Quadro 9: A terceira edição: livros e epígrafes [autoria própria; negritos meus]

CORPO DE BAILE									
Manuelzão e Migüilim (Corpo de baile)	“Campo Geral”	“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”	No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)	“O recado do morro”	“Cara- de-Bronze”	A estória de Lélío e Lina	Noites do sertão (Corpo de baile)	Dão-lalalão (O devente)	Buriti
Ø	Ø	<p>“O tear o tear o tear o tear</p> <p>quando pega a tecer vai até ao amanhecer</p> <p>quando pega a tecer, vai até ao amanhecer...” (BATUQUE DOS GERAIS)</p>	Ø	<p>– Morro alto, morro grande, me conta o teu padecer. – Pra baixo de mim, não olho; p’ra cima, não posso ver... (CONTRACANÇÃO. Peça pseudo-folclórica)</p>	<p>– Boca-de-forno!/? – Forno... – O mestre mandar!/? – Faz!” – E fizer? – Todo! (O JOGO)</p> <p>*</p> <p>- Mestre Domingos, que vem fazer aqui?(bis) - Vim buscar meia-pataca pra tomar meu parati... (CANTIGA. Alvíssaras de alforria)</p> <p>*</p> <p>Eu sou a noite p’ra aurora, pedra-de-ouro no caminho: Sei a beleza do sapo, a regra do passarinho; acho a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos. (DAS CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO)</p>	Ø	<p>Há uma epígrafe para o livro: “Da mandioca quero a massa e o beiju, do mundéu quero a paca e o tatu da mulher quero o sapato, quero o pé! - quero a paca, quero o tatu, quero o mundé... Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha: também quero casar na família. Quero o galo, quero a galinha do terreiro, quero o menino da capanga do dinheiro. Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo Do cumbuco, do balaio, quero o tampo. Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho – eu do guampo quero o chifre, quero o boi Qu’ê dele, o doido, qu’ê dele, o maluco? Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...” (Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga, Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga)</p>	Ø	Ø

Quadro 10: Ficção completa: tripartição e algumas epígrafes [autoria própria; negritos meus]

A obra tripartida por “subtítulos”		
Manuelzão e Miguilim <i>(Corpo de baile)</i>	No Urubuquaquá, no Pinhém <i>(Corpo de baile)</i>	Noites no sertão <i>(Corpo de baile)</i>

Quadro 11: Títulos e categorias narrativas [autoria própria; negritos meus]

A arquiépígrafe de “Noites do sertão”, na edição da Nova Aguilar, traz a indicação de ter sido retirada de um Coco de festa. O coco é uma dança acompanhada por percussão e coro (HOUAISS, 2009, 166). A figura da festa retoma as epígrafes retiradas das atividades de lazer, ao passo que a figura do coro dialoga, em particular, com as quarta e sétimas novelas de *CB*. A festa pertence ou foi dada por Chico Barbós, reindicado por meio de nomeações relativas a instrumentos musicais, à valentia e ao local de residência.

Cabe considerar as lembranças de Miguilim de um tempo no Pau-Roxo, de moças cheirosas, de claros sorrisos, que teriam dado ao menino goles de uma bebida quente “que cheirava a claridade” (ROSA, 1994, p. 467, v. I). Então, deixaram-no engatinhar por entre o fresco das folhas e de frutinhas com “cheiro de alegriazinha” (p. 467, v. I). Os cheiros reforçam as sensações de tenra idade, tanto que a mãe o corrigia, explicando que os eventos se haviam dado não no Pau-Roxo, mas nas “Pindaibas-de-Baixo-e-de-Cima, a fazenda grande dos Barbós, aonde tinham ido de passeio” (p. 467, v. I). Barbós e Barbóz, sonoramente, se equivalem, de modo que o dono da festa do coco aparecera nas páginas iniciais da primeira novela. E, como a confirmar o traço festeiro, um certo Chico Braaboz aparece para tocar rabeça na festa de Manuelzão. Chico Barbós, Barbóz ou Braabóz ou Chico Rabeca, sonoramente o leitor irá relacionar as três figuras; o instrumento musical também promove a relação evidenciando um mesmo personagem. O lugar bonito retido na memória da infância, espaço de bons cheiros, acaba associado à festa e à rabeça, logo, à figura do tocador de rabeça, imagem paralela à das lembranças do Mutum escuro, estória em que as lembranças são acompanhadas por sons da noite, do monjolo... O aspecto retroativo da arquiépígrafe condensa-se nessa imagem sonora e gráfica, justifica-se pelas relações entre “Campos Gerais”, “Uma estória de amor” e “Buriti”.

O lugar sofre uma especificação dada por inúmeros nomes. As nomeações indicam ou a dificuldade de nomear para dar a conhecer, ou a dificuldade de realmente encontrar o homem e o lugar, ou ainda a grande fama do homem e do lugar. Ou tudo isso junto. Assim, a fonte e o texto parecem remeter um ao outro:

“Da mandioca quero a massa e o beiju,
 do mundéu quero a paca e o tatu
 da mulher quero o sapato, quero o pé!
 – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...
 Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
 também quero casar na família.
 Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
 quero o menino da capanga do dinheiro.
 Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo
 Do cumbuco, do balaio, quero o tampo.
 Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho
 – eu do guampo quero o chifre, quero o boi
 Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?
 Eu quero o tampo do balaio, do cumbuco...”

(Coco de festa, do Chico Barbós’, dito Chico Rabeca,
 dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro,
 Chico Rita – na Sirga, Rancharia da Sirga,
 Vereda da Sirga, Baixio da Sirga, Sertão da Sirga) (ROSA, 1994, p. 805).

Inicialmente, no conjunto, chama a atenção o fato de o sujeito que se manifesta não indicar a quem dirige seus quereres, mas, em não sendo “maluco”, dirige-se a um possível interlocutor. Assim, ou fala por falar, “doido”, ou porque conversa com alguém, invisível ao leitor. Não se pode, porém, descartar a significação irônica dessa epígrafe que abre duas narrativas com personagens em situação tão diversa. Enquanto Soropita se esconde no sertão, no simples das coisas com sua Doralda, iô Liodoro e sua família vivem em situação de múltiplas ostentações. Ao querer, ao somar sem limites de iô Liodoro, Glória e Lalinha, opõe-se o desejo de ocultamento e anonimato de Soropita e Doralda. Quem seria o maluco? Para este estudo, cabe observar que, entre as epígrafes que ponteiam os textos rosianos em *SA* e *CB*, encontram-se aquelas com sujeito em primeira pessoa, que narram ou expressam sentimentos, e aquelas com diálogos entre vários ou dois personagens. Aliás, muitos poemas de *MA* já apresentavam esse aspecto dramatizado.

Na canção do coco, o primeiro verso estabelece uma relação entre a raiz tirada da terra, o estado em que se apresenta quando manipulada pela mão humana e o doce resultante dos dois estados anteriores. O nome desse doce remete ao gesto amoroso pela variante popular de beijo. Os versos seguintes mantêm uma estrutura similar. O sujeito que fala expressa um desejo cuja formulação permite a brincadeira metonímica com elementos envolvidos na confecção ou existência do objeto desejado, quer por destacar partes de um corpo, quer por querer partes de um conjunto ou processo. A metonímia é retomada de modo a ser dita de forma diferente daquela pela qual foi formulada primeiramente, mas sem alterar o objeto do desejo. Se “do mundéu” o sujeito almeja a paca e o tatu, ao afirmar “quero a paca, quero o tatu, quero o mundéu”, ele confirma o já dito pela posição das palavras no enunciado.

O sapato e o pé da mulher, parte do corpo feminino; a mãe e a filha, as mulheres da família em que quer casar, metáforas do universo erótico e familiar. O galo e a galinha e o dinheiro recolhido com a venda de bichos e ovos, guardado na capanga, deixa entrever o ganho por uma criança, responsável por esse tipo de serviço, do qual a voz que fala quer o lucro; do guampo, o chifre e o boi mesmo, ou seja, as partes simbolizadas pelo guampo. Somam-se a essas imagens o balaio, a cumbuca e o tampo e a apimenta, o caldo e o molho. Quase ao fim da estrofe, a pergunta “Qu’ é dele, o doido, qu’ é dele, o maluco?”, um despiste para o leitor que acreditar na indagação, uma metáfora que, aliada aos demais elementos do contexto, revela que a forma dos enunciados é a imagem que cada um traz na retina. Ora, esse é o tema das duas novelas do volume, basta lembrar as divagações e os temores de Soropita, os anseios e desejos de Maria da Glória e Lalinha e as recordações que Miguel superpõe ao Buriti Bom. A loucura habita cada homem e mulher, no comum das coisas. O diverso está na forma de ver e enunciar o que vê. Esse é, também, o tema das angústias de Miguilim, das andanças e associações dos homens em viagem pelo Pinhém, dos homens reunidos em torno do Cara-de-bronze e do Lélío do Higino em suas considerações sobre o amor. Desse modo, a arquiépígrafe desdobra-se em anúncio e resumo. Avisa o que está por vir, mas resume os temas narrados anteriormente.

A disposição da arquiépígrafe justifica-se se o leitor observar a distribuição dos paratextos nos outros dois volumes – lembrando tratar-se da edição da Nova Fronteira. A novela que abre *Manuelzão e Miguilim* não recebe epígrafe, enquanto a segunda e última novela do volume recebe. A primeira e segunda novelas de *No Urubuquaquá, no Pinhém* têm epígrafes, a última não. Além disso, os títulos dos volumes remetem a categorias narrativas. Veja o seguinte esquema:

CORPO DE BAILE (Nova Aguilar, 1994)									
<i>Manuelzão e Miguilim</i>			<i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i>				<i>Noites do sertão</i>		
PERSONAGEM			ESPAÇO				TEMPO		
	“Campo geral”	“Uma estória de amor”		“O recado do morro”	“Cara-de-bronze”	“A estória de Lélío e Lina”		“Dão-lalalão”	“Buriti”
Ø	Ø	EPÍGRAFE	Ø	EPÍGRAFE	EPÍGRAFES	Ø	ARQUI-EPÍGRAFE – COCO DE FESTA	SUB-TÍTULO	Ø
livro			livro				livro		

Quadro 12: Distribuição de epígrafes e arquiépígrafe [autoria própria]

CORPO DE BAILE (Nova Fronteira, 11ª edição, 2001)						
<i>Manuelzão e Miguilim</i> ARQUIEPÍGRAFE Plotino (1) + Ruysbroeck (1)		<i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> ARQUIEPÍGRAFE Plotino (1) + Ruysbroeck (1)			<i>Noites do sertão</i> ARQUIEPÍGRAFE Plotino (2) + Ruysbroeck (1)	
PERSONAGEM		ESPAÇO			TEMPO	
“Campo geral”	“Uma estória de amor”	“O recado do morro”	“Cara-de-bronze”	“A estória de Lélío e Lina”	“Dão-lalalão”	“Buriti”
∅	SUBTÍTULO + EPÍGRAFE	EPÍGRAFE	EPÍGRAFES	∅	SUBTÍTULO + EPÍGRAFE	∅

Quadro 13: Distribuição de epígrafes e arquiépígrafe [autoria própria]

Como já comentado, no que se refere às epígrafes, as duas edições em cotejo apresentam pequena diferença. “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti” não apresentam paratextos do tipo epígrafe. “Campo geral” abre o primeiro volume e conecta-se a “Buriti”, que fecha o último volume, além de dar continuidade à estória de Miguilim. “A estória de Lélío e Lina”, na versão definitiva aprovada por Rosa, encerra as novelas do segundo volume. Refletindo sobre os temas das novelas e a disposição dos paratextos, parece relevante que a omissão de epígrafe para o terceiro e último conto de *No Urubuquaquá, no Pinhém* tenha como continuidade narrativa imediata a arquiépígrafe. Destinada ao último volume de *Corpo de Baile*, ela desdobra-se, como já aponte, em anúncio e resumo. Como abarca o ponto de vista que leva à formulação, a arquiépígrafe serve às novelas que a seguem. O fato de ter sido retirada de um coco de festa retoma a figura do coro, presente ao longo de “Buriti” nas mulheres da cozinha e no relato da fama que acompanha Soropita e Doralda.

Deslocada da posição de arquiépígrafe para epígrafe de “Dão-lalalão”, o excerto atribuído ao Chico Rabeca ainda efetua a maior parte dos nexos acima colocados. E, embora não funcione como arquiépígrafe para todas as novelas, a posição ocupada – a última epígrafe dos volumes – mantém a imagem de resumo narrativo que anuncia os textos seguintes e resume os anteriores. Várias vezes movimentada ao longo das edições revisadas por Rosa,¹¹³ coube-lhe, afinal, o lugar de epígrafe da primeira novela do último volume.

¹¹³ Em carta enviada a Bizzarri (03 de janeiro de 1964), Rosa decidira deslocar o *Coco* para o terceiro livro; na mesma missiva, opta por acatar a sugestão do tradutor italiano, deixando o excerto como paratexto para “A estória de Lélío e Lina”. Em seguida (15 de janeiro de 1964), o escritor aventou a possibilidade de recolocar o *Coco* como epígrafe geral do livro, pois o isolamento dos trechos emprestados de Plotino e Ruysbroeck poderiam encaminhar os leitores e a crítica para uma “ideia totalmente errada da natureza poética das estórias”

O escritor tinha-lhe grande apreço, como mostra ao explicar a Bizzarri o que o seduzira na canção:

Como Você vê, eu mesmo não sei. **Ouvi esse coco, no sertão, e, justamente pela poesia de sua estranha mixórdia, ele me impressionou vivamente. Não escaparão a V. os requintes, absolutamente imprevisos: “o pé” da mulher, o “sapato” – toque anacreônico. Mas, principalmente, traduz ele, de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco...** (ROSA, 2003, p. 43) [negritos meus]

As palavras de Rosa confirmam o jogo metonímico, explicitando a condição de desejo pelo todo, pela plenitude. O sentido, tangível para o filho de Cordisburgo, evidencia um dos temas constantes em sua literatura. A ânsia de tudo abarcar – o que não demonstram essas tantas epígrafes? –, o modo cômico em mostrar esse desejo, a condição de louco que se atribui o cantor, enfim, imagens que o leitor encontra ao percorrer os caminhos traçados pelos personagens rosianos. De certa forma, figuram, nos sentidos dessa epígrafe, os sonhos de Miguilim, Tomé e Grivo, os meninos.

Manuelzão e Miguilim, No Urubuquaquá, no Pinhém e Noites do sertão trazem à cena três categorias narrativas: personagem, espaço e tempo. Essas categorias são importantes para que o leitor compreenda os movimentos em cada novela e entre elas. Os personagens das primeiras novelas, mesmo que secundários, povoam as seguintes. O espaço nomeado pelo grito dos gaviões informa a relevância da viagem para a mudança e o encontro – não por acaso Seunavino fecha a última novela do primeiro volume. E a noite, tempo do escuro, do que germina sem ser visto, cobre Soropita, Maria da Glória e Lalinha, religa as últimas novelas à primeira – pois o tempo do Mutum é a escuridão –, ao mesmo tempo em que anuncia as manhãs para Miguel, para o homem que não permaneceu, para aquele que vem de fora. Aliás, é simbólica a partida de Lélio e Lina ainda encobertos pela noite, com o sol querendo anunciar-se. A noite e a quase manhã funcionam como interregno entre essa novela e as próximas.

“Dão-lalalão” recebe um outro tipo de paratexto, o subtítulo. À semelhança de uma epígrafe, o subtítulo “O devente”, colocado entre parênteses, dialoga com o mesmo recurso já presente em “Uma estória de amor”, com a rubrica usada em “Cara-de-bronze”, e com a

(ROSA, 2003, p. 126-127). Em 01 de fevereiro de 1964, Bizzarri discutiria essa ideia com Rosa considerando os novos vizinhos do *Coco* e a função da epígrafe (ROSA, 2003, p. 135).

explicação, comum em vários gêneros textuais. A formulação *devente*, substantivo originário de um particípio presente vindo do latim, significa aquele que deve. A caracterização subjacente ao nome fica reforçada ao longo da narração, mediante o encontro com um protagonista que deve à sociedade brabeza, mortes e fama de vaqueiro bom, assim como deve amar sempre a sua Doralda, por quem deve o temor de que a antiga meretriz seja descoberta, o que redundaria em perda do respeito angariado junto à pequena comunidade em que se esconde. Dever como mando e dever como dívida acabam misturados, dando ao leitor o perfil do protagonista. Desviando-se do formato eleito como recorrente, a epígrafe, o subtítulo já ocorrera no livro de 1946, em “A volta do marido pródigo”; portanto, não se trata de um recurso incomum.

Os paratextos forçam o olhar do leitor para a figura distante e presente, o autor implicado. Desliza pelos textos um projeto literário ocupado não apenas com a representação da nação e do que lhe é matriz identitária, mas com uma representação reflexiva, fundamentada na História Literária do país, num colocar-se dentro do Brasil e fora, frente a outros países. A brevidade das epígrafes nem sempre é contemplada, quer pela extensão do trecho tomado emprestado, quer pela introdução de mais de uma epígrafe a sobrescritar a narrativa.

A manutenção de vozes provenientes do sertão e o silêncio das epígrafes alertam o leitor atento para um desvio no projeto inicial. Trata-se de um desvio que permite maior exposição do autor implicado e da enunciação poética, essa sim relevante para o projeto de nação do país. Repensá-la não pode significar apenas renová-la. Afinal, não são as vozes retiradas de outros textos ou da oralidade popular que garantem o reconhecimento do autor implícito? É preciso mudar o centro do quadro, como mostrariam lucidamente Joan Miró e João Cabral.

As epígrafes das novelas retomam o tom de brincadeira, de jogo, expresso na arquiepígrafe, nos títulos de cada novela e nos subtítulos. As epígrafes compõem o corpo de baile anunciado pelo título geral da obra. Lembro que, em um corpo de baile, ora um grupo de bailarinos está à frente do palco, ora outro grupo vem ocupar-lhe o lugar, ora a luz destaca aqueles que, do fundo do palco, deslizam para a frente.

O mesmo vai-e-vem pode ser encontrado entre os personagens das novelas, movimento anunciado em forma e conteúdo pelas epígrafes e títulos.

“O tear
o tear
o tear
o tear

quando pega a tecer
vai até ao amanhecer

quando pega
a tecer,
vai até ao
amanhecer...” (Batuque dos Gerais) (ROSA, 1994, p. 543).¹¹⁴

A informação revela como fonte um Batuque dos Gerais. Em que pese o uso de imagens e efeitos sonoros advindos de batuques desde *MA*, a repetição da palavra tear e a ideia da tessitura imediatamente ligam-se às estórias narradas em “Uma estória de amor”. O subtítulo confirma a festa e nomeia o protagonista, o promotor da festa. O tear que “pega a tecer”, no tempo em que o faz – “quando” -, tece até “ao amanhecer”. A epígrafe retrata o tempo da festança cujo término é o início do dia em que saem o dono da casa, velho e respeitado vaqueiro, e a boiada para mais uma viagem.¹¹⁵

A novela entretece vários fios (epígrafe) de modo a narrar o amor de Manuelzão: pela terra e pelo mando, por Leonísia, pelas estórias (aos poucos...), pela boiada. O amor pelo lugar, pela mãe, pela nora, por tudo o que conquistou, movem Manuelzão. Sub-repticiamente, correm a história de amor de Camilo e Joana, de Adelço e Leonísia. E, como gancho com a arquiépígrafe, surge a enfeitar a festa com sua música um tal Chico Braaboz, inventor de canto, “o preto da rabeça”, o Chico Braaboz que “tinha feições finas de mouro, nariz pontudo” e, apesar de recender a aguardente, “tinha muitas memórias: as músicas, as danças, as cantigas” (ROSA, 1994, p. 559). O nome Chico Braaboz, como já demonstrei, sonoramente, liga-se a Chico Barbós. As danças, o coco e o lundu, ambas de roda, aproximam os cantadores.

A narração inicia valorizando o espaço: “Ia haver festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais de gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais [...]” (ROSA, 1994, p. 543). Enfatiza que, para os poucos moradores e a gente de longe, seria, sim,

¹¹⁴ A edição da Nova Aguilar apresenta grande oscilação entre as epígrafes de *CB*. Algumas apresentam aspas e não estão em itálico, outras se encontram em itálico e sem aspas.

¹¹⁵ Assomam à lembrança Odisseu e Penélope, afinal, viagem e tessitura de estórias são conjugadas pela festa. No entanto, essa seria outra hipótese de trabalho...

“uma festa, na Samarra” (p. 543). A festa devia-se à primeira missa na capela dedicada a N. Sra. d Perpétuo Socorro, capela erguida pelo protagonista em homenagem à mãe já falecida. A partir dessa abertura, o narrador irá demonstrar o quanto a imagem do protagonista está intimamente ligada ao espaço, à Samarra. Para compreender o personagem, é necessário entender sua relação com aquele lugar.

Adotando o ponto de vista de Manuelzão, o narrador constrói os sentidos de festa e de amor, a fim de chamar a atenção para o modo de narrar da novela e dos vários contadores, todos envolvidos com estórias que relatam desafios, paixões, conquistas. A figura do Vaqueiro Menino, se, por um lado, relembra o menino da novela inicial, aponta para um Menino mítico, no qual Manuelzão, homem de idade avançada, cerca de 60 anos, pode se espelhar, uma vez que se trata de um Menino Vaqueiro, um já homem. Mas há nesse espelho a fratura entre o mítico, poderoso, mágico, e a realidade do homem que trabalha para outro, que está doente e velho.

Assim, também as figuras de chefe do lugar, chefe-administrador, homem velho e de respeito são construídas. A cada um cabe uma arte, uma especialidade: condução de bois, chefia, contação de estórias... Aos moços, a obediência, o respeito. Observa-se que há chefias decadentes, como a de Vilamão, fortes como a de Freyre – encarado como “o poder do dinheiro moderno!” (ROSA, 1994, p. 587) –, localizadas, como a de Manuelzão. A todo o momento, a tradição, a herança, a continuidade, aqueles que são lembrados pontuam a narrativa.

A exemplo do primeiro texto, os nós por desatar nessa novela relacionam-se ao núcleo familiar. Enquanto Manuelzão se vê com dificuldades para criar laços com o filho natural, só recebido depois de adulto porque o pai não o conhecia, sente-se profundamente atraído e enternecido pela jovem esposa do filho, Leonísia. Para o dono da Samarra, Leonísia era “linda sempre, era a bondade formosa”; ora, “Adelço merecia uma mulher assim?” (ROSA, 1994, p. 567). Aquela mulher desperta no sogro desejos e pensamentos proibidos pelo estatuto familiar. A esposa do filho lhe é vedada. Adelço vive para a mulher, não quer conduzir a boiada por causa dela. Valor social e amor perpassam a mente do homem que sente o peso dos anos e a ronda do cansaço e da morte.

Promitivo, irmão da nora, rapazito de dezoito anos, causa grande desagrado a Manuelzão. O velho trabalhador enxerga, no rapaz festeiro e distante das lidas, um vagabundo. Claro, aliado a essa visão, está a lembrança do pai pobre e trabalhador e a de seu próprio esforço por tornar-se homem de posses, com certo conforto, capaz agora de acolher filho, nora e netos e, inclusive, o Promitivo. E tem ainda, sob sua tutela, vaqueiros

empregados na lida e um velho mendigo, Camilo. A família que o sexagenário Manuelzão recebe é grande, extensa, para sua surpresa, pois passou toda a vida dedicando-se ao trabalho duro, embrenhado nas lidas de vaqueiro do sertão, em idas e vindas, sem tempo para cultivar amor de mulher e fazer família. Nas palavras de um velho ex-jagunço fazendeiro: “*Órfão de conhecimento e de papéis legais, é o que a gente mais vê nesses sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega [...]*” (ROSA, 1994, p. 32) [grifos meus].

Durante a narração, os sentimentos de Manuel Roriz modificam-se em relação ao filho e ao Promitivo, pois os fios que reúnem essa família extensiva misturam-se. O drama amoroso vivido por Camilo e Joana cruza com a estória de vida e amor do protagonista (ROSA, 1994, p. 596). A relação com a mãe se expande para a ação religiosa que, além de um ritual de amor filial, congrega o povo do lugar e dos arredores em torno de Manuel Jesus Rodrigues – Manuelzão J. Roiz (ROSA, 1994, p. 544; 557; 587), ao qual o leitor é gradualmente apresentado. A segunda nomeação parece ressaltar a grandeza obtida por Manuel, sentido preso ao sufixo –ão.

Devido à ênfase na categoria personagem, Manuelzão, à semelhança de Miguilim, aparece primeiro por sua relação com a Samarra, depois pela relação com a festa, ambas necessárias à compreensão de seu perfil, uma vez que o lugar é o espaço resultante da ação de Manuelzão e a festa evidencia uma mudança no espaço cotidiano, tanto pela capela quanto pelo aspecto de todo o lugar, preparado para receber os convivas. Esses espaços garantem o descobrimento das relações de afeto familiar, quer por parentes consanguíneos, quer por agregados. A narrativa recorta o espaço transformado como o desencadeador das reflexões do homem velho.

O trabalho do vaqueiro e a festa que a riqueza acumulada lhe permite promover revelam o fundamental no caráter do menino assombrado pela lembrança do pai “roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata” (ROSA, 1994, p. 557). Em busca de outra vida, Manuelzão sacrifica todo o seu tempo à lida com o gado, ao trabalho leal com Frederico Freyre, de quem é arrendatário. Na festa que deveria deixá-lo afamado, dinheiro “era para se gastar” (p. 556) “sem fazer conta” (p. 577), afinal, o “de-vir, que não se sabe [...] Ia seguir trabalho de ser, adiante viver para os netinhos, esses cresciam tendo mais, conhecendo” (p. 574) e crescendo como “filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo” (p. 572). O desejo de dar aos netinhos a vida de fazendeiros (juntara “umas cinquenta vacas e uns oito entre burros e cavalos, só dele” (p. 569), de vê-los acomodados, apesar de não ser “ridico” (p. 578), se, por um lado, evidencia os sentimentos do protagonista, por outro, confirma a

incorporação de valores e atributos que aludem à mobilidade social, ilusória mas mantida por recursos como respeito pelo trabalho ininterrupto e supremacia de posses sobre os mais miseráveis (Camilo e Acizilino, por exemplo).

O tear da narração imbrica à família extensiva e de membros quase desconhecidos entre si o problema da pobreza e da sobrevivência. No afã de fugir ao destino paterno, Manuelzão perde-se na lida, fato que ocupa seus pensamentos e desencadeia certa inveja de Adelço, tão parecido com o avô. Mais feliz que o Cara-de-Bronze, conhece o filho, a nora e os netos que vão viver com ele. Os bens acumulados – gado, lavoura de feijão ... – agora servem aos novos parentes e ao respeito que vê atribuído ao próprio nome, herança longamente acalentada. Embora a idade o faça olhar para a lida árdua com cansaço, reconhece ser ela o motivo da alta amizade com Frederico Freyre. Essas reflexões desvelam o laço patrão-empregado, camuflado sob a cordialidade. Aliás, a mesma cordialidade dispensada aos familiares não convvidos.

O final da novela vem marcado pela súbita compreensão da importância do velho Camilo, entretecida pelas imagens de agregado, velho, solitário, ex-namorado de Joana, desrespeitado por alguns dos mais jovens do lugar... Camilo ganha brilho, ganha fôlego e estatura. Visto com compaixão pelo patrão, agiganta-se ao narrar.

As estórias contadas servem para enredar as várias definições e imagens da festa,¹¹⁶ ao final da qual sairá a boiada. Paulatinamente, o leitor chega à transformação rejuvenescedora dos dois velhos: Camilo, só e mendigo que certa vez “instruía as letras” (ROSA, 1994, p. 561), por assumir a posição de contador; Manuelzão, respeitado e com bens, por espantar-se com o revigorar do protegido e encantar-se com o Vaqueiro Menino. Coincidem, no desfecho, a despedida de Seunavino, o fim da estória de Camilo e o retorno satisfeito do vaqueiro Manuelzão à viagem com o gado. Já antes de ouvir o Romanço, a questão familiar ficara resolvida: Manuelzão partiria, deixando o filho e Leonísia na fazenda. A alegria e a coragem conquistadas por meio da estória ouvida estão imbricadas à revalorização dos papéis sociais. A vitória do Vaqueiro-de-fora e Menino (p. 606) e a beleza do Boi Bonito coroam a saída da comitiva, encantam o reinício do trabalho árduo, da viagem para longe de casa, uma das angústias desse chefe local, já um homem velho, mas um homem que quer ser lembrado, como lembrado é o Vaqueiro Menino – desejo imbricado ao trabalho constante e aos bens reunidos, incentivado pela figura mítica. Cabe, porém, ao leitor prestar atenção à manutenção

¹¹⁶ Acredito que cruzar as imagens de festa, invenção e narração e outras construídas nessa novela com as imagens de festa, procissão, cortejo, entre outras, elaboradas por João Cabral de Melo Neto em *O auto do frade* traria luz aos caminhos da recente literatura brasileira e à categoria político-social nominada povo brasileiro.

das atividades do sertanejo e à figura do Menino, tão díspar em relação à do Vaqueiro, ombreando com este na constituição de uma imagem do sertão.

A imagem apresentada no desfecho da novela oferece aspectos reincidentes em algumas das outras narrativas de *CB*. Às primeiras luzes do amanhecer, tecidas as estórias e a festa, Manuelzão e sua comitiva partem com o apreço e os bons votos de todos. O vaqueiro sai para o sertão, para conduzir o gado de uma ponta a outra dos Gerais, para, mais uma vez, angariar sua riqueza, reforçar seu orgulho em dar emprego até mesmo para amigos com menos sorte, mas agora revigorado pela narração da *Décima do Boi e do Cavalo*, o *Romanço do Boi Bonito* (ROSA, 1994, p. 602). Lélío e Lina partem na madrugada, com o raiar das primeiras luzes do dia, em busca de uma nova vida, em algum lugar do sertão, imagens semelhantes ao momento de partida de Miguilim, com os galos que “já cantavam tão cedinho” (p. 542), embora o menino não parta para um breve retorno: a criança parte para permanecer na cidade.

A comitiva de Manuelzão lembra o conto “– Tarantão, meu patrão”, de *PE*. Seguido por uma comitiva reunida em caminho, Tarantão e Vagalume vão ao encontro da família reunida. O velho tio sai em busca do doutor sobrinho, seu Magrinho. Na cidade, na casa do doutor, acontece uma festa. E dela participam o Velho e seus homens (ROSA, 1994, p. 507). Durante a viagem festiva até a cidade, um empregado projetará no patrão figuras de força e poder, mas, ao final, reconhecerá a senilidade e a loucura impressas no apelido, Tarantão.

Na casa do sobrinho, antes do momento de confraternização entre todos os presentes, o “Velho feroso, falava e falava” (p. 507), mas Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, revela o narrador personagem, falara só baboseira, nada, “sincero de nada se entender” enquanto todos ficavam mais “sentidos, mais calados” (p. 507). Ao contrário de Manuelzão, o patrão Tarantão caminha para o esvaziamento de si mesmo e de seu discurso: “Depois, ele parou em suspensão, sozinho em si, apartado mesmo de nós [...]” (p. 507). O tear parece ter enredado outros fios, dispensando a epígrafe para personagens que saem vazios do sertão escuro e profundo, para meninos que vão crescer na cidade.

“O recado do morro” traz uma epígrafe que se desdobra em imagem do lugar e, também, do protagonista. Nesse sentido, ela mantém o papel narrativo visto nas anteriores, mas parece uma luva mais justa:

– *Morro alto, morro grande,*
me conta o teu padecer.

– *Pra baixo de mim, não olho;*
p’ra cima, não posso ver...

(Contracção. Peça pseudo-folclórica) (ROSA, 1994, p. 615).

Se a palavra contracção em maiúscula leva a peças dramáticas, a indicação “Peça pseudo-folclórica” inquieta o leitor. Afinal, é ou não uma peça de folclore? O jogo implicado na informação da fonte de onde o trecho fora extraído estende-se à epígrafe anterior e à arquiépígrafe, enfatizando a brincadeira, a invenção, a matéria literária. A mudança é sutil, o tom e as imagens regionais colocam-se em primeiro plano. Entretanto, no cotejo com as epígrafes de SA, a mudança ganha contornos mais definidos. No livro anterior, o tom regionalista reunia os paratextos; agora, nos três volumes de 1956, até mesmo as epígrafes lançam o leitor para fora do sertão, para a experimentação literária propriamente dita. Claro, a estética realista e regionalista se mantém, mas o colapso entre essa e as invenções de linguagem e de condução narrativa obrigaram o surgimento da caracterização super-regionalismo, necessária para abarcar uma obra com tantas inovações, sempre subrepticamente colocadas, distribuídas a conta gotas. Às figuras de Chico Barbós e João Barandão, junta-se a peça pseudofolclórica.

O trecho apresenta um pequeno excerto de um diálogo entre o morro e um interlocutor. A natureza ganha voz, como já acontecera com os animais. O foco da conversa é o possível padecimento do morro, percebido e, por isso, indagado. O trecho dialogado, mais uma vez, remete a um drama popular ou, ainda, a uma canção narrativa.

Conteudisticamente, a relação entre a epígrafe, o enredo e as obras literárias aparece ao longo da novela, tanto pelo recado do Morro da Garça como pelos fatos ocorridos com Pedro Orósio. O protagonista, Pedro Orósio, Pê-Boi, Pedrão Chãbergo, catrumano e plantador forro, morador de perto da Pedra do Boi, namorado, era um sete-pernas (ROSA, 1994, p. 617-8; 620; 664), “moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante” (p. 617), homem que nunca se cansava, reúne características que o assemelham ao morro, sempre tranquilo, solitário (p. 624), altaneiro, belo. Enxadeiro e Chãbergo, ele surge também como figura próxima da terra, estável e firme. Movimenta-se apenas para acompanhar aquele homem de fora, seu Alquiste/Olquiste e os outros do grupo a que serve de guia.

Pedro Orósio é surdo ao recado do Morro e só a canção criada por Laudelim Pulgapé pode falar-lhe à mente e ao coração. À semelhança do Morro, Chãbergo não olha para baixo, não enxerga o que os amigos loucos e o menino querem avisar, mas ouve a canção entoada por Laudelim, escapando da morte graças a um momento epifânico. A revelação advém da criação do Pulgapé, misturando a história de um Rei que, quando menino, teve o destino marcado; assim, durante uma longa viagem, cavaleiros matam o soberano à traição. A narrativa aproxima-se dessas que percorrem o sertão, mas cheias de um mundo com roupas

aparentemente diversas das do cotidiano. As imagens, retiradas das várias estórias tidas como recado do Morro da Garça, sem que doidos e criança soubessem para quem, carregam o Menino, o Rei, os Doze Apóstolos, e indicativos diretos como “a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... [...]” (ROSA, 1994, p. 643). Apenas sob a metamorfose literária o enxadeiro compreenderá o aviso.

O guia precisará do cantador que colherá dos de baixo, daqueles de simples compreensão, os elementos para a elaboração poética. Sem poder ver pra cima porque seu entendimento está preso ao chão que palmilha, o trabalhador forro também não pode olhar para baixo, pois, embora consiga comunicar-se com os mendigos do sertão, nem sempre consegue compreender suas palavras, assim como lhe permanecem misteriosos vários comentários emitidos por seu Alquiste, sem que isso abale sua tranquilidade.

O perfil de Pedro Orósio ecoa em Tio Man’Antônio, protagonista de “Nada e a nossa condição”, em *PE*. Também a figura do rei traído retorna no conto. “Apartado em si” (ROSA, 1994, 443, v. II), o Tio é tranquilo e indivíduo como Pê-Boi, ambos soberanos e confiantes como o Rei, embora a generosidade de Tio Man’Antônio, ao distribuir o que tem entre agregados, possa aproximá-lo da atitude incomum de Tarantão. Pedro Orósio viaja, sente saudades da terra que possui, a mesma a que pretende retornar para viver dias de tranquilidade e trabalho; Antônio permanece onde está apesar das mudanças em sua vida, as quais o fazem redefinir a propriedade e a relação com os empregados. O personagem da novela retorna aos seus campos-gerais: “com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo. Por tantas terras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (p. 666, v. I); o personagem do conto desaparece, pois o cadáver e a casa são consumidos pelo fogo inesperado, ante “e perante, à distância, em roda, mulheres se ajoelhavam, e homens que pulando gritavam [...]” (p. 449, v. II), tornando-se o Tio figura venerável no lugar, ele “– que como no Destinado se convertera – Man’Antônio, meu Tio” (p. 450, v. II). Nos dois casos, o enxadeiro e o fazendeiro permanecem no sertão, na terra amada, soberanos, um como homem trabalhador, forro, de família, personagem de “um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum” (ROSA, 1994, p. 617, v. I), o outro, como lembrança memorável, honrado com orações e lamentos, também um caso extraordinariamente comum, para repetir a expressão rosiana. Enquanto a canção, com a estória do rei traído, salva o enxadeiro num lance de sorte, fornecendo à novela um desfecho de violência, bravura e estória da carrocinha, o fim da estória de Tio Man’Antônio guarda semelhança com a do rei assassinado e com o realismo das biografias que viram lenda.

Há uma segunda ação a percorrer o corpo da novela. A intriga desdobra-se em dois núcleos: a possibilidade de assassinato de Pedro Orósio, sublinhada pela disputa entre ele e Ivo Crônico – Ivo de Tal, da Tia Merência (ROSA, 1994, p. 618, v. I) –, e o conhecimento do sertão pelos viajantes estrangeiros – encabeçado por Alquiste, que traz Frei Sinfrão como interlocutor – (p. 619, 621, 631, v. I). Se a viagem é relevante para o desenvolvimento do ardid preparado por Ivo Crônico e para que o narrador dê a conhecer a personalidade de Pedro Orósio, os indícios de aquerenciamento por parte do protagonista e de retorno aos campos gerais merecem atenção. O reconhecimento dos loucos, apesar da baixa comunicabilidade, a intimidade com os caminhos do sertão, os conhecidos espalhados por fazendas e veredas e as saudades de casa indicam o lugar a que pertence o protagonista. Viaja por precisão, atua também como guia. O que quer é sempre retornar a casa – não ao “mundé”.

Na sequência dessa lógica, importa voltar aos parágrafos iniciais e à valorização da estória a ser contada. No volume cujo título anuncia o lugar, já nas primeiras linhas, o narrador informa apenas, com rigor, o lugar dos acontecimentos, uma vez que o rastro de um “caso de vida e de morte” e a época (julho, agosto) dos fatos são imprecisos. Conta, sem hesitar, que Pedro Orósio é o protagonista e enxadeiro, personagem cujo ponto de vista adota no enredo. Então, em um parágrafo isolado na página, o narrador afirma que, por onde seguiam os cinco homens, a estrada é um “S, que começa grande frase” (ROSA, 1994, p. 617). A informação narrativa, novamente, valoriza o modo de contar. O “S”, que lembra serpentear, ou um som longo, espichado, lembra o início de *O guarani*, em que o rio é longo e serpenteia, em que a descrição do lugar, da mata, antecede a narração. Em seguida, o narrador detém-se detalhadamente no protagonista, como já mostrei. Essa atitude valoriza a junção das duas categorias narrativas, espaço e personagem, e a correlação entre elas, necessária à precisão da elaboração literária, em particular a de cunho realista.

Acrescento a esse viés narrativo a apresentação do estrangeiro que anota, pergunta, fala diferente, também nas primeiras linhas da novela. Para esse estranho, o lugar é o objetivo da viagem. A descrição do narrador dá a “seo Alquiste ou Olquiste” uma aparência terna, curiosa e risonha. Os olhos do homem “se amaciavam num aguado azul, inocente e terno, que até por si semblava rir [...]” (ROSA, 1994, p. 617, v. I). Adiante, o narrador informa: “a *tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor*: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho à-toa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos” (ROSA, 1994, p. 617, v. I) [grifos meus]. Durante a trama, esse engraçado verte tanto para o modo de falar de Alquiste como para uma supervalorização daquilo que é comum ao sertanejo. Junto ao alemão instruído, frei Sinfrão, que falava “completo a língua da gente,

porém sotaqueava” (p. 617, v. I). Os dois viajantes representam não apenas o mundo instruído, mas o olhar de fora que atribui valor ao que lhe é incomum. O olhar desses estranhos só encontra similaridade no de doidos, poetas e crianças, como a crítica literária já tem destacado. A criança, conforme mostram Miguilim e o Menino, tem a curiosidade ante o comum, ousa dar outra roupagem ao que não conhece, destituindo o já conhecido de seu aspecto comum. Nesse sentido, observo que, se em “O recado do morro” os papéis narrativos e sociais dos estrangeiros, dos doidos do sertão, das crianças e dos cantadores é complementar, o Menino dos contos “As margens da alegria” e “Os cimos” representa tanto o ser estrangeiro quanto aquele que olha o mundo com curiosidade e estranhamento, capaz de criar novas imagens.

Se o padecer de Pedro Orósio ocupa o primeiro plano da narrativa, o descaso que acompanha Joãozezim e os doidos, papéis sociais desimportantes na sociedade sertaneja, corre em segundo plano durante toda a viagem. Também as dificuldades de Alquiste para se fazer entender e para anotar palavras e coisas ficam submersas, presas às ações e reflexões do guia. As palavras e paisagens que ocupam o narrador são aquelas a que dá valor Chãbergo.

A novela “Cara-de-Bronze”, a exemplo do que ocorreu com dois contos em SA, apresenta mais de uma epígrafe:

– Boca-de-forno!?
 – Forno...
 – O mestre mandar!?
 – Faz!”
 – E fizer?
 – Todo!
 (O JOGO)

*

– Mestre Domingos,
 que vem fazer aqui?(bis)
 – Vim buscar meia-pataca
 pra tomar meu parati...
 (CANTIGA. Alvíssaras de alforria)

*

Eu sou a noite p’ra aurora,
 pedra-de-ouro no caminho:
 Sei a beleza do sapo,
 a regra do passarinho;
 acho a sisudez da rosa,
 o brinquedo dos espinhos.

(DAS CANTIGAS DE SERÃO DE JOÃO BARANDÃO) (ROSA, 1994, p. 667).

Os três excertos apresentam fontes diversas. O primeiro, identificado por “O jogo”, não traz autor, o que remete a autoria ao anonimato das vozes populares, condição frequente

no folclore. O segundo, uma cantiga, tem por nome “Alvíssaras de alforria”. O título expressa alegria originária de algum tipo de libertação. Claro, a palavra alforria carrega uma realidade histórica presente na obra de Rosa desde *MA*. Da mesma forma que a primeira, essa epígrafe não apresenta autor. O terceiro e último paratexto é uma cantiga de serão e recebe a autoria de João Barandão. A série de epígrafes estende-se da atividade prazerosa, lúdica, ao trabalho extra, realizado à noite, o serão.

Aceitando a ausência de autoria como indicativo de fonte popular e a figura de João Barandão como mais um poeta trazido à vida por Rosa, os paratextos mesclam a criação oral e folclórica à escrita de criação literária. Essa última, em que pese o tom sério e reflexivo sobre as coisas do mundo, não se distingue do tom das demais. A brincadeira leva o leitor a acreditar na origem popular dos três excertos.

De chofre, o recorte epigráfico do jogo anuncia aquele tipo de metáfora com que as coisas são humanizadas: boca de forno, pé de mesa etc. No desenvolvimento dos versos, porém, a expectativa inicial da repetição do último termo a compor a metáfora é quebrada. À interrogação “O mestre mandar?!”, a resposta “Faz!” inaugura a ordem, a resposta imperativa. Ao indagativo hipotético “E fizer?”, a resposta “Todo!” coloca-se enigmática, desdobrando possibilidades como fazer tudo o que for mandado, se o leitor sobrepuser tudo a todo, ou como executar um todo, no sentido de uma totalidade, se o leitor tomar o pronome indefinido com função substantiva. As duas opções pedem ao leitor ou a aceitação da fala incoerente, à semelhança da voz dos loucos, ou o preenchimento de posições nas falas do jogo, opção que me parece mais condizente com a presente novela.

