**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

WAGNER DIAS DOS SANTOS

**A escrita e o afeto: o impulso inventivo de João Guimarães Rosa em seu
*Corpo de baile***

**SÃO PAULO
2011**

WAGNER DIAS DOS SANTOS

**A escrita e o afeto: o impulso inventivo de João Guimarães Rosa
em seu *Corpo de baile***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação da Faculdade de
Educação da Universidade de São Paulo como
exigência parcial para a obtenção do título de
mestre em Linguagem e Educação, sob a
orientação da Prof^a Dr^a Claudia Rosa Riolfi

**SÃO PAULO
2011**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

4
S237e

Santos, Wagner Dias dos

A escrita e o afeto: o impulso inventivo de João Guimarães
Rosa em seu corpo de baile / Wagner Dias dos Santos ;
orientação Claudia Rosa Riolfi. São Paulo: s.n., 2011.

194p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em
Educação. Área de Concentração : Linguagem e educação) - -
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1 . Linguagem 2. Literatura 3. Escrita 4. Afeição 5. Sublimação I.
Riolfi, Claudia Rosa, orient.

SANTOS, Wagner Dias dos. A escrita e o afeto: o impulso inventivo de João Guimarães Rosa em seu *Corpo de baile*.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Linguagem e Educação, sob a orientação da Prof^a Dr.^a Claudia Rosa Riolfi

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ **Assinatura:** _____

Aprovado em: / / 2011.

DEDICATÓRIA

À Patrícia Ceolin, com amor.

AGRADECIMENTOS

À Claudia Rosa Riofi, pela cordial e incansável atenção na orientação deste trabalho; ao GEPPEP (Grupo de Estudos e Pesquisa Produção Escrita e Psicanálise), por me ajudar no primeiro enfoque da pergunta de pesquisa; aos estagiários e funcionários do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), pela gentil e ordenada disponibilização dos arquivos do escritor João Guimarães Rosa; à Banca de Qualificação, professores José Nicolau Gregorin Filho e Neide Luzia de Rezende, pela leitura cuidadosa e por apontarem alguns caminhos para a sequência do texto qualificado; ao professor Claudemir Belintane, por algumas conversas e aulas em torno da obra de Lacan; à Patrícia Ceolin, pelas leituras e re-leituras, pelas dicas de formato de texto, pela revisão final; ao Osnor Vieira, pelo ajustamento de texto inicial; ao Vitor Borysow, por me apresentar as cidades rosianas: Andrequicé, Cordisburgo e Morro da Garça/MG; ao professor Heinz Dieter Heidemann, pela geografia mais que humana, pelas leituras de roda e pelos encontros no cerrado; à Marily da Cunha Bezerra (in memoriam), por tantos convites e desafios para a criação musical em torno da obra rosiana; à Rosa Haruco, pela coordenação da roda de leitura no IEB, à Beth Ziani, pelos projetos e parcerias envolvendo o tema: sertão mineiro; ao Grupo Teia de Aranha, pelos cenários em bordados, inspiradores, cedidos nos encontros musicais e literários; ao Grupo Nhambuzim (Edson Penha, Joel Teixeira, Xavier Bartaburu, Sarah Abreu e André Oliveira), pelas primeiras composições musicais, ainda em sala de apartamento; ao trio do Estúrdio Quarteto (Pedro Ribeiro, Fernando Machado e Élide Marques), pelas divertidas e sérias viagens de 2003 a 2007, para as oficinas e apresentações na Tenda dos Gerais (Andrequicé/MG) e nos Festivais de Cultura (Morro da Garça/MG); à Maria Nardy (filha do vaqueiro Manuelzão), pela hospitalidade, boas conversas e danças na sala de sua casa; à Milce (da Secretaria de Cultura de Três Marias/MG) e, por fim, agradeço demais ao Jean Garfunkel, ao José Maria Carvalho, aos Contadores de Estórias Miguilim, à Dôra Guimarães, à Elisa Almeida, entre tantos outros apaixonados pela obra do autor, pelas intensas experiências vividas nas cidades rosianas.

SANTOS, Wagner Dias dos. O afeto e a escrita: o impulso inventivo de João Guimarães Rosa em seu *Corpo de baile*. 2011. 193f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RESUMO

Este trabalho faz referências às relações entre o afeto e a escrita, tomando como modelo o impulso criativo de João Guimarães Rosa, um dos grandes autores da literatura brasileira. Parto do pressuposto que o escritor de *Corpo de baile* (1956) se expõe deliberadamente aos afetos como fonte de conhecimento, forma de criação e de sustentação de sua arte. Assim, destaco de sua produção textual algumas anotações de viagem (manuscritos), cartas e intenções que antecedem a obra literária. Das publicações, são analisadas duas novelas de *Corpo de baile*: “O recado do morro” e “Uma estória de amor”. Sirvo-me dos conceitos de pulsão, sublimação, cadeia significante e transliteração, ligados à psicanálise freudo-lacaniana, para evidenciar que Guimarães Rosa constrói um particular diálogo com os estímulos do mundo. Pretendo argumentar a favor de uma hipótese segundo a qual a escrita deste autor vem de seu corpo, conforme as marcas ou os cortes que incidiram em sua vida, mas, sobretudo, pela sua peculiar disposição em se deixar inscrever pela linguagem a partir dos afetos. Neste trabalho fica a intenção de responder à seguinte pergunta de pesquisa: como João Guimarães Rosa organiza o percurso de criação de duas de suas novelas de *Corpo de baile*, visando a ser afetado pelas experiências vividas ao longo do período de preparação dos originais de forma a, no momento da escrita, transmutá-las para a ficção? Deste modo, ressalto nesta dissertação os seguintes objetivos específicos: a) a descrição de alguns recursos utilizados por João Guimarães Rosa, quando ele organiza seu percurso de escrita; b) o uso de uma teoria que considere a pulsão e o afeto como molas propulsoras para a invenção de um processo de criação. Trata-se, portanto, de apontar para o modo singular de um autor se deixar inscrever pela linguagem, situando-se num posicionamento metódico e paciente na apreensão da palavra, da poética.

Palavras-chave

Afeto; sublimação; escrita; criação; linguagem

SANTOS, Wagner Dias dos. The writing and the affect: the inventive impulse of João Guimarães Rosa in his *Corpo de baile*. 2011. 193f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ABSTRACT

This work makes references to the relationship between affect and writing, taking as model the creative impulse of João Guimarães Rosa, one of the great authors of the Brazilian literature. I assume that the writer of *Corpo de baile* (1956) deliberately exposes himself to the affects as a source of knowledge, form of creation and support for his art. Thus, I highlight from his textual production some (handwritten) trip notes, letters and intentions prior to the literary work. From publications, have been considered two novels from *Corpo de baile*: "O recado do morro" and "Uma história de amor". I make use of instinctual drive, sublimation, significant chain and transliteration concepts, linked to Freudian-Lacanian psychoanalysis, to show that Guimarães Rosa builds a dialogue with private world's stimuli. I intend to argue for a hypothesis that this author's writing comes from his body, according to imprints or cuts that happened to his life, but especially by its peculiar readiness to inscribe himself to language as from the affects. In this work it is intended to respond to the following research questionings: How João Guimarães Rosa organizes the creating route of his two novels from *Corpo de baile*, aiming to be affected by experiences lived through the period of documents preparation in order to, at the time of writing, to transmute them into fiction? Thus, I emphasize in this thesis the following specific objectives: a) a description of some resources used by Joao Guimarães Rosa, when he organizes his writing route, b) the use of a theory that considers the instinctual drive and affect as driving forces for inventing a process of creation. It is, therefore, to point out the unique way an author let to be inscribed by language, standing in a methodical and patient positioning in the seizure of the word and poetry.

Key-words

Affect; sublimation; writing; creation; language

SUMÁRIO

Introdução	10
1. O conhecimento como experiência afetiva	20
2. As raízes do conceito de afeto ligadas às noções de alma e de corpo	34
3. O impulso criativo de um autor e a pulsão para a psicanálise	46
4. As anotações de campo – motivos recolhidos para <i>Corpo de baile</i>	68
4.1 “O recado do morro” – uma canção cifrada	79
4.2 “Uma estória de amor” – imagens de uma festa	90
5. Cartas, anotações e novelas – expressões de um impulso	101
5.1 A pulsão e a invenção de uma escrita	106
6. A letra de um singular recado	125
Considerações finais	144
Referências	148
Anexo	154

Introdução

*Digo ao senhor: que eu mesmo notei que estava falando alto demais,
mas de me abrandar não tinha prazo nem jeito –
eu já tinha começado.*

João Guimarães Rosa (1986: 238)

O presente trabalho incide sobre a escrita e a criação literária. Mais precisamente, aponta para algumas características do “impulso” inventivo de João Guimarães Rosa, quando envolvido na concepção do livro *Corpo de baile* (1956). Com a ajuda de duas fontes que chamarei de primárias, a primeira, trechos de cartas trocadas por João Guimarães Rosa com familiares e amigos e, a segunda, algumas anotações de viagem (manuscritos e datiloscritos), mostrarei como o autor se expõe ao afeto de forma inequívoca. Esclareço, preliminarmente, que a palavra “afeto”, alvo de considerações mais extensas nos capítulos 2 e 3, está aqui sendo utilizada para designar maneiras de apreensão ou de barramento relacionadas aos estímulos oferecidos pelo mundo, consequentemente, às marcas sofridas pelo corpo (físico e psíquico) de um sujeito.

Por meio da análise de sua entrega ao trabalho minucioso e dos modos pelos quais transforma sua pesquisa em obra de arte, pretendo mostrar as vicissitudes da experiência do autor com a sublimação de sua “pulsão”, conceito que será mais bem tratado no capítulo 3. Darei ênfase ao processo de escrita de Guimarães Rosa, situando-o a partir dessa pulsão e desse afeto; por vezes, transparentes em seu modo de organizar suas anotações e cartas e, por outras, presentes na própria apresentação do produto escrito: o seu texto publicado. Assim, cuidarei primordialmente da exposição de duas novelas selecionadas do livro *Corpo de baile*, editadas pela primeira vez em 1956: “Uma estória de amor” e “O recado do morro”.

Trata-se, portanto, de considerar operações realizadas pelo autor antes de sua produção literária propriamente dita (encomendar viagens, realizá-las, escrever diários de campo, transcrever falas de pessoas encontradas no caminho, rabiscar intenções de escrita, anotar descrições de cenários, etc.) de modo a evidenciar como ele inventa um jeito de expressar sua singularidade já em seus primeiros rascunhos a caminho da escrita ficcional¹.

¹ Neste trabalho, chamo de primeiros rascunhos anotações feitas em uma caderneta de bolso, intituladas *Boiada*, produto de uma viagem feita por Guimarães Rosa em 1952 pelo sertão de Minas Gerais.

Farei uso dos conceitos de pulsão e de afeto derivados da psicanálise freudiana e, sobretudo, da acepção que os termos tomaram posteriormente nos estudos sobre linguagem presentes nos *Écrits*, de Jacques Lacan (1966), entre outros textos. Este referencial dará suporte teórico para sustentar que as marcas deixadas no texto rosiano são frutos da insistência do autor em se deixar inscrever pela linguagem. Defendo a ideia de que Guimarães Rosa se utiliza da exposição proposital e sistemática aos afetos para criar sua literatura. Nesta introdução, antes de iniciar o percurso de fundamentação da terminologia “afetiva” escolhida, recorro a algumas recordações de meu percurso na direção deste tema.

O impulso inaugural para a presente dissertação de mestrado nasceu para mim fora do propósito ou do contexto da universidade. Surgiu em uma conversa simples, em final de semana, com mais dois amigos que se reuniam mais para diversão do que para alguma possibilidade de escrita organizada. No entanto, ali mesmo, numa sala de apartamento da Av. Jaguaré, na cidade de São Paulo, desenhavam-se as funções primordiais para um possível tipo de produção escrita: a curiosidade e o espanto nascidos da leitura coletiva de contos rosianos.

O objetivo central desses encontros estava pautado em construirmos canções inspiradas no livro *Primeiras histórias* e, naquele início, lembro-me que muito nos provocava alguns entraves semânticos e a dificuldade de apropriação (aproximação) do “palavrear” de Guimarães Rosa. Passamos então a nos preocupar com a decifração de alguns aspectos da linguagem do autor de Cordisburgo, para darmos andamento ao nosso projeto musical. Recordo-me das iniciais leituras dos contos “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Partida do audaz navegante”, das formas de conduzir melodias e acordes expostos, em sua maioria, a partir de intuição e de informalidade.

Neste caso, a memória que trai é a mesma que atrai, em forma de ímã, as soluções para um texto dissertativo. Hoje, vinculado ao programa de pós-graduação da Universidade de São Paulo, sigo perguntando: como dissertar a respeito da pulsão e do afeto? Se argumentos a favor de respostas coerentes devem surgir em qualquer percurso de mestrado, por enquanto, como introdução, eu vou meramente narrando acontecimentos, alguns dos quais profundamente marcantes nessa minha escolha de pesquisa.

Aquele encontro (o dos três amigos) se deu em meados de 2003. Passados alguns anos, já em maio 2008, no *Centro Cultural São Paulo* e nas comemorações do

centenário de nascimento de João Guimarães Rosa, o grupo musical Nhambuzim lançava pela Editora Paulus o CD *Rosário* que, parcialmente, proporcionava um desfecho à história iniciada pelos três amigos da Jaguaré.

No mesmo ano, em Andrequicé/MG, distrito do vaqueiro e personagem Manuelzão, era também lançado o CD de nome *Casa de Brincar* que, como outra face, sustentava o desfecho dessa mesma história, com canções inspiradas no tema, algumas compostas naquele mesmo apartamento da Jaguaré, no ano de 2003². Esses produtos finais, em forma de gravações de áudio (*Rosário* e *Casa de Brincar*), corporificavam em grande medida os anseios fomentados pelos amigos que, em última instância, era a publicação das canções e a mostra de um trabalho.

Deste modo, a narrativa e a dissertação que procuram seus encaixes nesses 2011 remontam (em memória) a uma apreensão, ainda que limitada, do que seria “bem” compor canções inspiradas nos textos de João Guimarães Rosa, naqueles idos 2003. Após algumas leituras, os três amigos inferiram que, para fazerem músicas minimamente respeitáveis sobre esse tema, deveriam pisar em solo das cidades mineiras, cenários dos contos e “romance” do escritor de Cordisburgo.

Assim, ainda em 2003, nascia comigo o hábito de ir à região do cerrado mineiro, essencialmente, em municípios e distritos como Cordisburgo, Andrequicé, Três Marias e Morro da Garça/MG, duas ou três vezes ao ano, em festivais maiores e menores – geralmente, para apresentações musicais e para ofertar pequenas oficinas de música envolvendo crianças e adolescentes daqueles lugares.

Eu ia cultivando uma vontade de recontar os “acontecidos” de viagem que, por qualquer motivo, fui traduzindo como a necessidade de escrevê-los em gênero de conto e, conseqüentemente, em finais de 2007, de propor um projeto de mestrado à Universidade de São Paulo, prevendo uma condição em que eu pudesse me expor ao desafio de aprofundamento nos estudos formais sobre o autor.

A primeira ida a Cordisburgo/MG foi em julho de 2003. Percorremos de carro mais de mil quilômetros. Éramos quatro pessoas (três delas membros do grupo musical criado naqueles instantes: o Nhambuzim). Entre acertos e erros de estradas, a BR 40 nos escapando em obras e manobras, saímos numa sexta-feira muito cedo de São Paulo e chegamos à noite no lugar de destino.

² Músicas intituladas *Tamanho de Minas*, *Última gota* e *Som de passarim*.

Chegávamos para o final da festa, a denominada XV Semana Roseana, que tinha na programação do dia seguinte (sábado bem cedo) a *Caminhada literária* – por lugares marcados e inspirados pelos contos do autor. No domingo estava agendado o encerramento, com o “Almoço Sertanejo”, às “portas” da Gruta do Maquiné, ponto turístico da região. A cidade estava cheia e, como não tínhamos reservado hotel, os responsáveis pelo Museu Guimarães Rosa nos disponibilizaram uma casa vazia, sem móveis ou acomodações adequadas para um pouso confortável.

Mesmo cansados, por consequência de 14 horas de viagem, naquela sexta-feira à noite fomos à Academia Cordisburguense de Letras, que patrocinava algumas homenagens a literatos, membros da família de Guimarães Rosa e políticos da região. Entre eles, estavam o bibliófilo José Mindlin e Calina Guimarães, prima do escritor mineiro e responsável pela criação do Grupo Miguilim, formado por meninos que narram histórias de Guimarães Rosa.