O diálogo inconcluso, a pedir uma informação que se esconde, aponta para as buscas que movem a ação narrativa: a de Cara-de-Bronze, por necessidade pessoal e familiar, e a do Grivo, por delegação e caráter, sobrepondo-se as duas em uma única viagem e busca; a dos vaqueiros, na procura por palavras que descrevam e narrem a pessoa e a estória do Cara-de-bronze ao estrangeiro Moimeichego; e a de Moimeichego, estranho ao lugar, notadamente em busca da estória do misterioso fazendeiro. A necessidade de saber sobre a família e, conseqüentemente, sobre si mesmo, se assassino, se não, se felizes eram os que deixara, se não, o que da amada deixada, mistura-se à vontade de ouvir estórias com palavras incomuns, uma espécie de renomeação e de detalhamento do mundo a entrar pelos ouvidos e a encher os olhos da imaginação. A inquietação que acomete o fazendeiro desdobra-se, aparece inscrita no nome de Moimeichego, uma vez que moi- e mei-, pronomes possessivos do francês e do latim, associados ao verbo em primeira pessoa, -chego, traduzem a busca: chego a mim, de mim. O encontro consigo mesmo, o estar em acordo consigo mesmo, se, por um lado, carece

do saber sobre a família, espelha-se na figura do que vem de fora, daquele cujas indagações revelam o personagem escondido na casa, desconhecido como o estrangeiro.

A procura da poesia tem como pano de fundo a continuidade da estória dos meninos cuja infância encontra-se na primeira novela. O menino “meio estranho, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava” (ROSA, 1994, p. 510, v. I), não tinha pai, morava só com a mãe, muito longe, e que, diziam, esmolava, pois não tinham nada de seu, o Grivo, reaparece agora como irmão natural de Tomé Cássio (ROSA, 1994, p. 708), irmão caçula de Miguilim. A informação fornecida pelo vaqueiro Sãos, em meio a conversa com os outros companheiros de lida, ressignifica os acontecimentos de “Campo geral”, explica a penúria do menino sem pai, depois acolhido por nhô Berno porque queria ser vaqueiro. Os laços de amizade entre as crianças desvelam laços familiares (ou consanguíneos...) ocultados, fatias amorosas que deslizam para fora dos pactos sociais que arregimentam as uniões e a instituição familiar. Nesse emaranhado de amizade que escorrega para o parentesco revelado na idade adulta, a viagem empreendida pelo Grivo é a do filho sem pai em busca do pai de um filho. O “menino das palavras sozinhas” que contava longas estórias tem valorizada sua habilidade de olhar o mundo e recontar o que viu.

Se a primeira epígrafe aponta os aspectos narrativos ligados ao que falta, ao que é preciso compor, a segunda traz a cena brejeira, leve. Interpelado, Mestre Domingos quer meia pataca para a cachaça. A simplicidade do desejo e o comum da cena juntam-se à encenação dos vaqueiros reunidos em torno da comida. O que se quer é pouco, em oposição aos desejos da arquiepígrafe.

A cantiga de serão, cuja função é fazer passar o tempo no trabalho, apresenta mais densidade poética que os paratextos anteriores. As metáforas organizam-se pelas relações estabelecidas com os elementos enunciados. O sujeito lírico faz-se natureza, colocando-se como aquele que é (natureza) e sabe (a natureza). Assim, assume o papel de noite e de pedra de ouro, estabelecendo uma situação em que antecede o amanhecer (lembrando o serão) e o objeto de valor encontrado no caminho. Saber a beleza do sapo e a regra do passarinho, se aproxima o sujeito da fauna e da flora, apresenta-o em posição capaz de olhar para a paisagem de forma inusitada. O mesmo sujeito é capaz (“acho”) de descobrir a sisudez da rosa e o brinquedo dos espinhos. Novamente a descrição da paisagem não é a esperada. O jogo implementado leva o leitor à linguagem do Grivo e à busca da poesia.

De um modo geral, as epígrafes dessa novela e a trama pela qual é composta enfatizam a composição do texto literário, a formulação poética. Ainda assim, o esgarçamento das relações familiares, dos filhos e pais perdidos nos longes do sertão e da pobreza (como dirá o

narrador ao contar a despedida de Sorôco em *PE*: “Para o pobre, os lugares são mais longe” (ROSA, 1994, p. 397, v. II), é outro tema que percorre a novela. A violência que separa pai e filho pesa para o homem que envelhece sem família.

Para melhor analisar essa novela, passo a comentá-la em contraponto com o conto “Meu tio o Iauaretê”. O cotejo entre ambas, dada a data de elaboração do conto, permitirá compreender a importância de focalizar o autor implicado na obra ficcional, fornecendo-lhe carnalidade. Ficam, para o final deste capítulo, as novelas “Campos gerais”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti” e as arquiépígrafes de Plotino e Ruysbroeck.

4.3.3 Duas veredas

As vertentes que despontam em *MA* podem ser exemplificadas por meio de duas narrativas exemplares. Ao lado do conto “Meu tio o Iauaretê”, a novela “Cara-de-Bronze” chama a atenção pelo aparente distanciamento das técnicas narrativas convencionais. Rui Mourão (1994, p. 166)¹¹⁷ aborda a obra destacando-lhe as conquistas literárias e a manutenção do viés narrativo:

A novela desse nome, incluída em *Corpo de Baile*, constitui, a nosso ver, a *experiência estrutural mais arrojada de João Guimarães Rosa*. [...] A mutação constante do esquema composicional de “Cara-de-bronze” – que, sendo rigoroso ou não no seu intento – procura incorporar técnicas as mais variadas: teatro, cinema, chamadas-de-pé-de-páginas – se mantém, do princípio ao fim, rigorosamente fiel a uma terceira pessoa não onisciente, assegurando a persistência de um contador-de-estórias, que jamais se ausenta da obra de Guimarães Rosa” (1994, p. 166) [grifos meus].

O destaque ao arrojado do escritor coincide com a percepção de que técnicas dramáticas mesclam-se às estratégias narrativas. De fato, para contar as trajetórias de um homem sem voz e rosto – posto que suas feições e palavras são oferecidas ao leitor por meio de outros personagens – e de um vaqueiro abundante em palavras, figura conhecida por todos os demais membros da fazenda, Rosa recorre a um conjunto de estratégias, dentre as quais destaco como exemplos a narração das atividades dos vaqueiros, a voz direta delegada aos trabalhadores que satisfazem a curiosidade dos homens que chegaram de fora sob a égide de inscrições destacadas como ROTEIRO – esta secundada por planos cinematográficos –, as ladainhas similares a coros e um conjunto de notas de rodapé que descortina ao texto a possibilidade de

¹¹⁷ Cf. MOURÃO, Rui. *Processo da linguagem, processo do homem*. In: Rosa, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.

intersecção com “um arremedo de ensaio, de dissertação sistemática e rigorosa, tese especulativa” (MOURÃO, 1994, p. 167).

Por vezes, o narrador interage diretamente com o leitor, insinuando deter todo o arcabouço que apresenta:

Mas quem era o Cara-de-Bronze – sozinho, dito zureta, dito maldito de malacafa? Homem morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhendo um só para o remitir. Isso, mais para diante se verá. São coisas que caíram (ROSA, 1994, p. 688).

Rosa dispõe as novelas do segundo livro de modo a focalizar tipos humanos em viagem ou fixados a um pedaço do sertão. Conservando um caminho já trilhado no livro *Manuelzão e Miguilim*, abre a narrativa de “Cara-de-Bronze” com a apresentação genérica do sertão e, gradualmente, estreita o olhar do narrador em direção ao Urubuquaquá e, mais ainda, fecha a lente em um momento na vida da estância. Tem-se a impressão de uma sequência iniciada em PG (Plano Geral) e ajustada em PM (Plano Médio) ou, mesmo, em PPP (Primeiríssimo Plano), considerados os relatos sobre o padrão metonimicamente e como intertexto com as formas de narração do cinema. Todos esses movimentos estão interseccionados por uma voz narrativa:

Só à primeira vista, por exemplo, o texto teatral formal e o roteiro cinematográfico formal elidem o narrador discursivo. Essas diversas partes não se ligam por justaposição, por aproximação contundente, mas por mediação da voz narrativa, que sempre se deixa denunciar ao arremedo do teatrólogo ao se localizarem as cenas: “Entram os vaqueiros Tdeus e São” etc ao se registrarem os incidentes que sobrevêm ao desenvolvimento dos quadros: “(Leve pausa)” “(Pausa)” etc, e ao se indicar o revezamento dos personagens nos diálogos Da mesma forma, o leitor está sendo conduzido pela mão quando aparece o título: “ROTEIRO” e o relato passa a se desenvolver apoiado em registros como : “Interior – Na cobertura – Alta manhã”, “Quadros de filmagem:” etc. (MOURÃO, 1994, p.166).

Alia-se, ao cuidado formal, o aparato de parênteses que ora isola os personagens, ora o próprio narrador, ora parece apenas um comentário colocado entre cenas, uma rubrica assinalada pelo itálico, como em “(A tarde deu um passo. Hoje não se trabalha mais.)” (ROSA, 1994, p. 708) ou em “(Pausa. O Grivo cruzou os braços.)” (ROSA, 1994, p. 710), situando-se rubrica e narrador em um mesmo espaço de condução do enredo, isolados entre si por um recurso gráfico, pela tipologia das letras. Asteriscos, pontilhados, maiúsculas, todos são recursos à disposição da narração.

A novela chama a atenção porque se coloca situada em posição diversa de “Meu tio o Iauaretê”, em que as estratégias literárias demonstram o exímio manejo do discurso narrativo devido ao minucioso trabalho com o ponto de vista, conduzido sob a égide de um realismo rigoroso que, aos poucos, se deixa preencher pela imagem totêmica do jaguar, metáfora do homem deslocado. Mantenedor do cuidado na condução do foco narrativo, em “Cara-de-Bronze”, o escritor elabora um narrador que se vale, também, de recursos estranhos ao gênero narrativo para dar prosseguimento ao que pretende apresentar ao leitor. A novela não se sustenta apenas pela lógica narrativa tradicional, uma vez que, agora, cabe desvendar uma figura que permanece misteriosa, encerrada na fazenda, oculta de olhos e ouvidos, somente passível de adivinhação “nas múltiplas, infinitas aparências discordantes, como estão a indicar as divergências em torno de seu nome, que leva cada vaqueiro a eleger a sua versão própria: Sigisbé, Sejisbel, Xezisbéo, Jizisbéu, Zijisbéu, Sezisbério, Segisberto” (MOURÃO, 1994, p. 168).

O texto não quer contar as peripécias do Grivo, mas quem é esse tal Cara-de-Bronze. Tanto que, quando o leitor já foi apresentado aos vaqueiros, sabe que esses são arguidos por um estrangeiro curioso, Moimeichego, interessado em conhecer o estranho patrão. A respeito do invisível proprietário, o narrador declara “Quem já lá [A Casa] esteve? Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte” (ROSA, 1994, p. 688). E ainda: “Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória” (p. 688). Até ali, o homem mantinha-se um enigma. Os recursos emprestados a outros gêneros literários objetivam vencer a barreira para narrar quem é Cara-de-Bronze. Paulatinamente, o leitor descobre uma figura humana e frágil. A velhice e a doença que acometem o patrão surgem em contrapartida ao dinheiro acumulado, na voz do narrador que tece comentários: “Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice – mameca ou querembaua, dava na mesma coisa. Não tinha elixir” (p. 689). Cientes da importância da lida que exercem, os vaqueiros aludem a uma possível herança para o Grivo, recolocando a questão da velhice e da doença sob o prisma da vida dura e pobre, vislumbrando gratidão e dinheiro, herança. Em paralelo, o parentesco entre Grivo e Tomé retoma o problema da filiação:

O vaqueiro Doim: Sorte é a desse Grivo, que vai ganhar... No gratisdado... No bem me lambe...

O vaqueiro Sãos: E o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele... Tomé Cássio, lá, quieto, tomando conta do Sapal...

O vaqueiro Cicica: Os homens do testamento estão por chegar. O Grivo melhorou de sombra.

O vaqueiro Sãos: Figuro o que. Heranças, no corpo de uma escritura. (ROSA, 1994, p. 708)

Ou ainda:

Cicica: Então, é verdade – que tudo, de agora, vai mudar? Sobrar alguma gratificação, p'r'a gente?

Doim: É baixo! Cara-de-bronze...

Tadeu: Não desmerece adiante da hora, Doim. Alguma coisazinha, a gente também aproveita.

(ROSA, 1994, p. 713)

A escolha do Grivo, a doença e uma possível herança reforçam, na condução do enredo, a ideia de mistério. Afinal, pode haver algo que não foi contado. Pode existir uma narração oculta, como alerta o vaqueiro Cicica: “Do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” (ROSA, 1994, p. 708) E, ao final, quem desvela o drama vivido por Cara-de-Bronze – mais uma estória de amor – é o vaqueiro Tadeu, homem que não viajou, mas um dos vaqueiros mais antigos do lugar. Se a viagem traz a poesia, essa revela a fragilidade e a sensibilidade do homem encerrado em sua casa, em sua propriedade. A estória de Cara-de-Bronze surge de dentro da fazenda, pela voz do vaqueiro, como segredo guardado há muito e, enfim, revelado, perspectiva última acrescida às demais. Os pontos de vista fornecidos por narradores e *personae dramatis* costuram a figura gradualmente surgida. A conjunção entre poesia e biografia dá a medida do homem escondido sob a alcunha.

A experimentação narrativa produzida por Rosa deixa evidente a voz e a mão de Moimeichego, voz curiosa que tudo anota, como ocorre com Alquiste, guiado pelo enxadeiro Pedro Orósio, ou com o moço de “São Marcos”, que anota para escrever poemas. Nessas narrativas, o olhar de fora serve para modificar os pontos de vista, para evidenciar uma voz que não vem do sertão. Ponto de contato com “Meu tio o Iauaretê”, esse traço é também aquele que distancia as narrações. No conto, o estranho reapresenta outra cultura, uma visão de mundo diversa daquela assumida pelo ex-onceiro, não fala, não produz discurso algum. Esse senhor, para o leitor, em silêncio ou responsável por um discurso impossível de ser exposto, assemelha-se a muitos outros interlocutores espalhados pela obra de Rosa. Moimeichego, no entanto, faz parte do enredo, lá está como o homem de fora que, curioso, quer anotar. Repórter? Escritor?

O narrador não informa, apenas, em nota de rodapé, enumera e identifica: Inhô Ti, Moimeichego e iô Jesuino Filósio – pessoal de fora. Enquanto o conto demonstra as opções do mestiço iauaretê por meio da narração do próprio protagonista, voz cujo realismo provoca no leitor o convencimento de que é o Iauaretê, ou um desvalido dos sentidos, quem narra, na

novela, os recursos narrativos desconcertam o leitor e jogam sua atenção sobre o processo de criação, “Aí Zé, opa!” (ROSA, 1994, p.712), sobre a poesia.

Tematicamente, descortina-se outra diferença entre o texto de 1956 e o de 1961 (ou 1955...): embora ambos apresentem as relações estabelecidas no mundo do trabalho, o conto narra a metamorfose do onceiro em onça, tentativa de retorno ao reino animal, negação da atividade de que fora encarregado e aceitação de uma nova identidade consanguínea; a novela remete ao trabalho incessante que alça Cara-de-Bronze à condição de fazendeiro e proprietário, transformando-o de homem pobre em rico, resultado do rompimento com o pai e da violência presente no relacionamento familiar, situações que emergem mediante as indagações de Moimeichego e as revelações dos vaqueiros, em particular de Grivo e Tadeu, revelando que o protagonista busca retomar os laços com o passado e a família, mesmo que por meio da narração de “palavras sozinhas” (ROSA, 1994, p. 510), de palavras que podiam ser ouvidas “com todos os olhos” (p. 692).

O conto oferece ao personagem a pele da onça, o parentesco com o animal, externando a relação familiar com a tribo da mãe indígena (GALVÃO, 2008), retorno impossível. A experiência do ex-onceiro será interrompida pelo homem de fora, figura que seduz o mestiço com boa cachaça e o apanha como em uma armadilha. Ao silêncio do interlocutor, contrapõe-se a ação decisiva de extinção daquele homem onça; logo, do parentesco do caboclo com a família da mãe, com o tio Iauaretê. A novela narra e encena o modo como um fazendeiro reencontra a história familiar e redescobre a si mesmo, conquistas possíveis apenas pelas narrativas dos demais personagens, uma vez que não há como reaver o tempo ido e a distância construída. Ambos estão perdidos, como mostra o desenvolvimento da trama enfatizando o discurso poético do Grivo e, ao mesmo tempo, a condução dos gêneros literários constitutivos da narração. Cabe ao estrangeiro, a Moimeichego, o papel de desencadeador das afirmações, opiniões e histórias que possibilitam a conexão de fatos que caracterizam o misterioso Cara-de-Bronze e que revelam sua trajetória de vida. A posição do homem de fora descobre a impossibilidade de Cara-de-Bronze reaver sua família enquanto realidade vivida.

Os protagonistas das duas narrativas são solitários. Enviado por um fazendeiro, de quem é agregado, para os confins do sertão a fim de desonçar o lugar, o mestiço de índia e branco está só na execução da tarefa. Cara-de-Bronze, dono de propriedades e rebanhos, é um homem solitário, sem família com que possa conviver. Saber notícias de longe, dos lugares por onde já esteve, é isso o que deseja. Dentre seus vaqueiros, escolhe Grivo, capaz de “buscar palavras-cantigas” (ROSA, 1994, p. 692).

O ex-onceiro identifica-se com suas vítimas e passa a matar os homens. O patrão age como orientador de seus homens, testando-os até escolher Grivo. O mestiço forma família com as onças; o patrão forma uma comunidade com seus vaqueiros. Em ambos os casos, a realidade social elide a família: a mãe índia legou os parentescos da taba, sociedade desaparecida sob a égide da cultura europeizante (o que diria o Peri alencariano?), ao passo que o pai era um vaqueiro, homem muito bruto, morto nos Gerais, do qual o protagonista teve pouca notícia; a bebida e a violência com as armas de fogo afastam pai e filho, este crédulo quanto à morte do pai, motivo pelo qual carrega uma culpa da qual só se livra pela narração da vida do pai. Cara-de-Bronze vive só entre os homens que rege no trabalho, movido por uma endividada ambição, “endoidecido de querer ir a riba” (ROSA, 1994, p. 678).

Os dois textos apresentam trabalhos literários que percorrem vertentes diversas entre si. Embora “Cara-de-bronze” também aposte no realismo cênico, a estrutura dramatizada e os recursos variados para a narração lançam luz à organização do conjunto. A sombra do escritor, mediante a articulação e a escolha de estratégias discursivas, predomina, reunindo expressão e conteúdo. Ao concluir a leitura, o leitor encontra a elaboração da linguagem, os jogos que forjam a estória ficcional.

Em “Meu tio o Iauaretê”, o realismo de um discurso em que as palavras indígenas misturam-se ao português e a grunhidos e gemidos instaura uma cena que não mais parece maravilhosa aos olhos do leitor, mas possível, ainda que enquanto sintoma de loucura – aspecto reforçado pelo travessão inicial, indício de uma estrutura dialógica que se dirige ao interlocutor, indiretamente ao leitor: “- **Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor, não, *n't, n't...*” (ROSA, 1994, p. 825) [negritos meus]. Ao desfecho da trama, o leitor deixou-se enredar pelo horror emanado da situação, olha perplexo e penalizado para o onceiro, mas, aliviado, para o homem que mata esse parente de onça. Duas vertentes literárias percorrem a obra de Rosa.**

Nos dois casos, o leitor encontra o autor implicado como voz a ser ouvida, como mão a ser vista. Ora o faz sob o ponto de vista delegado ao personagem narrador, ora sob a multiplicidade de estratégias conjugadas, reforçadas por um personagem de fora, perguntador e observador. Do contraste, emerge a busca da poesia, da palavra certa, da melhor representação para o mundo objetual. Tematicamente, o retorno desse mestiço à sociedade materna e ao mundo do cru é impossível, assim como o reencontro com o pai, a família e a noiva não ocorrerá, senão por notícias e pela reafirmação da distância.

Nas palavras de Galvão:

Misturando português com tupi mais onomatopeias de ruídos e rugidos, a própria personagem constrói o enredo numa fala ininterrupta, que insula o conto nos limites de uma só noite. Assim o vemos, recebendo como leitores sua fala emitida para outra personagem que nunca interfere e com quem ele conversa, transformar-se em onça diante de nossos olhos e atacar seu interlocutor, sendo morto a tios de revólver. Se o matador de onças com ela se identifica e se torna matador de homens – e está coberto de razões –, a rejeição do mundo civilizado, domínio do cozido, é acompanhada pela volta ao domínio da natureza, domínio do cru. Na linha de separação entre ambos, posta-se o fogo. Nada menos surpreendente, portanto, que o fogo, fundação da cultura, marco de passagem do cru ao cozido, tenha função predominante neste conto (GALVÃO, 2008, 11-2).

A análise de Galvão rastreia as facetas do onzeiro-onça, de modo a evidenciar a a relação com o clã indígena, a marginalização do trabalhador e a opção trágica pela realidade impossível, daí a condição de loucura. Não se trata de uma recuperação histórica, mas da recuperação da memória de um processo histórico. O resultado é a síntese desse homem-onça em oposição ao proprietário das terras e ao poder de fogo do homem branco – fogo do qual nem mesmo a onça irá defendê-lo.

Ao refletir sobre o motivo pelo qual o autor guarda o conto, Galvão sinaliza a proximidade com a forma literária realizada em *GSV*. Segundo ela, além do travessão que delega voz ao personagem narrador, evidenciando a existência de um interlocutor e indiretamente dirigindo-se ao leitor, a filiação e a condição de agregado dos protagonistas são características que aproximam os textos.

Ainda mais, **nos dois casos o narrador é filho sem pai, que guarda boa lembrança da mãe que o criou**. Em duas passagens, a menção inesperada à bondade da mãe que desfaz a raiva do narrador contra alguma personagem, Diadorim no romance, Maria Quirinéia no conto. **Se no conto o narrador é agregado do fazendeiro Nhô Nhuão Guede (Nhuão = João, em pronúncia tupi), no romance era agregado do fazendeiro Jidião Guedes**. Teriam estas coincidências sido observadas pelo autor, que não queria repetir-se? (GALVÃO, 2008, p. 39) [negritos meus].

A comparação de Galvão interessa-me apenas para estabelecer um paralelo com a novela de *CB*. Também o Grivo aparece como filho de uma mãe, sem que se saiba, declaradamente, quem é o pai. Além disso, a mãe e ele farão parte do grupo que vive sob a tutela de Nhô Berno, para quem o menino vai trabalhar com a esperança de se tornar vaqueiro.

Em um caso, a voz do personagem narrador conta a difícil execução do projeto de reencontro familiar, de uma busca inútil porque a resposta encontrada, surgida a partir do

trabalho executado, esfacela-se de encontro à realidade trazida pelo estranho que traz a cachaça boa e a arma de fogo; em outro, as vozes surgidas de vários pontos de vista são insuficientes para apreender os sentimentos do proprietário de terras em relação aos laços familiares desfeitos, e a solidão do homem evidencia-se como auto-exílio resultante do medo, do horror do crime supostamente praticado, de modo que apenas as relações de trabalho podem ser vivências pelo protagonista, imerso em um passado que o imobiliza e esteriliza. E o Grivo, filho com uma mãe e com um irmão natural, será o vaqueiro que se debruça não sobre sua própria genealogia, mas sobre a raiz familiar do patrão. Nas duas situações, a violência e o sofrimento embutidos nos protagonistas provêm de um núcleo familiar que abriga relações de dominação que duplicam a História do país. Enquanto o casal progenitor do mestiço e ex-onceiro reapresenta o esmagamento da cultura dos habitantes do continente americano, a família do fazendeiro coloca em cena o desgarramento familiar provocado pela pobreza e pela violência doméstica, forjando filhos itinerantes em busca de sorte melhor (O que diriam Paulo Honório, Manuel J. Roriz e Riobaldo?), retomando, sob outra perspectiva, o tema já abordado em “Conversa de bois” e “Duelo”, por exemplo.

“Meu tio o Iauaretê” traz os recursos narrativos do único romance do escritor, colocando na mudez do visitante enviado pelo patrão do ex-onceiro o elemento desencadeador da surpresa final. Com esse recurso e a opção pelo realismo, a associação entre homem e animal não retoma o exotismo fácil que, por vezes, pontua a literatura regionalista, realizando uma leitura crítica da História do Brasil, vinculada às escolhas do protagonista e à voz inaudível, mas reconhecível no discurso do descendente do tio onça, do homem de fora, detentor da arma de fogo e enviado do senhor daquelas terras. Em “Cara-de-Bronze”, Rosa reutiliza a lógica que arregimenta as histórias de *CB* dentro da novela, radicalizando-a. As vozes dos vaqueiros e dos visitantes inter cruzam-se complementarmente, do mesmo modo que novelas, epígrafes e arqui epígrafes. Refletir sobre o processo de criação e escrita literária aparece como tema interdependente de uma visão crítica da sociedade brasileira; as relações familiares e de trabalho imbricam-se à preocupação com o modo de contar: que roupa vestir? *PE* guardará os resquícios da ousadia estética experimentada na novela sem abandonar a opção pelo realismo da cena. Formal e tematicamente, o livro de contos trará uma terceira vertente, uma terceira margem.

Quanto ao vaqueiro Grivo, o leitor surpreende-se ao encontrá-lo reunido com Tomé Cássio, de quem seria irmão natural. Instaure-se novamente o problema da filiação, do pertencimento familiar, do lugar ocupado na família, questão presente desde “Campo geral”. Aliás, esse é o tema que perpassa e reúne as novelas, acentuando-se naquelas protagonizadas

por Miguilim-Miguel. E, como em contraste com a situação consanguínea, a proximidade entre Miguilim e Grivo refere-se à mania de contar histórias compridas.

4.3.4 Seres contaminados, os meninos

Três novelas de *CB* não trazem epígrafes, mas os três volumes da edição definitiva apresentam arquiépígrafes. Como destaquei ao comentar o trabalho de Jorge Schwartz (SCHWARTZ, 1981, p. 5-6), a arquiépígrafe ilustra o livro como um todo, condensa a imagem mais relevante. Se em *SA* o livro trazia arquiépígrafes que ilustram os temas e o espaço geográfico escolhidos e a relação autor implicado-leitor, utilizando, para a primeira ilustração, uma epígrafe de dicção regional e, para a segunda, uma epígrafe apresentada em língua inglesa e de teor universal, principalmente considerando-se a figura da raposa, *CB* intensifica a ousadia no diálogo entre arquiépígrafes e demais paratextos das novelas. A complementaridade discursiva entre os paratextos realiza-se mediante a introdução de excertos filosóficos e místicos.

Guimarães Rosa traz para a obra pensamentos do filósofo neoplatônico Plotino e do místico Ruysbroeck. Em *A literatura no Brasil*, organizada por Afrânio Coutinho,¹¹⁸ estão reunidos, no volume V, “Modernismo”, na secção intitulada “Instrumentalismo”, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Sobre as arquiépígrafes em *CB*, Franklin de Oliveira (1970, p. 424) afirma que as novelas se desenvolvem como parábolas, segundo declarações do escritor registradas nos “Arquivos Implacáveis” de João Condé. E continua:

Complementa esta impressão a escolha de certos trechos de Plotino e do grande místico flamengo do século XIV Ruysbroeck, “o Doctor Ecstaticus”, inseridos como epígrafes às páginas iniciais do primeiro volume. Despertar o adormecido sentido do maravilhoso, eis uma das lições de Plotino. (...) Na novela com que João Guimarães Rosa abre *Corpo de Baile*, - e que é uma prospecção mágica da infância – “Campo Geral” – na figura do menino Dito – (“o Dito era o menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas”); “o Dito, irmãozinho do Miguel, tão menino morto, entendia os cálculos da vida, sem precisar de procura”, lê-se também na última novela, “Buriti”, - encontramos realizado um dos pressupostos de Plotino: o da nossa conversão em sujeitos de um conhecimento imaculado” (OLIVEIRA, 1970, p. 424) [negritos meus].

Em que pese a adequação da filosofia ao conteúdo ficcional, dadas as reiteradas afirmações de Rosa a esse respeito, e a imagem de um conhecimento imaculado, trazido da alma, do centro da vontade, a arquiépígrafe, relacionando-se com as histórias, em uma via de

¹¹⁸ Cf. COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. (v. 5, Modernismo).

mão dupla, contamina-se com os aspectos históricos necessários à estruturação dos personagens. Os meninos da primeira novela encontram-se marcados pela pobreza, pela falta de escola, pelo trabalho na roça, pelos conflitos de um mundo adulto que invade a infância. Nesse sentido, o Dito era o irmão que, por prestar atenção ao mundo adulto, desejoso de logo ser vaqueiro, forja os “cálculos da vida” por recolher as palavras e os gestos do mundo da gente grande, diferente de Miguilim, para quem o impasse está em recolher estórias e brincadeiras, importar-se com os animais da casa e de fora, oferecendo-lhes o afago protetor que almeja para si mesmo. Com essas ações, ele se mantém atento ao ser criança, liga-se persistentemente ao mundo infantil. As arquiépígrafes não são essencialmente narrativas, mas apresentam como característica similar à das novelas a ideia da seriação. É possível ler os trechos tanto de modo horizontal como de modo vertical, inserindo-os em um produtivo diálogo com o livro e cada um dos volumes.

<i>Corpo de baile, em três tomos, dividido por títulos</i>		
Manuelzão e Miguilim, com	No Urubuquaquá, no Pinhém, com	Noites no sertão, com
<p>Epígrafe geral “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” Plotino</p> <p>“Vede, eis a pedra brilhante dada ao contemplativo; ela traz um nome novo, que ninguém conhece, a não ser aquele que a recebe. Ruysbroeck o Admirável</p>	<p>Epígrafe geral “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.”</p> <p>Plotino “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as partes.” Ruysbroeck o Admirável</p>	<p>Epígrafe geral “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” Plotino</p> <p>“Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” Plotino</p> <p>“A pedrinha é designada pelo nome de <i>calculus</i>, por causa de sua pequenez, e porque se pode calçar aos pés sem sentir disso dor alguma. Ela é de um lustro brilhante, rubra como uma flama ardente, pequena e redonda, toda plana, e muito leve.” Ruysbroeck o Admirável</p>

Quadro 14: Arquiépígrafes: duas leituras [autoria própria; negritos meus]

(Continuação do Quadro 14)

Sumário inicial Os poemas “Campo geral” “Uma estória de amor” Sumário final “Uma estória de amor” (conto) “Campo geral” (romance)		Sumário inicial Os contos “O recado do morro” “Cara-de-bronze” O romance “A estória de Lélío e Lina” Sumário final O romance “A estória de Lélío e Lina” Os contos “O recado do morro” “Cara-de-bronze”			Sumário inicial Os poemas “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” “Buriti” Sumário final Os romances “Buriti” “Dão-lalalão (O devente)”	
“Campo geral”	“Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”	“O recado do morro”	“Cara-de-bronze”	“A estória de Lélío e Lina”	“Lão-dalalão (O devente)”	“Buriti”

Quadro 14: Arquiepígrafes: duas leituras [autoria própria; negritos meus]

Lidos na horizontal, os excertos sugerem a organização do pensamento dos autores citados. Considerados na vertical, estabelecem diálogo com os sumários e com os títulos e subtítulos das novelas, além de dialogarem entre si os dois pensadores postos em destaque. Nos dois sentidos, a seriação fica explícita, quer como intratexto para com os textos de onde procedem as epígrafes, quer como intratexto em relação ao novo corpo textual, formado pelos excertos em sintonia com as novelas. O entrelaçamento entre ente, arte e vida, o idealismo que projeta a luz fora do mundo de sombras e reconhece movimento sob a aparência estagnada, a relevância da arte para a compreensão da dinâmica da vida, a necessária humildade para a compreensão das três qualidades da alma, memória, razão e vontade, relacionadas aos três graus da vida, vida ativa, interior/afetiva e contemplativa e às figuras de Deus Pai, Filho e Espírito Santo, *não resistem ao conteúdo histórico apanhado pela elaboração poética*. A estética alcançada pela produção de Rosa fundamenta-se na verossimilhança eivada por aporias que produzem o confronto entre o regionalismo aparente e as reflexões sobre formas de criação artística que colocam em xeque o realismo necessário a um regionalismo, por exemplo, simoniano, e entre ideias filosóficas e místicas e História do Brasil, essa última emergente de uma representação que procura, nas pedrinhas de ouro do típico, o reconhecimento do mundo sertanejo pretendido para a camada objetual da obra. Conteúdos não literários e literários se imbricam para constituir o corpo de baile rosiano, os miasmas da História presentes nas estórias dos vários personagens.

A imagem do círculo e da circunferência, do centro imóvel, característica que o opõe ao que está fora do centro, ao que deve apresentar mais mobilidade, entra em relação com a imagem da terra firme, da Terra que “está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo”, Terra que “oferece um solo firme a quem sobre ela caminha”, possibilitando *àqueles que sobre ela historicamente se movem* o compartilhamento dessa solidez. A primeira epígrafe do terceiro volume oferece uma oposição entre o homem exterior, “sombra”, e a alma. É o homem que anda sobre a Terra, que “geme, se lamenta e desempenha todos os papéis de palcos múltiplos, que é a terra inteira”, afirmação que coloca a Terra como o cenário, o palco para os diversos tempos da vida do homem-sombra, de modo que ele desempenhe muitos papéis. A segunda epígrafe, iniciada por “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador [...]”, devido ao determinante do sintagma que abre a oração, religa-se à anterior, indicando que a arte da dança é a forma pela qual esse homem exterior conseguirá conectar-se com a vida e os papéis a desempenhar. O movimento implicado na execução dos papéis relaciona-se com a ideia de um centro móvel, *conjugando homem exterior e alma por meio da arte, expressão das ações do homem histórico*. Se o olhar do leitor recair, agora, sobre as novelas e seus personagens, sobre as várias epígrafes e sobre as indicações postas nos sumários, perceberá que a mobilidade da dança reencenada em metáforas e figurações funciona como conexão entre formas distintas de arte, de modo a colocar a escrita como passível de movimentos e gestos, assim como a encenação e a dança. E o palco é o cenário que reúne literatura e dança, representação de personagens, de sombras de homens, de seres historicamente constituídos, talvez não necessariamente nessa ordem.

Os paratextos buscados em Ruysbroeck fazem alusão à pedra brilhante oferecida ao contemplativo, depois pedra preciosa, por fim, o *calculus*, por sua pequenez, característica essa que não lhe diminui a beleza rubra, como flama ardente. Da epígrafe do primeiro volume à do terceiro, a pedra adquire mobilidade. A cor brilhante é comparada ao fogo que flameja, tonalidade que não pode prescindir do movimento. O bem valioso, pequeno, imóvel por sua natureza mineral, plano e leve, guarda, na cor, naquilo que brilha como se de dentro do *calculus*, movimento, imagem que subverte a condição inanimada da pedra. Paralelamente, *calculus* também designava a “bola para votar (branca ou vermelha)” ou o “peão (nome duma peça de uma espécie de jogo de xadrez)” (TORRINHA, 1942, p. 116).¹¹⁹ Coincidem as imagens do reino mineral e da cultura, da criação divina e da criação humana histórica, à semelhança da vida e do dançador.

¹¹⁹ Cf. TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino-português*. 2.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

Assim, das arquiépígrafes às novelas, devido aos acréscimos que o discurso epigráfico soma aos textos em que se insere, os trechos retirados de autores que produziram suas teorias entre 250 d.C e 1300 d. C, respectivamente, remetem aos fazendeiros, enxadeiros e vaqueiros, enfim, aos seres incompletos de *CB*. A acepção seres incompletos foi cunhada por Oliveira (OLIVEIRA, 1970, p. 409), ao indicar a busca do escritor mineiro pelo homem harmonioso:

O ideal que informa a arte de Guimarães Rosa é o do homem harmonioso. **Ele sabia que o ser humano não se desenvolve por igual, nele ficando sempre amplas áreas de sombra a serem iluminadas. De onde a perversidade, o crime – os seres incompletos que povoam a sua ficção.** Por isso, acreditava na salvação do homem, através do aperfeiçoamento da consciência individual [negritos meus].

Homens destituídos de senso e outros escondidos no sertão ou pela miséria, ou pelas barbaridades cometidas, são personagens que oscilam entre ações que envolvem revelação, salvação e loucura, ou uma vida regrada exemplar e a gama de crimes encobertos pelo passado, ou instrução, educação e dependência da bondade alheia. Seres que alcançam a redenção individual por meio de sofrimento, e, ainda assim, plenos de historicidade, inseridos em uma sociedade presa ao estigma da força bruta e da pobreza, seguem “rezando” a cartilha da violência, da impunidade e do favor, exemplificados em personagens como Augusto Matraga, Mãitina, Camilo, Ivo Crônico e Soropita. Criaturas desvalidas, eles se impõem pela adequação às regras escorregadias e brutais daquele meio.

Se, porém, a leitura vertical considerar a imagem da pequena pedra brilhante e redonda – circular – oferecida ao contemplativo e do *calculus* dentro do qual brilha vida, leva o leitor aos seres pequenos, de pouca importância no universo social, os meninos e meninas que povoam as novelas de Rosa, em particular a um deles, capaz de contemplar o mundo mesmo sem a vista “limpa”. Simultaneamente, tanto pela condição de voto como pela de peão, o *calculus* relaciona-se aos jogos, ao lúdico caro à infância e imprescindível a um mundo adulto, são e pleno.

Panoramicamente, as arquiépígrafes reforçam o título do conjunto de novelas e, dados os sentidos das epígrafes já analisadas, coadunam-se aos excertos retirados da tradição popular e da criação poética. No entanto, entre as arquiépígrafes e as novelas “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”, a relação dar-se-á mais diretamente com três das categorias narrativas – o personagem, o espaço e o tempo –, orquestradas por pontos de vista que, embora frequentemente adotem a perspectiva do protagonista, chegam a distanciar-se dele para dar voz a outras personagens. Sem epígrafes, as novelas surpreendem o leitor que frequentava a obra rosiana. A ausência de paratextos parece ainda mais chamativa quando, em

“Buriti”, vemos Lalinha e Glória debruçadas sobre *Inocência*, de Taunay, romance romântico regionalista pródigo em epígrafes. Menandro, Plauto, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Walter Scott, Rousseau e o autor do *Eclesiastes* são alguns dos responsáveis pelos paratextos que abrem os capítulos do romance protagonizado por “Nocência”. Mais surpreso fica o leitor quando percebe, no livro de 1962, a ausência de epígrafes. Por acaso, ou calculadamente, o projeto estético alcança uma nova expressão, uma outra margem?

Se, apesar da fragmentação editorial da obra, o personagem Miguel ocupa a posição de nexos coesivo interno devido ao papel desempenhado em “Campo geral” e “Buriti”, cabe à ausência de epígrafes outro índice da coesão interna do conjunto. Enquanto a trajetória iniciada no Mutum desdobra-se em conquistas presentes na vida do médico veterinário, a ausência de paratextos reúne, às novelas de abertura e de fechamento, “A estória de Lélío e Lina”. Como já destaquei, essas narrativas apresentam pontos de contato. Um dos mais evidentes é o da figuração de personagens que, se não são crianças, representam qualidades que os aproximam do mundo infantil. O cachorrinho Formôs, devolvido por Lélío ao convívio de sua dona, anuncia a presença de um componente próprio à criança, conhecido apenas com o surgimento de Rosalina:

Quando Delmiro se apartou, indo para o Lorindão, Lélío ainda não quis voltar para a Casa. Dali era perto, e ele nem estava com fome. **Foi andando a meio rumo, aos deusdar. Tomou por um trilho-de-vaca, que beirava o cerrado alto. Um gavião gritava por outro, rodavam em vôo alto, o tempo do dia se esquentava;** sempre como sempre. A chã, por onde ia, descambava; ele pensou: **“Daqui, vou dar numa vereda...”** (ROSA, 1994, p. 752-3) [negritos meus].

Andou mais, embebendo tempo.

E, vai a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E – só a voz – baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: - “...goiabeira, lenha boa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore...” mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranqüilo por um firo de raio. Lélío não se sentia, achou que estava ouvindo ainda um segredo, **parece que ela perguntava naquele tom requieto, que lembrava um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar, ou o a-pio de pomba-rola em beira de ninho pronto feito: - “...Você é arte-mágico?”...** Viu riso, brilho, uns olhos [...] (ROSA, 1994, p. 752-3) [negritos meus].



Figura 4: O sertão, de José Sílvia Camargo

Em viagem, Lélío encontra o cachorrinho Formôs, com quem chega à fazenda de seu Sencler. Andando sem rumo, após deixar os companheiros de lida e a companhia de Conceição e Tomázia, as Tias, ele encontra quem acredita ser uma mocinha. O lugar isolado, a possibilidade de uma vereda nova e o estar a esmo compõem o cenário que prepara o reencontro com o acaso já anunciado pelo cãozinho “tão seguro de simples”, o “fraldo da dona Rosalina” (ROSA, 1994, p. 717-8). A natureza do Ribeirão do Pinhém anuncia o coração que se resumirá no grito dos gaviões, um “gritava por outro” (p. 752).

O longo parágrafo sugere algo inusitado, uma antiguidade que o leitor não pode compreender imediatamente. O tom de voz que lembrava “um mimo, um nino, ou um muito antigo continuar” (p. 753) aponta para imagens que remetem ao aconchego familiar, ao embalar da criança, ao filhote aninhado junto à mãe. Essa sensação tornará a acompanhar Lélío, quer na saudação suave que “nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, decerto, tinha feito, quando ele era muito menino” (p. 754), quer nas estórias que ela contava, “que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum” (p. 784).

As surpresas do “sem espera”:

E era nela que seus olhos estavam.

Mas: era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora. E agora também é que parecia que ela o tivesse visto de verdade, pela primeira vez. [...] E precisou de fazer alguma coisa de positivo trivial – caminhou, ajuntou os gravetos catados: – **“Dona, a senhora deixa, eu carrego, eu ajudo...”** (p. 753) [negritos meus].

No segundo parágrafo que dá continuidade à narração do encontro, adotando o ponto de vista de Lélío, o narrador mostra a mocinha transmutada em velhinha. As imagens ficam sobrepostas pelo andamento da narrativa. Mas à velhinha o leitor leva as impressões do jovem vaqueiro: vestida de claro, voz diferente de mil e de um tom requieto, como um mimo, riso, brilho nos olhos, uma mocinha. A composição jovial é acrescida pela figura do cachorrinho, companheiro de dona Rosalina, revelando a ela o novo vaqueiro, aquele que ela esperava conhecer para poder agradecer o retorno do animalzinho.

Formôs e Bom Pensamento praticamente reeditam a amizade de Miguilim com a Pingo-de-Ouro e o Paco-o-Paco. Os animaizinhos de dona Rosalina associam-se à curiosidade e à alegria renovada com que ela olha para as coisas, evidenciando uma espécie de olhar infantil sobre o mundo. Próximos às crianças, cachorro e papagaio partilham desse mundo da gente pequenina. Como as crianças e os velhos, eles são dispensados caso não sejam úteis ao trabalho. Exemplificando o utilitarismo dos seres, Nhô Berno oferece a cachorrinha que estava quase cega e seu filhote, companheiros de brinquedos do filho, a uns tropeiros que

passam pela casa. Diferente do forte Gigão, a cachorrinha e seu filhote são desnecessários: “Iam para onde iam. Miguilim chorou de braços, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes” (ROSA, 1994, p. 469). Desamparados estão o menino e os animais até a descoberta da estória da Cuca. A partir daí, Miguilim rebatiza a Pingo-de-Ouro e a coloca na estória da Cuca para nunca mais esquecer a cachorrinha. Apesar desses acontecimentos, apesar dos passarinhos perdidos, a cena final de “Campo geral”, com cachorros latindo e a voz de Papaco-o-Paco falando alto, transmite a relação que não abandonará Miguel – o amor aos animais.

A curiosidade, a alegria e a disposição fazem de dona Rosalina uma figura bastante jovial. No entanto, a sabedoria dos conselhos, o acolhimento sempre pronto e a atitude de oferecer alimento revelam a Velhinha, como o narrador mostra pelos olhos de Lélío: “A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que ele estava sentindo” (ROSA, 1994, p. 762), a “velhinha estava fazendo doce de mangabas: - Você vai provar depois. [...] (p. 767), ou “dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho” (p. 762). Outro traço que assemelha Rosalina e Miguilim é a narração de estórias. Ambos gostam de contar estórias, a diferença está em que o menino gosta de inventar contos compridos que ninguém conhece, ao passo que a Velhinha prefere as estórias curtas que parecem de verdade.

A juventude de Lélío e suas buscas aliam-se à imaginação e à rememoração que mantém vivos os personagens aos quais recorre em momentos de silêncio e reflexão, como Nhô Mourão e a mãe, Maria Francisca. Ainda à procura de um lugar para si e de um amor, Lélío do Higino carrega no nome a sombra do pai famoso – “Patrão, se sabe que o pai dele, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo esse risco de sertão do Urucuia” (ROSA, 1994, p. 719), nas palavras de Aristó –, sim, do pai que abandonara a família, também. O vaqueiro lembra e não entende a ausência paterna, o motivo pelo qual o pai deixara a ele e a mãe “bonita e boa”, deixando pendente a mesma exclamação de Mimita.

Lélío não gostaria de voltar para a Tromba-d’Anta, as pessoas de lá, boas ou ruins, faziam só uma lembrança simples, de mistura. Maria Felícia, tinha gostado dela, no começo, e nem agora ia ser ingrato de a renegar. **Mas Maria Felícia era diferente, de muito, do que ele queria, junto com ela não havia de agüentar de viver o tempo inteiro. A mãe do Lélío se chamara nesse mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e boa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado largá-la, de se sumir de casa, para vir p’ra o Urucuia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado?** (ROSA, 1994, p. 738) [negritos meus].

Recordando o lugar de origem e a namoradina, o rapaz relembra a relação dos pais, o abandono da mãe. A associação com a figura materna dá-se na medida em que reflete sobre o

que ele mesmo deseja de uma mulher, justapondo as duas Marias. No entanto, aos olhos do filho, a mãe era boa e bonita, tinha as qualidades que a valorizavam e deviam denegrir a imagem da outra, a mulher “achada de viagem”. Como se em consequência desses pensamentos, Sinhá Linda, Conceição, Tomásia, Manuela, Mariinha e dona Rosalina desdobram imagens do amor às retinas do moço. Elegendo o afeto de Rosalina, Lélío como que deixa de romper com os laços maternos, aglutinando as figuras da mulher que cuida, dá colo e alimento e da mulher que traz alegria, satisfação, gosto contínuo de estar junto. A satisfação sexual encontrada com a Jini, se, por um lado, traz plenitude ao rapaz, por outro lado, joga-o em uma situação aflitiva, afinal, Jini vive com Tomé, é mulher do “melhor topador à vara, entre os vaqueiros dali”, do “mais mocinho de todos, quase um menino, mas também o mais sisudo e calado” (ROSA, 1994, p. 727). As situações vividas com Sinhá Linda e Jini estimulam a sublimação do ato sexual, da parceria com as moças casadoiras, de modo a não realizar a passagem para uma nova família.

A sensação do jovem vaqueiro ao conhecer a Mocinha-Velhinha deve ser lembrada: “Porque aquela voz acordava nele a ideia – próprio se ele fosse o rapazinho da estória: 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” (ROSA, 1994, p. 754). O leitor que finalizou a estória infantil sabe que a velhinha era uma linda princesa encantada ou uma fada disfarçada. Mesmo inconclusa, a estória recordada sinaliza o feitiço, o encantamento da dona daquela “velhice contravinda em gentil e singular” (p. 754).

Ao optar por mãe Lina, Lélío religa-se ao mesmo, ao afeto filial. Simultaneamente, ao partir com a Velhinha, índices de um relacionamento entre homem e mulher permeiam a cena. A imagem do roubo de uma “Velhinha velha”, o céu da madrugada com o “cruzeiro pendente na beira do sul, subindo uma braça, enquanto o sete-estrela e as três-marias já haviam descido muito”, os olhares que, juntos, veem que “a estrela-d’alva saiu do chão e brilhou, enorme”, enquanto “um começo de claridade ameaçava, no nascente”, o “pau-d’arco crescido, varudo, entre o capim-bezerro”, marca do “Meu- Mocinho”, segundo a velha senhora, sugerem um reinício sob os auspícios de símbolos do Amor, tanto culturais, como o rapto da jovem amada, quanto manifestos pela natureza, provenientes de lendas e mitos, como o sete-estrela e a estrela-d’alva, o amanhecer desvelado pelos róseos dedos da Aurora (lembrando Nausícaa e Odisseu em Homero) e o pau-d’arco, sinal da credence popular ligada à potência sexual do homem.

Esses elementos aparecem sublinhados pelas últimas frases:

Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: –“É nada?” E ela a ele: – “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” Formôs corria adiante, latindo sua alegria. – “...Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo...” Lélio governava os horizontes. – “...Mãe Lina...” – “Lina?!” – ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais – os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando (ROSA, 1994, p. 802).

O trio avança pelo sertão, um cachorro, uma velha e um moço. A imensidão do chapadão não assusta, Lélio governa “os horizontes”. O par dirige-se ao Peixe-Manso, lugar que “era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta [...] quase tão rica quanto as do Urubuquaquá” (ROSA, 1994, p. 718), pedaço de sertão em que mora Maurícia, avó de Maria da Glória e Maria Behu, velhinha alegre apesar do reumatismo, irmã de dona Rosalina, conselheira-mor citada pela neta: “*A gente deve de ter muitos filhos, quantos vierem e com amor de bem criar, desistidos cuidados de se ralar, sem sobrossos: que Deus é estável. Mas a gente se casa não é só para isso não – a gente se casa será é para lua-de-mel e luas-de-méis!...*” (ROSA, 1994, p. 920) [itálico do autor]. Mulheres sábias e faceiras somam-se a terras ricas, o Peixe-Manso ganha contornos edênicos, anuncia as luas-de-mel vividas por um futuro casal, sob os auspícios de um rapto. Sob a imagem de fartura, a falta de compreensão para com a amizade entre o moço e a velha, o diz-que-diz inquieto, o filho a exigir a separação dos amigos, os motivos para a viagem-fuga. O fim da estória repõe hábitos culturais, como o rapto da namorada e a solidão dos viúvos.

Já na partida, Rosalina é renomeada por Lélio: Lina; os nomes tornam-se parecidos, iniciam pela mesma letra, pois pertencem à família daqueles que falam e ouvem “outras coisas por mais que os buritis e os gaviões, e o caldo dos pastos, verdolengos, que eram o Pinhém” (ROSA, 1994, p. 785). “Madrinha melhor” (p. 776), Rosalina tornara-se, discursivamente, mãe do vaqueiro pensativo. A fala da senhora ao Mocinho evidencia a aceitação da companhia, do estar junto nessa viagem pela vastidão do sertão, ao passo que a saída faceira, a imagem de par, finaliza a narrativa infantil evocada por Lélio no momento em que esbarra na Velha-Mocinha. As duas orações finais comovem pela delicadeza e justeza dos sentimentos representados. Enquanto se olham, era como se eles se abraçassem. Carinho, intimidade e cumplicidade norteiam as duas criaturas que avançam pelos chapadões,¹²⁰ as quais, pela partida e pela nomeação, formam uma nova família.

¹²⁰ Guardadas as devidas proporções, impressiona a sobreposição de imagens se considerarmos a cena final de *O guarani*, em que Ceci e Peri avançam levados pelas águas, cúmplices na imensidão de um mundo planejado pelas chuvas. Entretanto, ao par índio-europeia, a novela apresenta o par moço-velha, deslocando a associação

Desde o início da narração, porém, essa família cruza com outra. Ao chegar, Lélío é bem visto, os demais vaqueiros o recebem bem, tanto pelo nome do pai – herança do patriarca – quanto pelas palavras do jovem. Soma-se a isso o fato de Canuto ser afilhado de Higino de Sás, motivo que o leva a querer acomodar o recém-chegado ao cotidiano da fazenda e que, durante a novela, funcionará como mote para enfrentamentos duros entre os dois rapazes, mas com resultados positivos para ambos. Afinal, padrinho, no sertão, é como pai; valer-se do nome do mestre-vaqueiro é uma espécie de carta de apresentação que nenhum sertanejo dispensaria. Delmiro, ocupado em apresentar os parceiros de lida, menciona o “quase menino” Tomé Cássio, amasiado com a negra Jini. No dia seguinte, Lélío passa por alguns dissabores na ânsia de provar ser um vaqueiro bom, merecedor do respeito dos demais. Nesse dia, tem oportunidade de ver Tomé enfrentando um “zebu ruim” (p. 730) e compreende a fama do rapaz. Na hora do descanso, o novo trabalhador fica sabendo maiores detalhes sobre a família de Tomé, e o leitor descobre que Tomezinho e Drelina cresceram e não residem mais no Mutum.

Novamente o tema da traição ronda a narrativa, pois, para Drelina, a bela esposa do vaqueiro Fradim, Jini não é mulher confiável. A amante do irmão já fora mulher do vaqueiro Tiotino, que fora embora do Pinhém, e, inclusive de seu Sencler. A narração mostra que Drelina chega a dar algumas de suas roupas ao Tomé, sabedora que passarão a Jini, mas não aceita a outra, não aprova a relação. Ao fim do dia, quando os homens retornam do campo, Tomé Cássio e Lélío troteiam juntos e, por gentileza do mais jovem, o filho de Higino conhece a Jini quando recebe a cuia com água, em frente à moradia do casal. A situação vivida por Jini e Drelina recoloca o problema da formação da família, da manutenção de papéis sociais bem estabelecidos, opondo as mulheres casadoiras àquelas que se amasiam. Essa oposição é diluída por situações que evidenciam as traições de Sencler, inclusive com as mulheres de seus vaqueiros, como ocorre com Adélia Baiana, esposa de Ustavo; pelas atitudes amorosas de Manuela – na versão inteligente e bondosa de dona Rosalina, aceita por seu Mocinho, Manuela teve “confiança num, depois teve no outro” (ROSA, 1994, p. 779) –; e, ainda, pela dupla traição cometida por Lélío, contra o parceiro de lida e o companheiro da Jini.

Os laços entre os casais aparecem frouxos, destinados às influências do lugar e do trabalho, afeitos a uma cultura em que o papel do homem está associado a uma fome por fêmeas, sem que seja preciso respeitar qualquer sentimento ou instituição. Ao avesso de

fundante de novas famílias para outro patamar. O diálogo *intram opus* talvez esteja entre um dos motivos para a insistente designação com que essa narrativa é caracterizada: romance.

Nocência, em *CB*, algumas mulheres partilham desse perfil: Nhanina, desgostosa com o marido, Maria da Glória, ansiosa por conhecer o sexo com um homem, e Lalinha, esposa abandonada e trocada por outra mulher, desejosa de provar seu próprio poder de sedução sobre a masculinidade exacerbada do sogro. A novidade no comportamento feminino enfatiza a convivência entre os contratos que regem o matrimônio e o deslizar livre de afetos. A mulher também participa da manutenção de uma sociedade em que nada parece estável, em que tudo carece de laço.

Entre as reflexões sobre o recomeço prometido no Pinhém, a separação entre o passado “emendado e envelhecido”, o presente, a “quebra que a gente precisava às vezes” (ROSA, 1994, p. 721) e a partida de que sentira necessidade – uma vez que “Tinha vivido, extrato, no Pinhém – demais em tempo tão curto. Ali não cabia.” (p. 800) porque “a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando” (p. 800) –, Lélío protagoniza uma estória em que divide o papel central com Rosalina e Tomé, personagens que impulsionam as ações. Nesse ínterim, o leitor descobre a precária situação da fazenda, a venda e a despedida dos antigos donos, futuros moradores da cidade onde têm parentes e os dois filhos estudantes. A morte de Ustavo, a partida de Tomé, a doença do J’sé-Jorjo, tudo conspira para uma nova mudança. A decisão de casar tomada por Lélío esbarra nas relações entre Manuela e Canuto, de modo que o filho de Higino resolve mudar o rumo de vida pretendido. Afinal, “nesta vida ia indo e variava, de repente: eram as pessoas todas se desmisturando e misturando num balanço de vai-e-vem, no furta-passo de uma contradança” (p. 787), acreditava Lélío.

A narrativa termina com a formação do casal que busca a poesia, que gosta de estórias. A proximidade entre ambos confirma-se pela alegria que os seduz e pela capacidade de ver o mundo com outros olhos. Filiando-se à mãe Lina, Lélío adentra a família da mulher que, como ele já sabia, “semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava” (p. 779).

Em carta a Edoardo Bizzarri, o escritor informa que a novela “trata das “estórias”, sua origem, seu poder. **Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’**” (ROSA, 2003, p. 91) [negritos meus]. E prossegue, comentando os personagens: “**Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim** – mas apenas sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. **Tudo isto, mais ou menos...**” (p. 91-2) [negritos meus]. A declaração sobre Rosalina e Lélío evidencia o aspecto novelístico presente no

cruzamento de personagens que carregam temas caros à obra rosiana, associando figuras que partilhem traços físicos e características internas. O pensamento relativo às qualidades do conto folclórico, porém, expõe um ideário romântico que *só é ultrapassado pelo pano de fundo das narrativas e pelos aspectos formais que recolocam o aspecto realista das novelas. O pensamento autoral expresso no modo pelo qual a narração ilumina os contadores de histórias não consegue afastar a poeira histórica que impregna os movimentos das figuras que retiram, da estagnada e repetitiva realidade social, a vitalidade para a sobrevivência.*

Tomé Cássio não pertencia ao tipo de relação familiar constituída por Lélío e Lina. Homem de poucas palavras, o ponto de vista narrativo não desvela os sentimentos do vaqueiro, mas o descreve sisudo, calado, apesar da pouca idade. A ida ao Mutum mostra a relação mantida, o lugar de origem revisitado. Mesmo ao retornar com a irmã Chica, as informações são vagas. O Mutum é o lugar para onde Tomé vai, do qual retorna com a irmã, e nada mais. Sobre os parentes lá deixados, só a breve resposta dada ao Lélío, que pergunta se Tomé tivera a alegria de rever a mãe: “Ah, vi, sim. Tão boa, tão envelhecida...” (ROSA, 1994, p. 769).

A mesma laconicidade parece acompanhar a vida do rapaz. Nos furtivos encontros com a Jini, talvez dominado pelo remorso, Lélío quer saber se Tomé é triste. A casa simples, os trens velhos, tudo parecia imprimir uma espécie de tristeza ao lugar. A negra reafirma a impressão do amante e desfaz do vaqueiro a que se entregara até alguns dias antes: “Triste? Praga! Mas ele já é assim mesmo assim. Ah, ô homem sem sinal de sal! Pensa que ele é melhor que todos...” (ROSA, 1994, p. 767). Tempos depois do retorno do Mutum, após violentas brigas com a Jini, o mais moço dos vaqueiros de Sencler parte, “de mudado, de definitivo”, saindo do lugar “às matinas”, para “o Urubuquaquá, no meio-do-meio dos Gerais, ao de buritamas e buritiqueras, muito longe dali, a maior fazenda de gado, a de um estúrdio fazendeiro conhecido por ‘Cara-de-Bronze’” (p. 788). A distância da mulher antes amada e a partida sob o manto escuro da noite sugerem um homem que ainda carrega consigo os resultados do adultério, do ciúme e do crime. Os lugares longes intensificam a ideia da família disparatada e de novos começos, mas marcados pelo passado impregnado na memória.

Enquanto “A estória de Lélío e Lina” se divide por recursos gráficos como os três asteriscos, e as águas parecem demarcar os períodos de trabalho na fazenda, a abertura e o desfecho são marcados pela viagem. O lugar que acolhe os vaqueiros o faz em tempo de trabalho para eles, apesar das dificuldades enfrentadas pelo patrão, que “vivia atrás de dáfida e demoratório – ajuda do Governo – e acompridava seu desânimo” (ROSA, 1994, p. 726). Ao longo do texto, a estória de fadas que anuncia a personagem Rosalina entra em contato com a

abertura da primeira novela. Esse recurso reforça a relevância de personagens nos quais seja possível reconhecer os gestos característicos da infância.

“Um certo Miguilim” relembra os contos de fadas, a fórmula “Era uma vez, um rei..., em um castelo....” (ROSA, 1994, p. 465). A continuidade narrativa não informa sobre o castelo, mas com quem ele morava: “com sua mãe, seu pai e seus irmãos” (p. 465). O dispositivo “há muito tempo atrás”, próprio dos contos de fadas, aparece substituído por “longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água” (p. 465). O anúncio de quem mora sublinha o personagem, estreitamente ligado ao lugar e visto em um momento específico de sua vida. O narrador inicia pelo menino e, aos poucos, passa a discorrer sobre o lugar, o Mutum. Os apelidos que cobrem as regiões ajudam a criar um ambiente que oscila entre a realidade dos costumes locais e a ficção, criada para fazer graça, para dar alegria ou demonstrar poder – aquele que conta é quem conhece.

Na sequência narrativa, após as quatro orações iniciais acima descritas, o narrador relata, sob o ponto de vista da criança, a viagem realizada com Tio Terez, a saudade de casa, do lugar, do Mutum. E a novidade que o menino traz para a mãe, ouvida de outro, do moço da cidade, sobre o Mutum, lugar de que a mãe não gostava: “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...”. Notícia boa que o filho traz para a mãe, para quem o lugar é um recanto triste (ROSA, 1994, p. 465).

A amplitude das primeiras cenas estabelece os paradigmas para que o leitor melhor compreenda o mundo das crianças, de Miguilim e dos irmãos, num recanto fechado sob as ordens do pai, os suspiros da mãe e as regras da avó. O quadro familiar aparece solapado pelo amor adúltero e incestuoso, sugerido de forma veemente pelo desenvolvimento dos fatos. Os relacionamentos entre parentes, intrafamília, estarão presentes no Buriti-Bom, lugar em que Miguel reconhece a alegria, o bem-estar. O relacionamento de Lalinha com o sogro e o de Maria da Glória com o compadre de seu pai confirmam as ações escandalosas sussurradas, o gesto sutil e sedutor que não aceita o tabu. No mundo de Iô Liodoro, aliás, a não observância a convenções e ditames legais por parte dos homens é direito reconhecido. O espantoso estaria na atitude feminina.

A visão de Miguilim irá ampliar-se gradualmente. A escolha entre o pai e a mãe-o tio, entre a avó e Mãitina, por exemplo, implicará em opções e rearranjos gestuais a fim de manter aqueles que importam ao menino: a morte do Dito, amigo e contador de estórias, a abertura para a imaginação do mais velho, sempre castigado; a descoberta dos óculos, a descoberta do perdido para sempre (o Pai, o Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro, p. 542), a saída do Mutum.

Ver, enxergar o que não via até então (como se retomasse *São Marcos*): desde as primeiras páginas, o narrador relata os procedimentos e as conversas que levam Miguilim para fora do Mutum; a ideia da separação e de uma possível reunião futura da família reforça aspectos como distância, pobreza, dificuldades, mas também evidencia afeto, bem-querer pela saúde do filho, disposição do menino para partir, deligar-se numa espécie de religar, pois vai para um local ao lado do Pau-Roxo (ROSA, 1994, p. 541), lugar onde Miguilim nascera, ele não era natural do Mutum (p. 467). Importa observar que as lembranças desse lugar envolvem, também, um menino grande e um tatu, um ritual de proteção. A viagem de volta cabia em muitos quadros (p. 467).

O narrador mostra a repetição de sons e ações, todos conhecidos pelo menino (ROSA, 1994, p. 541-2). Na hora da despedida, o desejo de ver tudo e todos com os óculos. Miguilim olha para o Mutum, para a Mãe, para todos. Agora sabe, experimenta, a beleza do lugar. Não ouve apenas dos outros, pode julgar, saber por si. Por outro lado, as orações parassintéticas “Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-Ouro. E o Pai. *Sempre alegre Miguilim... Sempre alegre, Miguilim...*” (p. 542) demonstram a consciência da perda, daqueles que nunca mais poderão ser vistos de outra forma que não aquela resultante de sua visão curta, não clara, mas muito sentida, carente de outros sentidos que não o da vista. E a fala de Papaco-o-Paco encerra a narrativa, reforçando o apreço pela fala, pela contação, pelos sentidos que entram pelo ouvido.

A imagem de abertura não chega a sugerir a vida nobre dos personagens de muitas narrativas para crianças. A suspensão da metáfora iniciada e sua torção solapam o conto de fadas, deixando-o como superfície linguística a contrastar com o fundo histórico. O contrapelo ganha intensidade pelo movimento em espiral das novelas, de modo que, embora os temas e as buscas se voltem sobre si mesmos, esses movimentos jamais chegam ao ponto de começo. Tal é o retorno de Miguel, homem feito e veterinário, às fazendas do sertão.

“Buriti” dá continuidade à trajetória de Miguilim. O leitor vê-se privado de boa parte da vida do menino. Entretanto, recebe a narração de seu sucesso profissional já nas cenas de tratamento do gado na Grumixã. Durante a atividade para a qual se preparou na faculdade, Miguel reencontra seus fantasmas: o medo de errar, o receio da reprovação. Sentimentos presos às vivências da infância, sob a aparência do bom profissional, tumultuam a mente e a tranquilidade do rapaz.

Segue a citação:

Miguel operava ativo, vacinando. Ele mesmo não deixava de ver a satisfação com que nhô Gualberto reparava nisso. **Sempre, surdamente, Miguel guardava temor de estar ocioso e errar. Um horror de que se errasse, de que ainda existisse o erro. A mais como se, de repente, de alguém, de algum modo, na viração do dia, na fresca da tarde, estivesse para se atirar contra ele a violência de uma reprovação, de uma censura injusta.** 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. Aí bem que o sonho era a princípio um jardim de grandes árvores de bela vista, da banda do nascente, um lugar de agrado. Mas o sonho tinha de ser tomado apenas em goles curtos, entre hostilidades (ROSA, 1994, p. 875) [negritos meus].

O temor de estar ocioso, de estar a nada fazer, de brincar... Miguel não apenas guarda em seu íntimo – “surdamente” – o medo da reprovação pelo erro, mas também o horror a uma atitude de repreensão violenta e injusta. Nem a viração do dia, nem a fresca da tarde, nenhum elemento da natureza pode minorar-lhe a dor. O escape é o trabalho árduo, colocar-se no sistema do mundo, acompanhando-lhe os movimentos em busca, quem sabe, de um lugar só seu, uma casa, “um lugar de agrado”. O rapaz movimenta-se para obter a alegria perdida, para comprar a “definitiva alegria”, ainda ambicionada. Adulto, ele sabe que o mundo é hostil; ele precisa impor-se, mesmo que isso signifique ser rude com o proprietário das terras que age como se pudesse manobrá-lo a semelhança de “cavalos jovens” (ROSA, 1994, p. 875).

Diversa das outras duas novelas sem epígrafes, essa última não adota apenas um ponto de vista. A novela começa evidenciando o ponto de vista de Miguel, o lugar em que ele está e o que pensa. O falatório de nhô Gualberto chega a obscurecer esse ponto de vista, mas ele retorna. Gradualmente, o narrador adota o ponto de vista de Lalinha. Os dois personagens vindos da cidade são os responsáveis pelo ponto de vista narrativo. O extenso parágrafo que relata o trabalho do veterinário, dos vaqueiros e de nhô Gualberto suspende as conversas do compadre de Iô Liodoro e as revelações sobre Maria da Glória, Lalinha e Maria Behu para, novamente, adotar o ponto de vista de Miguel é um exemplo desse movimento da narração.

As mudanças de pontos de vista são necessárias à trama. Por ocasião da primeira viagem de Miguel ao Buriti Bom, Lalinha/Leandra já vivia em companhia da família do marido, Iô Irvino, que se separara dela por causa de outra mulher. Sob o olhar da esposa rejeitada, o leitor descobre os lances que vão do casamento com o filho predileto de Liodoro ao convite para residir no Buriti Bom. Com a partida de Miguel, Lalinha e Maria da Glória vivem em compasso de espera. Suas conversas e seus devaneios giram em torno da volta de seus homens e dos prazeres que a mais jovem das mulheres desconhece. A situação em que

elas se encontram se, por um lado, é de proteção por parte das pessoas que moram no Buriti Bom, por outro lado, indica estagnação. O narrador, deixando assomar as impressões de Lala:

Depressa, devagar, se entregava, se confazia àquela nova vida. Ali, todos deviam de ter o mesmo anjo-da-guarda? Havia uma paz que era a paz da Casa. Surgia-lhe que o casarão sempre contara com sua vinda, fizesse imenso tempo que a aguardava. Seu quarto, que era o melhor e mais espaçoso, e que correspondia quase ao meio do corredor, respeitava ao nascente, dando as janelas sobre o úmido jardimzinho – menos um lugar onde se estar por prazer, que um horto em que cada dia se pudesse ir colher flores e folhagens [...] (ROSA, 1994, p. 915).

A casa grande, os quartos com atmosfera da amizade em exercício, do espreguiçamento, as guloseimas cheias de açúcar, Tia Cló e seu séquito de cozinheiras, tudo conspirava para dar ao lugar a imagem de antigo casarão. Era como se o tempo tivesse parado. Para Gualberto, o “Buriti Bom formava feição de palácio. Mesmo, naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos – a gente concernia a um estado pronto, durável” (ROSA, 1994, p. 871).

A impressão do tempo estagnado contribui para a imobilidade dos personagens, de modo a simplesmente acatar as vontades do dono da propriedade e viver conforme suas regras. A princípio, a trama mostra um homem de alta estatura, “punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (ROSA, 1994, p. 873). Na linha dessa posição, o amor pela família era enorme. Mais adiante, porém, o mesmo Gualberto contará algumas das aventuras amorosas de Liodoro, inclusive a vivida com a esposa do delegado. O Buriti Grande, árvore exageradamente desenvolvida, relaciona-se ao apetite sexual desmedido do chefe da família do Buriti Bom. Cientes dos casos dos pais, as filhas nada falam. Mas também não exercem a própria sexualidade, castradas pela condição que ocupam na casa.

Simultaneamente, o leitor descobre o tratamento filial dado a Leandra, inclusive chamada por “minha filha” (ROSA, 1994, p. 961) e a sedução que transforma a moça em amante. Também acompanha a formação da nova família de Irvino, que anuncia ao pai o nascimento de um filho, o que não acontecera em seu enlace com Lalinha. Conhece o drama de Ísio e Dijina, afastados da casa por Liodoro, que não aceita a união do filho com uma ex-prostituta. Pai e filho mantêm a relação cordial, mas a mulher permanece oculta aos olhos do pai, longe da casa e das irmãs de Ísio. A saga de Dô-Nhã e seus amantes espanta pelo inusitado: a violência do rapto subsumida pela alegria da noiva roubada e a gradual substituição do amor pretendido pelo sexo com os três raptos. São histórias dentro da história que repetem, de formas variadas, a frouxidão dos laços que unem os membros das famílias do

sertão. Pobres e ricos, todos partilham desse mesmo traço familiar. Porosos, esses laços são permeados por categorias sociais e culturais que avalizam ou não as relações instauradas. A manutenção de estruturas rígidas e aparentemente claras é possível, basta a capa da noite, ou seja, o deslizar de ações escusas de modo oculto, sem que sejam vistas. Não por acaso, Miguel, o que “continuava um estranho” (ROSA, 1994, p. 863), nascido no sertão e crescido na cidade, anuncia nas primeiras páginas da novela “O sertão é de noite” (p. 864). Chegado da cidade, Miguel enxerga melhor o lugar que deu origem ao seu modo de sentir e pensar.

É a moça paralisada sob a convivência com o pai e, ao mesmo tempo, espelho desse pai, que atrai Miguel. Seduzido pela alegria de Maria da Glória, Miguel volta ao sertão para encontrar resíduos da imagem do irmão morto na infância. O amor que nutre por Glória deve-se à imagem de alegria e coragem percebida na moça. E são essas qualidades que a fazem entregar-se a Gualberto, em uma relação quase incestuosa, considerando-se a cumplicidade entre os compadres. O desejo exacerbado pela relação sexual proibida e a impetuosidade herdada do pai mostram, em Maria da Glória, a manutenção das relações que deslizam sob os acordos, a manutenção dos segredos murmurados.

Como o Dito, que não queria morrer menino, Maria da Glória quer crescer. A promessa de espera que Miguel recorda ter lido nos olhos da jovem pode ser traduzida em espera amorosa, mas nem por isso seria a espera da entrega sexual. O corpo firme, a alegria, a exuberância e o oferecimento percebidos por Miguel, na noite em que conversavam ao som do trabalho do monjolo, expressavam a avidez feminina. À calma ação de Miguel, opunha-se a ansiedade e os desejos da moça.

A conversa entre Gualberto Gaspar e Miguel é repleta de tonalidades percebidas apenas pelo leitor. Miguel, surpreso com as notícias referentes à loucura de Dona-Dona e à morte de Behu, não atribui às hesitações do outro homem teor relativo à moça sobre quem falam. Ademais, colocando-se sempre como respeitoso em relação a compadre Liodoro, Gualberto precisa silenciar.

Exultante com sua decisão, certo de que agora vê as coisas com clareza, Miguel “queria mais olhos” (ROSA, 1994, p. 988). Dirige-se ao Buriti Bom com a alegria da manhã. “As mulheres. Como delas Miguel mesmo reconhecia saber pouco” (p. 900); sim, mas decide que lá não haveria mistério. Na imaginação, ele revê os olhos de Glória. Os sentimentos da criança retornam: “Ele falara do triste lindo lugar onde nascera, nos Gerais; e estava assegurando a ela que voltaria. Dito, o silêncio vem. [...] O monjolo, a noite inteira, cumpria, confirmava” (p. 988). A lembrança do Mutum, tema de sua conversa com Maria da Glória, as recordações insistentes do Dito, a oposição entre aquilo que o menino de vista curta enxerga e

aquilo que ouve. O barulho do monjolo substitui a natureza e sonoriza a conversa com Glória, alternando-se apenas com o grito da ave noturna, o mutum. A mudança dos ruídos, a infância: tempo da infância precisa ser de silêncio, silêncio adquirido por Miguel, que não conta estórias como Miguilim. Os ruídos do animal morto, os sons escuros que mostram que as “pessoas grandes tinham de repente ódio umas das outras” (p. 888) precisam silenciar, as repreensões injustas que demonstram que as “pessoas mais velhas são inimigas dos meninos” (p. 887) precisam deixar de ecoar. Os barulhos da natureza que acoberta os ódios dos grandes e a inimizade com os meninos também precisam desaparecer; porque esses sons causam dor de lembrança. E, embora apague os sons da natureza, a batida insistente do monjolo imita o grande medo de Miguel: “seu medo da vida era o medo da repetição”, ao passo que seu movimento sugere a cópula, imagem reforçada pela afirmação de que o “monjolo trabalha a noite inteira...” (p. 869) no momento em que o jovem sonha com a bem-amada.

Emblemático é o encontro de Miguel com Maria Behu, aquela que lhe pareceu “órfã, e pobre...” (ROSA, 1994, p. 897), que em “dor de falso” (p. 896) lembrara Nhanina. Miguel reconhece em Behu o fervor de um querer que as coisas sejam assim – “Dizia da roça, da vida do sertão, que seria pura, imaginada simples e ditada de Deus, contra a vida da cidade. Repetia” (p. 896). As recordações de Miguel sugerem que a mãe costumava falar daquele modo, de um jeito que ela parecia mais do que sentia e podia. Esse costume, associado ao hábito de imitar os outros recitando palavras já ouvidas, dava ao menino a sensação de que a mãe praticava uma traição. O modo de enunciar, os sons ouvidos instauram a realidade. A sobreposição de lembranças liga-se à relação entre modos de falar. Por isso, a alegria de Maria da Glória “menos me lembrava minha mãe. Ela não me lembrava pessoa alguma” (p. 896). O irmão do Dito, o menino que aceitara partir com o doutor Lourenço aceitava a pessoa inteirada de Glorinha. Aliada aos modos de falar, aos sons, está, mais uma vez, a representação dos laços deslizantes dessas grandes famílias. “Campo Geral”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti” trazem os indícios de afetos incestuosos, hereditária e culturalmente propalados. O Pinhém, o Mutum e a fazenda Buriti Bom partilham da condição de ilhas dentro do sertão. Nesses lugares, há carência ou abundância. Dos dois modos, há uma espécie de transbordamento das relações que resulta em uma desestabilização dos laços de parentesco.

Ao relacionar as situações vividas por Lélío do Higino e Miguilim, em “Irmão Lélío, irmã Lina: incesto e milagre na ‘Ilha do Pinhém’, Luiz Roncari¹²¹ analisa o comportamento de Nhanina, aproximado ao de vó Benvinda, quando moça, “mulher-à-toa” (ROSA, 1994, p. 478),

¹²¹ Ver RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

de dona Rosalina, namoradaira que, segundo o filho Alípio, poderia ter um filho natural (1994, p. 763), de seu Sencler, fazendeiro com várias amantes, e de Higino de Sás, homem de mais de uma família. O crítico destaca a brincadeira de criança em que Miguilim pede a irmã, Drelina, em casamento, construindo, entre ele, a irmã mais velha, Dito e Chica, pares que reunissem “um indivíduo louro ou ruivo e outro de cabelos negros, um semelhante com o pai e outro com a mãe” (RONCARI, 2004, p. 174). Essa escolha colocava em cada “casamento” um membro que poderia ter nascido do adultério da mãe com o Tio Terêz, de modo a evitar a continuidade da mancha de origem. No entanto, após receber o aceite da irmã, Miguilim considera a possibilidade de ficar só como indicativo de proximidade: “Quem sabe, quem sabe, melhor ficasse sozinho – sozinho longe deles parecia estar mais perto de todos de uma vez, pensando neles, tinha tanta saudade de todos” (ROSA, 1994, p. 495).

Esclarece Roncari:

A reflexão final, de que talvez fosse melhor ficar sozinho, para que todos continuassem juntos, pelo menos no seu pensamento, partindo ele do Mutum, daquele ninho de afetos, de amores e ódios, foi a premonição de Miguilim. Ela era produzida pela sua intuição profunda, pois, enxergando mal, ele via longe, e será o que de fato acontecerá. As duas alternativas – a das inclinações adúlteras da mãe e das inclinações incestuosas dos avós – se conjugadas, só acentuavam o fato, instauravam entre todos a possibilidade da desordem e da ambigüidade, como a da própria vovó Izidra, que na verdade só era tia-avó. *O incesto desestabilizava completamente as relações de parentesco e o comportamento de um com relação ao outro, quando já não se sabia mais o que de fato cada um era: o pai tornava-se tio, o tio pai, o irmão primo, o filho sobrinho, a esposa irmã, e assim por diante, complicando e bagunçando enormemente a relação de um com o outro, e podendo, com a tendência endogâmica do Mutum, a mistura promíscua vir a se acentuar e se prolongar pelo futuro* (2004, p. 175) [itálicos meus].

Aos filhos vagantes sertão adentro, junta-se a imagem de famílias dobradas sobre si mesmas. Destituídas do contato com o outro, vivem geralmente em torno de seus membros, voltadas sobre suas próprias necessidades e desejos. Essas famílias incestuosas solapam a continuidade e o fortalecimento da família patriarcal, embora sejam as condições dessas famílias extensivas e submetidas à autoridade de um mandante que possibilitem a formação endogâmica. A situação repete-se com seu Sencler e Iô Liodoro; nesse caso, agravada pela relação que Lalinha estabelece com o sogro e o meio. Faz parte do idílio vivido por Lélío e Lina. Retorna na vida de Manuelzão e em seus devaneios. O olhar infantil da criança percebe o que não compreende, intui as condições que reforçam a situação marginal na família: não adulta, talvez fruto de incesto, sem boa visão.

As três novelas sem epígrafe oferecem protagonismo a vozes vindas da infância. Paralelamente, crianças de todos os tipos assomam à cena. Em travessia do cerrado, Gualberto

Gaspar encontra o menino “com as latas de leite, que passava sonolento, na égua, no serigote sem estribos, coçando a sola do pé na barriga da égua” (ROSA, 1994, p. 882). “Campo geral” mostra ao leitor o destemido Patori; criança ainda, comete um crime e morre escondendo-se das consequências do delito. Liovaldo, desejoso de imitar os adultos, gosta de provocar Miguilim com conversas sobre sexualidade, além de mostrar-se prepotente. Tomezinho mal sabe falar, mas vai sempre atrás dos irmãos. Drelina é mais velha, Chica brinca com sabugos que faz de bonecas. Grivo, menino muito pobre, terá emprego nas terras de Nhô Berno, pois quer ser vaqueiro.

Os desejos infantis expressos em “Campo geral” percorrem as outras seis novelas. Miguel, Tomé e Grivo destacam-se em várias estórias. O irmão do Dito carrega dentro de si muito da infância sofrida. Em que pese a beleza das imagens imaginadas pelos personagens de quem adota o ponto de vista, o narrador mostra os sofrimentos passados pelo menino que, aos oitos anos, para curar a vista e estudar, deixa o mato do Mutum e vai para a cidade. E o retorno de Miguel evidencia não a resolução dos traumas infantis, mas a manutenção dos sentimentos que encurtam a vista do rapaz, facultando-lhe ver não o que está ao seu redor, mas o que vê dentro de si mesmo.

Miguel-Miguilim viaja, sai do Mutum para ser crismado, retorna e, depois, sai novamente do Mutum para ir para a cidade, onde permanece. O desfecho de “Buriti”, como ocorrerá em “Campo geral”, suspende a narração, de modo que o leitor não sabe como se desenrolará a vida que Miguel pensa construir para si. Socorrido pelo doutor, o menino enxerga outra realidade, e a narrativa suspende os acontecimentos a partir daí; da mesma forma, fica suspensa a narração a respeito do reencontro entre Miguel e Maria da Glória: o que aconteceu então? Em *GSV*, sabemos o que ocorreu aos meninos, Riobaldo rememora. Após as narrativas, suspendidas e acabadas, *PE* promove o retorno do Menino e o conagraçamento da imaginação infantil, ou melhor, da representação da imaginação que guarda o que é o seu bem. Por um lado, a imaginação infantil assegura a representação da descoberta de um poder que mantém no mundo a possibilidade de reter o belo que não se deseja perder; por outro lado, desvela a necessidade de fundar o país na cidade nascente, na infância protegida e assegurada, excluindo, de modo irrevogável, o sertão que dá lugar ao mundo urbano. As imagens do sertão ocuparão apenas as linhas da imaginação.

As estórias que interessam Miguilim e o sertão conhecido por Miguel só são narráveis aos pedaços, em blocos cheios de poesia capaz de absorver o impacto das violências vividas e cometidas. A ausência de epígrafes nas três novelas em questão desvela a necessidade do silêncio para deixar emergir a dor daqueles seres nunca ouvidos, daqueles que não ocupam

lugar algum na rede social, em especial, na rede social das organizações rurais. Cabe à criança o trabalho gratuito, a obediência irrestrita, o não brincar. A intervenção ostensiva de homens e mulheres que levam aos pequenos a dura realidade da sobrevivência diária e os sofrimentos de relações mal-estruturadas faz das crianças seres ainda mais fragilizados.

A ausência de epígrafes estabelece um paralelo entre as novelas. Fundadas em temas relacionados à criança pobre do sertão, uma não categoria desse universo ficcionalizado, não lhes caberiam epígrafes relacionadas às lides e festas dos adultos. A melhor epígrafe para o infante é o silêncio.

* * *

Para prosseguir nas reflexões que proponho, observo que, além do refinado trabalho com o ponto de vista da narração, as três novelas sem epígrafes apresentam tratamento distinto com a matéria narrada. A primeira novela do volume um apresenta uma estória que transcorre de modo ininterrupto, alicerçada nos sentimentos e nas artes do personagem principal. A ansiedade para entender o mundo ao seu redor faz que a carga narrativa transborde, todos os espaços são ocupados por Miguilim. Extensos parágrafos presentificam a emoção vivida em diversos momentos da infância anterior à dos oito anos, evidenciada por meio de metáforas que ora se ligam à natureza, ora à ação do homem que trabalha, intensificando sonoridades e cheiros. Esses procedimentos reforçam o caráter lírico de vários momentos da novela, na acepção proposta por Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais de poética*, sem desmerecer a denúncia social que corre sob a capa de emoções sentidas, em sintonia com as considerações de Theodor Adorno em “Lírica e sociedade”.¹²²

Na terceira novela do segundo volume, a narração vem dividida por sinais gráficos, como foi destacado. E, acompanhando a sinalização, o texto indica a passagem do tempo e, com isso, mudanças na fazenda do Pinhém. O recurso dos espaços distribuídos na folha e a marca na página retomam tanto a tradição novelística quanto os ensaios dos escritores modernistas, avisando o leitor sobre uma leitura que inclui sinais, desenhos, linguagem não verbal. Nesse sentido, o texto provoca ruptura em relação aos discursos centrados na emissão da palavra: a página impressa requer o olho a percorrer o que ali está, sentido irrecuperável pela voz.

¹²² Ver STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Traduzido por Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975; ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 199. (Os Pensadores).

A última novela do terceiro volume traz tanto a distinção gráfica quanto a mudança de ponto de vista. Um asterisco separa o final da narração com a perspectiva de Miguel, marcando o início do ponto de vista de Lalinha. Depois, o mesmo recurso é usado para devolver a perspectiva a Miguel. Por vezes, um espaçamento de linhas maior dá indício de passagem de tempo. Ponto de vista e asterisco estão alicerçadas nas sutilezas do desenho e da palavra que manifesta quem é o interlocutor da vez. No entanto, não ocorre simplesmente a repetição de um recurso literário. Conduz a narrativa uma sequência de rubricas imbricadas ao corpo da estória, destinadas a mostrar o coro que contrapõe os pontos de vista de Miguel, Lalinha e, por tabela, Gualberto e Maria da Glória. Por ocasião do adoecimento de Maria Behú, Chefe Zequiél passa a ter um comportamento mais estranho que o usual.

Nessa ocasião, as mulheres entram em cena:

Todos gostavam do Chefe. E, agora, em piora, mudara: nem ia mais à roça, se esquivava das pessoas, quase não saía do moinho, mesmo de dia. Negava-se a relatar o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam. Se assustava de morrer? Tinha medo de estrangulação. [...] **E as mulheres da cozinha, que eram moças e velhas, risadinhas tossicavam e conversavam irmãs as novidades repassadas, como os acontecimentos da vida chegavam a elas já feitos num livro de figuras, as mulheres-da-cozinha leve se diziam:**

– Ele devia de tomar chá de erva-do-diabo...

– Sei assim, de um parente meu que ensandeceu: **quem fica pobrezinho de não dormir, acaba é com sofrer de amores...**

– **É?! Morde aqui... Prega na parede...**

– **Olhe: pior, para cristão, é quando a lua tira juízo...**

– Dentro da lua, diz-que moram umas coisas...

– Tem loucura de lua e loucura de sol, Virgem Maria...

– Parece que ele tem é nevralgias... (ROSA, 1994, p. 957)

Elas torravam café, o ar ardia naquele cheiro entrante, crespo quente e alargado. Elas eram muitas, sempre juntas, falavam sempre juntas, as Mulheres da Cozinha (ROSA, 1994, p. 957) [negritos meus].

Na festa de São João, por ocasião do agravamento da doença de Behú, em momentos em que nada de incomum se dava, o grupo da cozinha é sempre parte alvoroçada e opinativa da novela. A inserção das vozes das cozinheiras ocorre por meio da relação entre os acontecimentos em curso e as ações das bulhentas jovens e senhoras.

Parte do parágrafo que antecede suas falas indica o que elas fazem, como se fosse uma rubrica. No exemplo acima, a rubrica descreve os tipos de mulheres e o que fazem na cozinha no momento em que o assunto surge. O narrador trata-as como “irmãs” e conta que elas comentavam tudo de modo leve, sem peso ou dramaticidade. Segundo o narrador, os acontecimentos ouvidos chegavam a elas como gravuras de livros. Em outras palavras, como relato sem peso, o que justificaria o tom quase inconseqüente das afirmações.

Para o grupo reunido, conversar e trabalhar constituem um só movimento: pregar, responder, concordar... As reticências destacam a expectativa de que a outra continue o assunto, insira um conselho, um exemplo, enfim, não encerre a conversa. O bate-papo gira em torno de qualquer assunto, desde o mais corriqueiro até o que ocupa as atenções da gente da casa. Entre conselhos, comentários e estórias, as mulheres da cozinha expõem o senso comum, o saber da gente miúda, cujo valimento depende de algum protetor, de alguém com posses e conhecimento.

Conforme a narrativa:

A tanto que amava o Buriti Bom – Lalinha suave soube – a Casa, todos: Glória, seu olhar acariciante, laçante; Maria Behú que recolhia para suas rezas os pecados de todos; Tia Cló trazendo risonho relato das conversas das Mulheres-da Cozinha:

– **O gato, eh ele tem tanto de comer aqui, e vai caçar coisas – lagartixa, passarim, morcego...**

– Ele traz, mas é para oferecer à gente, para barganhar por naco de boa carne. Ladino!