Após as cerimônias, pudemos, vagarosamente, nos aproximar das pessoas: estudantes, professores, familiares, moradores, contadores de histórias, convidados e artistas contratados para a festa. Tínhamos já uma meia dúzia de canções inspiradas no tema, principalmente após as leituras “de apartamento” de *Primeiras estórias* e “Uma história de amor”, e um início de amizade com um estudante de mestrado, Vitor Borysow, um paulistano que ajudava na organização do evento.

Unindo esses dois fatores, o grupo Nhambuzim caiu em boa aceitação já no final daquela Semana Roseana, em julho de 2003, mostrando parte de sua criação musical para os presentes. Finalmente, recebemos indicações dos organizadores para próximos eventos envolvendo a literatura de Rosa, na capital de São Paulo e em cidades de Minas Gerais.

Aquela noite se prolongou num boteco (o do ‘seu’ Tim) aberto especialmente para os convidados de Belo Horizonte, de São Paulo e “notívagos” moradores de plantão. Ali, foram narrados alguns contos como “A terceira margem do rio”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “A menina de lá”, entre outros, do livro *Primeiras estórias*. As narrativas eram intercaladas de canções inspiradas nesses textos – algumas delas interpretadas pelo próprio grupo Nhambuzim, pelo compositor Jean Garfunkel (São Paulo) e por Elvis violeiro (músico da região).

Na manhã seguinte, às 8h, da estação ferroviária de Cordisburgo, cenário da história “Sorôco, sua mãe, sua filha”, partiram aproximadamente quatrocentas pessoas para a *Caminhada literária*, que teria como tema central o mesmo livro *Primeiras*

estórias. Era nossa primeira participação num evento literário de tais proporções: pessoas de vários lugares destinadas a ouvirem e conhecerem parte dos contos, de locais citados na obra rosiana: a Gruta do Maquiné, a Ponte da Quininha, a Estação de Cordisburgo e a paisagem exuberante do cerrado mineiro. Na *Caminhada*, ouvimos outras tantas vezes as narrativas do livro *Primeiras estórias*, palavras que, pra mim, já reverberavam coladas a notas musicais imaginárias, fomento para possíveis novas canções.

Ainda em Cordisburgo, recebíamos as primeiras informações que, em 2004, a recém-montada FLIP (Feira literária de Paraty) planejava homenagear o criador do *Grande sertão: veredas* e que, entre os convidados, cogitavam-se palestrantes como José Mindlin, Antonio Candido, Davi Arrigucci e José Miguel Wisnik, acompanhados do Grupo de Contadores de Estórias Miguilim. No respiro desses ares, comecei então a desenhar projetos que pudessem contemplar criação musical e literatura.

No domingo de encerramento da XV Semana Roseana, almoçamos com os convidados em um restaurante ao lado da Gruta do Maquiné e, já bastante envolvidos com os moradores, cantamos com o *Grupo Seresta Luar e Sertão*, formado por músicos locais. De lá, ficaram muitas boas lembranças: do pôr-do-sol, das canções e das conversas informais com gente da cidade e de outras regiões.

Após essa rápida passagem por Cordisburgo, os quatro representantes do grupo Nhambuzim voltariam a São Paulo, bem tocados e ainda mais inclinados a pesquisar os caminhos do Dr. Rosa. Elegemos nossos próximos contos e passamos também a estudar o romance *Grande sertão: veredas*. Em pouquíssimo tempo, tínhamos um show inteiro (1h20' de duração) com composições inéditas e inspiradas em boa parte dos livros de João Guimarães Rosa: *Corpo de baile*, *Primeiras estórias*, *Sagarana* e o próprio *Grande sertão: veredas*.

As parcerias foram nascendo e passamos a nos apresentar constantemente em eventos organizados pelo IEB-USP, UFMG, PUC-SP e, impulsionados, por uma corrente de simpatizantes da obra do autor, que promoviam saraus e palestras a respeito do assunto. No final do mesmo ano de 2003, fomos premiados no *Projeto Nascente*, concurso promovido pela Universidade de São Paulo e Editora Abril, na categoria composição popular, com três músicas baseadas no tema Guimarães Rosa: *Estória de navegar*, *Canoa partida* e *Som de passarim*.

Em 2004, a movimentação em torno da obra do autor apontava para as comemorações do centenário de nascimento do vaqueiro Manuel Nardy, o Manuelzão.

Ele esteve com Guimarães Rosa em 1952, numa viagem pelo sertão mineiro, chefiando um grupo de vaqueiros e sertanejos que conduziam uma boiada. Desse encontro, ficaram muitas histórias contadas por João Guimarães Rosa, outras tantas pelo próprio Manuelzão. De Rosa, sobretudo, ficou a novela “Uma estória de amor”, publicada pela primeira vez, em 1956, na coletânea de *Corpo de baile*.

Nos primeiros meses de 2004, participei de inúmeros eventos que envolveram as comemorações do nascimento de Manuelzão. No Teatro Municipal de São Paulo e no Teatro Alpha, com os contadores Miguilim; no IEB e na PUC com o grupo Nhambuzim e, finalmente, encerrando o ciclo de São Paulo, no Museu da Casa Brasileira, num espetáculo envolvendo aproximadamente trinta artistas, de diferentes áreas.

O espetáculo chamado de *O Romanço do Boi Bonito*, idealizado pela cineasta Marily da Cunha, sob direção da atriz e coreógrafa Adriana Fortes, foi levado para as Semanas Roseana de Cordisburgo e Manuelzão de Andrequicé/MG, em julho de 2004, com a pretensão de expressar, cenicamente, o enredo “Uma estória de amor”.

Fomos numa equipe grande, contratada para ministrar oficinas de música, de dança, de literatura, de fotografia, etc. Ao mesmo tempo, faríamos apresentações musicais vespertinas e noturnas, intercaladas, enriquecendo os eventos, de uma e de outra cidade, com a maior parte da produção artística sendo levada de São Paulo.

Além de mostrar composições inspiradas nos textos de João Guimarães Rosa, ficamos com a incumbência de oferecer minicursos musicais, especialmente para jovens daquelas cidades. Iniciava-se, então, uma espécie de contrato de trabalho, por anos vindouros, visitas recorrentes de 2004 a 2009. Nasciam amizades e parcerias com músicos, estudiosos, artistas de um modo geral: Pedro Ribeiro, Élide Marques, Fernando Machado, Beth Ziani, Zé Maria Carvalho, Heinz Dieter Heidemman, Rosa Haruco, entre tantos outros.

Inúmeras histórias poderiam ser trazidas desses pouco mais de cinco anos vivenciados nas cidades mineiras referidas. No entanto, ficam ainda guardados os pormenores em lembranças, das vagas, das rodas, dos pernoites em varanda de fazenda nos mesmos alpendres ou em casinhas sertanejas, nas acolhedoras conversas, sempre nutridas por boas comida e bebida, no friozinho natural das noites e manhãs, no azul das tardes, nas araras buritizais, nas jabuticabeiras, no carinho de jovens e velhos sertanejos de almas ímpares.

Meu projeto de pesquisa, apresentado à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, em finais de 2007 e início de 2008, concentrava-se nos motivos de

mostrar que o afeto em forma de alegria era um aspecto crucial para a criação literária de João Guimarães Rosa. Mais que isso, eu pensava em dirigir este assunto para as discussões em educação; isto é, da relação afetiva entre professor e aluno em escola pública.

Afetado por uma série de experiências envolvendo o sertão rosiano, eu ia acreditando que a relação entre pulsão, afeto e conhecimento deveria ocorrer também nas escolas. Deste modo, uma questão que me foi imposta, já no acompanhamento do curso de Metodologia do Ensino em Português, nesta Faculdade de Educação, ia ficando no ar, como incômodo. Como afetar alunos da rede pública na direção dos caminhos para o conhecimento? Deixei em suspenso essa perspectiva, isto é, a da relação aluno/professor, logo no início das primeiras disciplinas de mestrado.

Por outro lado, com a possibilidade de utilizar conceitos da filosofia de Baruch de Espinosa, da psicanálise de Freud e de Jacques Lacan, eu acreditava que conseguiria fundamentar algumas das minhas assertivas, aprofundando-me nas noções de pulsão e de afeto. Eu me pautava na possibilidade do reencontro com os estudos em Filosofia, área do conhecimento em que me graduei em 2002, pela FFLCH-USP, e pela abertura de iniciar pesquisa em psicanálise, área de interesse, marcadamente, após a leitura de alguns seminários de Lacan.

Os primeiros passos no curso de mestrado foram dados na direção de reformular os estudos iniciais, contidos no primeiro projeto apresentado à Faculdade de Educação, a saber: a alegria como fonte de conhecimento a partir da literatura de Guimarães Rosa e da filosofia de Espinosa, somada à relação afetiva professor/aluno em sala de aula. Gradativamente, fui chegando às perguntas centrais do trabalho, talvez, consideradas por mim naquele momento até elementares, isto é, “como apresentar a afetividade como recurso de criação de um autor”. Fui então percebendo que esse tal “elementar”, além de oferecer grandes dificuldades, poderia se configurar efetivamente na dissertação proposta.

Passei a me preocupar com o estabelecimento de relações possíveis entre os conceitos de pulsão e de afeto e os escritos de Guimarães Rosa. Por fim, a partir da leitura de algumas correspondências trocadas pelo autor, passei a interpretar que João Guimarães Rosa sempre se expunha radical e deliberadamente aos afetos para a construção de sua obra – quase como uma técnica desenvolvida para a sua produção literária.

Para *corpus* de pesquisa, escolhi dois contos de *Corpo de baile*: “Uma estória de amor” e “O recado do morro” e algumas cartas publicadas, trocadas por Guimarães Rosa com amigos e familiares. Ao mesmo tempo, separei alguns dos datiloscritos e manuscritos intitulados *Boiada 1* e *Boiada 2*, componentes do acervo IEB – USP, frutos de anotações de Rosa, numa viagem de pesquisa pelo sertão de Minas Gerais em 1952, e que aparecem no corpo da dissertação, transcritas em arquivo anexo. Fiz essa escolha por duas razões:

1) Esses documentos do *Arquivo* Guimarães Rosa (IEB-USP) são anotações imediatas da vivência do escritor com vaqueiros e sertanejos da região. De posse de sua caderneta de bolso, Rosa mantinha rigorosamente a intenção de se abastecer de recursos linguísticos: falas coloquiais e manifestações orais dos sertanejos, com o objetivo de transfigurar esses motivos para a literatura. De fato, muitas passagens anotadas (cantigas, conversas, histórias) são aproveitadas (transliteradas³) na íntegra no texto publicado;

2) O cenário descrito das histórias “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, composto pela Fazenda Sirga, em Três Marias/MG e pelo município de Morro da Garça/MG, foram ficando bem familiares, após o início de minhas viagens pelo sertão mineiro. Penso que a relação afetiva estabelecida com esse cenário me auxilia no enfoque e no entendimento de aspectos das duas novelas, sobretudo, pelo “olhar” e pela “audição” que fui desenvolvendo nas vivências com as pessoas e a paisagem do lugar.

Pretendo argumentar a favor de uma hipótese segundo a qual a ossatura da escrita de João Guimarães Rosa vem de seu corpo, conforme as marcas ou os cortes que incidiram em sua vida e, especialmente, por sua peculiar disposição em se deixar inscrever pela linguagem a partir dos afetos.

Fica-me, portanto, a intenção de responder à seguinte pergunta de pesquisa: como João Guimarães Rosa organiza o percurso de criação de duas de suas novelas de *Corpo de baile*, visando a ser afetado pelas experiências vividas ao longo do período de

³ Segundo o texto *Letra a letra: traduzir, transcrever e transliterar*, de Jean Allouch, a transliteração se difere da transcrição e da tradução na medida em que se aproxima de uma “letra” fundamental e originária, num processo próximo ao da decifração.

preparação dos originais de forma a, no momento da escrita, transmutá-las para a ficção?

Deste modo, a presente dissertação assume como seus os seguintes objetivos específicos:

- a) descrever os recursos utilizados por João Guimarães Rosa, quando ele organiza seu percurso de escrita;
- b) mobilizar uma teoria que considere a pulsão e o afeto como molas propulsoras para a invenção de um processo de criação.

No capítulo 1, intitulado “O conhecimento como experiência afetiva”, inicio o percurso em busca da conceituação do termo afeto, vinculando-o primeiramente à ideia de fonte de conhecimento.

No capítulo 2, em “As raízes do conceito de afeto ligadas às noções de alma e de corpo”, trato com maior amplitude o conceito de afeto; pensado a partir da origem do termo, vinculado à tradição filosófica, porém, adquirindo aspecto especialíssimo na psicanálise convencionalmente chamada de freudo-lacaniana.

No capítulo intitulado “O impulso criativo de um autor e a pulsão para a psicanálise”, procuro relacionar a descoberta do inconsciente feita por Freud e a sua elaboração do conceito de pulsão com a leitura que Jacques Lacan faz do inconsciente articulado como linguagem destacando alguns conceitos:

- ✓ a cadeia significante lacaniana, substancialmente, presentes no texto “A instância da letra”, dos *Escritos* (1966/1998);
- ✓ a relação entre o sujeito e o Outro, a fantasia freudiana e objeto (a) lacaniano;
- ✓ a sublimação ligada ao ato criativo, a partir da ideia freudiana de fonte pulsional que busca a satisfação, assunto explorado no quadro lacaniano das pulsões, *O seminário, livro 11* (1964).

No capítulo 4, “As anotações de campo – motivos recolhidos para *Corpo de baile*”, situo o arquivo *Boiada*, parte dele reproduzido no anexo, cujo teor se liga às anotações que João Guimarães Rosa fez numa viagem pelo sertão de Minas Gerais

acompanhando vaqueiros e conduzindo uma boiada. Nesse mesmo capítulo, apresento parte do conteúdo das duas novelas: “O recado do morro” e “Uma estória de amor”.

No capítulo 5, “Cartas, anotações e novelas – expressões de um impulso”, parto para a análise do material escolhido como *corpus* de pesquisa, que está dividido em: cartas, textos publicados e manuscritos; transcritos com a pretensão de evidenciar o modo de produção de Guimarães Rosa, modo segundo o qual mostrará a radical e deliberada exposição de seu corpo aos afetos, com o objetivo de transmutá-los em literatura.

Para o último capítulo, “A letra de um singular recado”, e as minhas “Considerações finais”, reservo um alinhavo entre literatura e psicanálise, servindo-me, sobretudo, dos textos “A instância da letra”, leitura feita por Jacques Lacan dos pressupostos freudianos e *Letra a letra*, de Jean Allouch, autor que traz novas abordagens aos conceitos de tradução, transcrição e transliteração. Finalizo o trabalho explicitando que a literatura de João Guimarães Rosa pode ser bem pensada à luz de conceitos como os de pulsão, de sublimação, de afeto e de transliteração evidenciados, na cadeia significante lacaniana, que vai conduzindo e é conduzida pelas figuras de linguagem metáfora e metonímia.

1. O conhecimento como experiência afetiva

– “*O senhor pediu julgamento ...*”

– *ele perguntou, com voz cheia, em beleza de calma.*

– “*Toda hora eu estou em julgamento.*”

João Guimarães Rosa (1986: 226)

Neste primeiro capítulo, pretendo apresentar uma reflexão que une o conhecimento à experiência afetiva. Em outras palavras, tratarei de expor parte das vertentes do pensamento filosófico que afirma (ou que nega) as possibilidades de conhecer e descrever o mundo adequadamente a partir dos sentidos, isto é, do que mais imediatamente afetam o corpo (físico/psíquico). Ao mesmo tempo, pretendo vincular a escrita literária rosiana ao poder de explicitação da natureza e da cultura sertanejas, características, ocasionalmente, mais ligadas às descrições de pesquisadores de outras áreas do pensamento, como a botânica ou a sociologia.

João Guimarães Rosa se utiliza do afeto para inventar a sua escrita ficcional que, de um lado, é alimentada por experiências colhidas pelo autor na sua região de origem, de outro, vai impulsionada pela pesquisa, por suas experiências como: médico, diplomata a serviço no exterior, pelo seu encontro com textos clássicos. Deste modo, sua escrita é mesclada de “condimentos” afetivos que, no entanto, exprimem muita objetividade e clareza, sobretudo, quando se verifica o imenso conhecimento que o autor dispõe das ciências da natureza e da cultura clássica.

Embora situado no bojo dos escritores de ficção, pode-se dizer que, muitas vezes, ele age como cientista ou filósofo naturalista, procurando “razões” universais em sua apresentação da fauna, flora e cultura sertanejas. Nesse sentido, o afeto movimenta sua criação e é amplo gerador do conhecimento, enquadramento que escapa em boa medida à longa trajetória do pensamento filosófico no ocidente, cuja arquitetura se manteve até meados do século XIX sob as bases do julgamento da razão ou da objetividade, da procura do conhecimento certo e, por isso, livre do afeto na forma das paixões.