– É porque a cara dele é do mato, os olhos. Com esses olhos que tem, gato não divulga o dia da noite...

– **Diz-se que Nossa-Senhora trouxe ele do Egito...**

– Quando a Virgem foi lá, com São José e o Menino. Porque iam fugir, gente ruim do rei queriam matar o Menino. Ah, não sei por que que a Virgem não ficou mornado todo o tempo lá, no Egito. Então, o centurião não pegava Jesus, não crucificavam...

– O que um dia eu queria era aprender a rezar decorada inteira a Salve-Rainha...

– **Agora, é a moagem, os homens rezam, antes de principiar a moer.** Quem há-de levantar mais cedo, coar café pra eles?

– Aquele friinho, frio... Quando a noite principiou, já está sendo aurora...

– Eh, dias de moagem já estão chegando... (ROSA, 1994, p. 960) [negritos meus].

Os comentários informam época e atividades da fazenda, misturam declarações sobre assuntos variados e triviais, como o gato ladino. No entanto, afirmações como “O gato, eh ele tem tanto de comer aqui, e vai caçar coisas – lagartixa, passarim, morcego...” ou “quem fica pobrezinho de não dormir, acaba é com sofrer de amores...”, se fornecem o comum do ditado popular e de credices, funcionam como antecipações narrativas, quase como anúncio das próximas cenas. Afinal, Iô Liodoro tem Lalinha à disposição, mas ainda sai em busca de amantes. E tanto a nora quanto o sogro usam as noites para o jogo amoroso, pobres de dormir porque na expectativa do lance seguinte. O mesmo ocorrerá com os desejos de Maria da Glória, no oculto da noite, temporariamente satisfeitos com Gualberto Gaspar.

O grupo de cozinheiras leva ao leitor o comum das coisas, a mentalidade simples e rasa, de modo a contrabalançar as vivências em relevo na novela e dar aos atos de Lalinha e Glória a dimensão da ousadia, do inesperado. A cozinha servil e buliçosa produz o contraste

entre as sertanejas e as mulheres que viveram na cidade; o agir das duas não condiz com os ditames daquele lugar parado no tempo.

Ainda que Glória use discursos que mostram o trânsito entre as duas realidades, Lala vê naquilo tudo o diferente, o não imaginado, o que se pode amar porque cômodo e acolhedor para os de fora e para os que acatam as regras da casa. Presságios e assuntos domésticos misturam-se nas conversas da cozinha, mostrando no grupo um coro ou, ainda, um corifeu com face coletiva. Nos dois casos, um recurso dramático ajuda a compor a narrativa, fazendo avançar a estória.

A seriação já surgira como elemento da matéria narrada, mas, também, como elemento que possibilitava a inovação. Novelas como “Cara-de-Bronze”, contos como “A volta do marido pródigo” e poemas como “Luar na mata” e “No Araguaia” demonstravam uma poética voltada para técnicas narrativas modernas, desde a mistura de gêneros e formas literárias até as formas de linguagem não verbais, como o desenho ou o símbolo. Esses procedimentos indicam a presença de uma voz autoral, ideológica e artisticamente marcada, de tal modo que seleciona e organiza sua literatura a fim de dispor de toda a expressão literária que conhece. O avanço, nas novelas sem epígrafes, está em um abandono do luto romântico para um outro passo, o da declaração de um novo tempo e lugar para a fundação da nação. Rapidamente, o narrador informa que Lalinha e Glória leram *Inocência*. O relato está inserido em um longo parágrafo, cheio de personagens e de ações; umas eram corriqueiras, outras, inesperadas. Esse conjunto antecede a apresentação da mulher feiticeira com cara de assassina, Mariazé, Jiminiana, Maria...

Logo em logo, avisaram-se as chuvas. Glorinha fez anos. Caíram as tanajuras. Deram fruta as jaboticabeiras. Com Tia Cló, ia-se ao cerrado, apanhar mangabas para doce. O Inspetor almoçou uma vez no Buriti Bom, ele também ia partir, mas para o vago dos Gerais, para o sertão, e parecia contente, junto com iô Liodoro, os dois de pé, tomavam o cálice de restilo, enquanto esperando que Glória e Behú terminassem as cartas para Vovó Maurícia, no Peixe-Manso. Lalinha e Glorinha releeram o *Inocência*, que ora achavam ruim, ora um bom romance (ROSA, 1994, p. 946).

A chegada e a profecia de Maria mudam o curso da vida de Lalinha. Inicialmente, com esperança de rever o marido, Lalinha aguarda. O gradual esmorecimento renova a figura do sogro e o interesse da nora, já existente mas suplantado pela expectativa de retorno do esposo. A partir daí, a mulher vinda da cidade não será mais peça passiva da casa. Lala atuará como sedutora, como aquela que busca o amante. Noite após noite, conduz gestos e palavras que, por fim, lhe oferecem a noite de amor tão aguardada. Também Glorinha irá tomar a atitude e

aceitar a admiração inscrita nos olhos de Gualberto-Gulaberto, entregando ao quarentão sua virgindade.

O romance de Taunay, tanto pelo gênero quanto pela protagonista, mostra-se bastante distinto da novela de Rosa. À imobilidade da protagonista romântica, corresponde a iniciativa das jovens amigas, quase induzidas ao amor homossexual em virtude da cumplicidade e dos desejos que acalentavam. Ao amor não realizado, corresponde a satisfação sexual ligada ao prazer, aos impulsos do corpo.

As epígrafes que ponteiavam a obra de Taunay escasseiam em *CB*. E, por acaso (?), na novela que encerra o livro e não traz paratextos, a menção a um romance com muitas epígrafes cria um contraste entre o modo de epigrafar de Rosa e o do romantismo. Ao optar por epígrafes com a dicção oral do sertão, o escritor afasta-se das epígrafes recorrentes no romantismo, a maioria, como já indiquei, retiradas de clássicos da literatura e do pensamento ocidental.

Por outro lado, enquanto o livro de Taunay inicia com um sertão crestado cruzado por um viajante vindo de algum lugar, *CB* abre o conjunto de novelas com a estória de Miguilim, criança que deixa o sertão para estudar e cuidar da saúde. O texto protagonizado pela criança desloca o foco da mulher; o lugar aparece em descrições que mais revelam os sentimentos do menino que a natureza do sertão. *Inocência* pode ser um romance ruim. A vida parada precisa ser remexida, movimentada. O livro de contos irá anunciar o que está por vir. O luto terminara. Homenageando o escritor que ergue *Inocência* ao patamar de Iracema e Peri, a literatura de Rosa abandona os índios e os sertanejos, ajusta o foco nas famílias e nas crianças, avança em direção à representação de um protagonista que cresce com as cidades. Tudo o que “parecia estória-de-fadas [...] como as cantigas e as músicas do vaqueiro-violeiro”, “sendo o sertão assim – que não se podia conhecer” (ROSA, 1994, p. 947), precisa ser movimentado, deve receber estórias nascidas de outros escritores.

A metáfora trazida do mundo infantil e aplicada à vida adulta resulta em impasse, em manutenção, em um soar falso porque repete fora de hora o que não lhe é próprio. A mobilidade característica da infância precisa ser conquistada, pois esgotaram-se as imagens da nação fundada no índio, no sertanejo e na mulher.

5 O SILÊNCIO DAS EPÍGRAFES: A CONSTRUÇÃO DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*

Livro não tão estudado como *CB*, atualmente algumas publicações da crítica têm chamado a atenção para o “amarelinho”. Ana Paula Pacheco, em *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*,¹²³ chama a atenção para a literatura alcançada com o livro de contos ao tecer considerações sobre o regionalismo de 1930 e a obra de Rosa, indagando se essa última poderia ser vista como “regressão da consciência histórico-literária” (2006, p. 17) alcançada em 1930. A autora focaliza a já conquistada consciência acerca do subdesenvolvimento brasileiro via regionalismo, a qual aponta o sertão como *problema do país* (2006, p. 16) [itálico da autora], e a obra rosiana tida como “super-regionalista” – cita Antonio Candido e o texto “Literatura e subdesenvolvimento” (1989). As variantes que propõe servem como alavanca inicial para as reflexões deste capítulo, levando-se na retina o texto já comentado de Süsskind e as cartas de Rosa aos pais.

Supus ser mais verossímil pensar que “sertão” é sujeito que não apenas equivale ao predicativo, mas submete-o a um ponto de vista: **assim, o sertão é o mundo tal qual este seria a partir de uma ótica que quer vê-lo do e no sertão**, inclusive quando se faz o salto universalizante à “experiência humana”. Por um lado, teríamos a região como o espaço em que se expressam contradições que são do país, na percepção de um modo local de ser, de um ritmo social e cultural que é e não é o mesmo de outras partes do Brasil, pois apreendido sob uma ótica particular. Por outro lado, **essa ótica particular (supostamente do outro, o sertão) inclui o olhar do escritor que, sem abandonar o “mundo da cultura”, recria a realidade social, seja a do fazendeiro, seja a do homem pobre do interior ou a do sertanejo**. Ocorre que em *Primeiras estórias* temos ainda um outro passo: **o olhar, por assim dizer, se descola algumas vezes da construção desse sertão-mundo (até porque os espaços no livro são mais variados) e interroga a si mesmo, questionando seus pressupostos citadinos e de classe**. (Tais pressupostos, se antes não impediram o autor de fazer grande literatura, **agora parecem fazer ver melhor, em obra menor, as tensões do universo social imaginado sobre o qual se debruça.**) (PACHECO, 2006, p. 16-7) [itálicos e aspas da autora; negritos meus].

¹²³ Ver PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.

Segundo Pacheco, essa visada mais clara aparece principalmente quando um narrador estranho – de fora – deixa perceber certa incompreensão frente ao outro ou, então, quando um narrador burguês, utilizando a primeira pessoa, mitifica a própria história (2006, p. 17). Como procurei mostrar, a condição da família sertaneja vem vincada pela frouxidão de laços parentais, pelo favor que vincula as pessoas por méritos pessoais, pelas formas de violência contra seres considerados menos aptos e pela característica do agregamento (congregam exemplos desses itens “Conversa de bois”, “Duelo”, “A volta do marido pródigo”, “Campo geral”, “Uma estória de amor”, por exemplo). Para esses textos, as epígrafes funcionam como micronarrativas, reeditando, sobre o conto ou a novela, o texto curto, síntese da estória ou mote para ela. À medida que figuras da infância ganham preenchimento, protagonismo e problematização, as narrativas ganham o silêncio como epígrafe. E, claro, os paratextos são relevantes em Rosa porque, inicialmente, formavam uma engrenagem em consonância com a matéria narrada em contos, novelas e poemas, expondo um dos traços da poética rosiana. As epígrafes não estão ali por mero ornamento, mas adentram uma literatura cujo sistema de composição tem como bases profícuas a comparação, o amálgama e o diálogo entre personagens, temas e subtemas.

Willi Bolle observou a extensa galeria de narrativas não romanescas de Rosa e elaborou uma gramática narrativa para 77 textos do escritor mineiro, distribuídos em *SA*, *CB*, *PE* e *TU*. A análise, publicada em *Fórmula e fábula – Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa* (1973), procurou oferecer uma “breve descrição de cada conto individual, e depois, agrupar as observações para deduzir as características gerais de sua obra” (p. 36). A extração da fábula adveio da redução do texto a uma sequência de grandes unidades constitutivas. O procedimento escolhido, segundo o crítico, foi uma opção para melhor enfrentar a gama de contos produzidos por Rosa.

De modo a reunir as fórmulas extraídas de cada livro, Bolle efetua a seguinte divisão: *SA* concentra-se em sequências narrativas que demonstram os aspectos delito e sanção; *CB*, consciências angustiadas; *PE*, os inadaptados; por fim, *TU*, anedotas de abstração. O interesse do pesquisador centrou o estudo da obra rosiana em um conjunto de livros cuja forma se opõe à do romance. Ao desenvolver a análise, Bolle encontra sintagmas narrativos cuja execução formular leva a diferenças que destacam as *PE* em relação aos demais. Os livros de 1946 e de 1956 (não abordarei *TU*, como já previsto) apresentam resultados presos a termos designativos de uma ação e de uma qualidade, respectivamente. O livro de 1962 é reduzido a uma fórmula que necessita de um determinante e de um adjetivo substantivado, o qual remete à ideia do antigo participio passado latino, ou seja, carrega o sentido pretérito pontual: o que

foi inadaptado. À qualificação, permanece subsumido o termo não expresso, qual seja, sujeitos, seres, indivíduos..., ou seja, o substantivo designativo da categoria dos personagens, de onde emanam as ações. A categoria narrativa sobre a qual aparecem as modificações processadas na poética rosiana é a do personagem.

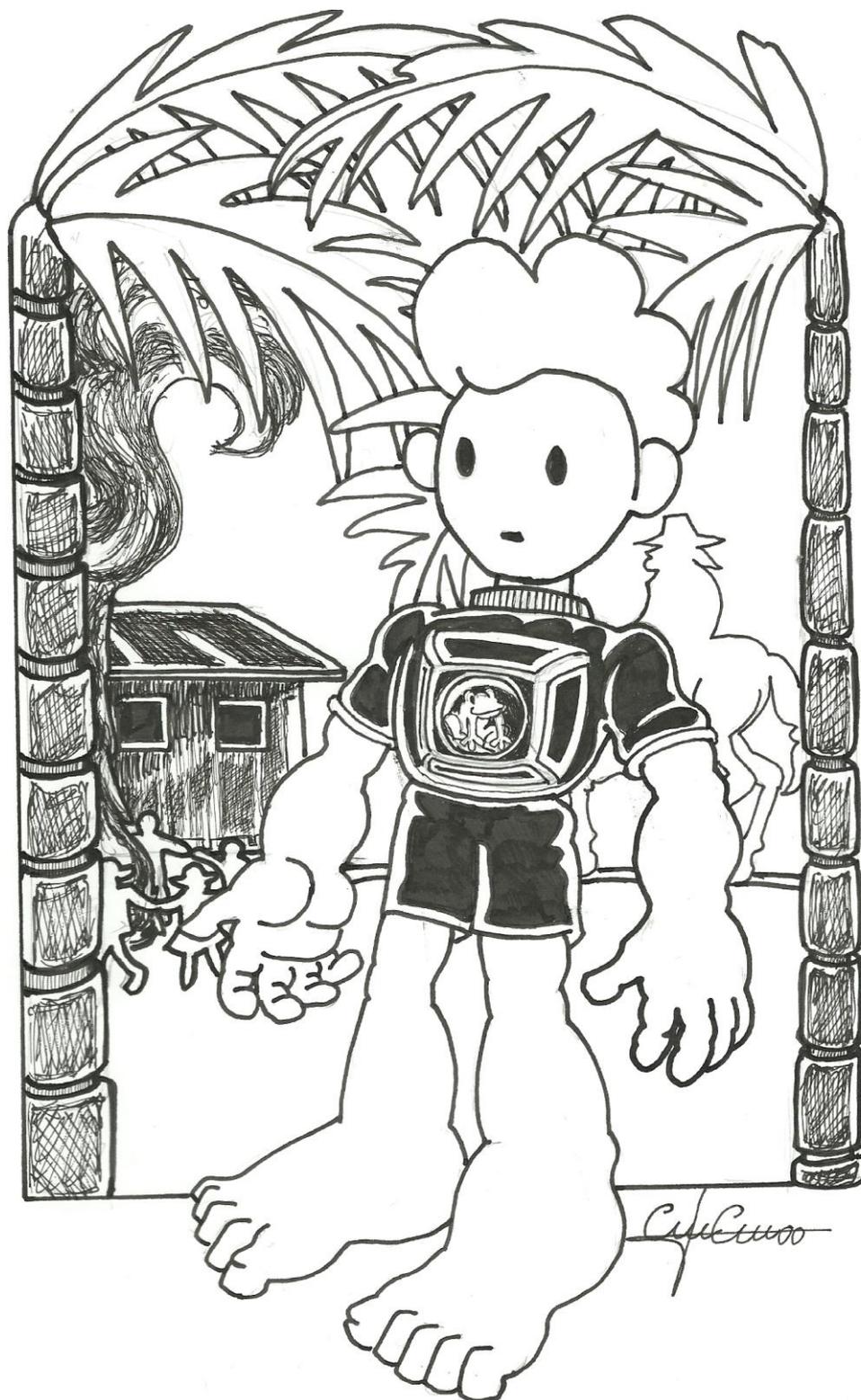


Figura 5: Os meninos de Rosa, de José Sílvia Camargo

Exatamente por não se ater apenas a *PE*, Bolle também lê, no livro de contos, indicativos de crítica social. Bolle assinala uma grande mudança em relação a *CB*, uma vez que “lá o protagonista era, de certa maneira, o porta-voz do seu meio social” (1973, p. 104), como exemplificam Miguilim e Lélío, representantes de crianças sertanejas e de vaqueiros respectivamente. Nos contos-poemas, o protagonista comete uma ação anormal, estranha, opondo-se aos normais, ao senso comum da sociedade. Os “normais” ou veem positivamente a ação praticada, aprovando-a, ou negativamente, capazes de detectar o estranho da situação e, por força da situação, aderir a ela. Nesse sentido, Bolle oferece como exemplos a comunidade onde vive Sorôco e o filho que vê o pai partir na canoa, desejando segui-lo. Para aceitação, o exemplo está nos trabalhadores que recebem as terras doadas por Man’ Antônio.

De certo modo, Miguilim é o personagem que anuncia a virada de ponto de vista dos protagonistas das narrativas curtas. A resistência ao mundo adulto, o desejo de permanecer fantasiando, mostra que a criança não se sente à vontade no mundo da gente grande, na organização que aqueles homens livres instituíram para sobreviver. Sobre Lélío e Miguel, mantenho o que propus acima: os personagens voltam-se sobre suas pegadas, andam em espiral.

As ações estranhas ou anormais analisadas por Bolle não apagam temas como o amor, presente em “Sequência”, “Luas-de-mel” e “Substância”, e as relações de poder, nucleares em “Famigerado”, “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade”. Se o povo protagonista de “Os irmãos Dagobé” espanta-se com Liojorge e com a decisão dos facínoras, aceitando a saída impune de um e outros, se o senso comum atribui à vaquinha apenas a condição de animal em fuga, condição subvertida pelo desfecho, ainda assim, permaneceria como tema maior o estranhamento em relação à ação dos protagonistas.

Entretanto, mais importante, com Haroldo de Campos, em “A Linguagem do Iauaretê”¹²⁴ (1967, p. 49, apud BOLLE, 1973), Bolle sublinha a transformação de “elementos estilísticos em unidades de fábula: a admiração do menino pelos dois pássaros coincide com a função narrativa ‘alegria’” (1973, p. 86). Alinhando os contos com o Menino ao conto “O espelho”, o crítico aprofunda as considerações sobre o núcleo imaginação, fantasia, invenção. A capacidade de recordar, inclusa aí a seleção pelo esquecimento, é fundamental para a perspectiva que anima as estórias. No entanto, essa capacidade refere-se tanto ao olhar em direção ao outro quanto em relação a si mesmo. A maior recorrência de personagens ligados à infância assinala a prevalência da figura infantil sobre o vaqueiro, o jagunço, o doutor. A

¹²⁴ Cf. CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

visada que percebe na imaginação o cerne dos contos atribui relevância às narrativas que abrem e fecham o volume, resgatando a mudança perceptiva levada a cabo.

O elemento inovador nesse conto é, a semelhança da “Educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto, **uma espécie de “educação perceptiva através de um código-espelho”**; o vocabulário existencialista vem de acréscimo. Em termos de gramática da intriga, **o núcleo narrativo é formado pela predicação “imaginação, fantasia, invenção”** (codificação: *imag*), que o Autor usara experimentalmente em “Cara-de-Bronze”, designando a tentativa do narrador Moimeichego de sondar o caráter do enigmático fazendeiro. Aqui, nas experiências expressas por um código-espelho, **o verbo “imaginar” (*imag*) ganha uma nova dimensão: passa a refletir sobre si mesmo, sobre a condição do seu ser** (BOLLE, 1973, p. 89) [negritos meus].

Todo o conjunto de *PE* deve ser visto sob a perspectiva de uma educação para a percepção do trabalho estético. A trama narrativa, os personagens, os quadros, tudo *quer se mostrar* como escolha de recursos literários. A relevância de traços estilísticos para a trama, no entanto, não se esgota em cada estória: antes, é anunciada na narrativa em quadro. Se Miguilim conta e ouve estórias, Miguel escuta; se Miguilim resiste e enfrenta, Miguel conforma-se; se Miguilim passa a enxergar melhor ao partir, Miguel, quando retorna, vê aquilo que o esquecimento lhe permite ver.

Se a narração das peripécias do menino precisa de um narrador focalizado nos gestos da criança e de muitas estórias dentro de outras estórias, a narração do retorno do veterinário carece de narrador com focalização interna, com uso de discurso indireto livre sob duas perspectivas – portanto, em quadros lado-a-lado colocados, com estórias que cruzam – associadas a um coro e à leitura de um romance. Se a última novela realça os planos, a primeira nivela as estórias pela intersecção de narrativas. Esse recurso destaca os personagens, como que os descola do plano de fundo, movimento necessário para as ousadias da narração final.

Em *PE*, a repetição da narrativa em quadro não serve à simples reunião de contos e temas, mas a uma outra forma de exposição do sertão. Os contos, à semelhança de quadros, destacam cada um dos protagonistas e suas estranhezas. A inexistência de epígrafes exige do leitor a lembrança da articulação dos textos, de modo a retirar do esquecimento ou ocultamento o autor implicado. Escondido sob a capa de personagens e sob as vozes da cultura oral, agora o autor implicado assoma à cena.

Assim, o silêncio das epígrafes coincide com a condição do infante, com o desnecessário entretecimento de estórias compridas e com a recusa da oralidade em favor da confissão da figura autoral, que assume seu lugar como mão que preside às escolhas formais

do livro, colocando-se como estranho ao sertão e afeiçoado às técnicas da narração e da imaginação a serviço da memória. Se os personagens falam do Brasil carente, do Brasil da exploração, as estratégias da narração falam do avanço literário, do ultrapassamento da dependência via conquistas literárias.

O destaque feito por Pacheco à cultura letrada do autor a percorrer as vozes dos narradores criados por ele confirma procedimentos de construção literária como, por exemplo, o uso de elementos da realidade do escritor transmutados em matéria de ficção. A observação da crítica referente aos narradores rosianos, tanto em terceira quanto em primeira pessoa, leva o leitor de Rosa a contos emblemáticos como “A benfazeja” e “Os cimos”, por exemplo, tradutores desse estranhamento em relação ao outro e em relação a si mesmo – pois o que seria mitificar a sua estória e a dos familiares senão colocar-se como estranho ao mundo histórico, reproduzir o “sentimento íntimo de nacionalidade” de sua época (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 804), de modo a, então, apreender a realidade historicamente dada via esvaziamento de elementos simbólicos como a dicção oral e a natureza, cuja existência depende de um olhar estrangeiro? A aguçada percepção em relação ao passo a mais dado pelo livrinho pontua justamente certo descolamento entre as cenas do mundo objetual, deslocamento reforçado, em minha opinião, em benefício de fissuras narrativas que insistem em emergir ao primeiro plano da cena, desvelando a insuficiência das “pedrinhas de ouro” e do elenco de homens filhos do sertão para contar a matéria histórica resistente sob o trabalho do escritor que não abandona o realismo com uma de suas técnicas.

Basta citar a brancura do polvilho e o trabalho infantil de Maria Exita, ou o alívio surpreso do povo que vê partir os impunes facínoras, exemplos do desajuste entre a conotação bela e humorada da construção literária e o não dito impresso na mesma imagem: a exploração e a injustiça. O processo histórico é o fundo sobre o qual se erguem os perfis e as tramas. O discurso crítico, nesse sentido, cresce em *PE* porque reforça as fissuras entre a bela metáfora e a realidade a partir da qual a verossimilhança é traçada, sublinhando as escolhas estéticas que optam por essas fissuras, indicativas de uma imagem mítica que só sob a égide do trabalho ficcional ganha uma aparência una, como se a da superfície lisa de um espelho ou o lugar perfeito da imaginação sonhada. A dicotomia entre o gosto pelo realismo e pelo mito não elide a disputa de classes que movimenta o país, embora garanta um espelho em que se é sempre criança.

O texto curto e sem epígrafes permite o apanhado mais explícito das contradições em que se movem personagens e narradores, analisa Pacheco. Nesse sentido, a figura do autor implicado parece-me útil à análise literária de uma obra com tantas nuanças, como a de

Guimarães Rosa. Afinal, os contos 1 e 21, *verbi gratia*, não apresentam crianças falantes, com necessidade de narrar estórias. Os Meninos agem como infantes, especialmente o Menino de “As margens da alegria”. Eles pouco falam, transitando muito mais no terreno da recordação – no sentido exato de refazer no coração – que no da expressão verbal.

O mutismo desses Meninos coloca em xeque as narrativas compulsivas e as estórias da tradição popular que incluíram no repertório de casos aqueles que servem para sustentar mitos como o do esforço individual e o do trabalho ininterrupto como fontes de riqueza e bem-estar. Nos dois contos, é preciso esquecer e selecionar imagens, escolher a alegria, ou seja, aliar memória e imaginação, atitude que não vem de fora, mas do íntimo. A narrativa em quadro, considerando-se o protagonista e o tema repetidos, avisa sobre a ficção que recorta, seleciona e ocupa-se em recriar a alegria. Simultaneamente, as narrativas avisam a posição protagonista do autor implicado, quem seleciona, escolhe, refaz, sem colocar-se como porta-voz do sertanejo, mas assumindo o lugar de figura de fora, do estranho que não se cansa de olhar e procurar entender, do estrangeiro que colore o sertão com as cores recebidas da memória.

A honestidade da posição ocupada abala a tradição que quer dar voz aos desvalidos, o que acaba minando as conquistas de uma classe social paternalisticamente abraçada – claro, denunciar a opressão e a mudez dos espoliados é importante, mas há estratégias que, via protecionismo, alijam essas faixas da população brasileira da conquista de seu próprio discurso e papel social.¹²⁵ A educação estética pretendida precisa das confissões não do sertanejo, mas de autor implicado letrado que, paulatinamente, ao longo dos livros publicados, ocupa-se em desvelar o lugar de onde fala. Lembro os recursos em uso em “A volta do marido pródigo”, “Corpo fechado”, “Cara-de-Bronze”, “Buriti”, “No Araguaia”, para citar alguns dos textos já vistos. A confissão das estratégias literárias não poderia restringir-se ao narrador personagem, sob pena de, outra vez, esconder a figura autoral.

As experiências formais iluminam o autor implicado; a opção pela infância coloca em xeque o sertão fornecido por olhos de enxadeiros, jagunços, fazendeiros, vaqueiros, loucos, agregados... Tematicamente, a figura infantil focalizada abarca toda uma estrutura ampla porque, a partir de gestos mínimos, próprios da economia doméstica, a personagem da criança faz surgir a realidade social cristalizada na família extensiva, característica das sociedades rurais brasileiras. O regionalismo das estórias ganha verossimilhança no menor gesto, no que há de mais íntimo na organização rural. O menino perdido nessa estrutura aponta para a saída apresentada pelo Menino de *PE*. Não se trata aqui de uma fórmula que resolva impasses, ou

¹²⁵ Lembrar João Cabral de Melo Neto (1995) e textos como “Descoberta da literatura” e *Auto do frade, poema para vozes* é inevitável.

de um mito que subjugu a vida histórica. O que surge é a declaração de uma sociedade roída até seu âmago por regras de sociabilidade fundadas na violência de processos colonizadores que dependem da escravidão, os quais se repetem na relação dos adultos com os pequenos. O trabalho de mão de obra gratuita exercido por crianças, filhos de homens livres, garante a estagnação das feições sertanejas típicas.

Nesse sentido, não bastaria promover o descortínio da capital-*urbs* que adentra o sertão: seria necessário, também, fabular outro tipo de narrativa de fundação e outro tipo de protagonista. Afinal, se o mutum ainda faz ecoar os discursos em paralelo do herói sem caráter, Macunaíma, e se o travessão fornecido a Riobaldo e ao sobrinho do Iauaretê apenas recoloca situações revisitadas pela literatura brasileira, qual seria a saída para fora desse círculo, para fora de “uma arquitetura que limita os movimentos da pintura”, na expressão cabralina para as conquistas de Joan Miró (MELO NETO, 1995, p. 719)?

Não assumir a dicção do outro mas sua própria, deixar aparecer a categoria literária que simboliza as escolhas estéticas enquanto discurso do e sobre o país, significa dar complexidade à representação da nação. Ao lado do sertanejo e dos seres estranhos, surge a figura autoral como expressão do Brasil desenvolvido e moderno. A fissura de classes aparece no refinamento da escolha.

Penso que dois aspectos devem encaminhar a presente reflexão: primeiro, a prevalência da figura da criança como aquela que, ultrapassando a representação dos pequenos trabalhadores – evidência da cruel absorção das regras herdadas à colonização como modo de vida da família de homens livres –, liberta-se do discurso adulto na medida em que realiza os movimentos de esquecimento e imaginação, movimentos permeados por luz e cor. Diretamente ligada a essa questão, há que considerar a relação desse destaque com a execução de uma forma estética *que opta pelo Menino cidadão aliado ao silêncio das epígrafes*. Menino e ausência de paratextos funcionam como adequação formal ao conteúdo, inserindo como categoria da narrativa o autor implicado, segundo aspecto a considerar, pois a estrutura em quadro e o tema sertão a permear os textos alicerçam uma disposição que tende ao gênero dramático. *A consciência adquirida pelo leitor relativa às estratégias literárias em uso produz um efeito similar ao da parábase. No entanto, ao passo que, na comédia grega antiga, o coro era o responsável pela parábase, interrompendo a ação teatral e trazendo o público de volta à realidade política, social e econômica, ao longo dos contos, o gesto do coro é transferido a uma categoria da literatura, o autor implicado, responsável por evidenciar os recursos que urdem a estética realista paulatinamente conquistada. Juntem-se a isso os diversos protagonistas, recheando esse novo sertão, e o conjunto ganha foro dialógico.* Em

certos momentos, inclusive, o leitor tem a impressão de que o desfecho de um conto continua no início do seguinte. A conclusão de “O espelho”, por exemplo: “Disse. Se me permite, espero, agora, sua opinião, mesma, do senhor, sobre tanto assunto. Solicito os reparos que se digne dar-me, a mim, servo do senhor, recente amigo, mas companheiro no amor da ciência, de seus transviados acertos e de seus esbarros titubeados. Sim? (ROSA, 2005, p. 120)”,¹²⁶ por exemplo, sugere a expectativa de uma resposta. O conto seguinte, “Nada e a nossa condição”, inicia com a imagem de um homem inteirado, cuja presença assemelha a de um rei, preenchendo a narração com a estatura definida do protagonista (p. 121), como se o narrador respondesse à pergunta do conto anterior. À experiência do homem transformado em menino, responde a narração de um personagem em que a mudança não o reduz ou lacera, mas mantém inteiro, ultrapassando a condição de bom homem. A conversão em Destinado nas páginas finais do conto sobre Tio Man’ Antônio parece anunciar a conversão que irá se operar em Reivalino. Semelhante, o desfecho de “Sorôco, sua mãe, sua filha” traz a ideia de “casa dele, de verdade” [de Sorôco] (p. 64), de ir com Sorôco “até aonde ia aquela cantiga” (p. 64), como se indicando a casa do homem ou um lugar distante.

O texto seguinte, “A menina de lá”, inicia localizando a casa, o pequeno sítio, “atrás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus” (p. 65), como se complementasse espacial e reflexivamente o conto anterior. À cintilação ausente do moço muito branco (p. 144), segue a mesmice da fazenda de Joaquim Norberto (p. 145), prenúncio da novidade, do rapto. A primeira oração de “Darandina” (p. 171) parece mudar a direção das preocupações do narrador de “A benfazeja”, afinal, às dúvidas é inserida uma afirmação que garante a nitidez – mesmo que temporária. E, ainda, não é possível deixar de lado a apresentação que o narrador faz, focalizado no Menino, depois de declarar “Esta é a estória” (p. 49), de modo a oferecer, de um só golpe, os personagens que virão.

O Menino deixava-as [as revistas de folhear], fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridde à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha. Se homens, meninos, cavalos e bois – assim insetos? [...] E prometia-lhe o Tio as muitas coisas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente. A luz e a longa-longa-longa nuvem. Chegavam (p. 50) [negritos meus].

¹²⁶ As citações subsequentes referem-se a ROSA, op. cit., 2005.

Olhar revistas e espiar a paisagem são os movimentos do Menino, com o pensamento “ainda na fase hieroglífica” (ROSA, 2005, p. 53). Na sequência narrativa, o leitor recebe a descrição sob o ponto de vista de impressões que valorizam as cores e a luminosidade. A divisão cartográfica avisa o que se depreende das primeiras linhas: o narrador adulto descreve o cerrado, cores, fauna, flora. A Terra, sucintamente apresentada, surge não como tratado geológico, mas como pintura ou fotografia, como montagem. Tudo isso é mediado pela ação aconchegante do Tio e da Tia, solícitos em atendê-lo. Elementos psicológicos, ligados à sensação de bem-estar entre parentes, e elementos que descrevem o lugar aparecem misturados, um incide sobre o outro. Não por acaso, o parágrafo encerra declarando a posse do Menino, posse feita na mente, no pensamentozinho (p. 53). Essas estratégias mostram o gesto de apresentar, introduzir os demais contos desvelando os recursos estéticos com os quais seriam construídas as imagens literárias.

Além de um aparente diálogo entre narradores, o entrecruzamento dos textos decorre tanto da intersecção de subtemas e caracteres quanto de traços de paralelismo. O tema geral estranho ocorre de modo diverso em contos como “A benfazeja” e “Nada e a nossa condição”, ao passo que o subtema justiça aparece em “A benfazeja” e “Os irmãos Dagobé”, interseccionando a posição diz-que-diz do povo, agente da ação. Nessa linha, estão “Darandina” e “Um moço muito branco”. A estratégia do travessão que anuncia o dialogismo junto ao subtema produz a intersecção que reúne os contos “O espelho” e “-Tarantão, meu patrão...”. A força das armas, tema e/ou subtema de vários contos, mantém as narrativas em paralelo pela diferença nas formas de violência, mas interseccionadas pelo elemento armas.

A adequação formal ao conteúdo e a escolha por transformar uma categoria da literatura em categoria da narração em quadro evidencia, afinal, o rompimento com a forma de expressão de narradores sertanejos em primeira pessoa como recurso de expressão da brasilidade, recolocando a disputa de classes de uma sociedade que não se quer representar como sociedade em conflito. *Os diversos protagonistas, se por vezes falam de lugares sociais semelhantes, como é o caso do povo, expressão coletiva presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha” e “Os irmãos Dagobé”, ou o caso do médico e do residente em “Famigerado” e “Darandina”, respectivamente, também ocupam posições diferentes em termos de classe, o que funciona de modo a tecer um conjunto dialógico de vozes que representam a sociedade que se moderniza e não sabe o que fazer com os personagens que evidenciam zonas da sociabilidade ainda da “idade média sertânica”* (OLIVEIRA, 1970, p. 404; In: COUTINHO, 1970), fora de lugar (SCHWARZ, 1977) nas nascentes cidades modernas do país, com práticas a tal ponto arraigadas, que apresentam raízes na dinâmica familiar do homem explorado

(*Lembro Tiãozinho, Timpim-Vinte-e-Um, Miguilim, Grivo, Mãitina, Camilo, Maria Êxito...*). A narrativa em quadro garante o protagonismo de vários desses homens e mulheres livres, sem que sobre eles paira a fama de jagunços, de heróis ou de escritores de suas memórias. Ao contrário, recusa figuras já encontradas e faz silenciar as vozes retiradas ou recriadas da realidade impregnada em paratextos a fim de colocar sobre a figura do homem que escreve, cidadão, as imagens que forjam, conforme a memória, a imaginação e o esquecimento, a figura da nação.

O foco romanesco em personagens vingadores ou inteirados (OLIVEIRA, 1970), frequente na História da Literatura Brasileira, não expressa a mobilidade repetitiva da sociabilidade. A projeção de tensões sociais não resolvidas em nível de Estado, focalizadas na infância, em meninos e meninas, joga sobre o esforço individual e sobre a possibilidade de uma grande conquista do sujeito: uma vida bem afamada, bem dita. O desmesurado esforço das crianças em não aderir à saída da infância e em recusar a estória de vida dos adultos funciona como metáfora para um sistema de violência entre classes, o qual esmaga, repetidamente, as camadas desvalidas de homens livres do país; ao mesmo tempo, a oposição criança x adulto mostra a reativação de relações familiares e interpessoais pelos mesmos mecanismos engendrados no mundo da exploração, pois os pequenos carecem de ter utilidade para as famílias pobres. Nesse sentido, *a proximidade do autor implicado com o Menino que olha e imagina*, escolhido para abrir e fechar o volume, *denuncia o olhar da cidade que refaz o sertão de sua época*. Não mais o sertão de Peri, Inocência e Antônio Conselheiro, talvez um lugar mais próximo do latino Macunaíma e do menino Damião.

* * *

O livro publicado em 1962 inicia e termina apresentando um protagonista Menino e, ao fundo da narração, a construção de uma cidade. Trata-se de uma narrativa em quadro. Cidade e Menino imbricam-se em uma visada histórica crítica referente à fundação da nova capital federal e à literatura que alimenta imagens passadistas da nação republicana. A ausência de epígrafes produz um sinal de alerta ao leitor: prevalece o modelo experimentado nas narrativas em quadro e sem paratextos.

O menino e a cidade encenam a fundação da nação brasileira fora do sertão, nas letras e formas vindas da *urbs*. A fundação do país com Brasília e a criança, simplesmente, significaria tanto um retrocesso em se tratando de representação quanto a afirmação de que a literatura nacional permanecerá em círculo, incapaz de sair da repetição de um ato fundante

esgotado e hoje esvaziado – a lenda do Ceará, o nascimento e desaparecimento de Macunaíma, o livro de Paulo Honório.... Se a substituição do jagunço, do vaqueiro, do homem rude pela criança citadina indica a falência das figuras herdadas da tradição romântica e do regionalismo de 30, a fundação da capital funde-se com a aceitação da destruição do cerrado e de sua paisagem e com a reafirmação de que a imaginação pode, sim, minorar a dor de uma perda, mas não resolve as coisas no âmbito da realidade histórica. O conforto trazido pela imaginação é também uma arma frágil, como frágil é o Menino que retorna à cidade onde o aguardam o Pai e a Mãe.

Para Jacques Le Goff, há mais semelhanças entre a cidade contemporânea e a cidade medieval do que entre essa última e a cidade antiga. Entrevistado por Jean Lebrun, ele desenrola aspectos característicos das cidades nascidas a partir da Idade Média, comentários registrados em *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun* (1998, p. 9-10).¹²⁷ Pensar sobre a cidade é condição exigida pela narrativa que abre as *PE*. E apesar a relação do Menino com a cidade produz o gancho com as considerações que encadeei até agora.

Ao comentar a produção da farinha e do pão, o historiador lembra a Lebrun os Grandes Moinhos bem próximos ao centro da capital francesa. Lebrun aproveita a ideia do esquecimento das condições de trabalho do meio urbano para introduzir dados que remexem a dicotomia campo x cidade.

Da mesma maneira que se esquece aquilo que foi a função agrícola das cidades, e que reencontramos em algumas cidades da África, Bangui, Brazzaville, Kinsbasa. Em Bamako, os criadores peúles guardam as cabras na cidade. Parece que 20% da população do Cairo pratica a agricultura (LE GOFF, 1998, p. 32-3).

É uma situação medieval. A “desruralização” da cidade é um fenômeno do século XIX. Até o século XIX, persiste uma certa atividade rural nas cidades, e ela é sempre suscetível de ser retomada em caso de necessidade. Vi isso recentemente na China: a casa da família, com o quintalzinho para os legumes, os frutos necessários ao consumo familiar e que são trocados com os vizinhos. Encontram-se assim campos e, principalmente, terrenos onde podem pastar rebanhos. **A cidade, portanto, pode ser penetrada pelo campo; não seria pertinente definir, a este respeito, uma separação absoluta** (LE GOFF, 1998, p. 32-3) [itálicos distinguem a voz de Lebrun; o restante do texto é a resposta de LE GOFF; negritos meus].

A exposição avisa sobre a precariedade da posição dicotômica *rus/ager versus urbs*. Prudente, o historiador afiança a interpenetração campo-cidade e a exemplifica de vários modos, corroborando as situações apresentadas por seu interlocutor. No entanto, alerta para a desvalorização do trabalho rural. Desde a Antiguidade, o camponês é o grosseiro e rústico em

¹²⁷ As referências e citações subsequentes dizem respeito a LE GOFF, op. cit., 1998.

oposição ao homem da cidade, culto e letrado. O cristianismo acentua esse viés, uma vez que o camponês é o último a ser cristianizado (LE GOFF, 1998, p. 49). Por isso, o homem do meio rural será conhecido pelo citadino como *paganus* ou pagão, não cristão e camponês se equivalem. A cidade é também o lugar seguro que deve proteger contra hordas de esfomeados vindos dos campos (p. 76).

Ainda com respeito ao trabalho, as atividades executadas dentro da cidade medieval são consideradas importantes, **essa “é uma das funções históricas fundamentais da cidade”** (LE GOFF, 1998, p. 49) [negritos meus]. A cidade será o lugar de valorização do trabalho, pois padeiros, curtidores, ferreiros, artesãos produzem coisas “úteis, boas e, às vezes, belas, e tudo isso se faz pelo trabalho, à vista de todo mundo” (p. 49). O historiador acrescenta que o surgimento de escolas, devido ao processo de ensino e aprendizagem, contribuirá para dar relevância ao trabalho.

Assim, à medida que se configura, a cidade é o lugar do trabalho reconhecido e da segurança em oposição à estrada, ao mar e ao meio rural (LE GOFF, 1998, p. 72). Ao mesmo tempo, a nova organização social apresenta desigualdades ligadas a doentes, como os leprosos, que não podem trabalhar. As ordens mendicantes denunciam a situação e promovem, na cidade, um novo ideal, o bem comum. Casas de leprosos e asilos para pobres desempregados são cada vez mais construídos, tanto para proteger os citadinos quanto para resguardar aqueles que não podem prover o próprio sustento (p. 83).

Com relação à conceituação do homem citadino, à compreensão daquilo em que ele acredita, Le Goff evoca Alberto, o Grande, teólogo e pregador dominicano alemão. O historiador considera um texto de 1260, conjunto de sermões que o dominicano usou em torno do tema cidade quando pregava em Augsburgo, na Baviera.

Eles constituem um elogio da cidade, mas, ao mesmo tempo, fornecem uma definição daquilo que deve ser o ideal urbano. Alberto, o Grande, parte de uma frase de Cícero que já havia sido retomada por Santo Agostinho, e que mostra mais um ideal do que uma realidade: “Uma cidade não é constituída de pedras, mas de homens, de cidadãos”. [...] A cidade, ou mais exatamente as pessoas que a encarnam, isto é, os burgueses, aqueles que têm o direito de burguesia, é uma sociedade de iguais e isso é uma revolução. Também é justo falar de revolução comunal, a despeito das reservas que provoca hoje essa expressão entre os historiadores. A sociedade “burguesa” é, ela também, vivamente desigual: os grandes contra os pequenos (os miúdos), os ricos contra os pobres, mas o modelo teórico burguês inicial é aquele dos homens iguais no direito. As cidades são, portanto, uma revolução, porque, como já se disse, sua aparência torna os homens livres e iguais, mesmo que a realidade, com frequência, permaneça longe do ideal (LE GOFF, 1998, p. 91) [negritos meus].

A cidade medieval, segundo Le Goff muito semelhante à contemporânea, é formada por homens iguais. Cabe ao mundo cidadão promover paz, justiça e igualdade. Ensaio à sombra do feudalismo antidemocrático, ainda assim uma espécie de promotora do ideal de “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”.

Quanto à organização familiar, a construção das cidades de modelo medieval introduz mudanças significativas. A ideia de inviolabilidade da *casa-domus* e de proteção à criança coincidem com o surgimento da família nuclear.

O que é notável na Idade Média, e que reencontramos mais tarde, existindo ainda em nosso Código Penal, é **a defesa do domicílio, e sobretudo do domicílio urbano**. Existem ainda muitas casas de madeira, mas a casa tende a ser de pedra. **Ela é o lugar onde se identifica uma família, ao passo que as casas camponesas não são absolutamente guardadas pelos mesmos sentimentos e os mesmos materiais** (LE GOFF, 1998, p. 73-76) [negritos meus].

A proteção à casa é a proteção à família e ao lar, aos bens que essa família possui. Lugar da família, a ideia de domicílio oferece a antiga compreensão romana de lar, de local reservado, íntimo e sagrado.

É considerável a influência do desenvolvimento urbano sobre a evolução das estruturas e dos comportamentos familiares. **É na cidade que se passa da família ampliada, que é o tipo de família do campo e da feudalidade, em que vivem juntos os pais, os parentes, diversas gerações, em suma, à família nuclear** – os pais e filhos apenas. Os historiadores da demografia matizam um pouco esse esquema mas ele permanece *grosso modo* exato (LE GOFF, 1998, p. 100).

A conversa gira em torno do poder na cidade, do ideal de bom governo. Essa perspectiva leva Lebrun e Le Goff à instituição de um grupo familiar menor. Família e ordenação do poder cidadão se entrelaçam. As casas urbanas, salvo as da nobreza rica, são construídas para famílias nucleares. Na exposição, surge a associação com o imaginário religioso:

Assim, a partir dos séculos XII-XIII, desenvolve-se na arte cristã o tema da Sagrada Família. O Natal era essencialmente o nascimento de Jesus; a Virgem, São José, o burrico e a vaca, e, secundariamente, os pastores, os reis magos como figurantes. **A Sagrada Família é uma verdadeira família: o pai, a mãe e o filho, cujo Natal é representado como um nascimento de criança numa família nuclear, sendo esta particularmente bem destacada no tema da fuga do Egito** (LE GOFF, 1998, p. 100) [negritos meus].

O imaginário da recente religião solidifica a configuração da família burguesa, a qual caracterizará a família das cidades. A figuração da Sagrada Família, trindade à semelhança do

arquétipo divino, liga-se verticalmente ao religioso e horizontalmente à nascente sociedade citadina e seus pressupostos ideológicos. Cabe ao bom governo evitar que uma família se sobreponha a outras, formando um tirano urbano; os dirigentes devem promover a paz e a justiça para todos, ricos e pobres. Enfim, o bom governo da cidade deve “fazer funcionar instituições relativamente democráticas, relativamente igualitárias” (LE GOFF, 1998, p. 102). Relativamente, advérbio importante quando se trata de uma cidade que apresenta situações conhecidas do homem urbano contemporâneo, como a mendicância e a pressão imobiliária que divide os bairros da cidade.

A abordagem do governo faz Lebrun trazer à baila o príncipe, ícone do poder, responsável, muitas vezes, pela criação de cidades como Lille e Montpellier (LE GOFF, 1998, p. 110). Para o historiador, quando o príncipe cria uma cidade, sua função é impor as formas adequadas de ordem militar e estético-ideológica. Nesse sentido, o “traçado da cidade deve favorecer uma boa defesa [...]” e “corresponder a uma imagem simbólica, uma imagem de ordem” (p. 110). Aos traçados em xadrez e circular, o Renascimento acrescentará a formação em estrela; no entanto, para atrair profissionais para a cidade nova, o governante deve oferecer privilégios, franquias, enfim, toda sorte de incentivos. Afinal, como se acreditava na época, “o ar da cidade liberta” (p. 113).

À forma visual da cidade, soma-se a arquitetura concebida nesse período. Sob a influência do pensamento escolástico e da arte gótica, são estabelecidas as normas de “ordem e luz, matemática e razão, cor e verticalidade” (LE GOFF, 1998, p. 115). A construção da igreja da abadia de Saint-Denis insufla em outras cidades e nos campos o estilo gótico, reconhecido pelas linhas altas, pela luz que reúne dentro das naves, pelas rosáceas e vitrais que projetam cores e ensinamentos, devido às cenas religiosas, e pelos pináculos, ornamentos que reforçam a ideia de projeção aos céus. O conjunto arquitetônico, devido aos arcos, fornece um ambiente místico pela vastidão e luz das naves, assemelhando-se a uma cidade suspensa. Um dos estilos tardios dessa arte é o *flamboyant*, ou estilo flamejante. As linhas apresentam maior realismo e movimento, seu acabamento lembra a forma das chamas. As esculturas desse período privilegiam a cena de conjunto, a pintura lança luz nos rostos embevecidos voltados para cima. Nas palavras de Le Goff, a “Idade Média não sente a beleza da natureza, ela cria a beleza artística urbana” (LE GOFF, 1998, p.115)

* * *

Parece-me relevante que a cidade e o menino estejam juntos, sob a égide dos cimos que abrigam o tucano e seu voo matinal, ambiente coado pela luz e pela esperança infantil. À

semelhança da luz vislumbrada da paisagem vista pela janelinha do avião, a luz do último conto parece reverberar nos demais, elucidando a narrativa em quadro e a presença da criança. Afinal, não importa o voo do pássaro, mas o efeito desse voo sob a luz dourada da manhã, a qual intensifica cores e sensações.

O alpendre era um passadiço, entre o terreirinho mais a mata e o extenso outro-lado – aquele escuro campo, sob, rasgos, neblinas, feito um gelo, e os perolins do orvalho: a ir até a fim de vista, à linha do céu de este, na extrema do horizonte. **O sol ainda não viera. Mas a claridade. Os cimos das árvores se douravam. As altas árvores depois do terreiro, ainda mais verdes, do que o orvalho lavara. Entremanhã** – e de tudo um perfume, e passarinhos piando. Da cozinha, traziam café.

E: – “Pst!” apontou-se. A uma das árvores, **chegara um tucano, em branco batido horizontal.** Tão perto! **O alto azul, as frondes, o alumiado amarelo em volta e os tantos meigos vermelhos do pássaro – depois de seu vôo.** Seria de ver-se: grande, de enfeites, o bico semelhante flor de parasita. **Toda luz era dele, que borrifava-a de seus coloridos, em momentos pulando no meio do ar, estapafrouxo, suspenso esplendidamente.** No topo da árvore, nas frutinhas, tuco, tuco...daí limpava o bico no galho. E, de olhos arregaçados, o Menino, sem poder segurar para si o embevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar. Até o Tio. O Tio, também, estava de fazer gosto por aquilo: limpava os olhos. O tucano parava, ouvindo outros pássaros – quem sabe, seus filhotes – da banda da mata. O grande bico para cima, desferia, por sua vez, às uma ou duas, aquele grito meio ferrugento dos tucanos: – “Crrée!”... O Menino estando nos começos de chorar. **Enquanto isso, cantavam os galos. O Menino se lembrava sem lembrança nenhuma. Molhou todas as pestanas.**

E o tucano, o vôo, reto, lento – como se voou embora, xô, xô! – mirável, cores pairantes, no garridir; fez sonho. Mas a gente nem podendo esfriar de ver. Já para o outro imenso lado apontavam. De lá, o sol queria sair, na região da estrela-d’alva. **A beira do campo, escura, como um muro baixo, quebrava-se, num ponto dourado rombo, de bordas estilhaçadas.** Por ali, se balançou para cima, suave, aos ligeiros vagarinhos, o meio-sol, o disco, o liso, o sol, a luz por tudo. Agora, era a bola de ouro a se equilibrar no azul de um fio. O Tio olhava no relógio. Tanto tempo que isso, o Menino nem exclamava. **Apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte** (ROSA, 1994, p. 511-2) [negritos meus].



Figura 6: *E: – “Pst!” apontou-se (JGR)*, de José Sílvia Camargo

Esse é um dos trechos que talvez mais lembre ao leitor a designação de Leonel (2000, p. 141), conto-poema. Pura imagem: o voo iluminado, reto, o branco batido horizontal, o

tucano em cruz – asas abertas e bico para cima –, as cores emprestadas pelo animalzinho, a súbita luz matinal, os cimos dourados. Se as linhas horizontais encontram a cidade em expansão, as verticais elevam-se. A cidade nascente e as primeiras cidades medievais encontram-se em uma narração que acolhe o estilo *flamboyant* apontado por Franklin de Oliveira no capítulo sobre Guimarães Rosa, em *A literatura no Brasil – Modernismo* (1970, p. 402-49), livro organizado por Afrânio Coutinho. A indicação não apenas se refere ao fim daquilo que Oliveira chama de Idade Média sertânica do Brasil, como se encontra com o gótico que enfeita a vida cidadina incipiente e a família nuclear que habita essa cidade. Isso posto no sertão, local ainda dominado pela família extensiva, por campos escuros que se perdem de vista, pelo lugar em que nada é o que parece. Um mundo ao qual a cidade traria a lei, a claridade, a democracia...? A sutileza da imagem diz que não; Rosa é esperançoso, mas não ingênuo. O voo horizontal confunde-se com o horizonte da mata. A luz verte apenas verticalmente, em contemplação, sem chance de reedição, condicionada a um momento que determina beleza, cor, luminosidade.

Os contos do conjunto mostram que a cidade que vem habitar o sertão estará sujeita à repetição das ações comuns aos campos gerais e à sociedade brasileira. Se o agregado desaparece do registro familiar, se o trem chega para levar e trazer auxílio médico, se há delegados nas localidades, as relações continuam deslizando para formas que deveriam ter sido abolidas, como a justiça pelas armas de fogo, a impunidade de assassinos, a mão de obra infantil a corroborar com a excelência da produção de polvilho, as distâncias entre pequenos povoados e as cidades em que efetivamente estão os hospitais, a manutenção de largas faixas de pobreza em meio à terra árida. A luz presente em um olhar, um gesto, um desfecho está no registro de quem produz a expressão literária, não na natureza do cerrado nem mesmo nos impasses da sociedade. A luz da Itália e a pergunta “Com que roupa?” voltam a ecoar.

* * *

O livro *O burro e o boi no presépio*, publicado em 1983 pela editora Salamandra, traz os poemas escritos por Rosa em um projeto que reunia pinturas e literatura.¹²⁸ O apreço pela expressão rápida e curta se mantinha, a seriação também. Dos XXVI poemas, a maioria utiliza técnicas e estilos que valorizam as cores vibrantes e a luz. Por exemplo, encontra-se um trio que valorizou a pintura flamenga, ou seja, a cor e a luz.

¹²⁸ Essa obra foi publicada em *Ave, palavra* (1970), obra póstuma.

Rogier Van Der Weiden é um criador da tradição do estilo flamengo, a qual retoma o gótico francês pelo traço despojado e linear com que exprime a religiosidade. Sua técnica influenciou Martin Schongauer, que, por sua vez, foi um dos inspiradores de Albrecht Dürer. A vibração das cores também é encontrada em Corregio – Antonio Allegri –, Francisco Zurbarán e Domenico Ghirlandaio, esse último outro usuário do estilo flamengo, mas com acentos realistas. As escolhas do diplomata apontam para o gosto pessoal e para a valorização de cores intensas. Indicam, ainda, a percepção das diferenças de ponto de vista em relação à cena. Algumas imagens apresentam expressiva paisagem humana, e os animais estão ali, misturados; outras, trazem o boi e o burro em primeiro plano ou ao fundo, mas com seus focinhos sobre o menino deitado no berço; outras, ainda, apenas a família e os animais.

As pinturas e os poemas dão relevância à Sagrada Família, mas apresentam sempre o boi e o burro. A insistência dessas figuras e da família nuclear reaparece nos poemas, embora os animais e o menino sejam imagens mais recorrentes.

No livro de contos, a sinestesia provoca a luz e as cores. Quer seja na sensação de luminosidade, como a que encontramos na alvura de “Substância”, no “semidourado de luz” (ROSA, 1994, p. 457) de “Um moço muito branco” ou na nomeação de Vagalume, personagem de “– Tarantão, meu patrão...” (p. 501), quer seja nas cores que produzem sentidos em “Partida do audaz navegante”, no trajeto bailado da vaca vermelha de “Seqüência”, na crescente ira rubra do “Famigerado” ou no mundo de arco-íris de Ninhinha, as narrativas trazem o mesmo colorido já prenunciado na aprendizagem de “As margens da alegria” e reencontrado em “Os cimos”, destacado nos pássaros.

Cores e traços de formas simples e literárias entrelaçam-se; o autor implicado de *PE* expõe uma atitude em que reúne a matéria estética que considera adequada à construção dos textos. A construção de alguns remete a um poema, como é o caso de “As margens da alegria” ou de “Seqüência”, problematizando os aspectos formais. Tal atitude, porém, só é possível porque o autor implicado conhece e reúne tudo o que é relativo à matéria poética e às suas formas de representação, agindo como um colecionador.

Os pontos de vista do autor implícito e dos narradores (ou personagens-narradores, em alguns contos) são, aparentemente, distintos. A cada estória temos um narrador e uma revelação diferente sobre o próprio narrador e seus personagens. Mas o aspecto de narrativa moldura, com “As margens da alegria” retomada, tanto no plano da narrativa quanto no da narração, em “Os cimos”, aponta-nos uma continuidade que coloca os demais narradores sob outra enunciação, que articula pontos em comum na estrutura compositiva dos textos. As

cores regem a caracterização de personagens e de momentos de tensão ou de clímax, por exemplo.

Nesses aspectos compositivos coincidentes nos vários contos, o trabalho do autor-colecionador pode ser reconhecido. Assim, o menino e suas aves e as cores que acompanham as demais narrativas, se, de um lado, retomam uma repetição que não é absolutamente sinônima, de outro lado, reencenam pela elaboração da obra literária, na reunião dos contos realizada pelo autor-colecionador, o processo iniciático do Cordão dos Pássaros, espécie de auto popular que ganha, na escritura poética, outra forma e outro sentido.

“O burro e o boi no presépio”, dada a escolha das gravuras, leva o leitor a leituras de época reativadas pelos poemas. A leitura das pinturas é revisada à luz de textos-síntese. A contensão da linguagem parece recortar ângulos da imagem observada. Esse procedimento sobrescrita a cor com o tempo histórico, calcado no distanciamento formal e nas linguagens. Assim, a historicidade do texto está no ponto de vista das escolhas. Ocorre a sobrescrita da cor e do Cordão em *PE*: não cabe no “livrinho” a simples reprodução do folclore, *mas sua substituição pelas figuras do Menino que deixa, no sertão, a natureza e a vida ali postas, e do autor implicado que recusa a dicção oral como único recurso à representação regional. A trajetória empreendida ao longo da produção literária busca a precisão, dirige-se à forma curta e à escrita que atenda a prerrogativas como a visualização da cena – ou de parte da cena – e o enxugamento da trama em favor da subjetividade dos pontos de vista.*

* * *

A História da Literatura Brasileira apresenta exemplos que remetem à narrativa em quadros, como *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. A estrutura em quadro retoma, de certo modo, um recurso que não produziu seguidores no país. Estratégias como as advertências tão comuns nos livros de contos de Machado de Assis ou a apresentação de um contador patricio como em *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto, ocorrem em alguns escritores, sem sinalizar um estilo recorrente ou mesmo relevante. No entanto, os livros acima citados indicam um deslizamento estético que lança luz sobre os procedimentos do autor implicado, retirando-o do obscurantismo. As advertências assinalam o desejo do escritor de dirigir-se ao público leitor, mas também desvelam o ponto de vista que arregimenta as narrativas. Oferecer advertências ao leitor, muitas vezes cifradas sob um texto bem humorado ou que remete a outros escritores, como em *Várias histórias e Páginas avulsas*, por exemplo, equivale a expor ao leitor uma faceta do escritor para a qual ele utiliza máscaras que deixam à

vista aspectos idelógicos e estéticos. Delegar voz a um contador vaqueano equivale a legar ao leitor a pergunta: mas quem é esse que apresenta Blau Nunes? Independente da resposta, a ação de dar voz a outrem traz à tona a suspeita sobre um articulador do texto, uma voz que, secundando o contador, autoriza-o e o conduz. Apesar do estatuto que diferencia a advertência assinada e o recurso ficcional, a máscara da primeira possibilita o paralelo.

Se a estrutura em quadro mostra a ênfase em sublinhar uma ideologia imbricada à produção, um recurso ficcional e cultural, simultaneamente revela um autor implicado que abre mão das epígrafes e das “pedrinhas de ouro”, demarcando as narrações com uma estratégia já experimentada em “No Araguaia” e “Luar na mata”, *verbi gratia*: a apresentação de várias narrativas cuja relação seja estabelecida por algumas das estórias, inclusive por meio da interdependência entre personagens e lugares. Sem funcionar como a novela, esses contos inovam as linhas experimentadas por Rosa e alicerçam um ponto de vista crítico existente desde a apresentação de personagens como Kinbungo-Gerê, a menina e a Mãe-Preta ou Araticum-Assu e seu interlocutor, ou ainda o repórter de “Reportagem” e a voz que alia História e imaginação em “Batuque”; essas linhas se relacionam com o experimentalismo narrativo e dramático que apresenta Cara-de-Bronze, o Grivo e Moimeichego e com a voz em primeira pessoa do sobrinho do Iauaretê. A saída para articular o realismo caro ao regionalismo brasileiro, formas dramáticas e grafismos marcadamente modernistas em uma figuração da nação mediada pela imagem de construção da nova capital é instituir o autor implicado como categoria necessária à apreensão dos sentidos da obra ficcional, desdobrando-o em figura que destrói para construir, na medida em que esquece, recorda e registra apenas o que assim deseja.

A conquista da liberdade infantil é o meio para expressar o movimento de destruição-construção, ainda que essa conquista ocorra no plano da imaginação, nos silêncios que preenchem a mente da criança em busca de rearticulações que lhe permitam movimentar-se na arena adulta. Se há harmonia entre o silêncio das epígrafes e da mente infantil, o contraste aparece na oposição entre os barulhos que destroem o cerrado e a ação seletiva e silenciosa da criança cidadina. Refazer o sertão afetivamente é destruir o que não se quer emocionalmente relevante.

* * *

A melhor análise da obra em questão exigiu a mudança de edição. A retirada do número romano I no início do primeiro conto, a retirada do acento circunflexo ao segundo –o de Sorôco e a manutenção da grafia Audaz em detrimento de Aldaz ao longo da trama por parte da edição da Nova Aguilar são alguns dos detalhes que justificam a opção feita pela versão apresentada pela editora Nova Fronteira, datada de 2005, 1ª edição especial, 3ª reimpressão. Essa versão foi feita de modo a preservar a grafia imposta pelo escritor, uma vez que se trata de linguagem literária para a qual a forma e o som das palavras são relevantes.

* * *

O “amarelinho” apresenta estórias com pontos de vista que vão do narrador onisciente ao narrador protagonista, passando por narradores testemunhas. A focalização pode dar expressão a personagens que representam indivíduos ou uma coletividade; pode acompanhar crianças, homens inquietos e curiosos, populações assustadas, amigos admirados, por exemplo. Embora a ideia de travessia acompanhe praticamente todos os contos, a representação de relações sociais alicerçadas na família é o ponto alto dessas estórias.

Das 21 narrativas, 19 frequentam cenas que envolvem a família ou a constituição de uma família. Dessas, cinco remetem à infância. A essas cinco, podem-se reunir pelo menos “O espelho”, em que o retorno ao infante é a condição buscada, e “Sequência”, uma vez que animal e criança, em Rosa, são faces interligadas. Agrego a esse conjunto as estórias em que uma das pontas da trama apresenta uma criança e o desfecho ou a narração um adulto: “A terceira margem do rio”, “Nenhum, nenhuma” e “Substância”, *totalizando dez narrativas porque, embora apenas como segundo plano, a cena infantil é relevante para a primeira história* (PIGLIA, 2004, p. 39). Os contos com temas e imagens ligadas à infância são aqueles que predominam nas *PE*.

O *corpus* do livro resultaria no seguinte esquema temático:

CONTOS DE INFÂNCIA	CONTOS DE INVESTIGAÇÃO	CONTOS DE LOUCURA	CONTOS DE AMOR	CONTOS DE VIOLÊNCIA
1 As margens da alegria	8 Nenhum, nenhuma **	3 Sorôco, sua mãe, sua filha	10 Sequência*****	2 Famigerado
4 A menina de lá	11 O espelho*****	6 A terceira margem do rio **	15 Luas-de-mel	5 Os irmãos Dagobé
7 Pirlimpsiquice**	12 Nada e a nossa condição	18 Darandina	17 A benfazeja	9 Fatalidade

Quadro 15: Temas de *PE* – numeração indicativa do lugar ocupado no livro [autoria própria]

(Continuação do Quadro 15)

16 Partida do audaz navegante	13 O cavalo que bebia cerveja		18 Substância ***	
21 Os cimos	14 Um moço muito branco			
8 Nenhum, nenhuma**	20 - Tarantão, meu patrão...			
6 A terceira margem do rio**				
18 Substância***				
10 Sequência****				
11 O espelho****				
<p>ASTERISCOS: ** contos que remetem a uma narração que dá acesso a momentos da infância lembrados por um narrador personagem; *** contos que apresentam uma narração que contempla a vida de um personagem da infância à idade adulta; ****protagonista que remete ao mundo infantil, ou a aspectos do mundo infantil.</p>				

Quadro 15: Temas de *PE* – numeração indicativa do lugar ocupado no livro [autoria própria]

O eixo temático em torno do qual se organizam as histórias importa para pensarmos a ausência de paratextos. A análise dos temas permite detectar os recursos estéticos utilizados para o deslocamento de antigos gestos literários em favor de novas conquistas formais, mais adequadas à época representada. O tema, como é sabido em teoria literária, vincula-se à ação dos personagens, ao modo de apresentação da trama e ao tipo de narrador.

Quanto à apreciação das histórias, textos em que as figuras infantis não são protagonistas desencadearão a análise, a fim de demonstrar o sertão em condições similares àquelas retratadas em SA e CB. O tema revisitado só mostra roupagem nova se considerado no conjunto de textos.

Os contos de violência mantêm a realidade sertaneja já promulgada nos livros anteriores e, mais, evidenciam a contaminação dos gestos da sociedade sertaneja por quem adentra essa paisagem. A realidade impregna a percepção e, mesmo que a arma usada seja de outra espécie, trata-se de uma luta pela vida, ou melhor, de uma luta contra a morte.

“Famigerado”, “Os irmãos Dagobé” e “Fatalidade” compõem um grupo de contos cuja temática gira em torno das formas de violência produzidas pela sociedade sertaneja. As narrativas perpassam tanto a violência em suas formas simbólicas – ignorância, saber culto

que justifica as ações, declaração de súbita suspensão da violência e de impunidade, a fama pelo mal feito, a lei a serviço do assassinato – quanto as formas que desvelam a ação física, a ameaça de morte, a arma empunhada, o medo semeado, a violência sexual, a perseguição. Essas estórias retomam o mundo de onde vieram Major Anacleto, tio Emílio e seu Sencler, Augusto Esteves, Iô Liodoro e Cassiano, Timpim-Vinte-e-Um e Manuel Fulô, Mangolô e Mãitina, o doutor e seu Alquiste, Pê-Boi e Soropita.

O doutor procurado precisa ser forte para trapacear, vencer a ignorância do jagunço que desconfia do pejorativo contido na palavra famigerado. Da argúcia do temeroso narrador protagonista depende a vida de outros homens, do moço do governo, em especial. E, ainda que, de seu ponto de vista, tenha acertado o brabo sertanejo, os sentidos do “faz-me-gerado” e “famílias gerado” (ROSA, 2005, p. 57), desentranhados na pergunta do Damázio dos Siqueiras, contaminam o doutor, o lugar, o sertão. Condição *sine qua non* para a vida no sertão é ser “bem famigerado” (ROSA, 2005, p. 57), muito famigerado. A atitude do doutor rebaixa Damázio aos olhos do leitor, deixa-o vencido no pacto letrado entre narrador e leitor, desconhecido daquele sertanejo. Convencido da excelência da informação obtida, o jagunço parte satisfeito. O alívio do jagunço perguntador e o elogio à instrução do outro, pela formulação “grandezas machas”, alçam o doutor aos domínios em que reina o Damázio – claro, em campos diversos, com armas diferentes. E o doutor passa a fazer parte desse mundo famigerado, que gera famílias de homens armados, ou pela arma de fogo, ou pela palavra, um mundo que gera mortes e estórias.

– *Famigerado? Bem. É: “importante”, que merece louvor, respeito...*

– “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão na Escritura?”

Se certo! **Era para se empenhar a barba. Do que o diabo, então eu sincero disse:**

– **Olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora dessas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que eu pudesse!...**

– “Ah, bem!...” – soltou, exultante. (ROSA, 2005, p. 58-9) [negritos meus].

Saltando na cela, ele se levantou de molas. Subiu em si, desagravava-se, num desafogaréu. **Sorriu-se, outro. Safisfez aqueles três: - “Vocês podem ir compadres. Vocês escutaram bem a boa descrição”...** - e eles prestes se partiram. Só aí se chegou, beirando-me a janela, aceitava um copo d’água. **Disse: - “Não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída!”** [...]. Outra vez, aceitaria de entrar em minha casa. Oh, pois. Esporou, foi-se, o alazão, **não pensava no que o trouxera, tese para alto rir, e mais, o famoso assunto** (ROSA, 2005, p. 58-9) [negritos meus].

O assunto ao qual o narrador assoma pela expressão “Foi de incerta feita – o evento. Quem pode esperar coisa tão sem pés nem cabeça?” (ROSA, 2005, p. 55) mostra que a visita do jagunço não é um fato rotineiro, cujo desfecho forneceria estórias para alto rir. A tensão

umenta pela situação imposta aos outros homens, testemunhas que reiteram a palavra do doutor, colocando-o em situação de compromisso com a explicação dada.

A palavra que arma o nó do segundo conto parece irradiar as palavras do delegado poeta, narradas por um amigo que admira esse homem ímpar, a um tempo representante da lei e da poesia. A ação do xerife é similar à do doutor, com a diferença de que, para o homem da lei, apertar o gatilho e matar Herculínio Socó não consiste em um problema, mas em uma solução. A situação trazida por Zé Centralfe não é apenas aquela exposta pelo homenzinho, fugitivo, com a esposa, da luxúria de Socó. José de Tal, por apelido Zé Centralfe, era “caipira, ar e traje”, “moído”, criatura submetida, trazia “mãos calosas, de enxadachim” (ROSA, 2005, p. 101). As amarguras narradas não teriam fim e outras piores poderiam vir, ele não teria chance em uma disputa com o jagunço que perseguia o casal, avaliação rapidamente feita pelo Amigo do narrador, delegado que metia medo em jagunço como Joãozinho do Cabo-Verde (p. 102). A força presente no delegado poeta não é menos violenta que a dos jagunços, mas mais apreciada porque ele está ao lado do homenzinho. O leitor queda surpreso com o conselho dado a Centralfe e, mais ainda, quando o “Meu Amigo sendo o dono do caos” (p. 104) acompanha o lavrador e mata Socó. Com a evocação aos gregos por parte do poeta e sob a admiração de uma narração que fala em “fogo, com rapidez angélica” para descrever o assassinato praticado pelo Amigo, a solução para o problema vivido pelo casal assoma como benfeitoria. A pequena família é preservada. Lateja sob a reviravolta da trama e a quebra da expectativa criada em torno do culto e sábio homem da lei: a não execução dessa lei e a impunidade dos crimes. O sertão com alguns valentões e jagunços abandonando a profissão é o espaço em que o letramento do delegado não impede o exercício de práticas antigas, ao contrário, avaliza a ação homicida. Soma-se à manutenção da ordem arcaizante o aval da força empenhada pela palavra escrita.

O acordo tácito ante o assassinato e o elogio à violência que apresente traços de benfeitoria colorem a cena final de “Os irmãos Dagobé”. No conto em que as luzes das lamparinas desdobram os medos do povo que comparece ao velório do mais velho dos quatro jagunços, a ousadia de Liojorge aparece como loucura, temeridade, absurdo. Mesmo que para defesa de sua própria vida, matar o feroz bandido era colocar-se na mira dos outros três, segredava o povo (ROSA, 2005, p. 73). A voz narradora, expressão de uma coletividade, revela a opressão em que a gente da pequena vila vivia. Receosos, comportam-se como herdeiros de relações de violência. Assim, quando os três irmãos informam que partirão e nada farão contra Liojorge, o leitor – e a gente do lugar – ficam surpresos, em suspenso. Leitor e povo da localidade são colocados diante da opção pela impunidade, convidados a

acreditar na desculpa de que o irmão mais velho fora o responsável pelas mortes já praticadas e, portanto, devem suspirar agradecidos pela partida dos três personagens. “– *A gente, vamos embora, morar em cidade grande*” (p. 74) [itálico do autor], explica Doricão. Os irmãos formam um grupo coeso, fechado, um fala por todos. A atitude reforça a desconfiança em relação à alegação fornecida pelos facínoras; nesse momento, a narração desloca o foco para a natureza, para a chuva que recomeça.

Pode-se perceber um tom similar ao desses contos em “- Tarantão, meu patrão...”, uma vez que Vagalume teme a violência por parte do patrão. No entanto, essa estória apresenta um número maior de características que a relacionam ao que precisa ser compreendido ou descoberto. Voltarei a esse conto mais adiante.

O grupo de estórias reunidas sob a indicação contos de amor tem como fulcro reencontros e acertos amorosos. “Sequência” fora o conto preferido por Rosa, como confessa a Meyer-Clason – “Rogo cuidar muito desse “Sequência”, que é talvez no livro meu conto predileto, e que quer ser pura poesia” (ROSA, 2003, p. 313). A narrativa em forma de fábula coloca nas patas da vaquinha bailante, vermelha, o encontro amoroso do jovem vaqueiro. A saudade bovina, as cores do animal e dos lugares prenunciam a boa nova, sublinham a falta aparente de motivo para a perseguição empreendida pelo rapaz, filho de seo Rigério (p. 108). Conhecedores, logo todos os personagens que a vêem sabem tratar-se de uma rês em fuga. A princípio, a atitude de detectar e deixar a vaca passar, exercida por Tio Terêncio, será repetida por Rigério e seus homens, vaqueiros e filhos.

Sem aparente motivo – faz crer o narrador, simpático à vaca e ao rapaz –, um dos filhos moços do proprietário resolve ir atrás da vaquinha, reconhecida como provável peça de um rebanho de grande fazendeiro da região: “que a marca sendo a de grande fazendeiro da outra banda, distante” e “Só um dos filhos, rapaz, senhor-moço, quis-se, de repente, para aquilo: levar em brio e tomar em conta” (p. 108). A ideia de que não sabia por que perseguia a vaca percorre todo o texto. Parte integrante do mundo do pai, o rapaz é filho e vaqueiro e vai em busca da rês de outrem, animal solto em terras formadas por grandes espaços abertos, sem dono à vista. A atividade praticada pelo jovem, ainda que termine em benefício impensado e compensação amorosa, nasce da atitude de interessar-se pelo que não é seu, associada a um vagar a esmo, como se com tempo e disponibilidade para a aventura. Na narração, nenhum de seus companheiros, de lida e de família, o impede. Ao contrário, a saída do moço atrás da “fujã” (p. 107) parece não constituir surpresa para os demais personagens, apenas para o narrador.

Mais preocupado com a saudade da vaca sertaneja e com o modo pelo qual ela busca sua querência, o narrador detém-se no animal e na paisagem. O trabalho ligado ao gado, a formação da família em torno da atividade de trabalho e o problema da perda de gado ficam subsumidos pelas cores e pelos movimentos das imagens. Ainda assim, a fissura entre a beleza de imagens e a busca pelo animal que a outro pertence sugere práticas culturais e de trabalho associadas à vida entre largos espaços de terra. O conjunto faz assomar o encanto da palavra ao primeiro nível das narrativas rosianas como capa que encobre, sem apagar, a repetição de relações sociais que se mantêm repetidamente.

O encontro amoroso sugerido pelo narrador faz que o rapaz seja o “bem-chegado”, aquele que afirma à moça que dele se “desescondia” que a vaca era dela: “É sua” (ROSA, 2005, p. 111). A entrega do animal soa como um presente, ressignificando a viagem-perseguição, fazendo do momento a oportunidade para o bem agir. A vaquinha fica associada ao amor, à saudade de casa, ao movimento de aquerenciar-se. Na estória, sua simbologia remete a imagens de aconchego e bem-querer, de sorriso parado porque permanente. Não possui a fúria dos bois guiados por Tiãozinho, mas traz as cores do amor aparecidas na moça desescondida. A filha do grande fazendeiro e o filho de seu Rigério...

O desfecho de “Substância” parece trazer à tona o desenlace do décimo conto. Menina ainda, Maria Exita fora trazida pela mão da peneireira Nhatiaga às propriedades da Samburá, pródigas em produção de polvilho, o melhor da região. A ênfase da abertura oferecida ao polvilho não deve iludir o leitor. Sob os tons azulados e brancos, sob a luz intensa do branco do polvilho ao sol, a narrativa ilumina o trabalho infantil. Maria Exita pouco fala; no conto, surge emudecida, monossilábica quando indagada por Sionésio. O olhar atento do narrador testemunha os sentimentos de Sionésio e a estória de todos sabida a respeito da menina, mas conduzem a um profundo silêncio sobre os sentimentos, preferências, sofreres da moça.

Chegada em pequena, viera pela mão piedosa que lhe dera trabalho e teto. A sina familiar fora sombria:

Porque, contra a menos feliz, **a sorte sarapintara de preto portais e portas:** a mãe, leviana, **desparecida de casa; um irmão, perverso, na cadeia**, por atos de morte; o outro, igual feroz, foragido, ao acaso, de nenhuma parte; **o pai, razoável bom-homem, delatado com a lepra**, e prosseguido, decerto, para sempre, para um lazareto. Restassem-lhe nem afastados parentes; seja, **recebera madrinha, de luxo e rica, mas que pelo lugar apenas passara**, agora ninguém sabendo se e onde vivia. Acolheram-na, em todo o caso. Menos por direta pena; antes, da compaixão da Nhatiaga. **Deram-lhe, porém, ingrato serviço, de todos o pior:** o de quebrar, à mão, o polvilho nas lajes¹²⁹ (ROSA, 2005, p. 186) [negritos meus].

¹²⁹ A cena recorda-me, vivamente, a sequência do filme de Sérgio Bianchi, *Quanto vale ou é por quilo*, em que a personagem Tia Mônica oferece à mulher que lhe adiantara o dinheiro para a festa de casamento da sobrinha a

A sequência narrativa evidencia certa dose de tolerância no que diz respeito à sorte da menina. Sorte, aliás, alicerçada em realidades comuns aos filhos do sertão: a família gradualmente desagregada devido à pobreza e à necessidade de trabalhar, a mão de obra jagunça e a tradição dos valentões a gerar assassinos por profissão e as doenças que, sem tratamento e cura, provocam o afastamento de pais e filhos (subtema repetido em “Sorôco, sua mãe, sua filha”). O acolhimento resulta em cobrança: a realização do trabalho ingrato, aquele que nenhum trabalhador quer fazer, o qual, por um apego incompreendido pelo narrador, a jovem não irá abandonar.

Recebida pelo trabalho, acolhida graças a ele, Maria Exita faz das pedras do polvilho algo como “**segurança e folguedo**” (ROSA, 2005, p. 187) [negritos meus], sem padecimentos, sequer enruga o rosto ou espreme os olhos ante a luminosidade do “**sinistro polvilho, portentoso, mais a maldade do sol**” (p. 187) [negritos meus]. Antes, oferece os olhos, “bem abertos” (p. 187). Na continuidade desse parágrafo, o proprietário da Samburá faz a corte à jovem elogiando a produção de suas terras, assunto não “fora de propósito” (p. 187) para o leitor: “[...] o polvilho, ali, na Samburá, era muito caprichado, **justo, um dom de branco, por isso para a Fábrica valia mais caro [...]**” (p. 187) [negritos meus]. A narração deixa escorregar, por entre as imagens de luz, a realidade histórica da criança que fizera do trabalho seu brinquedo e a garantia de um lugar para morar, um lugar onde receber comida. Revela, ainda, a ideia de poder agregada à coisa, à substância, cuja força tem como auxílio a “maldade” solar, designativos para o ofuscar desse excesso de brancos, excesso que recebe o signo da negatividade. A falta de voz da moça parece adequada ao ser sem infância, a uma figura cujo único crescimento foi o da manutenção do branco do polvilho. Há em Exita algo de infantil, de inconsciente, situação agravada pelas afirmações de Sionésio em que a evocação de sentidos culturalmente agregados a “justos” e “dom” funciona como negação do trabalho de quebrar o polvilho, sublinhando a condição de não valor da mão de obra e de valor da coisa em si mesma. Ora, o narrador já avisara que Sionésio “Amava o que era seu – o que seus fortes olhos aprisionavam” (p. 186), ou seja, o “mandioccal de verdes mãos” (p. 186), o branco do polvilho. O que ele ama e aprecia na “iazinha”, “linda, clara”, naquela que “Servia o polvilho” (p. 188) – ambiguidade que coloca a moça como quem serve ao homem a substância ou, então, como quem serve à substância (p. 186) –, é o que possui, ressaltando a condição de proprietário: o produto de suas terras.

mão de obra de uma menina negra “limpinha”, que não custará nada. Nas cenas seguintes, a criança reaparece como trabalhadora em uma propriedade rural que ofereceria inédito tratamento a dependentes químicos.

À semelhança de uma gata borralheira, de um conto da carochinha para adultos, o foco narrativo ajusta a lente e nivela a narração pela fissura entre imagem e realidade histórica. Estratégias como os silêncios de Maria Exita, os “olhos sacis” (ROSA, 2005, p. 190) e o manuseio do polvilho como brinquedo, tudo isso mantém a figura da personagem muito próxima da figura da criança. Se o desfecho mítico sugerido pela menção ao Dia de Todos os Pássaros remete ao mundo indígena e à época em que homens não trabalhavam e animais governavam, o refulgir entre o branco do polvilho solapa a imagem atemporal e denuncia a permanência de gestos culturais que servem como fundamentos para a escravização de homens e mulheres livres, trabalhadores que não serão remunerados por seus serviços nas formas da lei. Quando sobrepõe a beleza da imagem ao horror da degradação e da manutenção do *statu quo* em que vive a sociedade sertaneja, dos proprietários até os mais miseráveis – e, inclusive, o leitor desavisado –, todos signatários de um mesmo modo de ver e agir, a narrativa alcança, na forma, o desdobramento dos conteúdos. Modificada a representação, a expressão literária, não mudam a sociedade e a nação.

O conto parece demonstrar, por parte do narrador, certo encantamento com a situação vivida por Maria Exita, com a virada de sorte da garota. Como em “Fatalidade”, quem narra não oculta o sentimento de admiração, quer pelo delegado (“Meu amigo, sendo de vasto saber e pensar, poeta, professor, ex-sargento da cavalaria e delegado de polícia” [ROSA, 2005, p. 101] ou “Meu amigo sendo o dono do caos” [p. 104]), quer pelo destino da moça. O tom da narração e a beleza das metáforas fazem o contraponto com o fundo histórico. Essas camadas inserem, sob a beleza do mundo rural e as falas do homem simples, o obscuro, a realidade, aquilo que, em vão, os narradores buscam iluminar para melhor enxergar. A verossimilhança do recurso realista não admite o ocultamento do mundo representado.

Ao longo do discurso que conjuga amor e violência, o narrador elege como protagonista a mendiga Mula-Marmela. A narração privilegia um ponto de vista que permite ao narrador enunciar discursos cuja verdade fica posta em dúvida. A suspeita da atitude assassina da “malandraja” e “misericordiada” fornece o mote para a intensificação do desprezo à mulher. A ligação da Mula-Marmela com Mumbungo e Retrupé, família de homens violentos, já causava, segundo o diz-que-diz da cidade repetido pelo narrador, certo mal-estar nas pessoas daquela comunidade. Ainda assim, as mortes de pai e filho livraram-nas da raça de mendigos furiosos, alívio que só ficaria maior com a partida dessa benfazeja. Apenas ao final do conto, a cena – uma das mais belas da literatura brasileira – revela a tragicidade da protagonista que leva consigo um cão morto, apanhado na rua, companheiro de partida.

Segue a citação:

Sem lhe oferecer ao menos qualquer espontânea esmola, vocês a viram partir: o que figurava a expedição do bode – seu expiar. Feia, furtiva, lupina, tão magra. Vocês, de seus decretantes corações, a expulsavam. Agora, não vão sair a procurar-lhe o corpo morto, para, contritos, enterrá-lo em festa e pranto, em preto? Não será custoso achá-lo, por aí, em légua adiante. Ela ia para qualquer longe, ia longamente, ardente, a só e só, tinha finas pernas de andar, andar. É o caso, o que agora direi. E, nunca se esqueçam, tomem na lembrança, narrem aos seus filhos, havidos ou vindouros, o que vocês viram com esses seus olhos terríveis, e não souberam impedir, nem compreender, nem agraciar. De como, quando ia a partir, ela avistou aquele um cachorro morto, abandonado e meio já podre, na ponta-da-rua, e pegou-o às costas, o foi levando –: se para livrar o logradouro e lugar de sua pestilência perigosa, se para piedade de dar-lhe cova em terra, se para com ele ter com quem ou quê se abraçar, na hora de sua grande morte solitária? Pensem, meditem nela, entanto (ROSA, 2005, 169-70).

Como é comum na narrativa rosiana, o conto abre com uma afirmação que resume o mote: “SEI QUE NÃO ATENTARAM NA MULHER; NEM FOSSE POSSÍVEL. Vive-se perto demais, num lugarejo, às sombras frouxas, **a gente se afaz ao devagar das pessoas**” (ROSA, 2005, p. 161) [negritos meus]. Em seguida, uma série de perguntas sobre valer a pena, se pensaram, se não suspeitaram “que ela pudesse arcar-se no mais fechado extremo, nos domínios do demasiado?” (p. 161). O narrador coloca-se na posição daquele que indaga, investiga, quer saber. Paulatinamente, pode-se conhecer o outro, devagar, apesar de perto demais.

A expressão demasiado só ecoará ao final do texto, particularmente na última possibilidade apontada pelo narrador, ou na reunião das três, evidências tanto de amor por outrem quanto da necessidade de amar da mulher benfazeja. A família formada com Mumbungo e Retrupé não existe mais. Calada, silenciosa, sem palavras frequentes, a mulher de andar lupino parte porque está só. O gesto derradeiro parece revelar, à comunidade, a faceta até então não compreendida, a carência por amar.

O narrador indica a necessidade de usar o discernimento. Ele narra lentamente, observando, acusando a cidade protegida em seu corporativismo. Ao encerrar, deixa um convite à meditação que considere a ação da Mula-Marmela.¹³⁰

Misturando a redescoberta do amor em idade madura e a violência embutida em costumes como o rapto e o desafio à família do pai da moça, uma quase guerra, “Luas-de-mel” desdobra o tema amoroso nas formas de amor geradas por etapas da vida humana. Historicamente situadas, essas formas trazem a excitação provocada pela luta, pelo desafio, modo pelo qual Noberto rejuvenesce enquanto oferece guarida aos enamorados fugitivos.

¹³⁰ A comparação entre essa mendiga silenciosa e capaz de abraçar e amar lembra, guardadas as proporções, uma outra mendiga, a personagem Eulália, de *Cartas de um sedutor*, de Hilda Hilst (1991). Eulália é a mulher que oferece ao amante a simplicidade amorosa de que ele precisa e a confirmação da beleza dos textos que ele escreve.

As relações de compadrio e a guarda armada dos proprietários de terra são aspectos retomados no conto. *Pari passu*, defesa da casa e vigor amoroso se mesclam, homem e mulher adultos ensinam e reforçam os costumes locais. Disso depende o sentir de ambos.