Como ilustração para uma ideia de conhecimento subsidiado pelos afetos, apresento uma descrição do que João Guimarães Rosa entende por “vereda”, texto presente nas correspondências com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri (2003). Segundo o professor de Geografia da Universidade de São Paulo Heinz Dieter

Heidemman, as linhas de Rosa que estão transcritas no que se segue correspondem a uma das melhores definições dessa paisagem geográfica do cerrado, no mais alto teor científico e, também, afetivo.⁴

VEREDA

Você sabe, desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” – paisagem geográfica que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás (onde a palavra vira feminina: as gerais), até o Piauí e o Maranhão. O que caracteriza esses GERAIS são as *chapadas* (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os *chapadões* (grandes, imensas chapadas, às vezes séries de chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. (Brasília é uma típica chapada ...) É tão poroso, que, quando bate chuva, não se forma lama nem se vêem enxurradas, a água se infiltra, rápida, sem deixar vestígios, nem se vê, logo depois que choveu. A vegetação é a do *cerrado*: arvorezinhas tortas, baixas, enfezadas (só persistem porque teem longuíssimas raízes verticais, pivotantes, que mergulham a incríveis profundidades). E o capim, ali, é áspero, de péssima qualidade, que, no reverdecer, no tempo-das-águas, cresce incrustado de areia, de partículas de sílica, como se fosse vidro moído: e adoece por isso, perigosamente, o gado que o come. Árvores, arbustos e má relva, são, nas chapadas, de um verde comum, feio, monótono. Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as *veredas*. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheia de animais, de pássaros. (BIZZARRI, 2003: 40-41)

No dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (1999), sob a acepção geográfica, diz-se que vereda é a “região mais abundante em água na zona da caatinga, entre as montanhas e os vales dos rios, e onde a vegetação é um misto de agreste e de caatinga”. Ao mesmo tempo, vereda pode ser a “várzea que margeia um rio” ou “cabeceira e curso de água orlados de buritis, especialmente na zona são-franciscana”. (FERREIRA, 1999: 2061)

Em essência, a apropriação dicionarizada da palavra “vereda” pode servir aqui de contraponto à descrição feita por Guimarães Rosa, na carta enviada ao tradutor Edoardo Bizzarri, sobretudo, no que se refere à apreensão afetiva do acidente geográfico feita pelo autor de Cordisburgo. Evidentemente, ao tratar do tema, Rosa não quer fazer ciência natural, tampouco propor uma nova definição ao termo “vereda”. Antes, ele pretende dar um sentido particular ao conceito para que seja facilitado o trabalho de tradução do texto literário, aproximando o tradutor italiano ao universo da natureza do sertão brasileiro.

⁴ Afirmação feita em Colóquio sobre Guimarães Rosa na Semana Cultural de Morro da Garça/MG, setembro de 2006.

Ao iniciar a apresentação do termo “vereda”, Guimarães Rosa situa os estados de Minas Gerais, Bahia, Goiás, Piauí e Maranhão como sendo alguns dos receptores dos chamados Gerais, o sertão, que se configura por uma região de escassa água, terra “infértil”, cuja vegetação é composta por árvores “baixas, tortas e enfezadas”. Característica maior é a presença das chapadas, as amplas elevações dos terrenos de solo poroso, cujos capins são nocivos à criação de gado, ao cultivo da vida.

Em contrapartida, nessas mesmas terras “ruins” há as veredas. Repletas de buritis, elas são o “oásis” do sertão, lugar em que a vida floresce. O título de uma das mais importantes obras do autor (*Grande sertão: veredas*) sugere, de imediato, a possibilidade de apreensão dessa geografia, o seco e o úmido, a fertilidade e a falta dela simultaneamente. Ainda na carta a Bizzarri, Rosa vai esmiuçando a palavra “vereda”, como se fosse uma geografia a ser “vista⁵” bem de perto.

As encostas que descem as chapadas para as veredas são em geral muito úmidas, pedregosas (de pedrinhas pequenas no molhado chão claro), porejando aguinhas: chamam-se *resfriados*. O resfriado tem só uma grama rasteira, é nítida a mudança de aspecto da chapada para o resfriado e do resfriado para a vereda. Em geral, as estradas, na região, preferem ou precisam de ir; por motivos óbvios, contornando as chapadas, pelos resfriados, de vereda em vereda. (Aí, talvez, a etimologia da designação: *vereda*.) (idem, *ibidem*: 41)

Quando trata de descrever os detalhes da vereda, é notória a opção de Rosa pelos diminutivos. Assim, a oposição que o texto rosiano sugere, entre os vastos chapadões (com as suas enormes elevações) e os aspectos particulares de uma “vereda”, vem carregada de “intimidade”, fruto de sua relação afetiva com a paisagem de seu lugar de origem – o sertão de Minas Gerais. Postas lado a lado, as frases descritivas de Rosa unem a percepção do distante e do próximo, do que é visto num plano amplo, de um lado, e num plano detalhe, de outro.

Assim, os resfriados “porejando aguinhas” ou a umidade que banha as “pedrinhas” em chão claro e verde de grama rasteira são enunciados de percepções visuais experimentadas muito de perto, em detalhe, que contrapõem àquela situada na amplidão das serras, do grande cerrado, visão em plano geral. Aqui, é possível dizer que Rosa explicita o conhecimento do que seja uma “vereda”, a partir do recorte vinculado ao que se pode chamar de uma “pulsão do olhar”.

⁵ Nos capítulos subsequentes abordaremos a importância da visão em João Guimarães Rosa, notadamente, quando relacionada à pulsão escópica (do olhar), conceito desenvolvido por Freud e Jacques Lacan.

Esse conhecimento como forma derivada da experiência afetiva em Rosa pode ser associada a sua intensa predisposição à “visão” e à “escuta” das coisas do mundo. Contudo, deterei maior atenção a essa afirmativa no capítulo 3, quando me referir ao conceito freudiano de pulsão e relacioná-lo à perspectiva de autoria do escritor de Minas Gerais. A partir da retenção da paisagem sertaneja, Guimarães Rosa situa a “vereda” como a própria beleza, que extravasa em sentidos e emaranhados múltiplos, paisagem que causa na ordem racional e classificatória das pessoas da região alguma confusão.

Há veredas grandes e pequenas, compridas ou largas. Veredas com uma lagoa; com um brejo ou pântano de onde se formam e vão escoando e crescendo as nascentes dos rios; com brejo grande, sujo, emaranhado de matagal (*marimbú*); com córrego, ribeirão ou riacho. (Por isso, também, em certas partes da região, passaram a chamar também de *veredas* os ribeirões, riachos e córregos – para aumentar nossa confusão. (No começo do “Grande sertão: veredas” Riobaldo explica.)

Nas veredas há às vezes grandes matas, comuns. Mas, o centro, o íntimo vivinho e colorido da vereda, é sempre ornado de buritis, buritiranas, sassafrás e pindaíbas, à beira da água. As veredas são sempre belas! (idem, *ibidem*: 42)

As passagens que acabo de transcrever indicam que Guimarães Rosa está implicado, afetivamente, com o lugar sertão. Seu olhar de escritor e de pesquisador é, também, o de um amante dos contornos, causa implacável das impressões sensitivas relacionadas ao universo sertanejo. Essa sua ligação afetiva é também indicadora de um modo de produção de conhecimento que, para além das fronteiras da chamada escrita fictícia, extravasa para áreas como a história, a filosofia ou as ciências naturais.

“A vereda ser sempre bela” é uma marca que não se pode deixar escapar à definição rosiana, beleza que se estabelece como inscrição em um corpo. Porém, driblando uma descrição que poderia ser mera sensação subjetiva ou particular, Rosa consegue definir substancialmente seu objeto, sem desperdício de ciência ou clareza conceitual.

Assim, ao apresentar o termo vereda a Edoardo Bizzarri, com a primeira finalidade de explicitar seu sentido, não é somente a objetividade que Guimarães busca, mas também a correspondência da palavra com o império da percepção. Neste trabalho, é necessário traçar algum caminho para falar do afeto, da sensação, das emoções e das paixões como possibilidades de conhecimento. Para tanto, inicio um percurso que remete às origens das discussões sobre a legitimidade dos afetos para a leitura das coisas do mundo.

As discussões em torno do termo afeto, conceito central que será tratado com maior detalhe no capítulo 2, têm sua gênese imediata nas proposições desenvolvidas ainda no berço da filosofia. Deste modo, inauguro este primeiro capítulo com algumas possibilidades de apreensão da terminologia que aproxima o conceito de afeto a seus significantes: paixão, emoção, sentimento.

Na passagem de uma concepção mítica para o pensamento filosófico, o conceito de afeto começa a ganhar alguma precisão. Para o grego, a noção de *phatos*⁶ compreendia o significado de ser ou estar afetado por algo, isto é, era a manifestação de um “estado” de ser/estar no homem. E essa afetação (tomada como paixões) dava-se nos âmbitos físicos (corpo) e anímicos (alma). (ABBAGNAMO, 2003)

As maneiras de pensar razão e paixão vão se destacando na antiguidade clássica, principalmente, nas formulações de Platão e de Aristóteles – como forma de julgamento. Para o primeiro, o *phatos*, que por assimilação na tradição antiga compreendia todas as paixões, era nocivo à razão e, portanto, os afetos do corpo se constituíam num empecilho para o alcance do verdadeiro conhecimento. Por isso, lê-se em vários dos diálogos platônicos o indiciamento do corpo como algo desprovido de requisitos para o bem conhecer. Nas linhas do diálogo *Fédon*, o personagem Sócrates diz:

– E agora dize-me: quando se trata de adquirir verdadeiramente a sabedoria, é ou não o corpo um entrave se na investigação lhe pedimos auxílio? Quero dizer com isso, mais ou menos, o seguinte: acaso alguma verdade transmitida aos homens por intermédio da vista ou do ouvido, ou quem sabe se, pelo menos em relação a estas coisas não se passem como os poetas não se cansam de no-lo repetir incessantemente, e que não vemos nem ouvimos com clareza? E se dentre as sensações corporais estas não possuem exatidão e são incertas, segue-se que não podemos esperar coisa melhor das outras que, segundo penso, são inferiores àquelas. Não é também este o teu modo de ver? (PLATÃO, 1983: 66)

Em Platão, assim, o afeto na forma de paixões era tomado como a antítese do *logos*⁷ (razão) e contrário à virtude ou ao ato que leva ao conhecer verdadeiro – a visão e a escuta são condenadas ao patamar de não virtude, de partes de um corpo corruptível. Por seu turno, a razão serviria, preponderantemente, como controladora dos excessos

⁶ Do grego (παθος), assimilado pela tradição filosófica como paixão ou afecção é, na generalidade, toda ação proveniente das “realidades” sensível ou inteligível que modifica ou impõe ação sobre um corpo.

⁷ Na cultura da chamada sociedade ocidental, a palavra *razão* origina-se de duas fontes: a palavra latina *ratio* e a palavra grega *logos*. Essas duas palavras são substantivos derivados de dois verbos que têm um sentido muito parecido em latim e em grego. Logos vem do verbo *legein*, que quer dizer: contar, reunir, juntar, calcular. *Ratio* vem do verbo *reor*, que quer dizer: contar, reunir, medir, juntar, separar, calcular. (CHAUÍ, 1995: 59)

passionais e, ao mesmo tempo, impulsionadora na verificação das verdadeiras essências, que fulguravam no mundo das ideias.

Na tradição filosófica, são bem difundidas a chamada “alegoria da caverna”, descrita na *República*, e a metáfora da “segunda navegação”, extraída dos diálogos e presente no próprio *Fédon*, as duas narrativas ligadas à concepção da realidade suprassensível, ou o mundo suprassensível, postulado por Platão.

Sobre a primeira, da caverna, chega-nos a imagem de homens acorrentados, mãos e pescoço, impedidos de terem uma “percepção” diferente daquela que, em gerações, ficaram acostumados: a reprodução de sombras de objetos e de pessoas no fundo de uma “morada subterrânea”, mal iluminada pelo fogo de uma fogueira.

Segundo o texto platônico, esses homens estariam presos a uma realidade sensível, impedidos de ver a “verdadeira” luz que, por sua vez, poderia ser acessada somente pelo esforço do “espírito” (da razão) – lugar de formas imutáveis, perfeitas, o chamado mundo ideal.

Na segunda metáfora (a da navegação), são descritos os passos do filósofo no uso da boa razão para se guiar no mar, com mais esforço, sem a companhia de ventos e de velas – recursos primários do mundo sensível. Assim como na “alegoria da caverna”, Platão reforça sua condenação ao mundo captado pelos sentidos e tomado como realidade. O que é visto, escutado e tocado pelos homens forma o conjunto de coisas que se constitui em uma cópia imperfeita da realidade suprassensível.

Segundo Giovanni Reale (1994), a segunda navegação, que é “feita de remos e sendo muito mais cansativa e exigente”, está relacionada à conquista da razão, a partir de método, que se estabelece no acesso ao mundo das formas perfeitas. As “velas ao vento”, representação do processo físico, sentidos e sensações, seriam substituídas por um recurso mais essencial, porém, mais árduo, os “remos” que conduzem os raciocínios e os postulados. No *Fédon*, a elaboração do privilégio da “Ideia” sobre o sensível é bastante sugestiva:

Então – prosseguiu Sócrates: minha esperança de chegar a conhecer os seres começava a esvair-se. Pareceu que deveria acautelar-me, a fim de não vir a ter a mesma sorte daqueles que observam e estudam um eclipse do sol. Algumas pessoas que assim fazem estragam os olhos por não tomarem a precaução de observar a imagem do sol refletida na água ou em matéria semelhante. Lembrei-me disso e receei que minha alma viesse a ficar completamente cega se eu continuasse a olhar com os olhos para os objetos e tentasse compreendê-los através de cada um dos meus sentidos. Refleti que devia buscar refúgio nas idéias e procurar nelas a verdade das coisas. É possível, todavia, que esta comparação não seja perfeitamente exata, pois nem mesmo eu aceito sem reservas que a observação ideal dos objetos – que é uma observação por imagens – seja melhor do que aquela que deriva de

uma experiência dos fenômenos. Entretanto, será sempre para o lado daquela que me inclinarei. Assim, depois de haver tomado como base, em caso a caso, a idéia, que é, a meu juízo, a mais sólida, tudo aquilo que lhe seja consoante, eu o rejeito como erro. (PLATÃO, 1983: 106)

Portanto, a mensagem platônica é bem clara: o tipo de método desenvolvido pelos chamados pré-socráticos, ou filósofos naturalistas⁸, que supervalorizam a ação dos sentidos, não “ilumina” ou revela e produz o conhecimento verdadeiro das coisas. Ao contrário, torna esse conhecimento cada vez mais obscuro. Nesse sentido, o *logos* platônico tende a se separar das afecções do corpo, para se dedicar “as realidades puramente inteligíveis”.

Esse julgamento que indicia o *pathos* como réu, inaugurado pela tradição filosófica desde Platão, é o mesmo que coloca o mito, a religião, o sonho ou a magia como adversários da razão. Por isso, o caminho do conhecimento se coaduna com o “domínio e a domesticação” dos afetos, isto é, afastando-os como se fossem obstáculos na direção “do belo, do bom e do justo”. Dessa acepção, resulta a valorização das noções de consciência, de sujeito, de reflexão, que supostamente iluminariam o mundo para o perfeito controle do homem e da natureza. (MATOS, 1997: 5)

Por outro viés, nas *Retórica* e *Poética*, o filósofo Aristóteles trata de estabelecer a relação entre *logos* e *pathos* que modifica, qualitativamente, a ideia platônica anterior. Isto é, segundo o pensamento aristotélico, a razão não exerceria somente o controle sobre as paixões; mas elas trabalhariam em conjunto na direção da utilidade, que, no caso da fundamentação aristotélica, era a vida pública.

Tomando como exemplo a *Retórica* (2007) de Aristóteles, que se desloca pelas alternativas da fala e do poder de persuasão de homens nas assembleias, o bem argumentar do orador é fundamental para o mundo “útil”, isto é, político; e isso sempre a partir de pressupostos racionais – explicitados na formulação da lógica.

No entanto, Aristóteles insere nessa trajetória as possibilidades de se obter adesão ou simpatia em um auditório, a partir do discurso que emociona e que conhece o funcionamento dos sentimentos. Assim, os afetos significados em emoção e sentimento estariam também a serviço da boa qualidade discursiva e do próprio conhecimento.

As emoções são todos aqueles sentimentos que tanto alteram os homens como afetam seus julgamentos, e que são acompanhadas também pelo

⁸ Alguns dos principais pensadores classificados como ‘físicos’ pré-socráticos são Tales de Mileto e Heráclito de Éfeso. O primeiro deixou afirmações como: “A Terra flutua sobre a água”; “a água é causa material de todas as coisas” ou “todas as coisas estão cheias de deuses; o ímã está vivo, por isso tem o poder de deslocar o ferro”. (BURNET, 1994)

prazer e pela dor, tais como a raiva, a compaixão, o medo e semelhantes, bem como seus opostos. Porém, o que temos a dizer sobre cada um desses três temas será feito de maneira organizada. Tomemos a emoção da raiva como exemplo. Nesse caso, deveremos descobrir (1) qual é o estado psicológico das pessoas raivosas, (2) quais são as pessoas que inspiram raiva, e (3) quais os fundamentos para que se tenha raiva delas. Não é suficiente saber um ou mesmo dois desses pontos, mas é importante que saibamos todos três, caso contrário seremos incapazes de identificar a raiva em alguém. O mesmo é verdadeiro para as outras emoções. Assim, como no início desta obra, devemos elaborar uma lista de proposições úteis ao orador. (ARISTÓTELES, 2007: 82)

A partir dessas duas concepções, a platônica e a aristotélica, do que seja *pathos* (afeto/paixão), de um lado, e *logos* (razão), do outro, pode-se entrever toda uma discussão no percurso da história da filosofia sobre a predominância de uma ou de outra elaboração, no desenvolvimento e nas escolhas de alternativas de pensamento.

Um dos problemas inaugurais da filosofia, portanto, ficaria permanentemente exposto: a primazia ou não dos sentidos (e dos afetos) como fonte segura para a leitura do mundo. Assim, empiristas e racionalistas trataram de defender seus pressupostos, com oscilações entre a total recorrência e atenção aos fenômenos que afetam o corpo ou sua completa recusa.

Deste modo, os afetos ganharam e perderam importância, entre uma e outra concepção. É possível afirmar que os medievais (São Tomás, Agostinho, Duns Scoto, Ockham) ou os modernos (Rousseau, Kant, Descartes), como exemplos, não fugiram da questão e, por isso mesmo, propuseram cada um ao seu modo, alternativas de resposta para essa dicotomia original.

Grande formulador do pensamento moderno, René Descartes parece ter conseguido avançar naquilo que o platonismo semeou, isto é, na criação de um método razoável para o conhecimento certo. A invenção de um “Discurso do método” e, sobretudo, do Sujeito que cogita (indivíduo), abre o caminho para a Ciência moderna, de cálculo e de precisão, que foi, em essência, um legado “demasiadamente cartesiano”⁹.

Para Descartes, os afetos devem ser postos no seu devido lugar, isto é, bem separados daquilo que chamou de ideias claras e evidentes, inspiradas nas ciências matemáticas. Existem no pensamento cartesiano, portanto, “planos bem distintos: o da inteligência, único que nos pode dar a verdade, e o das sensações, que existem em nós

⁹ “Descartes estabelece que há uma ordem natural do pensamento, em que cada idéia ocupa o lugar que lhe convém, no sentido de que para ser intuitivamente compreendida, depende do que lhe vem antes e é condição do que se lhe segue”. (TEIXEIRA, 1990: 25)

‘para significar quais as coisas que são convenientes ou prejudiciais ao composto de que ele (o espírito) é parte’, sendo até esse ponto assaz claros e distintos”. (TEIXEIRA, 1990: 30)

Outros autores como, por exemplo, Tomás de Aquino e Santo Agostinho, ícones do pensamento medieval, não se dedicaram à construção do conceito de indivíduo ou sujeito, tal como fez René Descartes. Vinculados à tradição, sob princípios de autoridade, eles navegaram em mares que se moviam em direção às releituras do platonismo e do aristotelismo, sempre em função da transcendência exposta pela Igreja Cristã. Assim, o afeto em São Tomás e Santo Agostinho tem contornos precisos, nutridos pela perspectiva do dogma religioso.

Quando se imiscuíram da missão de coadunar os polos razão e fé, tanto um quanto o outro autor, contribuíram para a arte da persuasão. Por isso mesmo, decorre deles a grande inserção de princípios oriundos das dialéticas platônica e aristotélica e, essencialmente, as futuras discussões sobre a vida moral e pública. Nesse sentido, tanto em São Tomás de Aquino como em Santo Agostinho, as paixões dos homens devem se ajustar aos princípios religiosos, mediante as formas de convencimento e busca de equilíbrio entre dogma (leis de Deus) e afetações (impulsos).

Parto dessas noções da filosofia, isto é, das que, em pequena ou grande proporção, foram se desviando dos afetos, como forma de aquisição e produção de conhecimento na tradição filosófica, para pensar os caminhos que João Guimarães Rosa escolhe no seu ato de fazer literatura. Contudo, para que a apreensão do termo afeto, até aqui submetida aos pilares da história da filosofia, tenha algum efeito no trabalho, é necessário traçar algumas linhas que coloquem, lado a lado, as duas diferentes formas de expressão: o texto filosófico e a narrativa literária.

Alguns dos aspectos afetivos do homem, sublinhados de forma negativa nos pensadores apresentados acima, podem ganhar relevo na criação literária, especialmente, na escrita de Guimarães Rosa. Por um lado, ambas as disciplinas, a filosofia e a literatura, aproximam-se quando assumem a função de “humanização”, isto é, de mecanismo de investigação dos meandros que especificam ou qualificam a condição do ser racional. Por outro, distanciam-se quando procuram explicar conceitos de sustentação do conhecimento.

Conforme Antonio Candido, a literatura tem estatuto e função “psicológica” e sua “produção e fruição se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua

vida, como indivíduo ou grupo, ao lado da satisfação das necessidades elementares” (CANDIDO, 2002: 80). Nesse sentido, aparecendo “necessariamente” aos homens como satisfação elementar de fantasia e sonho, a força das paixões inevitavelmente propicia uma leitura do mundo.

Em entrevista concedida ao alemão Günter Lorenz (1983), Guimarães Rosa explicita a relação de sua literatura e de seu processo de trabalho com a dicotomia do lógico e do ilógico:

Lorenz: você está contra a lógica e defende o irracional. Entretanto, seu próprio processo de trabalho é uma coisa totalmente intelectual e lógica. Como você se explica esta contradição e como a explica a mim?
Guimarães Rosa: (...) mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na sua ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. (COUTINHO, 1983: 66)

Na tradição, o “inacreditável” é, justamente, aquilo que não obedece aos princípios de identidade ou de não-contradição e, portanto, o que deve ser excluído. Na antiguidade clássica, o personagem platônico Sócrates vinculou a arte ao que chamava de “irracionalidade”. A tragédia grega, como exemplo, era tida como uma “caricatura” do mundo sensível, que, por sua vez, era cópia imperfeita do mundo Ideal. A virtude estava ligada ao “*logos*/razão” e, portanto, os afetos tinham má “reputação”. Já na Idade Média, a fantasia e a ficção ficaram sob a vigília do cânone clerical – que supunha uma vida dedicada aos desígnios de Deus.

Guimarães Rosa, como artista, desvia-se um “bocado” da apreensão que submete o afeto às vertentes do que se convencionou chamar de racionalismo ou empirismo, herança da tradição filosófica. No entanto, intelectual inserido em questões de seu tempo, como formulador de uma ideia de humanização, ele expõe boa parte das mesmas indagações ligadas às possibilidades de se apresentar o mundo a partir do afeto e da razão.

Em suas tramas textuais não faltam enigmas a serem desvendados, e como ele próprio sublinha em suas correspondências, são particularidades descobertas por leitores atentos, com procedimentos intrinsecamente intelectuais. Em contraponto, o autor insiste na revelação desses textos captada antes pela sensação do que pelo raciocínio.

‘O recado do morro’ é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos da mente, dois alucinados – e, enfim, por

um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (BIZZARRI, 2003: 92)

Os afetos, segundo nossa defesa, constituem matéria-prima de sua produção literária. Entretanto, é possível pensar na ficção rosiana como uma mistura da *physis* (natureza), da *poiesis* (poesia) e do *logos* (razão/palavra), modulada a partir de uma peculiar ligação que o autor promove em sua escrita. Na mesma entrevista dada a Lorenz, Rosa fala de sua relação com a filosofia:

Lorenz: você tem alguma coisa contra os filósofos? Rosa: Tenho. A filosofia é a maldição do idioma. Mata a poesia, desde que não venha de Kierkegaard ou Unamuno, mas então é metafísica"... "a lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça. (COUTINHO, 1983: 69 e 93)

Rosa se afasta da filosofia, sobretudo daquela vinculada ao pensamento cartesiano, que aproxima verdade à possibilidade de obtenção de certeza, com base e inspiração nos postulados da matemática. Sobre esse ponto, lemos em Arroyo: “ordem, clareza e forma, tríptico cartesiano, que existe na própria língua francesa e por isso mesmo prejudicou consideravelmente a tradução de *Corpo de baile*, não subsiste na criação literária de João Guimarães Rosa, fundamentalmente orientada pela ‘intuição’, ‘revelação’ e ‘inspiração’”. (ARROYO, 1984: 15)

João Guimarães Rosa é “tocado” de tal maneira pelo mundo (pela linguagem) que, num primeiro plano, a sua escrita rompe com clausuras cristalizadas nas formas casuais de se obter sentidos imediatos e, num segundo plano, essa mesma escrita revela uma assinatura bastante singular – situada num entremeio entre razão e paixão.

A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isso significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela se tornar novamente vida (idem, ibidem: 83)

A consciência ou “a megera cartesiana”, como Rosa aponta nas cartas a Edoardo Bizzarri (2003), não lhe confere potencial suficiente para a leitura do mundo. No entanto, ele se serve de todos os recursos possíveis, dessa instituída tradição, para sua produção escrita. Para Rosa, a apropriação e o trabalho da palavra são, assim, algo que a lógica não pode esvaziar. Isto é, uma boa dose de sonho e de devaneio deve estar presente, como fonte para seu mergulho na criação e no entendimento do mundo.

O escritor mineiro se diz um apegado a mecanismos ditos antirracionais, embora se dedique muito aos estudos da cultura em geral, investigando autores, das mais diversas áreas de conhecimento, e cultivando o aprendizado das línguas de vários países. Ao mesmo tempo, ele vai desenvolvendo seu afeto por personagens, aparentemente, pouco razoáveis que vão povoando seu universo fictício, desde os primeiros escritos.

Deste modo, sua construção é uma poética que deriva da negação e da afirmação, simultâneas, dos elementos que formam a cientificidade e a homogeneidade do mundo moderno, produzidos desde a antiguidade clássica. Rosa diz nessa importante entrevista a Günter Lorenz (1983) ter aprendido algumas “línguas estrangeiras apenas para enriquecer” a sua, o português de Cordisburgo, porque ali, segundo o autor, “existem demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original”. Buscar um som original, particular, independente do tempero proposto na convenção moderna, e vibrá-lo para que seja escutado em frequência universalizável, parece ter sido tentativa bem encampada por Rosa na literatura.

Conforme nos diz o professor Luiz Roncari (2004), *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* foram escritos “durante o período do desenvolvimento getulista”, momento em que o Brasil passava por mudanças políticas, econômicas e de “definições institucionais”. Assim, a época era de reflexão sobre o papel do país no mundo e, conseqüentemente, de uma visão crítica fomentada entre os intelectuais, sobretudo, a partir do movimento modernista de 1922.

Por essa perspectiva, a vinculação da literatura rosiana ao período histórico brasileiro não é descabida. Ao contrário, como sugerido no título deste primeiro capítulo (conhecimento como experiência afetiva), essa aproximação pode evidenciar a posição do autor enquanto intérprete e gerenciador de conhecimentos provenientes de sua experiência no sertão ou na embaixada brasileira, isto é, como participante ativo da estruturação da nação em emergência. Em *O Brasil de Rosa* de Luiz Roncari, é possível ler:

Guimarães compunha suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura clássica e moderna, e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. Estes últimos possibilitavam-lhe uma visão não ingênua ou pitoresca de nossos costumes, da vida privada e pública, mas uma

concepção elaborada, culta e discutida, e, por isso, imbuída também de crítica, embora esta devesse ficar, por variadas razões, oculta.
(RONCARI, 2004: 17)

Segundo o professor Roncari, Rosa se mantém com os poros abertos para o mundo. Sua dedicação à escrita fictícia, em grande medida situada nos caminhos do sertão mineiro, revela o criticismo sobre coisas bem concretas, notadamente, a história social brasileira. Há um diálogo profícuo nos textos de *Corpo de baile* ou de *Grande sertão: veredas*, que suscita questões bem objetivas sobre: a organização social nos estados nacionais e suas relações de poder, muitos aspectos da natureza brasileira, a estrutura familiar, a ascensão da produção escrita nas ex-colônias de língua portuguesa.

Nesse sentido, conforme Roncari, a obra fictícia rosiana se aproximaria de intérpretes de nossa cultura como Gilberto Freyre, de *Casa-grande & senzala*, ou Sérgio Buarque de Holanda, de *Raízes do Brasil*, por tratar de assuntos da vida brasileira como:

A miscigenação racial e o mulato; a estratificação e a hierarquia social; a organização familiar; os problemas do arrivismo e da ascensão social; a transição dos costumes senhoriais aos burgueses; a crítica ao dinheiro, como sangue corrosivo do capitalismo, corruptor e dissolvente dos valores da tradição; a concepção das elites e as suas funções civilizatórias e modernizadoras; o conflito social, não apenas no plano da vida socioeconômica, mas também cultural; as ambigüidades geradas pelo choque entre civilização e barbárie, cultura e rusticidade, ordem e desordem; a insuficiência dos costumes tradicionais e patriarcais; e as alternativas do processo de modernização; imitação do artificial importado e ruptura com o velho ou assimilação do novo sob o controle da tradição.
(RONCARI, 2004: 21)

Quando Guimarães Rosa escreve sobre a cultura sertaneja faz também um exame histórico-sociológico. Quando apresenta a paisagem do cerrado mineiro, com incrível riqueza de detalhes, de fauna e de flora, movimenta uma gama de recursos dignos de um pesquisador cômico das nuances da zoologia ou da botânica. A autoria de Rosa é sustentada por um afeto primordial que pode ser rastreado em suas anotações, em seu modo de verter impressões vividas em literatura. Sua escrita carrega grande teor de elucidação dos objetos do mundo e, ao mesmo tempo, propõe a não fixação nos modos ditos racionais ou evidentes, no discernimento claro e distinto cartesiano.

Colocar a experiência afetiva como propulsora de conhecimento significa reordenar cânones: situar um sujeito e seus objetos, longe dessa concepção cartesiana. O sujeito consciente é apenas parte na complicada rede de significações e os seus resultados práticos. Para Guimarães Rosa, o “inacreditável” e o inapreensível devem

também gerir a vida cotidiana e, para que o mundo tenha algum sentido, as falas do “não-racional” ou da fantasia devem ser postas no devido lugar – muitas vezes à frente.

Nesse sentido, a visão particular e emocionada de uma “vereda”, descrita como o mais belo oásis sertanejo, pode se apresentar como uma das melhores fontes de conhecimento sobre este aspecto geográfico. A apropriação de um tipo em forma de personagem, com características próprias, pode evidenciar costumes e relações político-sociais. Os variados nomes de bichos e árvores que pululam em neologismos nas bocas de vaqueiros e de pessoas do sertão instigam uma captura que, no entanto, exige esforços de percepção: olhos e ouvidos atentos na transcrição e na interpretação.

No capítulo 2, que se inicia a seguir, trato mais detidamente do afeto – sua negação e afirmação como raiz do conhecimento certo. Em João Guimarães Rosa, o afeto é matriz para a abertura da geografia sertaneja, dos costumes e de uma concepção de alma humana. Deste modo, resguardada a condição dele se mostrar como um autor de ficção, em sua obra, muitas questões desenvolvidas pela filosofia são postas em relevo, podendo ser apreendidas à luz de uma tradição de pensamento.

2. As raízes do conceito de afeto ligadas às noções de alma e de corpo

*Olhei: aqueles esmerados esmartes olhos,
botados verdes, de folhudas pestanas,
luziam um efeito de calma, que até me repassasse.*
João Guimarães Rosa (1986: 87)

Neste capítulo, pretendo traçar um caminho que posicionará o afeto desde suas primeiras conceituações até a particular mudança impetrada pela psicanálise, quando Sigmund Freud (1905) designa a afetividade como sendo um representante pulsional. Tenho como objetivo delinear este modo freudiano de afirmação da pulsão e do afeto, aproximando-o da forma com a qual Guimarães Rosa se predispõe a criar sua literatura, substancialmente, movido por um impulso inventivo, sensitivo.

Por esse caminho, o afeto é pensado sempre em função de um sujeito que sente ou que é afetado. Como referido no capítulo anterior, essa alma sensitiva foi objeto de investigação desde tempos remotos – concebida nas funções de *logos* ou de razão. Assim, elementos extraídos da história da filosofia servirão de referência para a derivação desses conceitos (alma, corpo, afeto), sobretudo, pelas consequências que o “produto” moderno e cartesiano promoveu no pensamento ocidental.