Ao atender o pedido de Seotaziano, Joaquim Norberto o faz por convocação e afeto: “Estimado meu amigo e compadre...” (ROSA, 2005, p. 146). O pouco que é revelado acerca da carta indica uma relação de compadrio e de amizade. Sob esse compadrio, a trama impõe o favor relativo à proteção mútua, ao acerto de contas cujo respaldo não é a lei mas a tradição alicerçada em um tipo de transação que resguarda os poderes locais, os clãs. O amor entre os Noivos e o amor reacendido entre Joaquim Norberto e Sa-Maria Andreza encobrem a prática do compadrio, do favor entre homens de posses e de armas. Como pano de fundo que garante verossimilhança à rede narrativa, José Satisfeito, outrora e ainda quando preciso Zé Síprio, “mão no amarelo, para que se me entenda” (p. 146), Major Lidelfonso, Major João Deoclécio, outros compadres como Veríssimo e Serejério, os jagunços Balduardo e Bibião, o filho Fifino e a esposa silenciosa, Sa-Maria Andreza, confirmam a força e a liderança de Joaquim Norberto, bem como a tradição de compadrio entre homens de armas e de posses. Todos os personagens secundários referendam as relações entre Seotaziano e Joaquim Norberto (p. 151).¹³¹ Da prática social, da mudez das mulheres, personagens que apenas cumprem ordens, emerge gradualmente, pelo andamento narrativo, a sensação de amor rejuvenescido descoberto pelo velho fazendeiro. O homem de armas revela o autor implicado que retira da situação histórica a beleza de um amor redescoberto por quem é o chefe, o dono, o proprietário. A figuração do Amor e da Alegria (aqui uma alegria esponsal) recobrem a jagunçagem e a prática do rapto, acionam o “fazer-de-conta-de-amor” (p. 152) e o sorriso “respeitante” (p. 152): um dia, o filho roubaria uma moça, em armas. O desfecho da estória, se, de um lado, instaura a alegria esponsal do velho e do novo casal, do “sair das desilusões, o entrar em idade” e do rapto amoroso, de outro lado, assinala a manutenção das tradições, a tranquilidade advinda dos favores trocados.

O narrador, preso ao ponto de vista de Norberto, avalia os acontecimentos e o desfecho por suas conquistas. Embevecido com a redescoberta da esposa, deixa cair para baixo do tapete qualquer fissura que possa arranhar a imagem que faz de si e do mundo em que vive. Admira-se com os sentimentos que podem lhe chamar a atenção, não com o corriqueiro dos

¹³¹ Além do aspecto mítico impresso ao nome próprio Seotaziano – uma vez que apresenta um pronome de tratamento somado a –taziano, próximo de atazanado, de satanzim, e da forma arcaica satanz (1561, cf. HOUAISS, p. 2.524) –, o pronome *seo/seu* destaca a posição ocupada pelo fazendeiro. Soa rosianamente a oposição designativa entre os compadres Seotaziano e “Sou o que sou – eu – Joaquim Norberto” (ROSA, 2005, p. 151), uma vez que a nomeação do personagem narrador remete ao nome de Deus no Antigo Testamento.

conchavos e das armas. A condição das mulheres, afeitas à força e determinação dos homens, surge na anuência silenciosa, em gestos que executam aquilo que já era esperado, muitas vezes em orações postas em paralelo: “Linda Moça, lá dentro, no oratório rezava. Sa-Maria Andreza, mulher, sinceros carinhos lhe dava (ROSA, 2005, p. 148), ou “Também a Noiva, em seu vestido branco, e Sa-Maria Andreza, mulher minha” (p. 150).

Outro grupo de contos refere-se àqueles que abordam a loucura, como é o caso de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A terceira margem do rio” e “Darandina”. Mãe e filha de Sorôco precisam ser encaminhadas ao hospício de Barbacena. O conto não oferece o ponto de vista de Sorôco, ou de uma das mulheres, mas o que o povo testemunha sobre a vida do açougueiro. O narrador assume uma postura similar à do narrador de “Os irmãos Dagobé”, conta baseado no diz-que: “A gente sabia que, com pouco, ele [trem] ia rodar de volta” (p. 61), “O que os outros se diziam: que Sorôco tinha tido muita paciência” (p. 62), ou “A gente se esfriou, se afundou – um instantâneo” (p. 64). A esses momentos, outros, em que o povo contém o riso frente à cantoria e aos “trasmodos” p. 62) das duas, o mesmo povo que caçava sombra e se juntava para ver a partida do trem e das duas mulheres (p. 61). No desfecho, a nudez narrativa do protagonista é quebrada pela repetição da canção da mãe e da filha, do ponto em que parara a cantoria. Nesse momento, como coro, o povo se movimenta em uma expressão de solidariedade a Soroco.

A narração inicia com a informação do que vai acontecer, recurso importante nas narrativas rosianas. Com frequência, como anotou o escritor aos tradutores, a abertura dos textos ficcionais deve apresentar, de um só golpe, o mote do enredo. A apresentação da estação e a indicação do horário acertado para a partida introduzem os fatos. A família, rasgada pela separação necessária, deixa Sorôco só, sem ascendência ou descendência. A pobreza e as dificuldades enfrentadas pela doença exigiram a partida das duas mulheres. O Estado aparece como mão informal, gélida, ressoante na modernidade do trem assombroso, destinado às doentes.

O aspecto trágico presente em “Sorôco, sua mãe, sua filha” recoloca o problema da desagregação familiar. A imagem da família irremediavelmente cindida liga-se ao coro da população. Coro embrenhado na narrativa, a voz da população faz-se a casa de Sorôco, o lugar habitado pelo homem. Ainda que acolhido pelos moradores da cidade em sua dor, nenhum deles tem força para evitar o que vive o açougueiro. Esconder-se sob a capa da loucura é o único modo de reagir à separação e à solidão parental. Sozinho, Sorôco precisa desse parentesco temporário, via música, capaz de criar a ilusão de pertencimento a uma família, mesmo que, depois, tudo isso suma – é na acolhida de sua dor que a narração fica

suspensa. A família da Maria Exita, a madrinha de passagem, a mãe do Retrupé e a família de Sorôco não são estranhas à família do filho de “A terceira margem do rio”.

Conto visto como emblemático do tema travessia, o qual percorre todas essas estórias, desde a travessia da palavra famigerado, passando pelas travessias da lei, das acolhidas às quais é submetida Maria Exita, dos caminhos da vaquinha vermelha, da canção da mãe e da filha, o sexto conto da coletânea é um dos mais apreciados pela crítica literária. A vida de um menino é abalada pela aparentemente repentina mudança de atitudes do pai, homem “cumpridor, ordeiro, positivo” (p. 77). Narrado sob o ponto de vista de um personagem protagonista, o conto fornece apenas a perspectiva do filho, homem adulto que narra sua estória. O rapaz permanece preso à tentativa de compreensão da atitude paterna, sem compreender o que separou o pai e o restante da família. O desfecho, quando o narrador revela o não desejo de partilhar a vida escolhida pelo pai, deve levar-nos a um Menino que retorna alegre à cidade. Vivendo no sertão, ainda assim, o filho do homem que escolhera morar na canoa busca uma margem que não seja a designada pela herança paterna.

A culpa e a dor de ter recusado o lugar do pai fazem-no negar a si mesmo; “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 2005, p. 82). O silêncio ao mudo pedido do pai funciona como negação da relação filial, ideia que causa a culpa, o eterno pedir perdão. A ausência do filho no lugar do pai desdobra-se em uma ruptura, em uma opção não prevista, em uma separação necessária para que o filho, efetivamente, não repetisse o pai. Seguir o pai sem juízo não seria filiar-se a ele, mas ao não compreensível, a um vazio, a um mundo já morto. O ímpeto infantil de seguir o pai, a atitude generosa de fornecer alimento ao progenitor, em uma troca de papéis, faz do silêncio e da fuga do filho a constação da cisão já ocorrida.

O décimo oitavo conto também traz um narrador personagem. A trama ocorre em uma cidade, deslocando a tranquilidade do cotidiano para acontecimentos inusitados. Apresenta *locus* diverso do sertão, uma cidade com carros, praças, hospitais, prefeito... Dos textos do livro, esse conto e os de número 1,7, 14 e 21 ocorrem em cidades; os demais parecem apresentar ações que transcorrem em vilarejos, com pequenas comunidades, sem o aparato estatal e/ou moderno das cidades. Na trama, o inusitado dos acontecimentos não está preso apenas ao homem que sobe até o cimo da palmeira como “*safado, sabiá, no páramo empíreo*” (ROSA, 2005, p. 172) [itálicos meus] e lá se despe, mas à atitude fria de um dos internos do hospício, o Adalgiso, e à fúria da população, movimentada ao sabor dos acontecimentos, ora alegre e entretida, depois ensandecida com o desenrolar dos fatos e a perda da atração.

Em que pese a ausência das figuras analisadas nesta pesquisa, faço a mesma ressalva feita em “São Marcos”: há aqui uma espécie de filiação de ideias por parte das imagens colhidas pelo personagem narrador. O destaque fornecido às figuras do sabiá, da palmeira e do interno que narra devem ser consideradas. Embora as figuras retiradas da natureza remetam à poesia de Gonçalves Dias, elas mostram-se torcidas, ao avesso da imagem romântica. Por outro lado, o interno narrador espelha-se em seu parceiro e dele difere, num jogo que indaga sobre a posição ocupada por profissionais da área médica e a relação estabelecida com a comunidade. O ponto de vista do narrador personagem, observador dos eventos, assemelha-se ao do doutor de “Famigerado”. Só se manifesta se for necessário. Em contrapartida, a narração oferece um retrato inquietante tanto do futuro médico, Adalgiso, quanto da população.

Nos contos de investigação, há sempre algo a ser descoberto ou procurado. “O cavalo que bebia cerveja” opõe Irivalíni/Reivalino e a mãe ao homem que veio de fora, do mesmo modo que ocorre com o moço muito branco e os habitantes de Serro Frio. No primeiro exemplo, “seo Giovânio” (ROSA, 2005, p. 133) insere o estranho, o que vem de fora, mas também é o mote para a resistência ao diferente. Apenas a gradual intimidade entre os dois homens e a descoberta do irmão do patrão, morto em batalha, aproximam o sertanejo e o italiano, proximidade, aliás, que produz um resultado singular: além de cuidador do cavalo que bebia cerveja, Reivalino passa a herdeiro do ex-patrão. Repete-se a estória de Maria Exita, dos trabalhadores de Tio Man’Antônio, dos seguidores do moço aparecido em Serro Frio. A morte da mãe que apresentava um olhar benevolente sobre o estrangeiro e explicara ao filho os padecimentos na guerra traz dois elementos interessantes: de um lado, a família constituída, segundo o narrador personagem, por mãe e filho; de outro lado, a atitude benfeitora do italiano que, além de pagar remédios e enterro, convida Reivalino para trabalhar com ele.

Isto é, **minha mãe ele estimava, tratava com as benevolências**. Comigo, não adiantava – não dispunha de minha ira. Nem quando minha mãe grave adoeceu, e ele ofertou dinheiro, para os remédios. **Aceitei; quem é que vive de não? Mas não agradeci. Decerto ele tinha remorso, de ser estrangeiro e rico**. E, mesmo, não adiantou, a santa de minha mãe se foi para as escuridões, o danado do homem se dando de pagar o enterro. Depois, indagou se eu queria vir trabalhar para ele. Sofismeí o quê. Sabia que sou sem temor, em meus altos, **e que enfrento uns e outros, no lugar a gente pouco me encarava. Só se fosse para ter a minha proteção, dia e noite, contra os issos e vindiços**. Tanto, que não me deu nem meio serviço por cumprir, senão que eu era para burliquear por lá, **contanto que com armas. Mas, as compras para ele, eu fazia**. – “*Cerveja, Irivalíni. É para o cavalo...*” – o que dizia naquela língua de bater ovos. Tomara ele me xingasse! Aquele homem ainda havia de me ver (ROSA, 2005, p. 132) [negritos meus].

O personagem narrador destaca sua valentia ao aceitar a contratação oferecida pelo italiano. Nesse sentido, o tema do conto oferece paralelo com o tema dos contos de violência e com o subtema de “Luas-de-mel”. Invertendo a relação entre beneficiário e beneficiado, Reivalino coloca-se como superior a Giovânio, como aquele que detém a força das armas, poder reconhecido pela gente da localidade. Sua ótica, parcial, não esclarece a relação protetora assumida por Giovânio, mas, unilateralmente, revela a gradual simpatia pelo desconhecido que passa a se tornar mais íntimo do arredio homem do sertão. A abertura da estória, a declaração rápida sobre a chácara e sobre a condição estrangeira do dono do lugar, não coincide com o desfecho, momento que revela ao leitor a condição de proximidade alcançada pelos dois personagens e, portanto, o disfarce da elocução inicial. À semelhança de contos como “Substância” e “Os irmãos Dagobé”, entre outros, as narrações seguem o padrão do texto realista que não revela ao leitor as chaves do desfecho, mas exige a construção paulatina das duas estórias que alicerçam cada conto.

A ideia de culpa imaginada por Reivalino formula uma questão que percorre a literatura rosiana: a pobreza de alguns remediada por uma afinidade construída por relações de favorecimento, designadas ou por compadrio ou apenas por gestos generosos e estranhos. A herança estabelece uma relação cuja base assemelha-se à do parentesco. No mesmo sentido, Tio Man’Antônio se faz estranho pela doação das terras. Transforma-se em um não igual, em figura que os trabalhadores desejam evitar para não lembrar que, da atitude do proprietário, dependem as posses recebidas. O estranhamento cessa com a condição de santo alcançada pelo morto, condição de modo algum estranha à cultura sertaneja.

“Um moço muito branco” imprime o tom de uma crônica à abertura do relato. O aspecto histórico da crônica fica posto em xeque pelos fatos coloridos com elementos que beiram aos contos maravilhosos. Destacam-se os personagens João Kakende, Hilário Cordeiro e Duarte Dias, os quais disputam a atenção do moço. O negro Kakende figura ao lado do moço como única pessoa do lugar que acompanha as revelações relativas ao aspecto mítico do inusitado personagem (ROSA, 2005, p. 144). A moça Viviane funciona como elemento de ligação entre o moço e o pai, o feroz Duarte Dias, que paulatinamente passa a admirador do moço.

Um dos aspectos reforçados no protagonista é o “semidourado de luz” (ROSA, 2005, p. 140). Segundo o narrador que fundamenta sua narração na memória da crônica, era muito claro, “figurando ter por dentro da pele uma segunda claridade. Sobremodo se assemelhava a esses estrangeiros que a gente não depara nem nunca viu; fazia para si outra raça” (p. 140). O estranhamento emerge tanto pela cor quanto pelas maneiras e pela perda da memória. O

desmemoriado rapaz – recurso ficcional que reforça o aspecto de não pertencimento característico desse protagonista – acaba por tornar-se um elo benéfico entre os habitantes do lugar, como se sua figura pudesse apagar malefícios e desavenças. A alegria e a serenidade deixadas parecem indicar uma presença beatificada, como o que ocorre com Tio Man’Antônio. As datas de 11 de novembro de 1872 e de 05 de agosto de 1873 parecem funcionar ficcionalmente como confirmação do aspecto crônica.¹³²

Sob a procura de sentido para os gestos de Giovânio e de Reivalino, de Tio Man’Antônio, do moço muito branco e de Duarte Dias e de Tarantão, as estórias desenvolvem as relações entre estrangeiros e homens da localidade, ou as relações entre patrão e empregado, por vezes, as duas sobrepostas. Nos dois casos, as narrativas mostram a instauração de laços estranhos ao parentesco burguês e cidadão, laços provenientes de relações entre proprietário e agregados, muitas vezes reunindo personagens que, por algum motivo, são filhos de pais ausentes ou sem uma paternidade reconhecida. A condição de sertanejo, como já ocorrera nos contos e novelas anteriores, aparece perpassada pela bastardia e pelo afrouxamento dos laços filiais.

Essa é a situação em “– Tarantão, meu patrão...”: Vagalume, inicialmente na “desentendida caceteação” (ROSA, 2005, p. 192) com a perseguição ao patrão a fim de protegê-lo, acaba esquecendo a doença de João-de-Barros-Diniz-Robertes (p. 197-9), elevado à condição de herói, de acolhedor de pobres e desvalidos, quase um Robin Hood do sertão. A expectativa de Vagalume parece forjada sob o desvario que acomete a todos, arregimentados pelas palavras de Iô João, esquecidos da condição do senil homem e de sua doença em favor do brilho e da alegria que suas vidas adquirem naquela viagem. Em uma cavalgada com foros de revolta, sob a declaração de morte ao sobrinho, doutor na cidadezinha, Tarantão reúne criminosos, parentes de Vagalume, miseráveis, todos sob a égide da aventura empreendida.

Os personagens portam nomes como Felpudo, Pé-de-Moleque, Rapa-pé, Bobo, Tarantão, entre outros, todos alegorias da condição em que se encontram essas figuras. O procedimento realça o narrador personagem Vagalume, ou João Dosmeuspés Felizardo. O nome João equivale ao do patrão, forjando um espelho partilhado por outros homens, como o primo João Tomé Pestana: a condição de homens da cavalgada é, de certo modo, partilhada pelos nomes. O restante do nome de Vagalume aponta para o chão, para a solidez sublinhada por um adjetivo que remete a um estado de espírito ou de vida. A estratégia ficcional que

¹³² As datas do conto podem remeter a fatos históricos, ou a uma cronologia particular. Chama a atenção o fato de o ano coincidir com o de publicação do romance de Taunay, *Inocência*, livro mencionado em *CB*. No romance, Cirino é o rapaz que vem de fora, da cidade, uma espécie de invasor no mundo sertanejo de Pereira e Nocência.

reúne várias *personae* com o nome João parece reativar o jogo de espelhos de Moimeichego e do João-José de “São Marcos”, de modo a estabelecer relações entre personagem, narrador e escritor.

Chamado de menino pelo patrão, Vagalume é convidado a abandonar a empreitada de “riscos terríveis” (ROSA, 2005, p. 195), o que recusa, percebendo que o patrão se atribui foros de sertanejo brabo. A aventura acaba por encantá-lo, a miséria cria a casca da bela aventura. O menino Vagalume leva o leitor ao Menino da primeira estória e ao animal vislumbrado: a beleza cobre o referente como um manto estendido por quem olha e recria a realidade, sem que esse manto negue a realidade histórica. À semelhança de uma colcha de retalhos, os movimentos históricos aparecem como pedaços que, reunidos à beleza da forma para contar, reinstauram as disputas sociais. Como na disputa entre o médico e Damázio das Siqueiras, o velho Tarantão não luta com o doutor Magrinho, de quem é parente. Ao contrário, chama todos à festa de tal forma que sua loucura é novamente reconhecida. Sob a beleza da aventura, a chegada ao destino e o desfecho da narração recolocam o homem senil em sua real condição: um sopro de vida antes da morte, lamentada por Vagalume. No embate, mais uma vez, o sertão surge vencido e substituído, uma vez que a condição desse universo rural é a força das armas, a injustiça reiterada, a exploração, a morte de crianças, a atribuição de milagres, os filhos sem pais. A deslembração da doença que acomete o velho proprietário e da condição empregatícia de Vagalume é o recurso pelo qual é possível vivenciar e relatar a aventura, uma vez que a realidade é colocada nas dobras do tecido narrativo. Afinal, o sertão que é preciso preservar é o da memória, não de modo a elidir totalmente a realidade histórica, mas de modo a reclamar outra posição para contar essa realidade. A memória deve ser inoculada pelo esquecimento sob pena de impossibilitar novas formas de narração.

Também representante de uma busca cujos índices ficam ocultos nos jogos da memória, o conto “Nenhum, nenhuma” é explicitamente uma tentativa de reencontro com as recordações infantis. Nessa estória, encontramos a rememoração de um acontecimento vivido na infância cuja recuperação em idade adulta mostra-se árdua. Em que pese a proximidade entre a Moça e a Velha, o narrador mostra-se atrapalhado com as recordações. Por todo o texto, escorrega uma espécie de sigilo, de segredo não revelado, de sussurro que não pode ser esclarecido. O aspecto proibitivo do namoro entre o Moço e a Moça é apanhado pela criança. O ocultamento colocado nos sentimentos contrasta com as ações do Pai e da Mãe. Na estória, o esquecimento é o fundamento sobre o qual se ergue a narração da lembrança. Na visão da criança, o distante fica mais próximo e mais intenso que o comezinho da vida familiar.

A estória parece ter como sentido emblemático a viagem através da memória: “*Tenho de me recuperar, deslembrar-me, excogitar – que sei? – das camadas angustiosas do olvido. Como vivi e mudei, o passado mudou também. Se eu conseguir retomá-lo*” (ROSA, 2005, p. 97), ou “*Reperdida a lembrança, a representação de tudo se desordena: é uma ponte, ponte – mas que, a certa hora, se acabou, parece’que **Luta-se com a memória***” (p. 99) [negritos meus], e ainda “*Tem horas em que, de repente, o mundo vira pequenininho, mas noutro de-repente ele já torna a ser demais de grande, outra vez. **A gente deve de esperar o terceiro pensamento***” (p. 100) [negritos meus].

O itálico utilizado para demarcar as reflexões do adulto – e destacar o dialogismo, ou ainda, o falar consigo mesmo, como se fosse um solilóquio – sobre a ação de recordar e as lembranças relatadas de modo a conjugar elementos importantes ao mundo infantil, como cores e cheiros, destacam os dois planos em que corre a estória. Também destacam as duas histórias constituintes do conto, possibilitando a fantasia da experiência infantil, transformada em conto de fadas.

Ressalvando os aspectos gráficos de contos de *PE*, Rosa escreve algumas observações ao tradutor alemão empenhado na tradução do livro:

II – 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 Narrador, em solilóquio, tentando recepturar** a lembrança do que se passou em sua infância. Tá? (ROSA, 2003, p. 304) [negritos meus].

A condição de conto maravilhoso é sugerida já na abertura, uma vez que o interior da casa-de-fazenda é achado, ao acaso, tudo mediado por pesadas obscuridades, a mansão vista como estranha, “à beira da mata de algum rio, **que proíbe o imaginar**. [...] Não é possível saber-se, nunca mais” (ROSA, 2005, p. 93) [negritos meus]. À confissão do personagem narrador, porém, segue um segundo parágrafo, em que os eventos relatados são apresentados como se o menino “**estivesse relendo, numa revista, no colorido de suas figuras; no cheiro delas, igualmente**” (p. 93) [negritos meus]. O mundo estranho é o que encanta, o que intensifica percepções e sentimentos. Esse mundo está na revista, nas figuras e no cheiro do papel, não na mata escura. A menção à revista, ao passado como nuvem, ao terceiro pensamento e o destaque da palavra menino, ora com letra minúscula, ora com maiúscula, remetem ao conto “A terceira margem do rio” e aos contos inicial, medial e final.

Retomando o aspecto conto de fadas, sublinho as condições históricas presentes no texto: as mulheres na cozinha, a menção a escravos, a imagem de mansão rural, o escritório

do proprietário. O conjunto alicerça a narrativa com verossimilhança. As imagens recolocam, no plano de fundo, realidades como as grandes fazendas, a permanência de negros no trabalho rural porque, apesar da abolição, não tinham para onde ir, as relações de parentesco dissimuladas ou bastardas. Causa estranheza a condição incógnita da Nenha, único personagem com nome-apelido, a frágil associação do homem mais velho a um possível tio e a clara afirmação dos sentimentos entre o Moço e a Moça. As relações de parentesco ficam esboroadas, ao passo que a estória do amor impossível ganha os contornos definidos do primeiro plano.

A estrutura do conto, inclusive a menção ao ano de 1914,¹³³ reforça a seleção via memória, particularmente o reconhecimento do esquecimento, do olvido. Os indicativos históricos estão ali, mas o relevante é a seleção feita pela memória, capaz de reter o que considera relevante e, a partir daí, recompor a sua ficção. E o narrador deixa isso bastante claro, principalmente ao declarar um lugar entre o desmedido e o pequeno, o terceiro pensamento, amálgama desses dois, saída dialeticamente colocada. Também a irritação com as ações comuns da Mãe e do Pai evidencia o apreço pelo que não é comum; enquanto o Moço parte para uma vida de viajante, o menino deve retornar para o insípido cotidiano, para uma narrativa sem cor de revista e sem cheiro de papel. A perda devida ao esquecimento possibilita o tom de mistério da estória; assim, o terceiro pensamento faz da lembrança não uma biografia, tampouco uma realidade da História, mas um conto, uma ficção.

De modo similar, o conto medial “O espelho” aponta para algo que precisa ser perdido. A condição de perda de identidade em espelho de um banheiro público, local por onde passam muitas pessoas, lugar para dejetos, infere o lugar comum, o resto, aquilo que não serve mais. O reencontro consigo mesmo ocorre por meio da imagem de um Menino, de uma rosto ainda informe, quase um Menino.

O discurso emitido a um senhor, marcado por um travessão que investe na forma dialógica, assinala o desejo de partilhar a descoberta. A garantia de uma experiência, ainda que marcada também pela intuição, destina-se a prender a atenção do narratário/leitor e cooptá-lo. Diferentemente do desejo de devorar expresso pelo sobrinho do Iauaretê – narração que, considerada a morte do personagem narrador, só podemos atribuir ao interlocutor, ao que vence a luta com o jaguar –, o narrador protagonista de “O espelho” investe na tentativa de sedução, de aceite da descoberta exposta.

¹³³ Historicamente, essa é a data em que assume o presidente da República no Brasil, Brás Venceslau, e em que é assassinado o governante do Império Austro-Húngaro, incidente que desencadeia a Primeira Guerra Mundial.

À longa introdução sobre o espelho, sobre os avisos de Tirésias e as superstições de povos primitivos que nele projetaram a crença de que a imagem reproduzida era a da alma da pessoa, o narrador chega ao relato do que lhe aconteceu: viu-se homem repulsivo, hediondo. A fim de vencer a hedionda máscara, de encontrar “o eu por trás do mim” (ROSA, 2005, p. 116), o narrador realizou várias experiências. Tudo sem esquecer os vícios de origem que o olhar carrega.

Assim, em dado momento descobre-se onça. Nas tentativas de livrar-se da imagem do felino, acaba por recordar das representações teatrais da Antiguidade e de Terêncio,¹³⁴ das representações com espelho e da figura da serpente. A decisão de não se olhar no espelho dura meses e, quando ele volta a se olhar, não há reflexo a ser visto. Então, resolve não se olhar no espelho durante meses. Quando o faz, nada mais há. A ausência de imagem será, finalmente, preenchida pela de um menos-que-menino (ROSA, 2005, p. 120). Ao final do relato, o narrador solicita os reparos que seu interlocutor ache necessários, coloca-se na condição de ouvinte. À indagação “Sim?”, a página do livro responde com o silêncio.

Os contos de infância podem ser divididos em dois tipos: aqueles em que as crianças, distantes da ação do adulto, divulgam sua criatividade e suas palavras e aqueles em que, junto ao adulto, a criança goza de um estatuto de fragilidade que a mantém protegida e plena em sua imaginação, mesmo quando esta não se transforma em estória verbalmente narrada. “A menina de lá” e “A partida do audaz navegante” são as faces complementares do primeiro tipo. Menos evoluída em idade do que Brejeirinha, “Maria, Nininha dita” (ROSA, 2005, p. 65) surpreende pelo modo inusitado como nomeia as coisas ao seu redor. Aliás, quem lhe percebe o estranho é o narrador testemunha que, afastando-se da criança, vem a saber que, antes de falecer, ela fora considerada milagreira – assim a podiam compreender os pais, resolvendo a estranheza da criança dentro do mundo do Pai sitiante e da Mãe urucuiana que não largava o terço (p. 65).

Sob a figura da criança, as duras condições de vida, a doença e a seca sem solução precisavam de um milagre, da salvação que, não vinda da medicina precária no lugar, nem do Estado, só poderia advir do sobrenatural. Aliás, a descrição de abertura referente à criança, se situa o lugar na Serra do Mim, brincando com o nome da localidade, também informa sobre o modo de ser dos pais da menina e sobre aquilo que nela se destaca: a cabeça grande e os olhos enormes em um corpo miúdo. De certo modo, a descrição parece ressaltar a capacidade de olhar, de contemplar.

¹³⁴ Terêncio, famoso comediógrafo romano, produziu muitas comédias de costumes. O mesmo nome designa um personagem de “Sequência”.

O narrador que, até certo momento, testemunha o comportamento estranho da menina e se surpreende com o modo inusitado de narrar os acontecimentos à sua volta, confere à criança apenas a capacidade ímpar de observar tudo por um viés novo. Claro está que a percepção desse narrador testemunha está mediada pelos recursos de que dispõe para compreender Ninhinha. A continuidade da narração é feita sobre o que, depois, ele ouviu falar, sobre o que diziam da criança. Assim, a narração é formada por dois pontos de vista: o do personagem que conversava com Ninhinha e o que depois lhe disseram dela (ROSA, 2005, p. 67), ponto de vista que o narrador assume para poder chegar ao fecho da estória.

Nomeadora das coisas a seu redor, capaz de perceber o comum por um viés inovador, Ninhinha é a imagem da palavra nova, destituída do uso corriqueiro. Sob essa condição, o modo parado, a pouca ação e a lentidão, enfim, destoam do perfil frequentemente atribuído a uma criança. A situação de falecimento da menina é brevemente relatada, a morte atribuída a algo como “a má água desses ares” (ROSA, 2005, p. 68). A morte da menina não surpreende o leitor em virtude dos traços com que ela é pintada desde o início do conto.

Em sua estranheza, a menina ali permanece, amada pelos que a cercam, mas inadaptada à vida cotidiana, logo, incapaz de sobreviver. Atenta às brincadeiras, mesmo quando já vista na condição de milagreira, importa-se mais com cores, sons e guloseimas, gesto que chega a irritar o Pai. O quadro familiar é integrado ainda por Tiantônia, companheira assídua de Ninhinha, figura que enfatizará a condição milagreira da criança. Dentro dessa família em que cada adulto tem sua função, Ninhinha faz-se ainda mais estranha.

O desfecho da estória, a discussão entre Pai e Mãe sobre a encomenda de um caixão com enfeites, traz a esperança do milagre. O caixão apareceria, com certeza, graças à Santa Ninhinha. A condição atribuída à filha parece justificar a dor pela perda e a descrição inicial relativa aos pais. Nesse sentido, a solução arquitetada pelos personagens¹³⁵ é similar àquela que o leitor encontra em “Nada e a nossa condição” e “Um moço muito branco”.

Brejeirinha, idade mais avançada que Ninhinha, expressa toda a sua curiosidade e dá vazão à criatividade através da elaboração de uma cena e de uma estória. Chama atenção a estória de um navegante, criada por uma menina que se empolga com a imagem da viagem empreendida por Zito.

¹³⁵ A alternativa a que os personagens recorrem lembra as estratégias para a representação do senso popular em *O auto do frade*, *O cavaleiro da segunda decadência* e *Viva o povo brasileiro*, de modo a demonstrar uma espécie de paralisação ou apatia fundada no maravilhoso.

A abertura do conto remete a uma cena familiar. Do lado de fora, brumas e chuva; dentro,

[...] parecia não acontecer coisa nenhuma. Estava-se perto do fogo familiar, na cozinha aberta, de alpendre, atrás da pequena casa. No campo é bom; é assim. Mamãe, ainda de roupão, mandava Maira Eva estalar ovos com torresmo e descascar os mamões maduros. [...] Ciganinha, Pele e Brejeirinha – elas brotavam num galho. Só o Zito, este, era de fora; só primo. [...] Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino. Da Brejeirinha, menor, muito mais. **Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes** (ROSA, 2005, p. 153) [negritos meus].

A expressão “fogo familiar” remete ao aconchego, também retoma o aspecto sagrado do lar, presente nos deuses que presidem as palavras brasileiras lar, lares. Da descrição, desliza a narração que situa o leitor quanto ao desentendimento entre Ciganinha e Zito. As orações justapostas induzem o leitor a perceber as relações entre o desentendimento dos namoradinhos e as maquinações de Brejeirinha, capaz de adivinhar algo que não pode explicar, mas que está ali, entre os presentes.

Julgo pertinente observar o mundo feminino em destaque no conto. A figura de Maria Eva, pela nomeação e atividade, chama a atenção. Personagem que trabalha para Mamãe, Maria Eva concentra nomes do feminino. E essa é a personagem responsável por alimentar as crianças.

Na trama, a primeira afirmação de Brejeirinha refere-se à semelhança entre o ovo e o espeto (ROSA, 2005, p. 154). A tentativa de reunir elementos tão díspares reencena, no discurso narrativo, a busca por metáforas e expressões capazes de representar aporias, de reunir o que é aparentemente distinto. Em seguida, Brejeirinha quer saber se “*Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*” (p. 154). Pele a desdenha; a pequena retruca com a vantagem de ter lido “*as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforo...*” (p. 154). A pergunta e a resposta de Brejeirinha trazem à tona os recursos que a menina usa para construir sentido às coisas que a cercam. Romance e caixa de fósforo cabem em uma mesma instância, são passíveis de articulação, como o ovo e o espeto. A visão infantil lembra as mínimas satisfações mediadas pela palavra de Nininha e as revistas que medeiam as narrações dos Meninos. De um lado, a natureza empresta os recursos; de outro, a cultura letrada oferece cores, cheiros e letras.

A estória construída por Brejeirinha lembra os recursos empregados por Miguilim para compreender as ações dos mais velhos. A diferença, aqui, está no acolhimento à narrativa criada pela mais nova das meninas. Reprendida pela pronúncia “aldaz”, Brejeirinha insiste

na figura e na pronúncia (ROSA, 2005, p. 160). Em paralelo, as invenções da menina coincidem com o apaziguamento dos desentendimentos entre Zito e Ciganinha. A estória do rapaz que viaja mas que ama uma moça e sente saudades dos pais e irmãos serve de esteio para a situação vivida pelos primos e desloca, para a narrativa inventada, a estória de amor. Ainda segundo a pequena narradora:

“O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz Navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente inclusive também batia os lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então, um pensou e disse: “- Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir...” Então e então, outro disse: “- Ele vai descobrir os lugares, depois ele nunca vai voltar...” Então, mais, outro pensou, pensou, esférico disse: “- Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber...” Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar...” (ROSA, 2005, p. 155) [negritos meus]

A estória criada, triste, segundo a menina, para depois tornar-se bonita, fala de partida, mostra a cena em que o navegante se distancia paulatinamente. A separação ocorre do ponto de vista de quem fica e contempla. A criança imagina, sim, a viagem, mas os recursos de que dispõe a fazem retratar o marinheiro do ponto de vista de quem permanece na terra, na casa. A gradação de percepção entre os personagens que se despedem do viajante evidencia uma espécie de coro que, só ao final da cena, entoa a mesma canção, o choro da despedida. A semelhança com o recurso utilizado em vários outros contos do livro é evidente, como o leitor percebe em “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé”, “Nenhum, nenhuma” e “Pirilimpsiquice”, por exemplo: narrativas construídas sobre vozes que ocupam planos diferentes, de modo que os planos desvelam a primeira e segunda estórias ao mesmo tempo em que, deliberadamente, mostram a composição literária usada para a distinção dos planos que compõem a narrativa.

O conteúdo expresso pelos personagens que contemplam a partida evidencia os pensamentos relativos tanto à aventura ligada a novas descobertas quanto à possibilidade de nunca mais tornar a ver aquele que parte. Pior ainda, os personagens de Brejeirinha temem o desamor, uma oculta raiva que leva para longe o marinheiro. O conteúdo e a forma de expressão articulados pela menina, em contrapartida, convidam ao bem-querer pela terra, não apenas pela viagem. Segura, em casa, a menina inventa, viaja com o seu marinheiro. No entanto, ela não navega pelo mar salgado: antes, pelo mar das palavras e da imaginação.

Apesar de dar realismo ao narrado quando convida Zito para ser o “aldaz navegante”, o desfecho da narrativa é realizado com os materiais retirados da natureza, transformados no corajoso marinheiro e em seu barco. A alteração dos recursos retirados da natureza para a

visualização do personagem e de sua viagem incide sobre a modificação de plantas e dejetos a partir do olhar criador. E a partida do alaz navegante com a moça amada, no plano do conteúdo, resolve a tristeza da narrativa anterior, recorrendo a uma imagem romântica, coincidente com a segurança ofertada pela fada inesperada, a Mamãe, que surge para amparar a filha. No colo da mãe, após ter criado uma estória, Brejeirinha consegue responder, ela mesma, à questão relativa ao ovo e ao espeto, reafirmando a semelhança entre ambos. A conclusão evidencia a proximidade entre as diferentes imagens colhidas no ambiente doméstico, *locus* que possibilita a aproximação pretendida.

“Pirlimpisquice” retoma a cena recriada. No conto, o teatro é o lugar da libertação da linguagem e da criação infantil. Não emudecidos, longe da sanha do professor diretor, as crianças refazem a sua peça teatral, imprimem a sua perspectiva ao que vão encenar. O problema, como sempre, é o acabar a estória, preencher lacunas sem saber como. Sem ensaio prévio, sem a imaginação antecipadora, a solução é atirar-se do palco.

O início do conto revela a rememoração, a lembrança buscada porque atrelada a um “OH” (ROSA, 2005, p. 83) que se mantém como tal, sem tradução, apesar dos anos que separam o adulto narrador do momento vivido. A abertura mostra, ainda, a ênfase sobre o repente e o rumor, em detrimento da desordem. Indica o contato mantido com Astramiro e Joaquina, alguns dos adultos outrora meninos e artistas da peça “Os filhos do doutor Famoso”. As profissões de *bookmaker* e aeroviário anunciam espaços citadinos, modernidade. E o retorno ao passado associa teatro e classes sociais em disputa na escola.

Convidados para a encenação, os alunos recebem papéis em um drama cujo título anuncia algo velho, engessado. “Os filhos do Doutor Famoso”, como o leitor pode depreender dos papéis destinados aos jovens atores, versa sobre um caso de crime e de mistério – outra cena antiga fora anunciada em “Luar na mata”. Um famoso doutor com filhos disparatados – um poeta, um militar, um padre e um criminoso – já parece entretrecho de comédia. Os policiais e o delegado, o amigo que sabia o segredo, um confidente e o fãmulos completam o elenco, secundado por um ponto, o personagem narrador. Sublinhando a poeira, não de sonho mas de antiguidade, esse narrador lembra as frases do diretor teatral, o Dr. Perdigão. Empoadado, estimula os atores com frases feitas, principalmente aquelas que pode atribuir a gregos e latinos.

Em estado de sonho, como se sob a ação de um pó mágico, os alunos-atores modificam suas atitudes. O grupo vence desavenças e passa a agir de modo exemplar. Os meninos não fumam escondidos, frequentam a missa, esquecem as férias e o futebol,

entregam-se aos ensaios. E, claro, experimentam livrar-se dos estudos, pois, no horário destinado à execução dos deveres escolares, são dispensados para os ensaios.

Distribuídas as falas e acertados os personagens, eles decidem chamar uns aos outros pelos nomes que assumiam na trama. Ao personagem narrador cabe o papel de ponto, o que o deixa orgulhoso, embora incomodado pelo fato de “ficar encoberto do público” (ROSA, 2005, p. 85). Ainda assim, por generosidade do Dr. Perdigão, recebe a alcunha de “Mestre do Ponto” (p. 86). Ora, é esse Mestre quem finaliza a encenação e quem estrutura o conto em que recorda o que viveram na escola.

As doze crianças escaladas para o teatrinho criam o recurso de uma falsa estória para que os demais colegas não descubram a verdadeira, aquela que será encenada. A falsa estória, saída da imaginação dos meninos, agrada mais ao grupo e o mantém unido. As disputas entre os mais respeitados e decididos, Atualpa e Darcy, são suspensas para o bom andamento dos ensaios. A troca de selos entre as crianças, rapidamente mencionada, circunscreve a relação com imagens modernas e de outros países, de realidades culturais e sociais diversas – Transvaal, Tasmânia e China.

No entanto, entre os meninos, um traía o grupo, espalhava a estória para os colegas impedindo a surpresa da apresentação. Logo descobrem que o traidor é um menino que não participa da peça, mas que, escondido, escutava a estória e os ensaios e tudo relatava à turma do Gamboa. A figura de Alfeu, em segundo plano mas fundamental para a união dos artistas, coloca em cena uma visão que reforça os gestos de disputa pelo poder dentro da escola. O narrador mesmo já indicara que a estória inventada tinha adeptos, como “o pretinho Alfeu, filho da cozinheira, e aleijado”, o qual “voltava se arrastando com rapidez para a escutar, enquanto o *Surubim* não o via e mandava embora” (ROSA, 2005, p. 85). A descrição de Alfeu remete à sua condição de filho da cozinheira, negro e aleijado, o “em-diabo” do primeiro parágrafo. Esse menino é o que precisa ser comprado:

Haveria entre nós um traidor? Não. Descobriu-se: o Alfeu. O gebo, pernas tresentortadas e moles, quase de não andar direito, **mas o capaz de deslizar ligeiro por corredores e escadas, feito uma cobra; e que vinha escutar os ensaios**, detrás das portas! **Só que, no Alfeu, mesmo pós-festa, não se podia meter o braço: ele furtava**, para a gente, pão, doces, chocolate, coisas da cozinha dos padres. **Tínhamos de alugar-lhe o silêncio? Tudo, felizmente, por três dias** (ROSA, 2005, p. 87) [negritos meus].

O trecho acima aparece em meio às lembranças da preocupação do grupo com um possível traidor. Se não havia traidor porque Alfeu não pertencia ao elenco, eles teriam que comprar o silêncio do filho da cozinheira. Acostumados a subornar o menino, o conto sugere

que os meninos recorreram a essa atitude na ocasião. A atitude faz parte da narração, mas não recebe destaque. Como um acontecimento cotidiano, não tem a estatura do drama, dos ensaios e da apresentação. O narrador não lhe fornece grande espaço de narração, pincela o incidente nas descrições do Alfeu, associa-o à cobra e ao diabo – e pronto! Volta para os acontecimentos que envolvem os outros meninos. Aparentemente, inclusive se for considerada a simpatia expressa pelos colegas logo no início da seleção de atores, preferindo o amigo tímido ao colega Zé Boné, o personagem narrador faz parte da turma encabeçada por Atualpa e Darcy. Inversamente, tanto nesse trecho da narração quanto nos minutos que antecedem a entrada em cena, Alfeu é descrito como cobra, quer pelo modo de deslizar quer por um sorriso caracterizado como sibilar (ROSA, 2005, p. 88). O leitor percebe, ao longo da narração, certo desprezo pelo filho da cozinheira.

Zé Boné é o outro personagem que, inicialmente, é tratado como “beócio”, “papalvo”, “basbaque” (ROSA, 2005, p. 84). Acostumado a inventar estórias, narrar e representar faroestes no recreio, Zé Boné não conseguia nem mesmo memorizar a única fala que lhe fora destinada. Seu personagem, depois de vários ensaios, não precisaria dizer palavra. Uma passagem da narração, porém, alerta o leitor para a importância desse personagem, uma vez que facécia e peripécia aparecem alternadas, como elementos das encenações de Zé Boné, “mal encartadas em suas fitas de cinema; pois, enquanto recreios houvesse, continuava ele **descrevivendo-as, com aquela valentia e o ágil não-se-cansar, espantantes**” (p. 85). Se a ideia de descrever e viver aparece misturada na palavra que acessa a atitude de Zé Boné, de certo modo retomando o sentido do trabalho do ator, a consagração da outra peça vem sublinhada por expressões como “valente vida” e “transvivendo” (p. 91). E, na noite do espetáculo, quando todos ficam paralisados e emudecidos, é Zé Boné quem salta à frente e começa a representar “com muita existência” (p. 90). A costura entre as partes da narração parece indicar, por parte do narrador, uma revisão do modo como enxergava o colega. Fiel aos fatos que conta, utiliza expressões que caracterizam Zé Boné e o fantástico momento compartilhado, valorizando o menino encenador mesmo quando relata o desdém com que ele era tratado.

Zé Boné apresenta a versão estoriada pelos Gamboa, os demais meninos reagem: “Num instante, **quente, tomei vergonha**; acho que os outros também. **Isso não podia, assim! Contracenamos. Começávamos, todos, de uma vez, a representar a nossa inventada estória. Zé Boné também.** A coisa que aconteceu no meio da hora” (ROSA, 2005, p. 90) [negritos meus]. O grupo junta-se, responde aos aplausos que acolhem a iniciativa de Zé Boné. Encenam com Zé Boné e contra a versão principiada. Mudam tudo. Se o palco é o lugar

em que as rixas entre o grupo se dissolvem, é o lugar em que diferenças com grupos rivais se acirram, ganham maior relevo, endossando a cena final do conto.

Os adjetivos com os quais Zé Boné é descrito desde o início fazem o leitor esperar algum acontecimento, pois os outros garotos observam e controlam o “beócio”, mesmo quando percebem que ele não narrava aos outros o drama. A atitude de Zé Boné surpreende, provoca os artistas, leva a apresentação adiante. E faz do menino o melhor ator da peça – declaração feita pelo personagem narrador.

Parece-me importante destacar que o Mestre do Ponto ganha esse lugar na peça porque, por sua timidez, é substituído por Zé Boné. E se o menino que encenava estórias no recreio começa a apresentação da peça, é o tímido ponto, na busca do “ajuizado terminar” (ROSA, 2005, p. 91) que encerra o espetáculo. E que enuncia a narração, a recordação, o conto.