A palavra afeto está ligada etimologicamente ao termo afecção (do grego παθος), implicada nos usos das línguas: *affection* (inglês), *affection* (francês); *affektion* (alemão) ou *affezione* (italiano). Por outro lado, é entendida também como paixão (do latim *passio*). No uso da tradição filosófica, a afecção ou a afeição pode ser genericamente entendida como aquilo que designa um estado, “condição ou qualidade”, de modificação sofrida por um corpo a partir da ação/influência de algo exterior a ele.

Ampliando o conceito, para essa tradição filosófica, o afeto pode ser também uma emoção¹⁰, ou uma paixão, na medida em que atesta uma ação sofrida, assimilada ou repugnada pelo homem. Assim, nas relações humanas, reservamos às palavras afeto e paixão o efeito de algo que provoca os sentidos e, posteriormente, a alma.

O conceito de alma também foi objeto de estudo desde a antiguidade clássica, com os gregos já nos denominados pré-socráticos. Contudo, para que se possa tratar

¹⁰ A psicanálise de orientação freudo-lacaniana tratará de separar essa nomenclatura. Lacan distingue, por exemplo, o afeto da emoção e o aproxima da paixão. Isso implica dizer que, a partir da descoberta do inconsciente, novas relações entre o físico (corpo) e o psíquico (alma) são pensadas, proporcionando outras leituras para essa dicotomia filosófica.

daquilo que afeta a alma é necessário, minimamente, tocar em algumas noções desenvolvidas, principalmente, nos textos *Fédon* de Platão e *De anima* de Aristóteles.

Tratar o conceito de alma, derivá-lo da elaboração feita pelos autores supracitados e somente depois partir para a apreensão do que seja o afeto na tradição filosófica, implica dizer que este trabalho deve perseguir um modo nitidamente “limitado” de apreensão do conceito de afeto; a saber, aquele que nasce e se mantém na tradição ocidental.

Nesse sentido, antes mesmo de iniciar as análises dos textos e dos manuscritos de Guimarães Rosa, espaço reservado para os capítulos intermediários e finais da presente dissertação, pode-se dizer que a filosofia servirá de contrapartida à construção afetiva de Rosa, na medida em que há inúmeras referências em sua obra, realçadamente, nas cartas e entrevistas, apontando para a sua cuidadosa leitura de autores clássicos. No livro *Ser-tão natureza*, Mônica Meyer (2008) nos fornece informações sobre a biblioteca-espólio, parte do arquivo pessoal de Guimarães Rosa, disponível para pesquisa no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo:

A biblioteca-espólio inclui livros de geografia, viagens, botânica, zoologia, medicina, história, artes plásticas, literatura e obras de caráter religioso, moral e filosófico. As obras literárias, espirituais e filosóficas se destacam pela quantidade de volumes e profusão de textos marcados (sobretudo os espirituais), revelando não só o tipo de leitura preferida mas a própria trajetória intelectual de Guimarães Rosa. (MEYER, 2008: 57)

Essas marcas em textos espirituais da biblioteca particular de Guimarães Rosa, citadas por Mônica Meyer, de fato indicam algumas escolhas do autor. No que se refere ao conceito de alma, inúmeros registros nos dão conta da percepção que Rosa extrai de suas leituras sobre o tema, o que vai transparecendo na obra publicada. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo começa sua narrativa dizendo que vai falar sobre o que não sabe, isto é, aquilo que lhe é desconhecido. Esse misterioso se refere tanto ao mundo sertão, quanto a sua alma – já que a história a ser contada é a sua própria saga junto com um bando de jagunços.

Como um viajante (*viajor*) em busca de um Deus, Riobaldo vira e desvira a pergunta a respeito das estruturas – a dele e a de Deus. Em sua voz, “como não ter Deus?” Ele existindo tudo toma sentido e a alma humana acha seu rumo. Assim, o rumo fornecido pela existência ordenadora é o próprio pensamento, que percebe o objeto e o nomeia. Mas esse nomear é sempre escorregadio, pela própria configuração da alma – que não pode ser somente racional.

A questão que une sujeito (alma/corpo) e objeto exterior está presente em toda obra rosiana. Suas fontes são as mais diversas: Platão, Aristóteles, Dante, São Boaventura, Ruysbroeck, entre outros tantos presentes em suas anotações. Dizer que Rosa se apropria de um conceito de alma, vinculada a alguma corrente filosófica, é queda em precipitação. No entanto, pode-se dizer que para Guimarães Rosa a alma humana é aquela que se apreende nos afetos que, por sua vez, são vivenciados na linguagem. Na entrevista concedida ao alemão Günter Lorenz, o escritor toca nessa questão:

... a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras. Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua. A linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen*.
(COUTINHO, 1983: 83)

Antes de elaborar seu conceito de alma, Aristóteles definia o homem como um animal político, essencialmente por poder ser apreendido a partir da linguagem. Para o filósofo, os seres animados (dotados de alma) possuem algo que lhes causa a vida, diferenciando-os dos seres inanimados. Para falar da alma humana, a partir do seu *De anima*, Aristóteles elege o pressuposto de que todas as coisas são compostas de “matéria e forma”. A “matéria” foi associada ou denominada por ele como potência e a “forma” como ato ou “enteléquia”. Os seres vivos são materiais e potenciais e, portanto, a alma dos homens estaria ligada à forma ou ao ato.

O filósofo de Estagira impõe nesse seu trabalho a necessidade de, primeiramente, entender a natureza e a substância da alma. Posteriormente, classificar as coisas que supostamente pudessem modificar ou acontecer à alma. Nesse sentido, Aristóteles se distancia dos platônicos que veem a alma humana como imutável e eterna.

Assim, a chamada *psyché* aristotélica se diferencia das dos pré-socráticos e dos platônicos nos seguintes termos:

- os primeiros definiam a alma a partir de princípios físicos, do mundo visível¹¹;
- os segundos propunham o dualismo bem definido (corpo e alma), na medida em que a realidade sensível era tida como um cárcere ou somente algo para “expiar” a alma, a realidade ideal.

No *Fédon*, como exemplo, Platão procura expor a qualidade dessa alma a partir do que ela pode conhecer. Segundo Platão, a alma humana é capaz de chegar cognitivamente às coisas imutáveis e eternas e, por isso, como uma das provas da imortalidade dessa alma, ela só poderia ser de natureza afim – não podendo ser modificada/afetada em essência.

Isso traz consequências para a formulação do conceito de afeto, pois, no caso platônico, a afecção/paixão estará ligada ao mundo corruptível, isto é, às cópias imperfeitas da realidade ideal. Por outro lado, na formulação aristotélica, embora haja a possibilidade de reconhecer as modificações provocadas pelo mundo exterior, paixão foi categorizada na perspectiva de um avesso do *logos*, da razão, essência primeira da alma.

E é desse modo que, no fio da herança ocidental, nesses mais de dois mil anos de história, ainda hoje são qualificados, separadamente, discursos de razão, de um lado, e de emoção/paixão, de outro. Na vida em comum, há uma ancoragem social que diz ser a razão o melhor modo de análise e de entendimento das relações humanas. Portanto, cria-se o conceito de que se as paixões, ou os modificadores de ânimos, não estiverem domados pela boa “lógica racional”, a vida em sociedade fica altamente prejudicada.

De fato, os mecanismos que nos remetem a construir uma identidade, mais racional do que passional, trouxeram algum benefício ao convívio social. Entretanto, não se pode tirar de cena a artificialidade desta “arquitetura”. Ser mais ou menos passional nas escolhas ou nas situações vividas é consequência de relações de poder e de sistematização de modos para se “encarar” as culturas, por fim, a própria linguagem. Assim, quando se transita pela história do pensamento, é possível reter passos que explicitam uma escolha em detrimento de outra.

¹¹ Fragmento sobre Heráclito de Éfeso: “75. Mas em nenhuma alma o fogo e a água continuam assim uniformemente distribuídos por muito tempo. Um ou outro estabelece sua predominância e em qualquer dos casos o resultado é a morte. Tratemos desses casos um de cada vez. Para as almas, como sabemos, é a morte tornar-se água (fr.68), mas é isso o que acontece às almas que andam em busca do prazer”. (BURNET, 1994: 130)

Aristóteles é pontual ao dar crédito aos afetos: às paixões/emoções. Antes dele, a afecção estava condenada ou assemelhada à “corrupção” e à passividade. Na *Retórica*, verifica-se sua tentativa de elucidar o porquê das pessoas se emocionarem diante de um discurso. Ao mesmo tempo, mostra como uma argumentação bem formulada pode transformar a alma e levar benefícios aos homens que se dispõem ao afeto, causando-lhes movimento.

Para o filósofo, não é possível separar, em sua totalidade, os ânimos e a razão, mesmo em situações de justiça ou julgamento. Desse modo, ele reafirma a unidade entre cognição e faculdades sensitivas, tal como ele apresentava no *De anima*. As emoções são “potências” de discursos e, inevitavelmente, conferem o movimento no pensamento, causando nos homens diferentes ações e sentimentos – mudanças.

Notadamente, a filosofia aristotélica deixa evidente o breve “descanso” das tentativas radicais de exclusão e aniquilamento das paixões. Contudo, estabelecer relações e ligações entre o *pathos* e o *logos* não era tarefa fácil – como ainda não é hoje a busca por equilíbrio entre sentimentos e funções racionais, de convenção social. A *Retórica* é um traçado do uso racional dos impulsos afetivos.

Mesmo se afastando do platonismo, o *logos* (razão) no pensamento aristotélico funcionaria como base fundamental, sedimentada. Isto é, as paixões de um discurso seriam guiadas/direcionadas conforme leis lógicas, de acordo com princípios éticos. Esses pilares seriam formulados a partir do reconhecimento das identidades humanas, postas diante de si, na construção da vida política – na relação com o outro. Aristóteles afasta a acepção de paixão como ameaça indesejada para a razão e o afeto deverá ser visto, então, como motor para uma vida de prazer e diferenciação.

Já no berço do cristianismo, São Tomás de Aquino refere-se a Aristóteles com extrema cumplicidade. O Santo restaura, substancialmente, a estrutura ou a ordenação que imaginou o filósofo de Estagira, quando pretende dar legitimidade à alma ou à sabedoria cristã:

Como ensina o Filósofo em seus escritos políticos, quando vários são ordenados a algo, é necessário que um deles seja regulador ou diretor e os demais, regulados ou dirigidos. Isto, em verdade, é manifesto na união da alma e do corpo, pois, naturalmente, a alma ordena e o corpo obedece. Ocorre o mesmo com as potências da alma, pois o irascível e o concupisível são, por ordem natural, dirigidos pela razão. Ora, todas as ciências e técnicas ordenam-se a algo de uno, isto é, à perfeição do homem que é a sua felicidade. Donde, ser necessário que uma delas seja ordenadora de todas as outras, a qual reivindica com razão o nome de sabedoria, pois compete ao sábio ordenar os demais. (TOMÁS, 1998: 75)

O desenvolvimento do pensamento de São Tomás parte da possibilidade de aproximação entre o cristianismo e a filosofia de Aristóteles e, consequentemente, da convivência entre razão e fé. Antes de Tomás, Santo Agostinho havia mitigado a noção de participação e motivação conjunta entre *pathos* e *logos*. Como referi acima, na busca da felicidade, o aristotelismo tratou de dar papel relevante às paixões, afugentando a ideia platônica de um dualismo rígido.

Pode-se dizer que Platão, Santo Agostinho e, mais radicalmente, René Descartes, já na modernidade, são fortes representantes da bipartição que culminou na sustentação de ideias pautadas em razão/emoção, tão cultuadas no mundo contemporâneo. Bipolaridade que, certamente, foi posta em xeque com as descobertas freudianas e o avanço da psicanálise, já no século XX.

O corte representado pelas quedas, a partir dos mitos de origem, é mais evidente quando a dualidade (alma/corpo, *logos*/sensível, razão/paixão) se desenha e se mantém na modernidade. Por isso, René Descartes sempre é mencionado como o responsável pela invenção do indivíduo, pelo desencantamento ou a fragmentação da ligação do terreno com o transcendental. No entanto, é importante notar que desde a antiguidade clássica tal movimento já está posto, com alternâncias maiores e menores.

Ainda na economia dos afetos, no pensamento cristão, para Santo Agostinho, a paixão essencial é o amor a Deus. O amor às coisas terrenas é a “concupiscência” e, portanto, o apego às coisas do mundo. Há a concupiscência da carne, dos olhos, da soberba da vida. Finalmente, esse sentimento não vem do Pai, mas está no mundo. O mundo é perecível, assim como os apegos a ele. Ao contrário, o amor a Deus é eterno porque Ele permanece sempre. Em contrapartida, os amores da carne apodrecem e se acabam em natural punição.

Os desejos se constituem num mal, quando se voltam para coisas terrenas. Desta maneira, o homem não pode atingir a satisfação quando se liga somente a outro humano, ou a coisas externas sensíveis. Ocupar-se dessas coisas é retornar para si mesmo, desejar e sentir um prazer efêmero – finito ou passageiro. A paixão pelas coisas, portanto, significaria a mera exposição do ser (eu) a ele mesmo. Nesse sentido, o sentimento em Agostinho teria uma ambiguidade capital. Por um lado, desejar se configura em pecado; por outro, em redenção. Isto é, o sentimento e a paixão só são válidos quando dirigidos corretamente a Deus.

As bases do cristianismo, sustentadas por Santo Agostinho e São Tomás de Aquino, têm, então, uma vocação, um chamado. Entretanto, estão ainda a serviço das

mesmas dicotomias propostas em Platão e Aristóteles – as relações com um mundo ideal e com um mundo sensível. A condenação da paixão, prima-irmã do desejo, situados em Agostinho, rememora a queda e o aniquilamento do vínculo humano com o divino – desde Adão e Eva.

Por outro lado, em São Tomás, há a possibilidade de felicidade na vida terrena – com razão e emoção compartilhando espaço numa unidade. Se a razão, que é participação em Deus, conseguir dirimir ou dissolver as vontades humanas em: desejos racionais (superiores) e não-racionais (inferiores), então, há possibilidade de equilíbrio para o homem. As vontades racionais visando sempre o bem, o infinito; as inferiores, cuidando da satisfação terrena, das conquistas sensíveis.

O método e a ciência, o indivíduo social e o indivíduo psicológico nascerão dessa bipartição entre corpo e alma. Segundo Olgária de Matos (1997), em comentário sobre o *Tratado das categorias de Duns Scoto*, escrito por Heidegger, a “ciência medieval” não avançou para a formulação de um método, no sentido moderno, porque ficou a meio caminho dessa separação. Seguindo a *Polifonia da razão*:

Falta à Idade Média aquilo que constitui precisamente um traço essencial do espírito moderno: a liberação do sujeito com relação a seus vínculos com o ambiente, a confirmação em sua verdade própria. O medieval não está, como o moderno, na posse de si [bei sich] – ele se vê sempre arrastado na tensão metafísica, a transcendência o impede de ter uma atividade puramente humana frente ao conjunto de realidades. Dado o caráter revelado da verdade, o conhecimento medieval se mantém no plano do respeito sagrado pelo pensamento do passado. (MATOS, 1997: 83)

Neste contexto, René Descartes é o arremate para a inauguração do mundo moderno. Com pelo menos três trabalhos, “As paixões da alma”, as “Meditações” e o “Discurso do método”, o filósofo consegue delimitar e classificar o indivíduo que cogita. As emoções são, contundentemente, submetidas aos controles da alma racional, porque elas fazem parte do corpo “nublado” e estão mais próximas do animalesco. A verdadeira natureza do homem é a razão, o discernimento, a inteligência, o mental: que decide se escuta ou não os movimentos que vêm do corpo.

Que para conhecer as paixões da alma cumpre distinguir entre as suas funções e as do corpo. Depois, também considero que não notamos que haja algum sujeito que atue mais imediatamente contra nossa alma do que o corpo ao qual está unida, e que, por conseguinte, devemos pensar que aquilo que nela é uma paixão é comumente nele uma ação; de modo que não existe melhor caminho para chegar ao conhecimento de nossas paixões do que examinar a diferença que há entre a alma e o corpo, a fim de saber qual dos

dois se deve atribuir cada uma das funções existentes em nós.
(DESCARTES, 1973: 227)

A diferenciação da substância extensa e da pensante engendra e possibilita o nascimento da Ciência Moderna. Por outro lado, René Descartes vai estabelecer a distinção entre suas ações (volições) e suas paixões. As primeiras vindas diretamente da alma, dependente somente dela. As segundas criadas independentes como percepções sensoriais provenientes de corpo externo.

Ocorre que as paixões se dão de diversos modos, algumas atribuídas à própria alma: sentimentos de alegria, de raiva, desejo etc. Outras mais distantes, evocadas pela ação de objetos externos. No geral, René Descartes sugere que as paixões sejam dominadas, a partir de sabedoria, posicionamento e de método.

Mas o que podemos fazer, por meio de um treinamento cuidadoso, é cultivar hábitos apropriados, que, pelo desempenho de ações, estas sim em nosso poder, nos permitam diminuir ou modificar os efeitos dessas mudanças. Assim como os animais, aos quais falta a razão, podem ser treinados, pela repetição dos estímulos apropriados, a comportar-se de uma certa maneira controlada e regrada, também nós, que possuímos razão, podemos condicionar nossos reflexos fisiológicos de modo a pôr as paixões a serviço da razão. (COTTINGHAM, 1995: 132)

Para o filósofo Baruch de Espinosa, o homem é um ser naturalmente passional e, por isso, está sempre exposto às causas exteriores a ele. Depara-se com forças externas ao seu corpo e à sua mente, com paixões que agem naturalmente. Diferente dos pensamentos antigo, medieval e moderno inaugurado por Descartes, que oscilam na divisão sistemática entre virtude, de um lado, e vício de outro, Espinosa propõe que as paixões sejam entendidas simplesmente como naturais.

Em Espinosa, a divisão (vício/virtude) perde peso para as maneiras naturais de ação do homem diante das paixões – isto é, antes de situar a boa ou a má afecção, importam as escolhas que o homem faz na travessia do caminho que vai da passividade à atividade. O filósofo enumera três paixões, tratando-as como originais: alegria, tristeza e desejo. Outras seriam derivadas dessas três primordiais: amor, esperança, contentamento... (vinculadas à alegria); ódio, inveja, medo... (à tristeza); cólera, ambição, luxúria... (ao desejo).

A paixão alegre aumenta a capacidade de criação, de ação, de existência do nosso corpo e de nossa mente. As outras inibem essa ação – dando ao homem o avesso da liberdade. A capacidade do homem, mesmo afetado por causas “tristes” ou

“desejosas”, de seguir em sentido à felicidade é a sua própria liberdade. Assim, em Espinosa, felicidade e liberdade coincidem e são alcançadas pela via do conhecimento.

Na *Ética* de Espinosa (1983) o universo é um todo “interconectado”. Os afetos fazem parte desse todo; e se realizam a partir das mais variadas interações e conjunções nesse universo. Deus é a própria Natureza e a mente e o corpo da humanidade estão juntos, envolvidos por essa mesma substância Naturante.

No entanto, por essa via, cada indivíduo (ser humano) tem sua “singularidade” garantida. Chauí (1995) expõe a liberdade espinosista nos seguintes termos:

Essa ética é a verdadeira entrada da filosofia na modernidade, pois se oferece liberada do peso de duas tradições: a da transcendência teológico-religiosa ameaçadora, fundada na ideia de culpa originária, e a da normatividade repressiva da moral, fundada na heteronomia do agente submetido a fins e valores externos não definidos por ele. A primeira coloca a ética sob tutela da teologia do pecado, imaginando a liberdade como livre-arbítrio e transgressão aos mandamentos divinos. A segunda submete a ética às ideias imaginativas de bom e mau, isto é, a modelos externos de conduta virtuosa (conforme ao bem), identificando a liberdade com o poder para escolher entre valores postos como regras e normas para agente moral. Ambas consideram o corpo a causa das paixões da alma e julgam as paixões vícios em que caímos por culpa, contrariando as leis da natureza e a vontade de Deus.
(CHAUÍ, 1995: 52-53)

Alma e corpo, em Espinosa, são duas maneiras de apresentar um modo de Deus, que é a “Natureza Naturante”. Deus tem infinitos modos de Ser, porém, o homem só é capaz de alcançar a extensão e o intelecto. Não há hierarquização essencial entres os termos: corpo e alma – pois o que se passa em um, passa-se no outro. “Um acontecimento corporal se manifesta sempre, também, como ideia”. (VIEIRA, 2001: 125)

Para Espinosa, portanto, existe uma unidade que mostra qualquer alteração que se dê na alma também, simultaneamente, como modificação no corpo, isto é, não há possibilidade de dualidade separada, objeção reservada à filosofia precedente cartesiana. Deste modo, ao falarmos de afeto em Espinosa estaremos tocando em causalidades conjuntivas, do ponto de vista do espírito e do corpo.

O psicanalista Jacques Lacan via na *Ética* de Espinosa uma mudança significativa, na apreensão dos afetos. Diferente de Descartes, que postulou as paixões na alma engendradas a partir do corpo, os objetos decidindo a maneira ou sentido do afeto (agradável/desagradável) e a liberdade do homem subordinada às boas escolhas da alma (razão), Espinosa não atribui relações de causalidade entre o corpo e a alma e vice-

versa – porque ambos se constituem num único modo da substância, embora considerados sob ângulos distintos.

Segundo Marcus André Viera, “com Espinosa, Lacan pôde circunscrever em Freud relações impossíveis de serem visualizadas pelas lentes cartesianas” (VIEIRA, 2001:126). Nesse sentido, as noções de pulsão, de gozo, de desejo, de angústia, entre tantas outras exploradas pela psicanálise formam um teia complexa de significações para a leitura dos afetos nas relações humanas.

Ao aproximar alguns dos conceitos apresentados na *Ética* “espinosista” à psicanálise freudiana, podem-se ver algumas relações no que se refere à importância dos afetos, sobretudo, quando sublinhado o conceito de felicidade, derivado do modo de agir do homem diante das afeições, na maneira em que Freud nos apresenta, por exemplo, em *O mal-estar na civilização*:

Voltar-nos-emos, portanto, para uma questão menos ambiciosa, a que se refere àquilo que os próprios homens, por seu comportamento, mostram ser o propósito e a intenção de suas vidas. O que pedem eles da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvidas. Esforçam-se para obter felicidade; querem ser felizes e assim permanecer. Essa empresa apresenta dois aspectos: uma meta positiva e uma meta negativa. Por um lado, visa a uma ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em seu sentido mais restrito, a palavra “felicidade” só se relaciona a esses últimos. Em conformidade a essa dicotomia de objetivos, a atividade do homem se desenvolve em duas direções, segundo busque realizar – de modo geral ou mesmo exclusivamente – um ou outro desses objetivos. (FREUD, 1929/1997: 23)

Nas derivações do conceito de “princípio de prazer” freudiano presentes em *O mal-estar na civilização* (1929/1997), a busca da felicidade estaria, de um lado, na inibição do sofrimento proveniente das relações em sociedade, de outro, na tentativa de satisfazer os impulsos internos, oriundos do inconsciente.

A novidade formulada por Freud, pincelada desde seus estudos sobre os sonhos (*Traumdeutung*) e presente nas “Cinco lições de psicanálise” (1910), isto é, a descoberta do inconsciente, traz consequências graves para os postulados éticos e morais de consciência responsável, vontade livre e deveres, pontuados na história da filosofia desde os gregos. Se os homens são seus impulsos e os seus desejos inconscientes buscando satisfação, então, como pensar a liberdade ou a autonomia do ser social?

Caminhar “alegremente”, após as descobertas freudianas, parece ser dar uma atribuição moderadora à consciência. Isto é, apresentar a busca pelo prazer (movido pelos impulsos) e a castração (evidência de barreira) vinculados a escolhas conscientes.

Os afetos humanos que em Espinosa são produzidos a partir da relação entre os corpos e a mente, e da mente com ela mesma, agora deve se estender também aos fulgores do inconsciente.

Em termos históricos, a psicanálise nasce numa crise da sociedade ocidental. O século XX é marcado por duas grandes guerras, virada de conceitos, embate de idealismos e, sob uma perspectiva lacaniana, conforme nos diz Elizabeth Roudinesco, esta nova “ciência” não pode tornar-se instrumento “de uma adaptação do homem à sociedade”.

Originada de uma desordem do mundo, ela está condenada a viver no mundo pensando a desordem do mundo como uma desordem da consciência. E por isso, no momento em que Lacan enunciava o princípio de que todo sujeito determina-se por seu pertencimento a uma “ordem” simbólica, ele avança uma outra tese segundo a qual o reconhecimento desse pertencimento é fonte, para o sujeito, de um dilaceramento original e de uma inelutável neurose. (ROUDINESCO, 1994: 226)

Pode-se dizer que os estudos de Freud e de Breuer (1895) sobre a histeria apontam para a dissociação do que a tradição chamou de consciência, isto é, para a descoberta de algo que funcionaria sob outros pilares. No entanto, não é possível afirmar que o inconsciente fosse, já na primeira tópica freudiana, uma oposição direta à consciência, ou a apreensão do seu reverso. Mesmo antes das revisões em “A interpretação dos sonhos” (1900) ou na “Metapsicologia” (1915), o inconsciente era ainda a “qualidade de alguma coisa – sentida como consciente ou inconsciente”. (GIOVACCHINI, 1985: 153)

A partir da psicanálise freudiana, localizar uma unidade entre os neuróticos obsessivos e as pessoas ditas normais foi empreitada bastante significativa para a ciência na virada do século XX. Freud opera a derrubada da razão ou da consciência, situando-a na superfície de sua descoberta: o inconsciente. Numa inversão curiosa, sob o ponto de vista psicanalítico, a consciência é transposta para os lugares da distorção e da ilusão – numa barreira marcada pela máscara.

A formulação da ideia de inconsciente promove uma fissura no sujeito de herança cartesiana, tornando dividida a formação subjetiva, que era tida como indissociável da consciência. O inconsciente deriva da psicanálise freudiana como um grande sistema, contendo “verdades” reprimidas, represadas e, muitas vezes, indizíveis. Entretanto, essa mesma ciência que se ocupa do indizível se imbuí da função da escuta, do discurso individual, da pouca ou nenhuma negligência aos afetos.

O inconsciente é pulsional e, como veremos mais adiante, a pulsão é tida pelo próprio Freud como a sua mitologia. Isto é, algo situado entre o “psíquico e o somático”, de difícil formulação teórica e científica. Seus destinos estão relacionados à satisfação e sua representação se dá no âmbito dos afetos. É nesse sentido que a pulsão pode, por vezes, ser equiparada a Eros – deus mitológico que conteria aspiração à vida, à união e ao processo reprodutivo.

O Freud da “Metapsicologia” (1915) mantém a dimensão clássica do conceito de afeto, substancialmente, quando pensa a dimensão do corpo ser “afetado por algo”. Contudo, o afeto, como representante da pulsão, deve se constituir noutra terminologia: “energia pulsional”, energia de investimento e, também, “libido”, quando a pulsão sexual está destacada. No último caso, pode-se ler em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) que Freud estabelece “o conceito da libido como uma força quantitativamente variável que poderia medir os processos e transformações ocorrentes no âmbito da excitação sexual”.

A pulsão, conceito a ser mais detalhado no capítulo 3, na denominação freudiana, “não se esgota nem em quantidade, nem em qualidade”, e é verificada nas representações de ideias e de afetos. Com Lacan, pode-se dizer que a pulsão se relaciona muito estreitamente com o inconsciente, sobretudo com o desejo. “O inconsciente, concebido a partir da estrutura de corte do desejo, sustenta-se, ao mesmo tempo, pelos traços significantes e pelo que constitui seus intervalos, a saber, a pulsão como constância e desvio” (VIEIRA, 2001: 93)

Portanto, a noção de afeto como representante da pulsão, tocada nos escritos de Freud, retomada nos seminários de Jacques Lacan, desvia-se do conceito de separação rígida entre alma e corpo; isto é, do dualismo formal, sustentado na oposição *pathos/logos* do racionalismo. Com Garcia-Roza (1984: 23), a partir das formulações de inconsciente, de pulsão ou de cadeia significante, “a psicanálise vai perguntar exatamente por esse sujeito do desejo que o racionalismo recusou”.

O afeto passa aqui a ser tratado como um efeito da pulsão. Por outro lado, o sujeito pulsional não pode ser de modo algum o mesmo da consciência. Nesse sentido, para o capítulo 3 reservo a descrição das noções de pulsão, de inconsciente, de sublimação, entre outras nomenclaturas extraídas da psicanálise, que se coadunam ao objetivo primeiro de análise da escrita afetiva rosiana.

3. O impulso criativo de um autor e a pulsão para a psicanálise

O lugar onde esbarramos, no É-Já, era logo depois da ponte de pau, que estando esburacada: atravessamos mais embaixo, mau vau, por espirro de águas e escorrego em lisas pedras soltadas, no ribeirão lajeal.

João Guimarães Rosa (1986: 210)

Em uma passagem do texto *O que é um autor?*¹², Michel Foucault (1992: 46) diz ser a função autor aquela caracterizada por um modo de existência, “de circulação e funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Complementando essa noção, Foucault estabelece em sua conferência que autor é uma projeção “mais ou menos psicologizante” do tratamento que um sujeito deu a textos, a aproximações, a exclusões e aos traços de operações variadas, relacionados a épocas e discursos variados.

Assim, de acordo com a perspectiva foucaultiana, o autor necessariamente nasce em função de um diálogo com o social, no tempo histórico. Segundo o pensador, “não se constrói um ‘autor filosófico como um poeta’; e no século XVIII não se construía o autor romanesco de agora”. (idem, ibidem: 51) Do mesmo modo, o conceito de autor pode ser estendido ou modificado, localizando novas sugestões de apreensão do termo – como, por exemplo, as da psicanálise.

A ideia de autoria, em consequência a de estilo, pode ser pensada a partir de pelo menos duas questões fundamentais: o que gera o reconhecimento de uma assinatura? Como se estabelecem as diferenças entre um autor e outro? Em outras palavras, o que faz com que a sociedade reconheça uma escrita (como autoria) de um sujeito como João Guimarães Rosa e, ao mesmo tempo, salvaguarde a sua diferenciação em relação à de outros autores?

No percurso dessa investigação, que sintetiza a pergunta inaugural desta dissertação, mobilizarei alguns conceitos ligados à psicanálise freudo-lacanianana sem, contudo, deixar de contemplar importantes colaborações de outras áreas do conhecimento, como a linguística e mesmo a filosofia.

As tentativas de universalização, geralmente, provocam descuidos, injustiças ou leituras equivocadas de fenômenos específicos. Nesse sentido, a ciência é um campo

¹² “Trata-se do registro de uma comunicação apresentada por Michel Foucault à *Société Française de Philosophie*, na tarde de 22 de fevereiro de 1969”.

vasto para o surgimento de arbitrariedades, precisamente quando são procuradas explicações a partir de um único sistema fechado. Na virada do século XX, Sigmund Freud se dedica ao estudo do ser humano (*soma e psiquê*) e, paralelamente, de alguns textos literários, buscando fundamentos para a nascente ciência denominada psicanálise. É conhecido seu interesse por *Édipo* de Sófocles ou pela *Gradiva* de Jensen.

Nos textos de Freud “A interpretação dos sonhos” (1900) ou “Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen” (1907) estamos diante dos enigmas do inconsciente. *Gradiva* é o nome do romance escrito por Wilhelm Jensen e, também, de um quadro remanescente da Pompeia destruída, que Freud vai utilizar como objeto de análise. No texto de Jensen, *Gradiva* (que no latim significa aquela que avança) é uma mulher figurada em quadro, baixo-relevo, vista pelo personagem Norbert Hanold, arqueólogo, que, em sua vida cotidiana, era bastante desinteressado por relações sociais e, notadamente, por mulheres.

A visão de um detalhe figurado em *A Gradiva*, nesse antigo baixo-relevo encontrado em Roma, imprime no arqueólogo um enorme interesse pela peça, que o faz finalmente adquirir uma cópia dessa obra. Ali, há a representação de uma jovem mulher caminhando sutilmente, com um dos pés elevado, um tanto suspenso e inclinado, com dedos presos ao solo momento antes de constituir o passo.

Com a aquisição da reprodução e a frequente observação dos detalhes de *Gradiva*, Norbert passa a se interessar por jovens mulheres, inicialmente, como objetos a serem pesquisados. Ele buscava um caminhar semelhante ao de *Gradiva* que, por algum motivo, o afetara profundamente. E é a partir de um sonho com a sua moça definitivamente “perdida”, andando em Pompeia, instantes antes da erupção do Vesúvio e do soterramento da cidade, que Norbert se acha em viagem, como que por acaso, nos destinos geográficos da antiga Pompeia.

A contingência que leva Norbert às portas do que foi Pompeia revela, em última instância, uma necessidade, diferente da exposta pela asseveração da chamada consciência, de uma vida em vigília. O fato de Norbert ser seduzido pelos pés e pelo caminhar de uma moça, representada em obra de arte, era somente um indício de algo que escapava ao seu estado natural e razoável.

Para Freud (1900), o sonho como realização de desejo e como poderoso indicador de manifestações do inconsciente ia se mostrando em constatação na sua própria experiência onírica. Por isso, seu interesse pelos mecanismos dos sonhos, pela investigação em torno da sexualidade humana, pela fantasia e pela imaginação,

presentes na literatura, é implicado na teoria psicanalítica, numa espécie de xeque dado às correntes filosóficas que se mantinham presas à herança cartesiana.