A união dos meninos na ocasião em que devem representar a peça parece apontar para uma espécie de igualdade conquistada sobre o palco. Essa igualdade também está relacionada à liberdade criadora e à liberdade de expressão.

A saída inesperada de Atualpa devida à situação moribunda do pai, deputado e em grave estado no Rio de Janeiro, altera a organização do espetáculo. Ator que encarnava o personagem que abriria a peça, Atualpa precisa ser substituído. A escolha recai sobre o personagem narrador. Entretanto, já frente a frente com a plateia, o menino percebe que, na condição de ponto, sabia muitas coisas, não tudo: desconhecia os versos que seriam recitados no início da peça teatral.

O resultado do espetáculo em que o drama encenado fora aquele inventado pelo grupo de atores mirins ecoa por todo o conto. A rememoração do momento único surge eivada de termos que identificam o momento inesquecível, o “ímpeto da glória”, as falas “sem sair do tom”, o “forte, belo sentido”, o drama “de todos o mais bonito [...], não se podendo representar outra vez” (ROSA, 2005, p. 90-1). O encantamento da encenação seduz o público e, também, os “personagens personificantes” (p. 91). Envolvidos pelo êxito da estória que inventaram e pela encenação que conduziam sem a direção do Dr. Perdigão, perderam-se. O drama ganhava jeito de “valente vida”, “a de nunca naturalidade” (p. 91), enxertando as características que o padre Diretor vira faltar: “ataque de vida válida” (p. 87) – o que, como pontua o narrador antes mesmo de relatar a opinião do diretor escolar, as encenações de Zé Boné tinham de sobra.

Em “Pirilimpsiquice”, a narração volta-se para o drama, para a experiência do palco. Os meninos são, na verdade, escritores e atores. Os acontecimentos levam à invenção de uma

estória e a uma representação não ensaiada. Se a narração não consegue apreender o momento vivido, ainda assim a recordação do drama tem o sabor de vida válida, de superação, de voo nas palavras. O tom é dado pelas palavras que se aproximam da construção da fala infantil, das imagens caras aos meninos de uma época da história brasileira. Afinal, como Brejeirinha com viagens cuja expressão mais concreta seria o primo, como Nininha com as guloseimas pedidas para satisfazerem seu pequenino mundo de criança pobre, a peça encenada pelos meninos pode retirá-los dos domínios do Perdigão e do afastamento das maluquices de Zé Boné, deixando-os livres para experimentarem palavras e gestos.

Entretanto, voo nas palavras e vida vivida não são a mesma coisa: como terminar a estória, a encenação? A percepção de que o grupo estava perdido, de que não sabiam como deixar o transe, ocupa a mente do personagem narrador. Sua resolução é saltar do palco, saltar do encanto para a realidade. A escolha recoloca o problema da criação: a estória inventada fora acrescida de lances, fora composta por várias mãos e ações, mas não tinha um final. Criar, à semelhança de lembrar, é processo interligado a esquecimento, seleção, precisão. E finalizar uma estória pode ser muito difícil se o canto da sereia for muito forte e belo.

O leitor observa que, também para o personagem narrador, vida vivida e voo nas palavras são gestos distintos. Afinal, narrar produz movimentos como aqueles do “danzador” de *CB*. Desse modo, para narrar a grande alteração de vida sofrida pelo grupo por ocasião do contato com o teatro, fez-se necessária a concentração na peça estipulada, nas regras que poderiam ser quebradas, na repetição enfática à estória falsa. Narrar o sonho, o êxtase alcançado pode ser mais fácil que produzir a estória de disputas entre crianças regidas por ditames políticos, culturais e educacionais. Só seria possível sair do mundo regado dos adultos por um acaso, por um impasse, pela morte de um deputado, o pai do Atualpa, que, tragicamente, abre o espaço aos meninos.

No dia seguinte, passado o grande momento, o ex-ponto trava feroz briga com o Gamboa, que queria impor sua estória como parte do que fora criado pelos atores. A vida estudantil retoma as disputas de antes, os gestos de ímpeto infantil. Afinal, a autoria da estória inventada não poderia ser dividida com o Gamboa e seus comparsas.

Fora da expressão artística, os meninos são reprodutores de disputas de poder, de lutas por hegemonia. Não por acaso Brejeirinha alcança a figura cheia de valentia e desfaz a tristeza da primeira estória. Importa fazer bonito – ou seja, não permitir a solidão do homem corajoso e da bela mocinha. Em que pese a bela estória, o ovo e o espeto funcionam como a metáfora que fecha o conto e lança alguma inquietude sobre a placidez das imagens daquele grupo familiar. Ovo e espeto remetem à casa, à comida, a imagem gerada não é a mesma no

que diz respeito à forma, mas remete a gestos presentes na cultura do cozido. A nomeação de menino e menina pidão dedicada aos pais produz estranhamento. O narrador testemunha, acompanhando o olhar da criança e, depois, o que a gente simples diz dela, mostra a inversão dos papéis – não devido a atitudes, mas por meio da nomeação, por meio das relações que a menina fazia com o que recebia como informação.

A estória do doutor Famoso e seus filhos, a estória inventada pelos meninos e a narrativa das disputas entre os grupos que habitam a escola caminham juntas no conto. A efêmera suspensão da hostilidade entre alguns meninos sugere a trégua, o sonho instaurado pelo drama. No entanto, o modo como o grupo de atores lida com Alfeu, Zé Boné e a turma do Gamboa sinaliza cisões. Comportamento, dependência financeira e antipatia são os quesitos que animam as disputas.

Como na narrativa de Brejeirinha e na estória lembrada pelo narrador adulto de “Nenhum, nenhuma”, a narrativa inventada e a rememoração com tons de invenção impõem o discurso, a roupa com que foram vestidos os fatos e os sentimentos. Importa o modo de enunciar. Nesse sentido, o recalque da realidade histórica ao segundo plano da narrativa não indica descaso com aspectos como história e sociologia. A insistência nas formas escolhidas para narrar - narrador personagem, testemunha ou onisciente - coloca em evidência os modos para enunciar recortes da realidade. Os personagens infantis rerepresentam o processo de criação, de seleção e de esquecimento. A focalização em elementos da superestrutura incide sobre imagens antigas, poluídas, empoladas, e sobre a rearticulação desse imaginário por figuras capazes de inovar. O esquecimento faz parte da renovação e da recusa de símbolos ultrapassados.

Um dos sintomas da ênfase dada ao modo de narrar está na brincadeira com os termos facécia e peripécia. Facécia pode ser um sinônimo para chiste, graça; narrativa com forte acento crítico. Algumas vezes, pode ser comparada à tradição das cantigas de escárnio e maldizer da lírica galego-portuguesa. Facécias podem ser encontradas na tradição popular oral e em narrativas infantis – facécias infantis. Já a peripécia remonta ao andamento do texto literário e à mudança de sorte do personagem – *peripateia*. Termo cunhado para indicar a mudança surpreendente na obra trágica, também passa a ser usado para designar a mudança de sorte em várias formas literárias. O narrador utiliza as duas expressões para designar as criações de Zé Boné. Ora, facécias, peripécias e cinema instauram uma expressão literária nova, misturada.

Na escola, entre o padre Diretor, o Dr. Perdigão e os colegas, o personagem narrador descobre a beleza da criação, o prazer de criar livremente, sem regras, sem obedecer a

determinações. O menino que imitava os personagens do cinema e que inventava peripécias não encartadas é quem toma a frente, abrindo a encenação sem receio de dar corpo não ao drama policial, mas a uma estória com fuzilado, estouro de bomba, trem de duelo e máscara de “fuça de cachorro” (ROSA, 2005, p. 85). Embora o conto não dê à estória falsa um enredo definido, deixa em evidência o que interessa: temas palpitantes, bombas de guerra mescladas a máscaras de animais, trem de duelo – formulação que subverte a imagem de duelos sobre o trem – e uma infinidade de episódios, estratégia que retoma a narração seriada.

Literariamente, os gestos imitativos e desmesurados de Zé Boné e o voltar-se sobre as memórias da infância retomam o tema da crítica veiculada em 24 de março de 1873, mesmo ano em que saem as *Histórias da meia-noite*, um ano antes viera a público *Ressurreição*:

Há nela [opinião] um instinto que leva a aplaudir principalmente a sobras que trazem os toques nacionais. A juventude literária, sobretudo, faz deste ponto uma questão de legítimo amor-próprio. **Nem toda ela terá meditado os poemas de Uruguai e Caramuru com aquela atenção que tais obras estão pedindo; mas os nomes de Basílio da Gama e Durão são citados e amados, como precursores da literatura brasileira.** A razão é que eles buscaram em torno de si os elementos de uma poesia nova, e deram os primeiros traços de nossa fisionomia literária, enquanto que outros, **Gonzaga por exemplo, respirando os ares da pátria, não souberam desligar-se dos ares da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admirai-os o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto.**

Dado que as condições deste escrito o permitissem, não tomaria eu sobre mim a defesa do mau gosto dos poetas arcádicos, nem o fatal estrago que essa escola produziu nas literaturas portuguesa e brasileira. Não me parece, todavia, justa a censura aos nossos poetas colonais, iscados daquele mal; **nem igualmente justa a de não haverem trabalhado para a independência literária, quando a independência política jazia ainda no ventre do futuro, e mais que tudo, quando entre a metrópole e a colônia criara a história a homogeneidade das tradições, dos costumes e da educação** (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 801-2) [negritos meus].

Em “Notícia da atual literatura brasileira”, o Bruxo do Cosme Velho pondera questões relevantes para a história da literatura brasileira, particularmente no que se refere a certo tom hesitante, entrecortado, na medida em que a paisagem representada não deixa de trazer consigo aquilo que não lhe é peculiar. Esse é o ponto para sua formulação sobre aquele “certo sentimento íntimo” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 804). Tal posição reaparece em “A nova geração”, publicada em 1º de dezembro de 1879, quando o crítico afiança que mesmo o passamento de um momento literário não significa que dele nada restou.

Machado de Assis, com olhar agudo, reclama:

Mais do que ninguém, estava ela [a juventude, a nova geração] obrigada a **não ver no Romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo.** Morre porque é mortal. “As teorias passam, mas as verdades necessárias devem subsistir”. Isto que Renan dizia há poucos meses da religião e da ciência, podemos aplicá-lo à poesia e à arte. **A poesia não é, não pode ser, eterna repetição; está dito e redito que ao período espontâneo e original sucede a fase da convenção e do processo técnico, e é então que a poesia, necessidade virtual do homem, forceja por quebrar o molde e substituí-lo** (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 810) [negritos meus].

A percepção de um pecúlio que merece ser revisto e de um desenvolvimento gradual e afeito ao seu tempo percorre os dois textos. Se há obras que requerem leitura acurada pela excelência com que são vistas, há aquelas cujas hesitações também pedem reflexão porque não podem ser simplesmente desconsideradas, como se não formassem parte da história literária da nação, nichos de uma superestrutura movimentada por aspectos políticos, culturais e educacionais.¹³⁶ O entrecortado, a hesitação, merece atenção, análise. Mostra-se movimento, campo de ideias e imagens em formação.

O agitar-se da Musa evidencia sua necessidade de não repetir-se. A observação de Renan inserida na crítica de Machado de Assis alerta para a precisão. Não bastam o espontâneo e original, cujo brilho pode emapanar a criação. São requeridas, também, a convenção e a técnica-*ars*. Essas, porém, deverão modificar-se sob pena do esgotamento da repetição, tão avesso ao fulgor da palavra poética!

Tal é a figuração de Zé Boné e do Mestre do Ponto. O primeiro, visto como tolo por seus gestos repetitivos e por suas estórias mal conectadas, reúne a experiência de acerto e erro, o nunca desistir de *descreviver pasmante*. A coragem para a inovação e a alegria para o momento têm como alicerces a repetição e as variações desastradas. O segundo menino, tímido, na condição de ponto, orgulha-se com o papel ganho e relata que sabia, de cor, o drama verdadeiro: “pusera eu afinco em logo reter, tintim de cor por tintim e salteado” (ROSA, 2005, p. 85). Ora, saber de cor indica saber com o coração, saber profundamente, saber a ponto de transformar-se. A intimidade com o texto causa, de início, o emudecimento, a surpresa, o não saber o que fazer com a matéria recebida e, agora, despojada de regramentos. Depois, oportuniza a conquista da criação, do experimento. Por fim, o ajuizado saber parar,

¹³⁶ Em que pese certo constrangimento histórico, faz-se necessário o estudo da correspondência de Rosa com João Neves da Fontoura e o levantamento das prerrogativas segundo as quais o escritor mineiro agiu como um dos articulistas do acordo MEC-USAID.

não tornar infinito sob pena de apagar o brilho, o encanto, o momento apanhado no voo das palavras.

A situação vivida pelos meninos leva o leitor à imaginação silenciosa do outro Menino. “Pirilimpisquice”, “A menina de lá”, “A partida do audaz navegante”, “Nenhum, nenhuma” e “O espelho” reúnem imagens da criança e experiências de contar, criar, imaginar. O silêncio das epígrafes ganha sentido frente à gaguejante invenção, o contar aos poucos, os momentos meditativos da criança em busca das palavras, do adulto em busca da perspectiva infantil. O silêncio mostra a necessidade de ver de modo diferente, de dizer de outra maneira. De um lado, apesar da oralidade recuperada pela enunciação do narrador, não são os pontos de vista em separado que desvelam a perspectiva da narrativa em moldura. De outro, figuras de trem, de fuzil e de bomba contracenam com a aventura da pesquisa e do teatro, a ternura infantil cobre o viajante com a saudade, a onça desaparece do espelho, da imagem do si mesmo.

Ainda que a dicção sertaneja ceda às vozes da infância, a menção a Brasília e ao sertão, espaços onde se colocam os personagens, não pode ser desconectada do mote. A junção de espaço e mote joga sobre os contos o problema da representação do país, da constituição da imagem da nação. Mais que um texto de formação da nação, *PE* parece um passeio através do Brasil de Rosa.¹³⁷ O passeio revela a mudança de protagonismo e a decisão de desnudar seu grande personagem ao primeiro plano do narrado: a criança, personagem que colocará como síntese da criação literária, sim, mas, particularmente, do país que se recusa a crescer, que mantém como imagens de sua nacionalidade o gesto espontâneo e o homem primitivo, o indígena ou o tipo rural inculto. Focalizar não apenas o gesto espontâneo, mas a dificultosa manutenção da arte que apanha, na imagem, a conjunção entre projeto literário e projeto de nação, desvelar não apenas os discursos desse adulto interiorano, mas também o da criança cidadina significa reclamar, junto com Machado de Assis, a percepção do acúmulo e da fissura, do personagem capaz de mal encartar, quer estórias com peripécias quer memórias cheias de pontos obscuros e presas ao brilho de um momento, a fim de descortinar os impasses históricos do país do século XX, da superestrutura que o conforma. Submetidas ao mundo adulto e a uma educação pensada por homens grandes, as crianças aparecem como antenas capazes de reunir toda a sorte de discursos e símbolos que adentram a estrutura simbólica em formação, sem que filtros muito finos impeçam a apropriação discursiva do

¹³⁷ Na biblioteca de Rosa, encontra-se o livro *Os Estados Unidos através do conto*, de Glenwood Clark, com edição datada de 1958. O título remete à ideia de um passeio pelo país, de modo a mostrar a nação norte-americana.

imaginário. Numa fala similar à do moleiro, elas conjuram tudo o que as encanta, desde a caixa de fósforos até os novos nomes dos pais, desde o romance que fala de amor até o paroxismo das imagens, desde uma estória verdadeira até a verossimilhança de uma estória falsa, desde as fitas de cinema até a contação de estórias inventadas.

Sob a capa de uma infância que fala de fora do sertão e deseja crescer, eclode a acusação de um mundo corrupto, centrado em relações pessoais e de amizade que se reproduzem inclusive no gesto da criança, quando são apreendidas com maior nitidez e susto. Em paralelo, a criança é também a figura que resiste ao adulto, que deseja brincar, imaginar, fantasiar. Generosamente, a poética rosiana credita ao infante a seleção mediada pela ternura e pela beleza da cena final de “Os cimos”, da alegria bailante da vaca de “Sequência”, da coragem das crianças de “As margens da alegria” e “A partida do audaz navegante”, da parceria e inovação dos meninos de “Pirlimpisquice”, da ousadia nos percursos dos personagens narradores de “Nenhum, nenhuma”, “A terceira margem do rio” e “O espelho”, por exemplo. Além do protagonismo de crianças, o ponto de vista dos narradores e as técnicas de solilóquio destacadas por itálico, a relevância das aberturas sublinhadas pelas letras em maiúsculo, a referência à realidade histórica como plano secundário – quase um discurso dispensável, parte rápida do texto –, a explicitação de recursos de criação retirados às mais diversas fontes, tudo isso forma um conjunto que retira do homem rural e do sertão o lugar de fundação do Brasil do século passado, deslocando, dos livros anteriores, a fala não sobrescrita por paratextos, a figura capaz de fantasiar se não estiver presa à realidade da família extensiva e pobre. Ora, como mostra a articulação que o autor implicado oferece aos contos-moldura, o infante não fala atropeladamente, mas imagina muito, principalmente quando protegido e instaurado em uma família nuclear cujos valores e organização fazem da criança o centro em torno do qual se movimenta, valorizando o lar e o pequeno grupo familiar.

De modo geral, penso que as crianças e o mundo que representam podem ser assim esquematizados:

CONTOS DE INFÂNCIA	CRIANÇAS NOMEADORAS	CRIANÇAS QUE IMAGINAM	PALAVRA EMUDECIDA	MEMÓRIAS REVISITADAS
1 As margens da alegria		X	X	
4 A menina de lá	X			
7 Pirlimpisquice	X			X

Quadro 16: Temas em torno das crianças [autoria própria]

(Continuação do Quadro 16)

CONTOS DE INFÂNCIA	CRIANÇAS NOMEADORAS	CRIANÇAS QUE IMAGINAM	PALAVRA EMUDECIDA	MEMÓRIAS REVISITADAS
16 Partida do audaz navegante	X			
21 Os cimos		X	X	
6 A terceira margem do rio				X
8 Nenhum, nenhuma				X
10 Sequência				
11 O espelho				X
18 Substância				X

Quadro 16: Temas em torno das crianças [autoria própria]

Imagino, ainda, dois quadros que podem oferecer uma visão panorâmica do que abordei até o momento.

CONTOS (21)	IMAGENS-TEMAS (Considerando as prerrogativas informadas pelo escritor conforme as anotações já comentadas)					PROTAGONISTA	NARRADOR/FOCO	ORGANIZAÇÃO FORMAL
	1 Descoberta, formação; prazer	2 Formas da violência	3 Formas do amor	4 Estranho x vulgar	5 Figuras do trabalho			
As margens da alegria	X			X		Menino	Onisciente, focalização na criança	Divisão com números romanos
Famigerado		X		X	X	Doutor	Protagonista	
Sorôco, sua mãe, sua filha			X	X	X	Sorôco	Onisciente, focalização no povo e no açougueiro	
A menina de lá	X			X	X	Maria, Ninhinha, a menina	Testemunha, focalização na criança	
Os irmãos Dagobé				X	X	O povo do lugar	Testemunha, focalização no povo	
A terceira margem do rio	X	X	X	X		O filho, menino e homem	Protagonista	
Pirlimpisquice	X			X		O ponto; os meninos da peça	Protagonista	
Nenhum, nenhuma	X			X		Menino	Protagonista	
Fatalidade				X?	X	Delegado poeta	Testemunha	
Sequência	X		X			Vaca	Onisciente, focalização na vaca e no rapaz	
O espelho	X			X		Homem, inquiridor; criança	Protagonista	Inicia com travessão
Nada e a nossa condição		X	X	X	X	Tio Man'Antônio	Testemunha	
O cavalo que bebia cerveja				X	X	Reivalino, empregado	Protagonista	
Um moço muito branco				X		O moço muito branco	Onisciente, com focalização no povo	
Luas-de-mel		X	X	X		Joaquim Norberto	Protagonista	
Partida do audaz navegante	X			X		Brejeirinha	Testemunha	
A benfazeja		X	X	X	X	Mula-Marmela	Testemunha	
Darandina		X		X	X	Médico residente de plantão	Protagonista	
Substância			X	X	X	Maria Exita, menina e moça - o polvilho	Onisciente, focalização em Sionésio	
-Tarantão, meu patrão...				X	X	Vagalume, empregado	Protagonista	Inicia com travessão
Os cimos	X		X	X		Menino	Onisciente, focalização na criança	Divisão com subtítulos

Quadro 17: PE: visão panorâmica [autoria própria; negritos meus]

PRIMEIRAS ESTÓRIAS - 1962								
TEMAS (Os temas são divididos em outros, dependentes do tema geral e ligados às categorias personagem, espaço e tempo.)	SUBTEMAS							PLANOS (Conforme a narrativa, os itens de I a VII podem ocupar o primeiro plano - PP - na ação ou o pano de fundo, segundo plano - SP. Será utilizado o Ø quando o conto apresentar categorias temáticas não privilegiadas nesse estudo)
	I VIDA DE CRIANÇA	II VIDA INFANTIL E ADULTA	III FAMÍLIA E ESTRUTURA SOCIAL	IV NA CIDADE	V NO SERTÃO	VI EM LUGAR INCERTO	VII TRAVESSIA	
CONTOS DE INFÂNCIA								
1 As margens da alegria	X		X	X			X	I, IV, VII - PP; III - SP
4 A menina de lá	X		X		X		X	I, III, V - PP; VII - SP
7 Pirlimpsiquice	X		X	X			X	I, VII - PP; III, IV - SP
16 Partida do audaz navegante	X		X		X		X	I, III, V, VII - PP
21 Os cimos	X		X	X			X	I, III, IV, VII - PP
CONTOS DE LOUCURA								
3 Sorôco, sua mãe, sua filha			X		X		X	III, V - PP; VII - SP
6 A terceira margem do rio		X	X		X		X	II, III, V, VII - PP
18 Darandina				X			X	Ø - PP; IV, VII - SP
CONTOS DE INVESTIGAÇÃO								
8 Nenhum, nenhuma	X	X	X			X	X	I, II, VII - PP; III, V, VI - SP
11 O espelho		X	X			X	X	II, VII - PP; III, VI - SP
12 Nada e a nossa condição			X		X		X	III, V - PP; VII - SP
13 O cavalo que bebia cerveja			X		X		X	III, V - PP; VII - SP
14 Um moço muito branco			X	X			X	III, IV - PP; VII - SP
20 - Tarantão, meu patrão...			X	X	X		X	III, V, VII - PP; IV - SP
CONTOS DE AMOR								
10 Sequência	X		X		X		X	I, III, V, VII - PP
15 Luas-de-mel			X		X		X	III, V - PP; VII - SP
17 A benfazeja			X	X			X	III, IV, VII - PP
18 Substância		X	X		X		X	II, III, V - PP; VII - SP
CONTOS DE VIOLÊNCIA								
2 Famigerado					X		X	Ø, V - PP; VII - SP
5 Os irmãos Dagobé			X	X			X	III, IV - PP; VII - SP
9 Fatalidade			X	X			X	Ø, III, V - PP; VII - SP

Quadro 18: Os contos, os planos [autoria própria; negritos meus]

Como se pode perceber no Quadro 18, os subtemas I, III e VII ocupam o primeiro plano de muitas estórias. Já as imagens-tema de número 1, 4 e 5 se repetem e inter-relacionam em grande quantidade de contos. Assim, não é de estranhar que, em um livro que reúne uma vasta galeria de infantes, um Menino seja eleito como figura central para a compreensão do conjunto.

* * *

Em “As margens da alegria” e “Os cimos”, deslocado de uma casa para outra, o Menino traz na retina o que mais amou, não como perda atroz, mas como necessária seleção para abarcar as grandes coisas, fazendo-as caber em seu mundinho. Nas duas estórias, apesar dos diferentes motivos, a criança chega embalada por cuidados e cercada de atenções.

No primeiro conto, a nova capital federal é narrada em sua construção. Pacheco sinaliza com exatidão a diferença social entre as crianças:

Pensando-se nas crianças pobres do livro, sobretudo nas satisfações mínimas de Ninhinha, a menina milagreira, **é de se notar que n’ “As margens” possibilidades e prazeres são de outra ordem: é num avião que o Menino vai às alturas, não só literalmente. O avião faz supor um espaço ameno de modernidade, lugar de poucos, que serve à fantasia da personagem como um brinquedo de última geração: “o bom brinquedo trabalhoso”. A aventura anuncia-se feliz, propiciada pelo despregamento não sofrido do núcleo familiar [...]. O paraíso, entretanto, não será eterno e a cidade ultramoderna em construção é cenário nada ocasional da queda no tempo (PACHECO, 2006, p. 30) [negritos meus].**

Se o leitor considerar o conjunto literário rosiano e a importância dos paratextos para a composição das obras, é visível o afastamento da realidade do sertão em favor de um olhar infantil sobre o mundo. Talvez mais que o quesito olhar, os narradores cuja lente se aproxima do olhar da criança busquem um discurso de meninos, expressões que permitam o latejar do novo Brasil, sem jagunços e vaqueiros, com mais cidades, com menos crianças órfãs, com máquinas.

Ao cotejar as condições de nascimento da cidade sob as considerações de Le Goff, comentei a abertura do conto. Na verdade, esse início avisa sobre as elaborações da criança, sobre as coisas “ante a mente” (ROSA, 2005, p. 50). Dada a relevância que a abertura e as grafias assumem na obra em estudo, passo a algumas considerações sobre os destaques utilizados para as palavras que iniciam os primeiros parágrafos dos contos. No que se refere às letras maiúsculas, a 1ª edição especial de *PE*, datada de 2005, da Nova Fronteira, nos contos de número 1 e 21, apresenta discrepância em relação às edições de 1994 da *Obra*

completa da Nova Aguilar, volume II, e da 1ª edição de 1962, da Livraria José Olympio, semelhantes entre si. Para as demais histórias, as três edições trazem diferenças. Para este trabalho, utilizarei a versão da editora Nova Fronteira, principalmente por ser resultado de um cotejo entre as várias edições da obra. Na edição, a primeira linha do parágrafo de abertura vem inteiramente grifada em maiúsculo. No entanto, uma comparação entre as histórias que formam a moldura pode ser interessante:

Nº	LIVRARIA JOSÉ OLYMPIO	ED. NOVA AGUILAR	ED. NOVA FRONTEIRA
1	ESTA É A ESTÓRIA. Ia um	ESTA É A ESTÓRIA. Ia um	Esta é a história. Ia um...
4	SUA casa ficava	SUA CASA ficava	SUA CASA FICAVA...
7	AQUILO na noite do nosso	AQUILO NA NOITE do nosso	AQUILO NA NOITE DO NOSSO...
21	OUTRA ERA A VEZ. De sorte que de novo o Menino	OUTRA ERA A VEZ. De sorte que de novo o Menino	Outra era a vez. De sorte que de novo o Menino

Quadro 19: Abertura das narrativas [autoria própria]

Os contos 4 e 7 estão inseridos no quadro para contraste com os da moldura. Apesar das diferenças entre as publicações, fica marcada a intenção de chamar a atenção do leitor sobre o início da história. E, ao mesmo tempo, fica explicitada ao leitor, por meio dos recursos gráficos, uma distinção entre as histórias-moldura e as demais histórias. Nas edições da José Olympio e da Nova Aguilar, a primeira oração inteira vem grafada em maiúscula nos contos 1 e 21. Nos outros textos, essas orações trazem apenas as primeiras palavras com letras maiúsculas. Na edição da Nova Fronteira, as histórias que recheiam o “livrinho” trazem a primeira linha em maiúscula, ao passo que os contos-moldura não apresentam nenhuma alteração de letras.

Ao refletir sobre a ausência de paratexto e a moldura dos dois contos, considere esse aspecto. A sobrescrita dos contos não vem de outro texto, de um recorte exterior enxertado na ficção, mas do destaque das orações iniciais. Como pequenas molduras, uma para cada história, as primeiras frases, sim, produzem sentidos que poderiam ser delegados a epígrafes advindas de textos de outros escritores. De um só golpe, o leitor alcança os jogos de linguagem caros à poética rosiana e as formas literárias com as quais o “livrinho” dialoga. A

fábula, o conto maravilhoso, a crônica, a poesia, tudo se presentifica nas linhas da abertura. Depois, gradualmente, o andamento da estória provoca, mistura, desenrola. “Sequência” ganha os tons de poesia e assim se mantém até o desfecho; em “Nenhum, nenhuma”, o conto maravilhoso anunciado é gradualmente deixado de lado pelo desenrolar do solilóquio; a exposição do experimento em “O espelho”, embora anuncie os paradigmas e as variáveis consideradas, encerra com uma pergunta ao interlocutor; a crônica sobre o moço muito branco encerra como conto maravilhoso; e assim por diante. A estratégia faz da forma crônica e suas ligações com a História uma narrativa de milagre e mistério, torce a fuga da rês em poesia, transforma a narrativa de investigação em pesquisa cujo resultado são perguntas, dá ao conto sobre um homem culto e delegado o desfecho do faroeste. Não há a necessidade de paratexto fora do conto, pois, além de os textos se interceptarem tematicamente, as primeiras orações revelam o fio que dialoga com outros tantos textos, literários ou não.

A construção que emoldura os contos e cada estória provoca o silêncio em relação às vozes orais sertanejas e aos textos filosóficos que, antes, funcionavam como paratextos. O silêncio das epígrafes coincide com a condição do infante. Etimologicamente, o infante (infans, –antis) é aquele que não fala, que não possui discurso próprio. Desse modo, o Menino e a ausência de epígrafes refletem-se mutuamente, ambos signos de um país ainda infante. O Menino dos contos-moldura pouco fala, contrário a Miguilim, Grivo ou Brejeirinha, por exemplo. No entanto, à semelhança do triste Tiãozinho, ele deseja, sonha, acalenta. A abertura e o final do livro são delegados ao Menino que imagina, que tem intimidade com a fantasia, ainda que não seja falante. O recorte admite a captura dos movimentos de registro da criança, da necessidade de escolher o que lembrar e o que esquecer.

Tanto pelos recursos gráficos empregados quanto pelo protagonismo do Menino cidadão e burguês, *PE* faz-se registro histórico de um país cuja fundação assenta na cidade em construção e nos silêncios infantis, similares à promessa de democracia e de progresso ainda (metade do século XX) não cumpridas. Se o trabalho macula os filhos do sertão, roubando-lhes o direito de brincar e imaginar, a criança vinda da cidade, protegida e cuidada, não é senhora de si, sempre dependente do ponto de vista dos adultos que lhe dizem o que e como fazer – basta lembrar Dr. Perdigão, o padre Diretor, os irmãos mais velhos como Pele, Pais, Mães e Tios, por exemplo. Se Didico, Tião, Miguilim e Grivo são trabalhadores e viajantes, o Menino viaja primeiro por lazer, depois por necessidade, mas não para trabalhar, estudar ou poder curar a visão. Filho da cidade e das classes que constroem as cidades, o Menino desvela a realidade do país impressa nas outras crianças do livro.

Sem discurso próprio – outra atribuição dos adultos –, o infante terá sua voz mediada por um narrador. Esse narrador, com frequência, ainda que se esforce por assumir pontos de vista infantis, traz os traços do adulto até porque meninos e meninas não são escritores.

Literariamente, o Menino suspende os adultos sertanejos. Infância e urbanidade irão mesclar-se. A fundação da nova capital precisa de outra representação do país. Índios e sertanejos não representam um país que, no início da década de 60 – e agora? – ainda não modificara relações sociais e políticas cristalizadas durante o Império, as quais têm em sertanejos, vaqueiros e fazendeiros a sua confirmação. A inovação linguística não salva esses personagens: eles denunciam o arcaísmo e a decrepitude das instituições sociais e políticas. Eles reafirmam, por parte dos desvalidos, a internalização das relações de favor, do jeitinho, da corrupção em diferentes níveis (Timpim, Gualberto, Tio Emílio, entre outros). Os personagens representados da infância à idade adulta não fogem a esse modelo.

Em uma linha traçada desde o Romantismo, interessa-me a infância nas cores de Macedo ou nas associações de Alencar. As crianças Carolina e Augusto e a pureza de Peri, por exemplo, associam-se em caracteres que remetem ao imaginário ligado à infância. A ideia de infância e de primitivo é mediada por uma espécie de inteireza, de ser íntegro e generoso, diferente dos meninos Tião, Miguilim, Riobaldo, diferente do Menino de *PE*. Embora pertencentes a um mundo farto de belezas e lirismo, as crianças de Rosa sofrem a pobreza, a falta de pais ou mães, o cansaço do trabalho, a vergonha da mendicância. Excetua-se o Menino-Reinaldo-Diadorim, não por acaso, aquele que tem o nome oculto, o Diá, aquele que deve perecer e tornar-se memória, lenda, como o mundo viril ao qual pode pertencer. Sob a capa dessa inteireza, a descoberta da feminilidade perdida, dos amores negados, da falta de tudo o que lhe era devido como menina e mulher (Talvez nem tão diferente assim de Mimita...).

Riobaldo, mais forte que Diadorim, e Miguilim, mais forte que as desventuras familiares, demonstram formas de vencer os reveses, quer mediadas pela herança inesperada graças à jagunçagem, quer mediadas pelo estudo obtido longe do sertão, fora desse espaço belo, sim, mas pleno de miséria e mortes. A infância desses protagonistas já assinala a crise do sistema social e as mudanças prenunciadas.

O Menino de *PE* inaugura uma nova figuração da infância. Se, por um lado, mantém traços já sinalizados pelo escritor, por outro lado, inaugura não o sertão, mas o Menino que vem de fora e retorna à cidade, onde está a família. A criança encontra o sertão, visita-o em sua nova configuração – a cidade no meio do sertão, cortando o sertão –, mas não permanece

ali. No entanto, leva consigo imagens de sertão, de brinquedos, que associa à Mãe, ao Pai, à família. Essas imagens constituem sua realidade, sua reorganização do mundo, sua relação com a nova capital do país. O Menino reestrutura a capital, as aves e a Mãe, junta os objetos de sua estima. Também desse modo, pela imaginação, a nação brasileira é constantemente construída, elaborada, prefigurada. Não por acaso, destituídos os jagunços de seu protagonismo, quem apresenta a capital ao leitor é uma criança, um Menino. Promessa do que pode vir a ser, o Menino também conota o que ainda não ocorreu: a pátria não é madura, não se desenvolveu, suas instituições não alcançaram independência e segurança.

Em entrevista a Renard Pérez, Guimarães Rosa afirmou:

Não gosto de falar em infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. Fui rancoroso e revolucionário permanente, então. Já era míope, e nem mesmo eu, ninguém sabia disso. Gostava de estudar sozinho e brincar de geografia. Mas, tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. **Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas** (apud RESENDE, 1988, p. 32) [negritos meus].

Ao que tudo indica, à medida que a poética do escritor amadureceu, a conquista dos gestos da infância – silêncios, palavras estranhas, invenção de estórias, imaginação – provocou uma reinterpretação de estratégias literárias usadas até então. Se, como afiança a crítica literária, o Menino expressa a formação enquanto crescimento e experimentação individuais, se o narrador aproxima-se do perfil do Menino para melhor narrar, as escolhas da criança remontam às escolhas da literatura e da imagem da nação. A proximidade entre Menino e escritor se confirma, reforçando a figura do autor implicado.

No que se refere à moldura, lembro que já distingui a moldura de *PE* e de *CB*, diferentes pela organização dos livros e pelos protagonistas. O conto “As margens da alegria” divide-se em cinco pequenos capítulos ou partes. Primeiro, o leitor é apresentado à estória, ao Menino e aos Tios. Na sequência, o Menino: II - conhece a casa, o quintal e o peru,¹³⁸ III – então conhece a cidade e a morte do peru; IV – vive a tristeza pela perda da beleza encontrada; e, V – reencontra a alegria com o vagalume.

A formulação inicial, não apenas confirma a ênfase destinada à estória, como, pela posição ocupada dentro do livro, pode remeter à estória geradora (*familhas-gerado; o menino*

¹³⁸ Uma das imagens confusamente guardadas por Miguilim, da época em que moraram em Pau-Roxo, refere-se a um peru, ave importante como uma estória.

(...) *é como se a estivesse relendo, numa revista; Apalpo o evidente? Tresbusco; Vou recomençar. O Aldaz Navegante, ele amava (...)* de todas as outras estórias. E, pelo contexto, facilmente o leitor infere ser esta a estória da capital federal.

Não por acaso, a sequência em que o Menino conhece a casa valoriza o quintal e os pensamentozinhos ante o lugar.

A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro da casa. Altas, cipós e orquideazinhas amarelas delas se suspendiam. Dali podiam sair índios, a onça, leão, lobos, caçadores? Só sons. Um – e outros pássaros – com cantos compridos. Isso foi o que abriu seu coração. Aqueles passarinhos bebiam cachaça?¹³⁹ (ROSA, 2005, p. 50) [negritos meus].

Da mente da criança emerge e pergunta sobre quem poderia sair daquela mata. Lugar não visível, escuro, que não entra na casa, a mata pode guardar belos segredos, ou conter terríveis, negras verdades, tudo imaginado por quem deseja conhecer, espiar, ver. Parece interessante que o índio e a onça liderem a lista. Se o primitivo habitante não reaparece nas estórias sobre a cidade erguida no Planalto Central, a onça é abandonada pelo caçador de si mesmo. Os sons que ouve mudam a atenção do pequeno. Literariamente, o canto dos pássaros e a atividade das aves ganham destaque. Não importam as façanhas na mata, mas a terra brasileira cantada, inventada, criada desde o sabiá na palmeira. Um animal que voa virá alegrar o Menino, assim como outra ave o fará esquecer o medo e a tristeza.

O luto pela morte do peru faz que perceba o efêmero, permite a experiência da perda. Se ele não fala ao Tio por ter vergonha, também vê como erro terem matado a ave. Mas não sabe explicar o que sente, então se cala. Só quando fica envolvido pelos silêncios da noite que se avizinha, pode reencontrar a alegria.

É notável que no mesmo trecho em que conhece a cidade em construção, é informado sobre a morte do peru. A cidade nascente, como revelam as cenas, destrói plantas e animais, constrói estruturas ultramodernas sobre os esqueletos das árvores. A narração aproxima a arvorezinha derrubada da figura frágil da criança.

Se o vagalume se anuncia ao cair da noite, o tucano irá apresentar-se ao amanhecer. Em “Os cimos”, o Menino volta à cidade, mas agora “Outra era a vez” (ROSA, 2005, p. 201) e “era uma íngreme partida” (ROSA, 2005, p. 201). A doença da Mãe o preocupa, sabe que parte por causa disso. Acompanhado pelo Tio e pelo brinquedo predileto, o Menino está abatido.

¹³⁹ Impossível não lembrar um trecho de *Auto do frade: poema para vozes*: “Mas pareceu falar em versos./ É isso estar bêbado ou não?/ Mesmo sem querer fala em verso/quem fala a partir da emoção” (MELO NETO, 1995, p. 30).

Em que pese a descoberta de como lidar com os sentimentos e a percepção da experiência intransferível, o conto sinaliza várias vezes o quanto a mente da criança colore, cria, significa. Assim, no dia que amanhece, quando ele recebe “uma claridade de juízo” (ROSA, 2005, p. 203), a comparação traz o cinema à cena: [...] [Era] Quase como assistir às certezas lembradas por um outro; era que nem uma **espécie de cinema de desconhecidos pensamentos, feito ele estivesse podendo copiar no espírito as ideias de gente muito grande. Tanto, que, por aí, desapareciam, esfiapadas** (ROSA, 2005, p. 203) [negritos meus].

O esforço para entender esgarçava-se, a ideia virava fiapo. Copiar o já visto, imitar para diminuir a dor era o seu desejo. A oposição entre a criança e os adultos volta, como em contos anteriores, embutida na imitação.

Dividido em quatro subtítulos, o último conto do livro divide as etapas vividas pela criança: O inverso afastamento; Aparecimento do pássaro; O trabalho do pássaro e o Desmedido momento. Os títulos acompanham a narração. Assim, a primeira parte leva ao leitor a tristeza infantil pelo afastamento da Mãe, pela viagem à nova cidade. Depois, o narrador acompanha *pari passu* a primeira visão do tucano sob a luz matinal. Em seguida, os dias do Menino e do tucano transcorrem. O narrador revela: “[Ele] Não suportava atentar, a cru, nas coisas, como são, e como sempre vão ficando: mais pesadas, mais-coisas – quando olhadas sem precaução” (ROSA, 2005, p. 205). E logo: “Temia pedir notícias”. A narração das preocupações com a Mãe conta, também, a busca por formas para expressar a dor, dar nome ao sentimento. Tornar simbólico é evitar o cru das coisas, abandonar a forma da realidade em favor da representação. À falta de palavras, o narrador revela os pensamentos, as vontades. Com a boa notícia, o foco da narrativa cai justinamente sobre a memória infantil, a grande alegria, a seleção do que guardar e como fazê-lo.

Aos meninos do sertão, a pedrinha de ouro, a fala e os nomes do sertão, a tradição, inclusive literária (romances, novelas, contos longos); ao menino citadino, a concisão, os silêncios, a síntese poética e a exposição, em primeiríssimo plano, não dos protagonistas, mas do autor implicado, conhecedor de recursos estilísticos modernos, da tradição literária, participante do imaginário de um público leitor seletivo, para o qual a fala sertaneja ou é matéria literária ou é matéria para pesquisa. Desse modo, o Menino é o espelho pelo qual o autor implicado assoma ao lugar Tateado nas epígrafes e nos personagens anotadores e contadores de histórias.

Na linha da literatura produzida por João Cabral, Rosa ultrapassa os modelos instituídos, narra o país sob uma nova fórmula, avessa à forma romanesca, desloca para a margem do texto o centro da ficção, desencobrendo a figura autoral e a articulação da peça

literária. No entanto, não ultrapassa a mordacidade de Machado de Assis, que coloca, na boca de seu personagem narrador de classe média, exemplo dos resíduos de uma sociedade arcaica que recusa a inovação social, política e econômica, a decisão: “Não casei, não tive filhos, não deixei a nenhuma criatura humana o legado da minha miséria” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 639).

Ponto de vista que, devido ao enredo do romance, reúne a condição social e o caráter do protagonista, o Bruxo do Cosme Velho aponta para a esterilidade como forma de não propagar a miserável condição de parasitas sociais como Brás Cubas. Guimarães Rosa não fará isso, não pode fazê-lo, independente da classe social focalizada. Em seus textos, a esperança e o futuro são *conditio sine qua non* de sua criação. A infância citadina cala o sertão, faz-se ela mesma a pedra de ouro, mas o menino levará consigo as imagens que recria na imaginação. Condição de quase todos os seus meninos, essa criança não narra, não usa o verbo, age como infante, de modo a possibilitar o aparecimento, em destaque, do autor implicado que, por espelhamento, leva o leitor atento à reflexão sobre as formas de representação das personagens socialmente marginalizadas e sobre os recursos empregados para esse fim, sobre as narrações inaudíveis porque estão silenciadas. Ao infante, juntam-se, com mais destaque, o trabalhador pobre (Sorôco, pais de Ninhinha, mãe do lar, Maria Êxito, Natiaga), a mendiga (Mula-Marmela, Retrupé), o louco/estranho (Tarantão, Vagalume, Moço muito branco), o milagreiro (Moço muito branco, Ninhinha), os criminosos (Dagobé, Liojorge, Herculinão Socó, Delegado, Damastor). Ladeiam esses personagens fazendeiros (“Luas-de-mel”, “Nada e a nossa condição”, “– Tarantão, meu patrão”), médicos (“Famigerado”, “Darandina”) e um imigrante (“O cavalo que bebia cerveja”; poder-se-ia reunir aqui o moço muito branco).

Crianças capazes de juntar tradições e inovações, transmutando tudo em surpresa conjugada, e adultos que procuram retomar a infância escondida na memória ou que devem à infância a situação ocupada na vida madura são as duas pontas da trajetória humana representativas do país que ainda pensa em conquistar a própria imagem. Nesse sentido, considero o livro de contos muito mais um conjunto de narrativas ordenadas por temas que elidem divisões centrais, como sugere o vigésimo primeiro conto.