Em outras palavras, a postulação do inconsciente deixa entrever que a tópica função cartesiana é limitada substancialmente quando negligencia aspectos humanos, tidos como não (conscientes). A filosofia ocidental, portanto, desde Descartes, Kant e chegando até Husserl no século XX, define o sujeito como aquele que possui consciência, propriedade ímpar que fundamenta as ações do homem no mundo. Por esse prisma, a subjetividade é dada, então, na relação entre um “eu” e um “outro” (indivíduos conscientes), reduzindo o conceito de inconsciente a algo temporário e qualificado numa zona desconhecida.

A partir dos estudos freudianos, o inconsciente deixa de ser um mero apêndice da consciência e o sujeito passa a ser definido em sua cisão fundamental: o consciente e o inconsciente. Mais que isso, seguindo as linhas de a “Interpretação dos sonhos” (1900) e dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), essa subjetividade cindida é regida pelo inconsciente e, fundamentalmente, por um sujeito pulsional. Freud (1915) identifica a pulsão (*Trieb*) como sendo efeito da linguagem, de estímulos que incidem sobre o corpo e a mente, e a pulsão é “algo do qual o sujeito não pode se eximir”. Por isso mesmo, a linguagem e o corpo estão ligados irremediavelmente. Todavia, a pulsão ignora a consciência, ou, pode-se dizer que ela está na contramão daquilo que foi concebido pela razão cartesiana. Nos *Três ensaios*, podemos ler:

Por “pulsão” podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do “estímulo”, que é produzido por excitações vida a fora. Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico. A hipótese mais simples e mais indicada sobre a natureza da pulsão seria que, em si mesma, ela não possui qualidade alguma, devendo apenas ser considerada como uma medida de exigência de trabalho feita à vida anímica. O que distingue as pulsões entre si e as dota de propriedades específicas é sua relação com suas fontes somáticas e seus alvos. A fonte de pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico. (FREUD, 1905/2002: 46)

Fontes internas aos indivíduos produzem constantemente excitações, das quais eles não podem fugir. Deste modo, o aparelho psíquico é impulsionado a funcionar, sempre considerando as fontes e os alvos das pulsões. Como se verifica, o corpo sensível aqui é mais uma vez tomado como objeto de explicação da natureza humana. Porém, agora, o empirismo será substituído pelos “corredores” do psiquismo.

Avançando nas pesquisas, especialmente na formulação de “Além do princípio do prazer”, Freud (1920) vai distinguir as pulsões sexuais (de vida) das ligadas ao ego (de morte), isto é, as de “autoconservação”, tema tratado por ele desde os *Três ensaios sobre a sexualidade*. Cabe dizer aqui que, ao lado de Freud, não se pode mais pensar em separação rígida entre consciência e corpo sensível. Mais que isso, não se pode também conferir à consciência, dita racional, o poder de conduzir os destinos humanos.

Se considerarmos a subjetividade ou a “singularidade” de cada um, podemos dizer que as pulsões vão ajudando a produzir marcas diferentes, nos diversos sujeitos, nas mais diversas culturas. A linguagem penetra (inscreve e marca) o sujeito (corpo e mente) a partir de pulsões, que por sua vez, são representadas pelos afetos. Para Marcus André Vieira (2001: 95), o afeto se diferencia da pulsão porque pode ser entendido na “marca fenomênica de comparecimento do sujeito”. Dito de outra forma, a pulsão sendo um quantum de energia, pressão originária entre o psíquico e o somático, mantém a sua invisibilidade, enquanto o afeto é uma espécie de “materialização da pulsão”.

A partir da leitura freudiana, o corpo ganha relevância para a explicação dos caminhos tomados pelo homem na vida social. A resposta para as pulsões pode ser lida como marca assinada – e a assinatura de Guimarães Rosa é desenvolvida a partir da sua peculiar exposição aos afetos. Se os afetos são representantes “visíveis” de pulsões, então, tais conceitos se articulam ao modo que o autor reúne, identifica e se posiciona no mundo para vertê-lo em literatura.

E o que almeja a pulsão? Segundo Freud, ela quer ser satisfeita. O autor deu possíveis destinos às pulsões. Entre eles o que chamou de “reversão ao seu oposto”, “retorno em direção ao seu próprio (self)”, “repressão” e, por fim, “sublimação” (1915: 131). Esses seriam caminhos de satisfação das pulsões que, neste trabalho, serão examinados no final deste capítulo, com destaque para o conceito de sublimação, notadamente descrito por Freud como um destino para as produções artísticas.

Nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Sigmund Freud inicia, mais sistematicamente, os caminhos para conceituar o que chamou de pulsão (*Trieb*). Como o próprio título do texto sugere, o conceito freudiano de pulsão é extraído da percepção e do exame de predisposições de conteúdo sexual, sobretudo, da organização e do movimento do corpo ligados inicialmente a zonas erógenas e que visam, preponderantemente, à satisfação.

Já nos estudos sobre a histeria, que Freud desenvolvia com Joseph Breuer nos anos 1893 e 95, estava posta a questão da preponderância da sexualidade na formação

psíquica. As primeiras tentativas de desvelar as causas dos sintomas chamados histéricos iam, gradativamente, se aproximando dos traumas oriundos de experiências ligadas ao sexo ou de marcas deixadas a partir de cenas e de testemunhos carregados de conteúdo sexual.

À época inicial do chamado “Projeto para uma psicologia científica”, Freud (1895) expõe que os desequilíbrios ou os sintomas histéricos (neuróticos acentuados) estavam então ligados a um trauma. Se, por um lado, essa hipótese trazia possibilidades de interpretação e de revelação do funcionamento psíquico, por outro, era um entrave para o desenvolvimento daquilo que foi posteriormente caracterizado na psicanálise por fase do “Édipo”, mais amplamente conceituada no desenvolvimento da teoria da sexualidade. Em outras palavras, a noção que vinculava os sintomas neuróticos aos traumas de infância era somente parte do caminho e foi, gradativamente, reformulada pelo conceito de fantasia, que, nas linhas freudianas, se apresenta independente de acontecimentos traumáticos reais.

Vale dizer que, antes de Freud postular uma teoria para a sexualidade, ficava difícil sustentar a hipótese de trauma derivado de sedução na infância, situação vivida, supostamente recalcada (reprimida) e desencadeadora de futuros sintomas neuróticos. Nas investigações de Freud, antes dos *Três ensaios*, as explicações para os desvios sintomáticos deveriam se juntar, por associação, ao período de puberdade, momento em que se acreditava serem substanciais as aptidões para as experiências sexuais. Nesse sentido, era necessário acreditar nas reminiscências dos pacientes para se chegar a um ponto originário da perturbação.

A pulsão sempre almeja à satisfação. Na teoria da sexualidade freudiana, essa satisfação se apresenta como perversa na medida em que a pulsão considera o outro como objeto, mesmo se tratando de uma pessoa ou de um sujeito. É por isso que, nos neuróticos, Freud vincula o sintoma à maneira pela qual o sujeito encontra a sua satisfação.

Os primeiros passos na conceituação de pulsão, conceito ligado à teoria da sexualidade “infantil”, puderam auxiliar Freud a repensar essa busca do ponto original. Reconhecendo em todo o ser humano a relação com os primeiros cuidados maternos ou familiares, ele pôde perceber uma recorrência interna e disto estabelecer alguma sustentação. Segundo Freud:

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado de puberdade. Mas esse

não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves consequências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual. Um estudo aprofundado das manifestações sexuais da infância provavelmente nos revelaria os traços essenciais da pulsão sexual, desvendaria sua evolução e nos permitiria ver como se compõem a partir de diversas fontes. (FREUD, 1905/2002: 51)

Segundo Luiz Alfredo Garcia-Roza (2000), os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) tratam da pulsão sexual e, desde este texto, o termo “designa estímulos constantes provenientes do próprio corpo”. (GARCIA-ROZA, 2000: 82) Para esse autor, também se faz necessário evidenciar as diferenças entre a noção de pulsão sexual e instinto, proximidade que rendeu enormes confusões a partir da tradução da palavra alemã *Trieb* para a inglesa *Instinct*¹³.

No capítulo “pulsões parciais e zonas erógenas” dos *Três ensaios*, Freud (1905) escreve que devemos entender por ‘pulsão’ o “representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente, para diferenciá-la do estímulo”, estímulo que, por sua vez, tem proveniência interna e externa. Noutro texto, “A pulsão e seus destinos”, Freud (1915) nos diz ser a pulsão um conceito “situado na fronteira entre o mental e o somático” e que representa psiquicamente os estímulos que surgem dentro do organismo e chegam à mente.

Essa afirmação, que situa a pulsão na “fronteira entre o mental e o somático” ou como “representante psíquico”, significa também a postulação de algo que transita e que só pode ser nomeado num limiar. O instinto então seria caracterizado mais precisamente pela necessidade relacionada aos fatores naturais biológicos. As diferenças entre pulsão e instinto podem ser acentuadas quando deparamos com o exame freudiano direcionado à “fonte da pulsão, sua pressão, seu objetivo e o seu objeto”.

A partir dos *Três ensaios*, é possível afirmar que a fonte da pulsão é orgânica (não psíquica), proveniente de um estímulo ou excitação numa parte do corpo que, em processo, vai sendo representada na mente. Noutro texto, “A pulsão e seus destinos”, Freud (1915) reafirma essa mesma tese dizendo que a fonte de uma pulsão é um “processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo, e cujo estímulo é representado na vida mental”.

¹³ Na organização da Standart Edition, James Strachey usa o termo *instinct* (instinto) para traduzir *Trieb* (pulsão). Contudo, segundo Garcia-Roza (1984) a ideia corrente de instinto vem ligada a um “comportamento hereditariamente fixado”, muito próximo da natureza biológica e que visa objetos específicos. A pulsão não necessariamente se moveria a partir desses pressupostos, isto é, não teria um “caráter pré-formado, nem objetos específicos”.

Elaborando sua hipótese, chamada por ele mesmo de provisória, Freud nos diz que “os órgãos do corpo fornecem dois tipos de excitação” e uma delas está especificamente ligada à sexualidade. Assim, ainda nos *Três ensaios*, o autor propõe a delimitação de “zonas erógenas” de onde partiriam pulsões parciais, relacionadas a excitações específicas.

Segundo Serge Leclaire (1986), as zonas erógenas consideradas inicialmente por Freud como o “conjunto que reveste o corpo”, isto é, “a pele, as mucosas e os orifícios”, vão se ampliando para todos os órgãos “figurados no interior do corpo”. (LECLAIRE, 1986: 55) Na observação de pacientes com distúrbios histéricos, Freud constatava que essas chamadas zonas erógenas, muitas vezes, serviam como substitutas das próprias genitálias ou parte do aparelho sexual, na obtenção de prazer e de satisfação.

Na obra freudiana, o conceito de pulsão vai se estendendo aos “Artigos sobre a Metapsicologia” (1915) e, também, ao “Além do princípio do prazer” (1920), como o próprio autor afirma em nota à reedição *dos Três ensaios*¹⁴. Se a fonte da pulsão vem do estímulo de uma zona erógena, que por sua vez pode se situar em qualquer parte do corpo, então, não há determinação de um lugar físico para a pulsão. Freud é cuidadoso em dizer que a pulsão é algo que se encontra entre o psíquico e o somático.

De fato, como nos alerta alguns exegetas da obra freudiana, como os lacanianos, o corpo psicanalítico é fantasmagórico, em oposição ao biológico. Por essa perspectiva, a pressão, o objetivo e o objeto de uma pulsão podem ser guiados não por uma fonte reconhecidamente situada no corpo, mas, ao contrário, por uma idealização sem *topos* definido. Nesse sentido, a apreensão da pulsão, que se realiza entre o corpo físico e psíquico, deve ser pensada sempre como representação.

Retornando ao que diz Freud em “a pulsão e seus destinos” (1915), a finalidade de uma pulsão é a satisfação, “que só pode ser obtida eliminando-se o estado de estimulação na fonte”. Em outras palavras, a pulsão busca o equilíbrio evitando estímulos exteriores e interiores que causem desprazer. De qualquer forma, para Freud, na experiência existiriam casos em que a pulsão permaneceria inibida na sua finalidade, o que causaria somente uma satisfação parcial.

Segundo Freud, o objeto da pulsão varia, não tem originalmente ligação com ela e seu destino é estar adequado “a tornar possível a satisfação”. Modifica-se em

¹⁴ A doutrina das pulsões é a parte mais importante, mas também a mais incompleta da teoria psicanalítica. Em meus trabalhos posteriores (*Além do princípio do Prazer* e *O Ego e o Id*, ibid, vol.19), desenvolvi outras contribuições para ela. (FREUD, 2002: 46)

constância, podendo ser parte do próprio corpo ou puramente uma ideia. Nesse sentido, é caracterizado simultaneamente pela fixação e pelo deslocamento, de acordo com as diferentes experiências na vida do indivíduo.

Nos textos da chamada “Metapsicologia”, Freud diferencia as pulsões autopreservativas (do ego) das pulsões sexuais, sublinhando, principalmente, seus objetos e destinos. Reconhecendo as dificuldades em traçar distinções precisas entre uma modalidade e outra, diferenciação que supostamente poderia ser esclarecida a partir das relações existentes entre a biologia e a nascente psicanálise, Freud escolhe manter sua pesquisa nas fontes sobre perturbações mentais, que se revelaram estar associadas às pulsões sexuais.

Deste modo, as finalidades para as pulsões sexuais ganham relevo, antes mesmo daquela responsável pela reprodução humana, isto é, a vinculada à autopreservação ou preservação da espécie. A partir de sua experiência clínica com as perturbações da mente originadas por causas sexuais, Freud tratará de expor os destinos da pulsão em termos de “reversão a seu oposto (masoquismo/sadismo), retorno em direção ao próprio eu (self) do indivíduo (voyerismo/exibicionismo), repressão e sublimação”.

Antes de expor como maior detalhamento os objetivos das pulsões, pode-se antecipar que o conceito de sublimação equivale àquele destino tomado pelas pulsões que envolverão trabalhos criativos, entre eles os literários. Por outro lado, Freud afirma que “uma pulsão nunca pode tornar-se objeto da consciência e que mesmo no inconsciente ela é sempre representada por uma ideia (*Vorstellung*) ou por um afeto (*Affekt*)”. Nesse sentido, entender o que o autor propõe como representação pode ser a chave inicial para se chegar às finalidades das pulsões.

Com o auxílio de dois comentadores de Freud, Garcia-Roza (1984) e Marcus André Vieira (2001), grifaremos o conceito de pulsão como representação. Pode-se ler no fragmento abaixo:

Até o presente temos tratado o recalque do representante pulsional [Triebrepräsenz], compreendido como representação ou grupo de representações investidas de um determinado *quantum* [Betrag] de energia psíquica (libido, interesse). A observação clínica obriga-nos agora a decompor o que temos concebido como um todo; ela nos mostra, pois, que é preciso considerar, ao lado da representação, alguma outra coisa que representa a pulsão [Trieb repräsentiert] e que esta alguma coisa sofreu um destino de recalque que pode ser inteiramente diferente daquele da representação. Para designar este outro elemento do representante [Repräsentanz] psíquico, o nome *quantum* de afeto [Affektbetrag] é aceito; ele corresponde [entspricht] à pulsão destacada da representação e encontra expressão conforme sua quantidade em processos vividos sob forma de

afetos. De agora em diante, na descrição de um caso de recalque, à representação e o que sucede à energia pulsional que lhe é atribuída. (VIEIRA, 2001: 89)

Para Garcia-Rosa, a pulsão não se dá por si mesma na consciência e, tampouco, no inconsciente. Ela é somente conhecida pelos seus representantes ideativos ou pelos afetos. “Além do mais, ela é meio física e meio psíquica. Daí seu caráter ‘mitológico’”. (GARCIA-ROSA, 1984: 115) No caso de André Vieira, a interpretação vai um pouco mais adiante, pois o pesquisador destaca nas linhas de Freud o termo [*Vorstellungsrepräsentanz*], isto é, a possibilidade do afeto ser a representação de um representante da pulsão.

A partir das observações clínicas, era necessário para Freud decompor aquilo que ele enxergava como um todo. A representação de uma pulsão que sofreu recalque agora deveria ser apreendida com uma nova representação, desta vez a partir de um afeto. Deste modo, embora o afeto possa ser a representação mais imediata da pulsão, neste caso, ele é a representação de um representante. No entanto, a interpretação de Vieira resguarda, ainda, a oposição existente entre o representante ideativo e o representante afetivo.