NÚMERO	TÍTULO	GRUPOS TEMÁTICOS
Do 1º ao 7º conto: Da criança que cresce e descobre à tentativa de narração das memórias do homem em busca do menino que representa no palco.		
1	As margens da alegria	1
2	Famigerado	2
3	Sorôco, sua mãe, sua filha	3
4	A menina de lá	4
5	Os irmãos Dagobé	5
6	A terceira margem do rio	6
7	Pirlimpsiquice	7
Do 8º ao 14º conto: Das lembranças do adulto que tenta recuperar imagens de uma casa e amores de quase conto da carochinha até a crônica de um fato que parece adentrar o maravilhoso.		
8	Nenhum, nenhuma	1
9	Fatalidade	2
10	Sequência	3
11	O espelho	4
12	Nada e a nossa condição	5
13	O cavalo que bebia cerveja	6
14	Um moço muito branco	7
Do 15º ao 21º conto: Da rememoração de um amor maduro que rejuvenesce à narração do filho que descobre seus recursos para driblar o sofrimento e retorna ao lar.		
15	Luas-de-mel	1
16	Partida do audaz navegante	2
17	A benfazeja	3
18	Darandina	4
19	Substância	5
20	– Tarantão, meu patrão...	6
21	Os cimos	7

Quadro 20: 7X3=21 [autoria própria]

NÚMERO	TÍTULO	GRUPOS TEMÁTICOS	
		INFÂNCIAS	DIVERSOS
1	As margens da alegria	1	I
2	Famigerado	2	II
3	Sorôco, sua mãe, sua filha	3	III
4	A menina de lá	4	I
5	Os irmãos Dagobé	5	II
6	A terceira margem do rio	6	III
7	Pirlimpsiquice	7	I
8	Nenhum, nenhuma	1	II
9	Fatalidade	2	III
10	Sequência	3	I
11	O espelho	4	II
12	Nada e a nossa condição	5	III
13	O cavalo que bebia cerveja	6	I
14	Um moço muito branco	7	II
15	Luas-de-mel	1	III
16	Partida do audaz navegante	2	I
17	A benfazeja	3	II
18	Darandina	4	III
19	Substância	5	I
20	– Tarantão, meu patrão...	6	II
21	Os cimos	7	III

Quadro 21: Outra versão: 7X3=21 [autoria própria]

Do primeiro ao sétimo conto, as narrações vão da criança que cresce e descobre à tentativa de narração das memórias do homem em busca do menino que representa no palco. O conjunto abre e fecha com a figura de meninos em situação de crescimento e descobertas. Narradas de pontos de vista diferentes, por um narrador que procura aproximar-se do ponto de vista infantil e por um narrador adulto que confessa sua dificuldade em recuperar o momento guardado na memória da infância, as estórias enquadram um grupo de contos que dá acesso a formas de separação e viagem no sertão. Das lembranças do adulto que tenta recuperar imagens de uma casa e amores de quase conto da carochinha até a crônica de um fato que parece adentrar o maravilhoso, emerge o segundo grupo.

O narrador protagonista, descolado em meio de sinais gráficos profusos no conto, e a narração onisciente, que oscila entre formas distintas, reúnem textos que vão do estranhamento calcado na violência até aquele oriundo do amor, da procura, da generosidade e dos costumes. O terceiro grupo de estórias encontra-se enquadrado por narrativas que vão da rememoração de um amor maduro que rejuvenesce à narração do filho que descobre seus recursos para driblar o sofrimento e retorna ao lar. O último conjunto possibilita a reunião de contos que focalizam a descoberta mediante a criação (Brejeirinha, Vagalume, Menino), a família (em todos, exceto “Darandina,” que reúne profissionais da mesma área e palmeiras e sabiás) e as formas de violência social (rapto, exploração do trabalho infantil, ausência do Estado, por exemplo). Concebido dessa maneira, o livro de 1962 apresenta, em seus desdobramentos, a mesma simetria que organiza a narrativa em quadro explicitada pelos contos 1 e 21. Logo:

Nº	GRUPO TEMÁTICO 1	GRUPO TEMÁTICO 2	GRUPO TEMÁTICO 3	INTERFACES
1	As margens da alegria	Nenhum, nenhuma	Luas-de-mel	Descoberta, redescoberta
2	Famigerado	Fatalidade	Partida do audaz navegante	Viagem-busca; violência-proteção
3	Sorôco, sua mãe, sua filha	Sequência	A benfazeja	Família; amor; separação
4	A menina de lá	O espelho	Darandina	Estranhamento
5	Os irmãos Dagobé	Nada e a nossa condição	Substância	Violência e amor
6	A terceira margem do rio	O cavalo que bebia cerveja	-Tarantão, meu patrão...	Deslocamento; estranhamento
7	Pirlimpsiquice	Um moço muito branco	Os cimos	Descoberta, redescoberta

Quadro 22: Temas para uma poética [autoria própria]

A relação entre a forma e o conteúdo atinge o ultrapassamento da figura do narrador personagem sertanejo em primeira pessoa graças à narrativa em quadro. Se no Menino sem nome próprio reside a figuração da pátria, a afirmação “minha pátria é minha memória” sinaliza a condição assumida pelo autor implicado e o protagonismo alcançado pelas figuras da infância, solução estética confirmada por recursos implementados em obras anteriores. Para a expressão dos elementos que figuram a memória, coloca-se, ao longo das obras analisadas, a pergunta “Com que roupa”. Afinal, não se trata da configuração de personagens comuns, nem de um tratado realista-naturalista, mas de uma organização literária muito próxima das ousadias de *Memórias sentimentais de João Miramar* e do *Auto do frade*. O que importa é o ponto de vista que funda a cena narrada. Ora, sair do emaranhado de soluções já realizadas pela literatura, em especial a de 30, é trajeto árduo, difícil, narrar é *difícil*, na acepção do famoso Riobaldo. *E construir não o sertanejo, mas o olhar que, por estranho ao sertão, coloca-se justamente nessa posição, necessita de um salto das estruturas narrativas já experimentadas para a inserção do autor implicado na condição de figura aparente da organização das estórias do livro.*

O silêncio das epígrafes, longe de impedir a visibilidade do autor implicado, sublinha a figura autoral se o leitor considerar o conjunto da obra rosiana, ou seja, o exercício propiciado pelos paratextos. Em relação à forma do livro, a figura autoral aparece iluminada de três maneiras: pela narrativa em quadro, que sugere uma mão externa a ordenar o conjunto; pelas estratégias formais colecionadas a cada conto e em diálogo com as obras anteriores e, por fim, pela figura do Menino citadino e da cidade. Reescrever a estória da nação significa, tão somente, dar voz às classes que podem efetuar essa escrita. Assim, a nação inscreve-se na fissura entre as técnicas arrojadas e as vozes do interior rural, ou seja, nem uma nem outra se agigantam como imagem, de modo a sustentar a permanente fissura por baixo do espelho aparentemente liso e uniforme. E, uma vez que a pátria está na imaginação e o realismo preside grande parte das obras da literatura brasileira, a configuração do livro indaga a necessidade de voltar aos lugares de fundação do povo brasileiro, de raízes míticas, de associação entre desvalidos e vozes originais. *A colocação do autor implicado como elemento explícito do processo literário reformula a relação entre as classes sociais representadas porque descola, da figura do sertanejo, a figura autoral, reimprimindo, na ficção, as distinções sociais. O autor implicado assume o lugar já sugerido por Moimeichego, Alquiste e Seunavino: estranho, mas, nessa condição, capaz de instaurar um discurso que recoloca as relações subsumidas pela beleza da metáfora, sem abrir mão do amálgama entre expressões culturais distintas, realidade histórica e tradição literária.*

Perceptível pela disposição das estórias, a fissura ganha fôlego também pelo Menino partícipe de duas realidades: a citadina e a do sertão que se modifica. À semelhança do moleiro recuperado por Ginzburg, o Menino é o ser historicamente capaz de enunciar, via imaginação, o modo como as novas realidades do país se instauram. Por isso, lado a lado, narradores sertanejos em primeira pessoa convivem com o discurso indireto livre que dá acesso não só às crianças como também às narrativas que mostram os homens perdidos nas figuras da infância; estórias acompanhadas por outras, com narradores oniscientes cujo foco acompanha *personas* em formação. A conquista das vozes da infância, que contemplam as mudanças sociais e recebem esse impacto, e a necessidade de mostrar as realidades que convivem com o Menino exigem a narração de protagonistas e de narradores, no plural.

O autor implícito, graças à ênfase que recebe, revela que as formas da tradição da literatura de expressão regional esqueceram a posição crucial vivida por homens e mulheres que nascem sob a égide das mudanças e sob a influência de paisagens que perdem seu lugar em favor de outras realidades. Esses brasileiros são responsáveis por outro país, por perspectivas inadequadas àquelas recebidas do romantismo e do modernismo paulista, e, por vezes, já em contraste com as que foram veiculadas pelo realismo-naturalismo do romance de 30. Em *PE*, o arranjo literário demonstra a diferença entre os efeitos da narração em quadro dos contos e aqueles produzidos por outras formas narrativas. E coloca uma nova perspectiva social e narrativa, uma vez que “puxa”, para dentro da ficção, como personagem e organizador, o autor implicado.

O “amarelinho” constitui, então, a narrativa de fundação de uma nação não mais a partir de sertanejos, em especial, mas a partir de figuras originárias de uma realidade que exclui o homem rural herdeiro da tradição de vaqueiro, jagunço, enxadeiro livre, por exemplo, figuras que denunciam as ideias fora do lugar (SCHWARZ, 1977) social e literariamente. Nessa linha, acusa a constante necessidade de, enquanto superestrutura, refazer a narração fundante de uma nação nunca satisfeita com a própria imagem. O aceite das diferenças de classe, da exploração e do lugar ocupado por aqueles que produzem a literatura é *conditio sine qua non para uma fundação que revele os efeitos da estética realista quando percorrida por mitos e a inconsistência da imagem mítica sob a qual a realidade histórica resiste: a fissura*. Cabe, pois, aos filhos herdeiros da tradição do moleiro, da arquitetura flamboyant e da cidade trazida ao sertão desvelar as imagens da nação que instituíam mudanças econômicas e sociais. Realizar esse projeto exige a descoberta de uma roupagem que ultrapasse as formas herdadas da tradição romântica e do realismo regionalista. A narrativa em quadro pede uma reflexão a respeito das formas da narrativa e da adequação dessas formas à realidade brasileira das

décadas de 1940 e 50. Ou as formas literárias alcançadas em *A hora da estrela*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *O cavaleiro da segunda decadência* e *O auto do frade – poema para vozes* seriam mero acaso? Livros de contos ocupam grande parte das leituras acumuladas por Rosa em sua biblioteca, particularmente de 1959 a 1961. Chama atenção, considerando-se o conjunto dos textos rosianos, as repetidas leituras de obras de João Cabral de Melo Neto, como *Cão sem plumas* (1995), *Duas águas* (1956) e *Joan Miró* (1995), a manutenção de obras de Bashô sobre haikais, o livro de contos de Akutagawa (2008) e, em 1958, a leitura de *Os Estados Unidos através do conto*, de Glenwood Clark. Penso que um cotejo entre essas leituras e o arcabouço estético de *PE* seja um recorte produtivo para um aprofundamento da crítica relativa a esse livro. O “amarelinho”, certamente, contribui para que a narração da nação brasileira ganhe não apenas novas feições mas, sobretudo, a forma honesta de uma expressão literária que procura reposicionar peças desalojadas pela superestrutura que faz da representação da democracia brasileira um paraíso sem classes e disputas sociais.

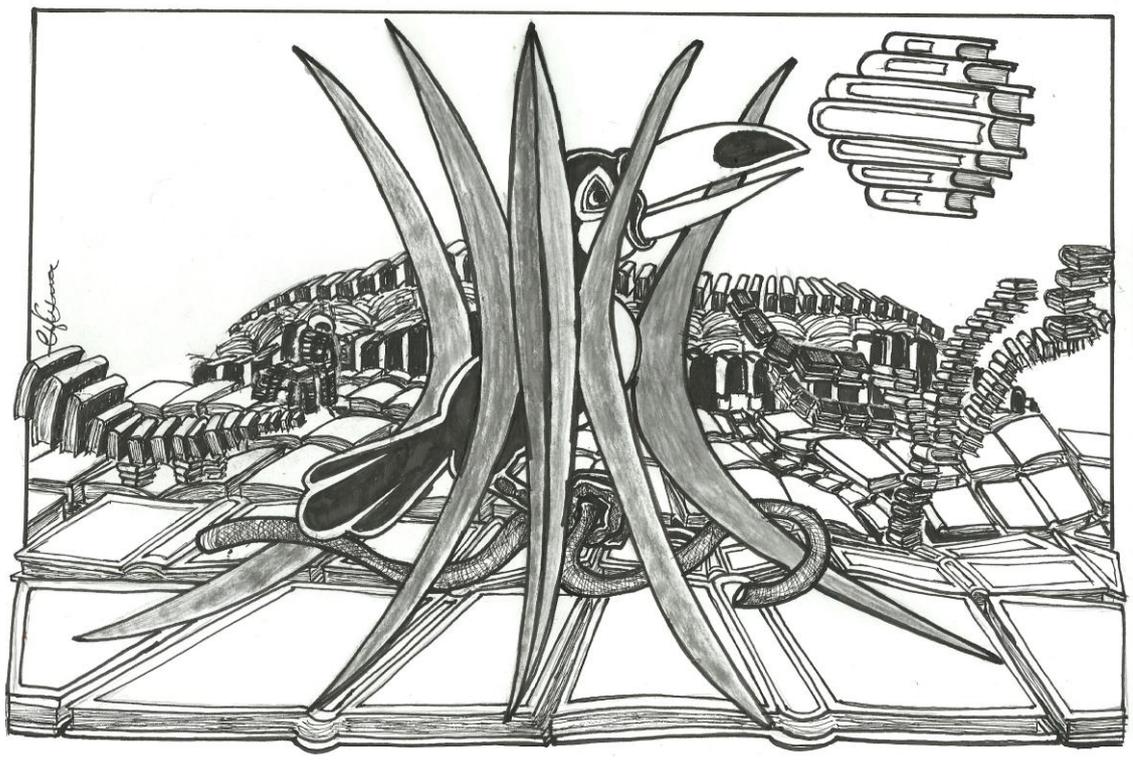


Figura 7: *Apanhava com o olhar cada sílaba do horizonte* (JGR), de José Sílvia Camargo

5.1 LUGAR SOCIAL

Desde seu livro de poemas, *MA*, a voz autoral quer escapar ao anonimato. A reunião de textos enumerados e de sequências interdependentes obrigam o leitor a pensar na voz autoral. *GSV*, à semelhança de estruturas narrativas do porte de *MPBC*, esconde a voz autoral sob a

capa do personagem narrador. Enquanto romances, não dão vazão a narrativas curtas, ao chiste, apenas a um léxico supostamente oriundo da oralidade tão duramente conquistada. O avanço machadiano em *MPBC* deve-se, justamente, à manutenção de uma voz narrativa presa à elite social, mas que conjuga o maravilhoso, caro ao popular: o narrador escreve do além, reunindo prepotência e credices.

João Guimarães Rosa, vencido o romance, retornará às narrativas curtas. Ainda ocupado com a voz autoral, o escritor mineiro descobre, nas PE, um outro modo de reunir as vozes plurais da oralidade popular e a reavaliação de uma ideia fora do lugar. Em que pese o protagonismo de personagens como os vaqueiros, os jagunços, os loucos etc, Rosa radicaliza a representação do que vinha evidenciando em doutores e fazendeiros letrados: a imagem da nação vem da cidade, do homem letrado. Para esse fim, marca a voz autoral pela sequência entre o primeiro e último contos, além de colocar em primeiro plano a criança, personagem que assume relevância definitiva nessa publicação. O menino e a voz autoral sobrepõem-se em “O espelho” e “Os cimos”, revelando ao leitor de onde se escrevem essas histórias sobre os brasileiros e seu país. Por esse motivo, não há mais a necessidade das epígrafes. A declaração enfática provoca o silêncio das epígrafes; as vozes orais, cheias do vivido do sertão, não são mais necessárias, uma vez que a mescla entre cenário, tom oral e encenação da voz autoral harmonizam-se na obra, deslocando para primeiro plano o autor implicado, sobreposto a todos os demais personagens e retrato da nação já em 1962.

Por esse motivo, o regionalismo tardio de Rosa não se alinha apenas às conquistas após o Modernismo ou aos textos regionalistas, mas, principalmente, à tradição machadiana que apreende, fora do lugar, as relações em uma sociedade que se quer democrática e liberal. A obra do escritor mineiro aponta para a “precisão”, em seu duplo sentido, de não mais disfarçar o lugar social e geográfico de onde saem as vozes que autorizam as imagens do país. Sem utopias, Rosa não coloca sobre os ombros do homem do campo a narração das relações sociais. Ao contrário, coerente com sua visão esperançosa, abandona o sertanejo agregado, vingador e assassino, as crianças sem infância, em favor da família burguesa citadina, em favor do menino que, protegido, consegue elaborar, via imaginação, o mundo em que vive. Esse menino silencioso, tão avesso ao contador Miguilim, é um observador do mundo ao seu redor e de si mesmo. É dessa voz que pode surgir a congregação entre o sertão rural e a cidade. Não prevalece mais a etnia, mas a classe social; não importa mais a vingança, mas a família que habita a cidade. Aliás, nesse sentido, há uma espécie de recuperação de um país cujos heróis romanescos apontam para uma infindável orfandade. Basta considerarmos Manuel Canho, Peri, Isabel, em certa medida Brás Cubas e Bentinho, Paulo Honório,

Riobaldo etc, todos filhos de famílias em que a figura materna ou paterna – ou ambas – se fazem ausentes, ou por morte ou por abandono.

Ao fornecer filiação ao menino protagonista, Rosa recusa a pecha de nação órfã. O autor implicado afirma uma estabilidade de pensamento aliada a uma estabilidade familiar. Esperança e constatação misturam-se. De um lado, as expectativas de um olhar sempre esperançoso. De outro, a constatação de que as relações sociais viciosas, impregnadas na vida sertaneja, serão sempre as mesmas que reafirmam um país com as ideias fora do lugar: a justiça passa pelo assassinato, a pobreza cobre-se de dignidade pela criança milagreira, o doutor só vence a força jagunça porque o homem violento não tem educação e cultura, ou seja, o país desenvolvido, liberal e democrático ainda não adentrou o sertão brasileiro. Caberia às gerações futuras a realização desse sonho?

A relevância que a criança ganha na obra de Rosa desvela uma realidade já conhecida: os pequenos são, na verdade, mão de obra das famílias pobres. Ora, além de personagens como Camilo e Guegue, também as crianças pertencem à categoria dos agregados. Submetidas à autoridade de pais e irmãos mais velhos, frágeis porque dependentes dos adultos, as crianças do sertão remetem a um mundo invadido pela vida adulta, mas sem os direitos adquiridos pelo adulto. Somente o poder encantatório da imaginação e da palavra pode preservar o mundo infantil tão acerbamente violado.

Se, por um lado, *PE* coloca em perspectiva aqueles personagens cuja ação não os torna heróis no sentido riobaldiano, por outro lado, lança luz sobre as ideias enviesadas (SCHWARZ, 1977, p. 10) que acionam tramas movimentadas por personagens que encarnam diversas classes sociais e diferentes categorias de *personae dramatis*, reunidos sob a condição de seres incompletos. Como já demonstrei, Riobaldo sagra-se herdeiro de uma linhagem de personagens bastardos, particularmente da saga de Isabel. Já os personagens de *PE* revelam-se herdeiros não mais dessa mesma linhagem, mas, pela ação, de personagens ensaiados na contística e no romance machadianos. Assim, o livro evidencia um intertexto com os muitos nomes e as muitas formas do favor, não repetindo caracteres como Cândido Neves, João das Mercês, Mariana (as duas!), o jovem Damião ou a infeliz Lucrecia, mas apropriando-se do gesto, reconhecendo o favor como “nossa mediação quase universal” (SCHWARZ, 1977, p. 7). Sob o olhar afiado e esperançoso, as relações sociais mediadas pelo favor surgem como reveladoras do abismo entre prática social e ideias modernas.

O esgotamento do sertão distingue o personagem da criança, abandonada desde as figuras desamparadas de Isabel e Inocência e das generosas crianças Augusto e Carolina como figuras da nação. Não menos contundente que a ideia de sociedade que subjaz às relações

estabelecidas no mundo do “Conto de escola” de Machado de Assis, o Menino de Rosa é a expressão da impossibilidade de um sertão dito a partir dos habitantes do campo, não apenas pela cultura letrada estranha ao meio rural, mas devido a uma sociedade cujas práticas envenenam inclusive meninos e meninas, salvando-se apenas aqueles que ficam encantados. As crianças historicamente viáveis, ou saltam para fora do sertão, tornando-se estranhas a ele e reencantando-o, de modo a ocultar a violência das relações, ou permanecem presas ao mundo rude e pré-capitalista, figuras solitárias e aparentemente livres de qualquer laço familiar, repetindo comportamentos que, a exemplo das cenas da primeira missa no Brasil, fazem do indivíduo só, isolado e fascinado pelo que veio de fora – a cruz e os portugueses – o mote para a representação da nação. Peris, Isabéis, Inocências, Iracemas, Macunaímas, enfim, toda uma gama de personagens símbolos, destituídos de força porque solitários, têm sido os constituintes da imagem de nação.

A figura do Menino não aparece só. Em que pese a reorganização de seu mundo infantil por meio de recursos que lhe são próprios, o Menino encontra-se protegido, embalado, cuidado. E, claro, respeitado em seus silêncios e em suas escolhas. Somente esse Menino poderá falar da violência sofrida por tantos outros. O silêncio das epígrafes, se, por um lado, alcança a condição do infante e o movimento da imaginação, por outro lado, condiz com as vozes silenciadas, evidência mais honesta para uma literatura que reconhece o *statu quo* de uma sociedade enrijecida – apesar da graça da linguagem – e incapaz de mudar.

Por esse motivo, a encenação – recurso que nos é autorizado pelas inovações formais de “No Araguaia” e “Buriti”, por exemplo – de vários pontos de vista enquadrados pelo Menino surge como uma opção estética diversa daquelas apresentadas em “Meu tio o Iauaretê” e “Cara-de-Bronze”. Nem roteiro de cinema nem realismo que apenas delega voz ao narrador-personagem, *a articulação dos contos faz-se encenação propícia, para o leitor, ao reconhecimento do autor implicado, não pelo texto extraído da cultura anônima popular, mas pelo recurso literário próprio à palavra escrita*. O texto impresso é capaz de articular as duas vivências do Menino entre si e com os demais contos. A atitude da figura autoral não se solidariza aos sertanejos, mas confessa a impossibilidade de representar um sertão realista, uma vez que o sertão de que o autor implicado fala é o da sua imaginação e ideologia.

O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam, ao Aldaz Navegante, para sempre, viabundo, [...] Brejeirinha se comove também. No descomover-se, porém, é que diz: - Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, como um espeto!” (ROSA, PE)

O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais. (ROSA, GSV)

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de literatura I**; tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. **Notas de literatura**; tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALENCAR, José de (1857). *O guarani*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [s/d].

_____. Como e por que sou romancista. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, v.1.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Civilização Brasileira: Três, 1973. (Coleção Literatura Brasileira Contemporânea)

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, Álvares (1855). **Noite na Taverna / Macário**. São Paulo: Três, 1973.

BARBOSA, Frederico; BELETTI, Sylmara. **Iracema de José de Alencar**. Disponível em: <<http://fredb.sites.uol.com.br/iracema.html>>. Acesso em: out. 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **O conto sul-rio-grandense – tradição e modernidade**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1999.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**; tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BLOCH, Pedro. **Pedro Bloch entrevista**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br>>. Acesso em: 23 fev. 2011.

BOLLE, Willi. **A fórmula e a fábula (Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa)**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BORBA FILHO, Hermilo. **Um cavalheiro da Segunda Decadência I – Margem das Lembranças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **Um cavalheiro da Segunda Decadência II – A Porteira do Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Um cavalheiro da Segunda Decadência III – O Cavalo da Noite**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Segunda edição pelo Círculo do Livro, 1975.

_____. **Um cavalheiro da Segunda Decadência IV – Deus no Pasto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo**. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**; tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRO, Ana Lúcia S. O papel social do museu: uma proposta de discussão. Texto apresentado na mesa-redonda **Nova museologia: papel político e social do museu**, Santiago, Chile, 1992.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. (v. 5, Modernismo)

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DACANAL, Hildebrando. **Era uma vez a literatura**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.

DACANAL, Hildebrando. **Nova narrativa épica no Brasil:** uma interpretação de *Grande sertão: veredas*, *O coronel e o lobisomem*, *Sargento Getúlio* e *Os Guaianãs*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

DANIEL, Maria Emília Borges. As relações da epígrafe com os gêneros introdutórios. *Estudos linguísticos*, São Paulo, v. 38, n. 3, p. 335-44, set.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_26.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

DOYLE, Plínio. **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FISCHER, Luís Augusto. Alguns custos da radicalidade: o romance modernista no Brasil. In: Dacanal, José Hildebrando. **O romance modernista:** tradição literária e contexto histórico. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1990.

_____. Para uma descrição da literatura brasileira no século XX. In: VÉSCIO, Luiz Eugênio; SANTOS, Pedro Brum (Orgs.). **Literatura & História. Perspectivas e convergências**. Bauru: EDUSC, 1999.

_____. A pré-história saúda e pede passagem. *Nonada – Letras em Revista*, Porto Alegre, ano 1, ago.-dez, 1997.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Mínima mímica** – ensaios sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes;** tradução de Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HAAS, Vera. O autor implicado: um colecionador. 2000. 251f. Dissertação (**Mestrado em Literatura Brasileira**) – Faculdade de Letras, Universidade de Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

HELENA, Lucia. Narrando o Brasil: configurações do Brasil na ficção. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 31, n. 4, p. 99-110, dez. 1996.

HILST, Hilda. **Cartas de um sedutor**. Capa de Pinky Wainer. São Paulo: Paulicéia, 1991.

HOHLFELDT, Antônio. **Conto brasileiro contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IAPECHINO, Mari Noeli Kiehl; GOMES, Valéria Severina. Imagens de si em manuscritos do século XIX: *ethos* e autoria em cartas pessoais. *Revista Encontros de Vista*, 2 ed., p. 77-90, 1983. Disponível em:

<http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/IMAGENS_DE_SI_EM_MANUSCRITO_DO_SÉCULO_XIX_ETHOS_E_AUTORIA_EM_CARTAS_PESSOAIS.pdf> Acesso em: 24 abr. 2010.

LARA, Cecília de. João Guimarães Rosa em Paris: anotações do diário de Paris. **Travessia**, Florianópolis, n. 16-18, 1988-1989.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **A escritura de Sagarana**. São Paulo: Navegar, 2003.

LEONEL, Maria Célia. **Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra**. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades, conversa com Jean Lebrun**; tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LOPES NETO, João Simões (1912). **Contos gauchescos**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. Notas e introdução de Luís Augusto Fischer.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, v. I, II e III.

MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. O romantismo – O espírito da literatura romântica. In: _____. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: Rosa, João Guimarães. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NOGUEIRA, Maria Carolina de Godoy. O percurso de formação das personagens infantis em Guimarães Rosa. 2007. Tese (**Doutorado em Letras**) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <<http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/29562>>. Acesso em 25 abr. 2011.

NUNES, Benedito. De Sagarana a Grande sertão: veredas. In: _____. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. “Guimarães Rosa”. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, Franklin. Instrumentalismo: Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970. (v. 5, Modernismo)

OLIVEIRA, José Quintão de. Sete-de-ouros e o bestiário rosiano: a animália em Sagarana, de João Guimarães Rosa. 2008. Dissertação (**Mestrado em Estudos Literários**), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp042888.pdf>>. Acesso em: 14 jan. 2010.

OUTEIRINHO, Maria de Fátima. **O papel de mediação da epígrafe** – o caso lamartiniano. 1988. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5594.pdf>>. Acesso em 21 de julho de 2010.

PACHECO, Ana Paula. **Lugar do mito – Narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

PIGLIA, Ricardo. **Tesis sobre el cuento**. Revista Brasileira de Literatura Comparada. Niterói, vol 1, março 1991.

_____. Teses sobre o conto. In: _____. **Laboratório do escritor**; tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Iluminuras, 1994.

PLATÃO. Fedro. In: _____. **Diálogos**; tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PRECIOSO, Adriana Lins. Sertão e cidade: convergências poéticas em *Primeiras Estórias*. In: **Tessituras, Interações, Convergências**, 13 a 17 de julho de 2008, USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/cong2008/.../ADRIANA_PRECIOSO.pdf>. Acesso em 12 jun. 2011.

RESENDE, Vânia Maria. **O menino na literatura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Ricardo Ferreira. Bestiário brasílico – a nossa fauna no imaginário colonial. In: **Diálogos em ambiente e sociedade no Brasil**. São Paulo: ANPPAS, Annablume, 2006.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile – sobre a obra*. Edição Comemorativa 50 Anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 21.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Antes das Primeiras estórias**; apresentação de Mia Couto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Primeiras estórias**. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer Clason**; edição, organização e notas por Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução de Erlon José Paschoal. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: UFMG, Nova Fronteira, 2003.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. (1956) **Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)**. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **Noites do sertão**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. (1936). **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. (1946) **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. Grande sertão: veredas. In _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **Ficção completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2v.

_____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. (1967). **Tutaméia**. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. (1956) **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **O burro e o boi no presépio**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1983.

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, Civilização Brasileira: Três, 1974.

_____. (1956) **Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964

_____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

_____. **Primeiras estórias**. - edição especial - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. Fundo João Guimarães Rosa (IEB/USP), Série “Estudos para a Obra”, **Caderno 26**.

ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraamentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. **Desenveredando Rosa: a obra de J.G.Rosa e outros ensaios rosianos**. São Paulo: Topbooks, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. **As ideias fora do lugar**. Disponível em: <http://chafic.com.br/chafic/moodle/file.php/1/Biblioteca_Virtual/Filosofia_e_Sociologia/As_ideias_fora_do_lugar.pdf>. Acesso em: 30 set. 2009.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SPERBER, Suzi F. **Caos e cosmos**: leituras de Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Os sentidos do modernismo: raízes e rupturas. In: FERREIRA, Jorge (Org.). **Brasil Republicano I**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

WISNIK, José Miguel. O famigerado. **Scripta**, Belo Horizonte, PUC-Minas, v. 5, n. 10, p. 177-96, 1. sem., 2002.

_____. **Contos de João Guimarães Rosa**. Grandes Cursos Cultura na TV, v. 1- 2, 2005. Gênero: Documentário.

OBRAS CONSULTADAS

ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et alii. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 199. (Os Pensadores)

ALENCAR, José de (1875) **O sertanejo**. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sertanejo.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

_____. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/profs/sergioalcides/dados/arquivos/alencartamoios.pdf>. Acesso em: 10 maio 2010.

_____. (1870). **O gaúcho**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. (1871). **O tronco do ipê**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. (1874). **Ubirajara**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. (1865). **Iracema**: Lendas do Ceará. São Paulo: Três, 1972. v. 6.

_____. (1862). **Lucíola**. São Paulo: Três, 1972. v. 6.

_____. (1872). **Inocência**. São Paulo: Três, 1972. v. 7.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus**. São Paulo: Mandarim, 1996.

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Rashômon e outros contos**; traduzido do japonês por Madalena H. Cordaro e Junko Ota. São Paulo: Hedra, 2008.

AUERBACH, Erich. **Figura**; tradução de Duda Machado; revisão de José Marcos Macedo e Samuel Titan Júnior. São Paulo: Ática, 1997.

BARBOSA, Frederico; BELETTI, Sylmara. **Iracema de José de Alencar**. Disponível em: <<http://fredb.sites.uol.com.br/iracema.html>>. Acesso em: out. 2006.

BELLEI, Sérgio. **A fundação racial da nacionalidade em Alencar e Cooper**. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/5468/4895>>. Acesso em: 4 out. 2009.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 57-63.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de Teoria e História Literária. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

_____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

CASTRO, Alexandre José Amaro e. O alívio das manhãs – Permanência e transgressão na obra *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa. 2005. Dissertação (**Mestrado em Estudos Literários**), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/.../1/disserta__o_toda.pdf> Acesso em: 23 fev. 2011.

CASTRO, Ruy. **Era do rádio**. Disponível em: <<http://www.observatoriодаimprensa.com.br/artigos/asp201120029.htm>>. Acesso em: 22 set. 2009.

CATROGA, Fernando. Recordação e esquecimento. In: _____. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Editorial, 2001.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário**: literatura, história e identidade cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CUNHA, Euclides. **Os sertões**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DACANAL, Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

DIDEROT, Denis. O sobrinho de Rameau. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I e III.

_____. Dos autores e dos críticos. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. I e III.

DUARTE, Lélia Parreira. Miguilim de “Campo Geral”: testemunho e criatividade. *Ângulo* 115, p. 83-103, out.-dez. 2008.

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

FISCHER, Luís Augusto. A pré-história saúda e pede passagem. *Nonada – Letras em Revista*, Porto Alegre, ano 1, ago.-dez, 1997.

FORTUNA, Felipe. Guimarães Rosa, viajante. In: SILVA, Carlos Alberto Costa e (Org.). **O Itamaraty na cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **ABNT**. Normas técnicas para trabalho científico. 15. ed. Porto Alegre: n/n, 2011.

GABEIRA, Fernando (1982). **Sinais de vida no planeta Minas**. E-book. Disponível em: <http://gabeira.com.br/ebooks/sinais_de_vida_no_planeta_minas.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOULART, Audemaro Taranto. **“Pirilimpisquice”**: o pó mágico da psique infantil. Disponível em: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/93/81>>. Acesso em: 12 maio 2011.

GLENWOOD CLARK, Graves. Os Estados Unidos através do conto; tradução de Thomas Ribeiro Colaço. **Os Cadernos de Cultura**, Rio de Janeiro, MEC, Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

GUIMARÃES, Bernardo (1875). **A escrava Isaura**. São Paulo: Editora Três, 1973. v. 15.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.

MELO NETO, João Cabral, **Duas águas**, Poemas reunidos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. Prosa de ficção (de 1870 a 1920). Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (dir. Álvaro Lins). v. XII de História da Literatura Brasileira.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NASCIMENTO, Edna Maria F. S.; LEONEL, Maria Célia. **Frente a “O Espelho” de Machado e de Guimarães Rosa**. Disponível em: <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/view/44/40>>. Acesso em: 29 maio 2011.

RAMOS, Graciliano (1938). **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

REGO, José Lins do (1936). **Usina**. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

_____. (1943). **Fogo Morto**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

REVISTA Brasileira de Folclore, Ministério da Educação e Cultura. Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro, n. 20, ano VIII, jan.-abril, 1968.

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão** – literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

ROSENFELD, Kathrin. **Os descaminhos do Demo** – Tradição e ruptura em Grande sertão: veredas. São Paulo: Imago/EDUSP, 1993.

SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SECCHIN, Antonio Carlos et al. (Org.) **Veredas no sertão rosiano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SILVA, Hebe Cristina. **A ascensão do romance no Brasil** – Considerações acerca da presença do gênero em anúncios do Jornal do Comércio. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/abralic/ascensao_romance.doc>. Acesso em: 23 fev. 2009.

SILVA, Márcia Ivana de Lima e. Crítica genética: uma ciência da produção da escritura. In: _____. **A gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**; traduzido por Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário latino-português**. 2.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1942.

VELOSO, Caetano. **Velô**. Língua. São Paulo: Universal Music, out. 1984. 4,10min.

ZILBERMAN, Regina. **A terra em que nasceste** – imagens do Brasil. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994.

_____. **O espelho da literatura**. P: Portuguese Cultural Studies, 2007. Disponível em: <<http://www2.let.uu.nl/solis/psc/p/.../P1ZILBERMAN.pdf>>. Acesso em: 23 abril 2010.

– “*Chegamos, afinal!*” – o Tio falou.
 – “*Ah, não. Ainda não...*” – respondeu o Menino.
 Sorria fechado: sorrisos e enigmas seus. E vinha a vida.
 (G. ROSA)

Vai boiadeiro que a noite já vem
 Guarda teu gado
 E vai pra junto do teu bem
 (A. Cavalcanti e K. Caldas)

Sem lenço, sem documento
 Por falta de vento
 Cabral surgiu
 Num barco todo quebrado
 Um papagaio do lado
 No meu Brasil
 (J. Bosco e A. Blanc)

Vontade de beijar os olhos de minha pátria
 De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos
 (V. Moraes)

APÊNDICE OU LEITURAS PARALELAS

BREVE PANORAMA

A *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (2006), apresenta textos desde a carta de Caminha até os desdobramentos da poesia experimental, sempre sob um viés crítico ao qual se somam juízos de valor. No quadro que segue, os grifos destacam os escritores e os movimentos que interessam a um leitor que se ocupe com a literatura de Machado de Assis e Guimarães Rosa, de modo a demonstrar grandes divisões da obra historiográfica e a maneira como está organizado o ponto de vista do historiador.

BOSI, Alfredo. <i>História Concisa da Literatura Brasileira</i>. 43 ed., 2006.	AUTORES BRASILEIROS CONTEMPLADOS (ALGUNS)
1: A condição colonial	Literatura e informação, textos de informação, da crônica à história: Caminha, Gândavo, Anchieta, Frei Vicente, Antonil
2: Ecos do Barroco	Espírito e estilo, academias: Bento Teixeira, Gregório de Matos, Botelho de Oliveira, Vieira
3: Arcádia e ilustração	Poético e ideológico, os ilustrados, pré-romantismo: Cláudio Manuel da Costa, Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonzaga, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto
4: O Romantismo	Caracteres gerais, situação dos vários romantismos, temas, nível estético: Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, Varela, Castro Alves, Sosândrade, Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, Távora, Martins Pena
5: <i>O Realismo</i>	Novo ideário, a ficção, o naturalismo e a inspiração regional, parnasianismo: <i>Machado de Assis</i> , Pompéia, Aluísio Azevedo, Inglês de Souza, Caminha, Manuel de Oliveira Paiva, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Afonso Arinos, Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Monteiro Lobato, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Francisca Júlia, Artur Azevedo, Qorpo Santo
6: O Simbolismo	Caracteres gerais, o simbolismo no Brasil, a difusão: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimarães, Augusto dos Anjos, Farias Brito
7: Pré-modernismo e Modernismo	Pressupostos históricos, pré-modernismo, o pensamento social, o modernismo, desdobramentos: da Semana ao Modernismo, grupos modernistas nos Estados: Euclides da Cunha, Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Raul Bopp, Sérgio Milliet, Paulo Prado
8: <i>Tendências contemporâneas</i>	Modernismo e o Brasil depois de 30, dependência e superação A ficção, trilhas do romance, da ficção egótica à ficção suprapessoal, <i>permanência e transformação do regionalismo</i> , a ficção dos anos 70 e 90, a geração de 45, poesia hoje, poesia concreta: Rachel de Queirós, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Lúcio Cardoso, Clarice Lispector, <i>João Guimarães Rosa</i> , Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles, João Cabral, Ferreira Gular, Mário Faustino

* Descrição concisa das divisões e do recorte crítico da *História Concisa da Literatura*, de A. Bosi. [autoria própria]

Para melhor compreensão do panorama desenhado por Luciana Stegagno-Picchio (2004) em *História da Literatura Brasileira*, apresento um quadro que permite uma visão de conjunto. A divisão dos capítulos e os títulos a eles atribuídos evidenciam já uma interpretação relativa à história literária apresentada, mas não muito distante daquela promulgada por Bosi. As menções a Machado e a Rosa estão destacadas em itálico, de modo a orientar nossas observações.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. <i>História da literatura brasileira</i> , 2. ed. rev., 2004	AUTORES BRASILEIROS CONTEMPLADOS (ALGUNS)
Introdução	“Estilo brasileiro”, estilística, recorte sincrônico
1º – Caracteres da literatura brasileira	Autonomia política e autonomia cultural: o Brasil, de objeto a sujeito da literatura; os gêneros literários e as escolhas poéticas; os temas: o índio, o negro, a cana-de-açúcar, a seca, o sertão, a Amazônia, a Bahia e o arranha-céu; a expressão: a questão da língua
2º – As grandezas do Brasil e catequese jesuítica	2º: Literatura dos jesuítas; Anchieta, Fernão Cardim, Simão de Vasconcelos. Pero Vaz de Caminha. Ambrósio Brandão
3º – O barroco brasileiro	3º: Gregório de Matos, Bento Teixeira, Botelho de Oliveira, PE. Vieira
4º – O século XVIII: das academias barrocas às sociedades independentistas	4º: Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Bárbara Heliadora; Gonzaga; Basílio da Gama e Santa Rita Durão
5º – O século XIX: Autonomia e independência	5º: Gonçalves de Magalhães e o indianismo romântico, Joaquim Manuel de Macedo
6º – O século XIX: O grande romantismo brasileiro	6º: Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Varela, Casimiro, Castro Alves, Sousândrade, Martins Pena
7º – O século XIX: Socialidade e Realismo A revolução vem do Norte; a pedra de toque do realismo: o romance	7º: Escola do Recife, Franklin Távora, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Júlio Ribeiro, Inglês de Sousa, Visconde de Taunay
8º – <i>O século XIX: Machado de Assis: A ilha Machado de Assis na literatura brasileira; A personagem Machado de Assis; O narrador; Os romances; Os contos; Os modos de narrar; O outro Machado; O poeta; A fortuna crítica de Machado.</i>	8º: <i>Machado de Assis</i>
9º – <i>A poesia do Parnaso ao crepúsculo: realistas e parnasianos</i>	9º: <i>Machado de Assis, Luís Delfino, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Vicente de Carvalho, Francisca Júlia...</i>
10º – <i>A poesia do Parnaso ao crepúsculo: simbolistas, neoparnasianos e crepusculares</i>	10º: Cruz e Sousa, Alphonsus Guimaraens, Augusto dos Anjos, Catulo da Paixão Cearense
11º – <i>A prosa do Parnaso ao crepúsculo: Instinto de nacionalidade e literatura regionalista.</i>	11º: Afonso Arinos, Domingos Olímpio, Manuel de Oliveira Paiva, Simões Lopes Neto, Apolinário Porto-Alegre, Monteiro Lobato, Euclides da Cunha... Opera uma divisão por regiões.
12º – <i>A prosa do Parnaso ao crepúsculo: engajamento social e hedonismo verbal</i>	12º: Raul Pompéia, Coelho Neto, Graça Aranha, Lima Barreto, <i>Machado de Assis (teatro)</i> , Qorpo Santo, Artur Azevedo, João do Rio...
13º – O Modernismo: os anos de vanguarda (1922-1930)	13º: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Raul Bopp, Ronald de Carvalho, Menotti Del Picchia

(Continuação do Quadro)

14º – Estabilização da consciência criadora nacional (1930-1945)	14º: José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Graciliano Ramos, Josué Montello, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Drummond, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo, Jorge Amado, Érico Veríssimo...
15º – <i>As letras brasileiras de 1945 a 1964</i>	15º: <i>Guimarães Rosa</i> , Clarice Lispector, João Cabral, Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gular (grosso modo), Movimento Práxis...
16º – Dos anos do golpe ao início do século XXI	16º: Prosa de ficção depois de Clarice e Rosa, Adonias Filho, Fernando Sabino., Autran Dourado, Rubem Fonseca, Osman Lins, João Ubaldo, Ariano Suassuna, Pedro Nava, Caio Fernando Abreu, Ignácio de Loyola Brandão, Raduan Nassar, Moacyr Scliar, Luís Fernando Veríssimo, Zélia Gattai, Lya Luft, Nélide Piñón, Lygia Fagundes Telles, Manoel de Barros, Cora Coralina, Ferreira Gular, Thiago de Melo...
17º – Teatro, música popular, cinema. A crítica. O “estilo brasileiro”	17º: Augusto Boal, Chico Buarque de Holanda, Millôr Fernandes, Guarnieri, Gular, Plínio Marcos, João Cabral, Dias Gomes, Nelson Rodrigues...

* Descrição concisa das divisões e do recorte crítico de *História da Literatura Brasileira*, de L. Stegagno-Picchio [autoria própria]

Os dois quadros têm por objetivo apresentar as linhas gerais que os historiadores usam e como, nessa estrutura, situam grandes escritores brasileiros. A relevância de Rosa recebe destaque também se consideradas as observações sobre Machado de Assis. No que se refere à historiografia, um cotejo entre as conquistas formais e temáticas sublinhadas pelos historiadores mostra que, em termos de panorama da História da Literatura, há elementos que aproximam os dois escritores.