Não estando nem dentro e nem fora do inconsciente, segundo Lacan, paradoxalmente, a pulsão é uma pressão original que o sustenta, uma “cor-de-vazio: suspensão na luz de uma hiância”. (LACAN, 1966/1998: 865) O afeto é, por seu turno, visível no mundo. Assim, a relação entre pulsão e afeto se dá por uma transformação, explicitada por Lacan no que chamou de “cadeia significante” – a partir de uma “hiância”, de uma ausência fundamental que, no entanto, pode ser capturada no fenômeno, como por exemplo, no sintoma.

O afeto pode, assim, ser entendido como a marca fenomênica do comparecimento do sujeito o que não implica que ele tenha a mesma estrutura deste último. Ao contrário, ele é a marca do sujeito em seu apagamento. (VIEIRA, 2001: 95)

Desde os *Écrits* (1966), Lacan se utiliza da formulação de signo, significado e significante, presente no *Curso de lingüística geral*, de Ferdinand Saussure, para instituir um valor próprio à barra significante/significado. Para Lacan, essa barra passa a representar o recalque do elemento que fica na posição inferior (significado) e, a partir daí, ele postula a primazia do significante. Deste modo, é o significante que

carrega o “efeito de significado¹⁵”:

O significante – tal como o promovem os ritos de uma tradição lingüística que não é especificamente saussureana, mas remonta até os estóicos de onde ela se reflete em Santo Agostinho – deve ser estruturado em termos topológicos. Com efeito, o significante é primeiro aquilo que tem efeito de significado, e importa não elidir que, entre os dois, há algo de barrado a atravessar. (LACAN, 1975/1985: 29)

A significação é deslocada para a cadeia de significantes e seu deslizamento gera os efeitos de sentido no discurso. No bojo das reflexões lacanianas, surgem os questionamentos acerca do objeto de desejo que, para o autor (retomando Freud), aparecem como teoria da falta desse objeto, uma vez que ele é configurado como algo sempre perdido, a ser reencontrado. A pulsão é a “mitologia” que produz o desejo, “reproduzindo nele a relação do sujeito com o objeto perdido”. (LACAN, 1966/1998: 867)

Freud insiste no seguinte: que toda maneira, para o homem, de encontrar o objeto é, e não passa disso, a continuação de uma tendência onde [sic] se trata de um objeto perdido, de um objeto a se reencontrar (...) Uma nostalgia liga o sujeito ao objeto perdido, através do qual se exerce todo o esforço da busca. Ela marca a redescoberta do signo de uma repetição impossível, já que, precisamente, este não é o mesmo objeto, não poderia sê-lo. A primazia dessa dialética coloca, no centro da relação sujeito-objeto, uma tensão fundamental, que faz com que o que é procurado não seja procurado da mesma forma que o que será encontrado (idem, 1995: 13)

Essa relação entre sujeito e objeto, como vimos, não é mais aquela entre razão e corpos sensíveis. O sujeito, para a psicanálise, é patológico por excelência, isto é, determinado pelo *phatos* que, em termos lacanianos, é um sujeito afetado pela cadeia significante que estrutura o ser movido pelo desejo. É nesse sentido que a psicanálise vai substituir o cogito cartesiano pelo ‘Desejo, logo, existo’, formulação desencadeada a partir das noções da “pulsão” e seus destinos. Deste modo, o eu psicanalítico, sobretudo o sujeito dividido formulado por Jacques Lacan, é aquele escamoteado pelo eu da consciência que pode ser representado na fórmula: eu/\$¹⁶.

Este sujeito dividido é também um sujeito pulsional, que pode ser enxergado ou caracterizado nos dois quadros dispostos abaixo:

¹⁵ Em Saussure, a representação é significado/significante. Lacan inverte essa barra colocando a predominância no significante que, em última análise, representaria melhor o funcionamento da linguagem no inconsciente.

¹⁶ Esse sujeito barrado equivale ao significante que representa o desejo na cadeia lacianiana, no sentido de ser inapreensível e deslizante. O matema (\$) ilustra o que em lógica designa afirmação e negação simultâneas, a impossibilidade de negação e, também, de nomeação do sujeito.

Quadro A: os diferentes tipos de pulsões, Lacan (1964)

Pulsão	Fonte	Objeto
Escópica	Olho	Olhar
Invocante	Ouvido	Voz
Oral	Boca	Seio
Anal	Ânus	Cíballo
De morte	Pele	Nada

As funções dos aparelhos oculares e auditivos, como extensões do quadro apresentado acima, são estudadas pela biologia ou fisiologia. Para Lacan, no entanto, o olhar e a escuta são funções do corpo pulsional, isto é, do corpo erógeno. Portanto, ao organizar este quadro pulsional o autor vai em direção da reformulação daquilo que Freud dizia estar entre o somático e o psíquico. Em outras palavras, para Lacan a pulsão antes de tudo tem a ver com o corpo. O quadro A é transposto em B na seguinte disposição:

Quadro B: as diferentes posições do sujeito, Lacan (1964)

Pulsão	Fonte	Posição do sujeito
Escópica	Olho	Se fazer ver
Invocante	Ouvido	Se fazer escutar
Oral	Boca	Se fazer chupar
Anal	Ânus	Se fazer cagar

Partindo do ponto lacaniano que a pulsão se caracteriza essencialmente por sua ligação com o corpo erógeno, os afetos do mundo, isto é, sentidos ou experimentados pelo corpo, serão a evidência pulsional dos indivíduos. Desses quadros, construídos a partir da leitura de Jacques Lacan, deterei atenção a duas das pulsões: a invocante e a escópica, que servirão como base de leitura e interpretação para o modo de exposição

aos afetos e da criação literária em João Guimarães Rosa. A hipótese de trabalho sobre a qual a análise é assentada é aquela segundo a qual a pulsão escópica e a invocante são determinantes no seu percurso, e fundamentais na construção da assinatura rosiana.

Lendo-se o quadro A, percebe-se que a pulsão invocante tem como fonte o ouvido e seu objeto é a voz. No quadro B, o sujeito se posiciona como aquele que se deve fazer escutar. A pulsão invocante ou ‘vociferante’, tal como Jacques Lacan cunhou, desenha-se na relação entre o grito do *infans*, aquele que ainda não acedeu à palavra, dirigido ao Outro (representado pela mãe, por exemplo) que simboliza essa mesma palavra. A voz, o objeto vociferante é, portanto, relacionado ao que serve de suporte para a realização da demanda ou da invocação a este Outro. Num primeiro momento, o grito infantil simboliza apenas um sofrimento. No entanto, após a resposta da voz do Outro, o sujeito é chamado a ser inserido no caminho sinuoso das significações.

Do primeiro grito à “lalação” do *infans*, que, no vocabulário lacaniano, pode ser denotada a *lalangue*, a criança vai sendo inserida na cultura por meio da reação de quem a cerca e, com isso, sua voz primordial vai sendo velada pelo trabalho da significação. Nesse sentido, a palavra da consciência emudece a *lalangue* em função de algo convencionalizado, da utilização de uma língua pátria qualquer, utilização esta que marcará seu corpo inexoravelmente.

A situação de recalçamento originário permite à voz primeira permanecer em seu lugar, inicialmente inaudível e inaudita. Entretanto, a voz que aparenta calada é a mesma que não se pode calar, impulsionada por uma pressão contínua e não dimensionada. Assim, para além das formas padronizadas de interação social, erigidas do inconsciente as pulsões emergem nas trocas humanas. Sua emergência, em especial, mas não exclusivamente na forma de sublimação, gera a sustentação de um timbre próprio, de um modo de expressão singular.

Na psicanálise, a voz invocativa pulsional está em curso, presente, sem poder ser calada. Na ficção de João Guimarães Rosa, é notória essa invocação que, na maior parte das vezes, detém-se nos subterfúgios, nos “esconsos”. Em “O recado do morro” há uma voz caminhante, de anunciação, de difícil significação a não ser para seres essencialmente espontâneos e pulsionais, chamados pelo autor de antirreflexivos. Do mesmo modo, em sua obra, há aqueles personagens que veem coisas imperceptíveis ao olho “nu”, restrito e razoável, coisas que subsistem à máscara ou à significação da consciência.

A outra pulsão explorada por Lacan refere-se ao duplo: olhar e ser olhado. No texto “A esquizo do olho e do olhar” (1964/1979: 74), Lacan diz que o “olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência”. O olho e o olhar constituem-se numa fratura para o humano, manifestada nessa pulsão escópica que é representada pelo desejo de ver e de ser visto: “eu que olho, o olho daquele que me olha como objeto” (idem, *ibidem*: 83). O que é exposto aqui por Lacan é o que se pode chamar de dialética do olhar, em que há uma falha primordial a partir de um equívoco marcado na máxima: “jamais me olhas lá de onde te vejo”. (idem, *ibidem*: 100)

Nesse sentido, a posição do sujeito é a de se fazer ver e, preferencialmente, ser visto pela ótica do Outro, configurações do Simbólico e do Imaginário na terminologia lacaniana. Segundo Lacan, no campo escópico, o olhar está do lado de fora, isto é, ao sermos olhados somos apreendidos como se fôssemos quadros. No entanto, este mesmo olhar considerado por Lacan como o “objeto (a) minúsculo”, é fantasioso (escorregadio) e sua mostra se dá somente como semblante, imaginário do que possa ser a verdadeira face do que é visto e, em consequência, do que vê.

Neste *seminário, livro 11*, “Os quatro conceitos da psicanálise” (1964), Lacan vai tratar de expor que ver é a função do olho e olhar é sempre o objeto dessa pulsão escópica, da mesma maneira que escutar é a função do ouvido e a voz é o objeto da pulsão invocante. Assim, o olhar configurado como objeto (a) é exatamente aquilo que se esconde ou que está enviesado e perdido. O olhar estando do lado do objeto não pode ser confundido com o olho que vê.

Nessa relação, segundo Lacan, há a prerrogativa do olhar sobre o olho que é explicitado, notadamente, naquilo que chamou de “estágio do espelho”, conceito que deriva da primeira formação do “eu”, a partir das primeiras imagens da experiência, na relação entre olhos de mãe e de filho. O olhar, então, é exterior ao sujeito e é engendrado por Outro. Segue-se que este olhar é também o motor da pulsão escópica e, por isso, causador do sujeito que vê. Lacan sublinha no olhar a função que gera e organiza as primeiras formações do “eu” – o eu especular – vinculado ao Outro e ao imaginário.

Antes de Lacan, Freud havia dado grande importância aos impulsos do olhar, diretamente, quando pesquisava as “Perturbações psicogênicas da visão” (1910) em suas pacientes diagnosticadas pela medicina vigente como “histéricas”. É sugestiva a utilização feita pelo psicanalista do método hipnótico nas simulações de cegueira,

aproximando-as aos casos de doentes com problemas de visão, segundo Freud, convalescidos por “autosugestão”.

Em última instância, no caso das chamadas histéricas, Freud afirma que a cegueira é uma implicação do inconsciente que se manifesta, contudo, no atributo da consciência. Assim, algo distinto dos processos somáticos ou fisiológicos estaria no âmago da explicação da perturbação visual nas mulheres freudianas.

Nessa época, Freud já tem bem desenvolvido o trabalho formulado a partir da afirmação que o “prazer sexual não está apenas ligado aos órgãos genitais” e que muitos dos sintomas nas histéricas derivavam de experiências de fundo sexuado. Nesse sentido, uma pulsão sexual vinculada ao olhar, chamada por Freud de “escotofilia”, poderia atrair para si uma defensiva em forma de “repressão”, impedindo que sentimentos indesejáveis acessem a consciência: “Os olhos percebem não só alterações no mundo externo, que são importantes para a preservação da vida, como também as características dos objetos que os fazem serem escolhidos como objetos de amor – seus encantos” (FREUD, 1910)¹⁷.

Já na “Interpretação dos sonhos” (1900), Freud estabelecia a ideia do inconsciente que “se pronuncia”, isto é, da emersão proveniente do sujeito desejante (pulsional) determinada por leis próprias e constituída como linguagem. Assim, as palavras, os sinais, as imagens do sonho são configurações de significantes que carregam ou deixam deslizar o próprio desejo do sujeito. O significado seria, nessa cadeia de significantes, tão ligeiro ou escapadiço que funcionaria como lampejos, de sinal a sinal, de palavra a palavra, numa busca infinita de significação ou de um objeto perdido.

Não há, portanto, significado fixo. O sonho, os sintomas, os chistes, revelam esse funcionamento que se baseia numa rede associativa de significantes estruturados no inconsciente sob os auspícios da linguagem. A partir da leitura de Freud, Lacan nos *Escritos* (1966/1998) vai nomear duas formas de articulação da “pronúncia” do inconsciente: a metáfora e a metonímia, relacionadas ao que Freud (1900) chamou de condensação e deslocamento. No texto “a relação dos chistes com os sonhos e o inconsciente” (1905), pode-se ler:

Ao fim do capítulo em que me ocupei da descoberta da técnica dos chistes, observei que os processos de condensação, com ou sem formação de substitutivos, de representação pelo *nonsense* ou pelo oposto, de representação indireta, etc., os quais, como constatei, desempenham uma

¹⁷ Da Edição *Eletrônica* Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.

parte na produção dos chistes, mostram uma concordância muito abrangente com os processos de ‘elaboração onírica’. (FREUD, 1905: 183)

Quando nos aproximamos dos estudos de linguística impetrados por Ferdinand Saussure ou Roman Jakobson, os chamados dois eixos que estruturam a linguagem se apresentam nas formas de “seleção” e de “combinação”, isto é, nas relações de similaridade e de contiguidade das palavras e das frases. Similaridade entendida na função, por exemplo, de sinônimos e antônimos – em associações verticais de significantes; contiguidade na concatenação horizontal baseada nas ideias de vizinhança ou adjacência – como no chamado campo semântico.

Em outras palavras, para esses teóricos da linguística, os termos da linguagem se associam às noções de similaridade e de contiguidade na fala cotidiana e, essas formas de vinculação correspondem à metáfora e à metonímia, estudadas como figuras de linguagem. A associação livre, por exemplo, técnica utilizada em análise psicanalítica, atesta que essas leis fundamentais da linguagem são também as leis do inconsciente. A metáfora é caracterizada, muitas vezes, no próprio sintoma, como substituta da satisfação pulsional, e a metonímia, correlata ao desejo e condutora do sujeito na busca do objeto impossível (sempre modificado), configura-se na conexão em cadeia que tenta suprir a falta constitutiva desse sujeito.

Um dos modos substitutivos da satisfação pulsional é a sublimação, conceito iniciado por Freud e retomado por Jacques Lacan em seu *seminário* sobre “A ética da psicanálise”. Sigmund Freud não deixou um texto específico sobre o tema sublimação, embora o tivesse anunciado em alguns momentos na produção de sua obra. Conforme Chemama (1995: 207), nos textos de Freud não há de fato uma “teoria constituída da sublimação”.

Todavia, ao visitar textos da primeira tópica freudiana, é possível entrever indícios do conceito, situando-o primeiramente em conformidade com o que o autor denominou de recalque, como forma de esquecimento de coisas dolorosas. Em outro momento, nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud recupera o termo sublimação destinando seu sentido aos desvios de objetivos originalmente vinculados às pulsões sexuais.

Desta maneira, embora posteriormente o termo sublimação tenha ganhado volume no discurso que relaciona a energia pulsional às atividades criativas e artísticas, para Freud, este posicionamento não era tão pontualmente dirigido. Em outras palavras, a sublimação se estendia também a outros destinos que, fundamentalmente, se

articulavam na formação de caráter do homem, composto a partir de ações, hábitos e escolhas, num sentido mais geral¹⁸.

A primeira diferenciação mais consistente entre sublimação e recalque aparece no texto freudiano intitulado “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), em que é destacado o destino pulsional como satisfação diferenciada do sintoma pululante nos recalcados. Freud diz nesse escrito que, quando observa em alguém uma pulsão em proporções exageradas, como no caso da ânsia de conhecimento de Leonardo da Vinci, ele procura explicações diferenciadas, mesmo que as predisposições orgânicas do indivíduo lhes sejam ainda desconhecidas.

Freud elege o impulso criativo de Leonardo da Vinci como modelo para pensar o processo sublimatório, na possibilidade de investigar as relações entre a inibição sexual na infância e a busca do saber. As inibições sexuais, naturalmente, são estabelecidas nas simbolizações efetuadas pela cultura. A saída sublimatória, para Freud, estaria para a realização de um desejo e uma satisfação pulsional, potencializados em trabalhos reconhecidos pela sociedade, dessexualizados quando pensados em função de sua pulsão primeira que é sempre sexuada. Nos escritos freudianos posteriores aos *Três ensaios*, a sublimação escapa também à identificação como recalque, na medida em que a finalização da primeira se distancia dos adoecimentos neuróticos, dos entraves ou paralisações sintomáticas relacionadas ao recalçamento ou à repressão sexual.

A partir do interesse pela autoria de Leonardo da Vinci, a hipótese aventada por Freud é que a curiosidade infantil pela sexualidade pode ser redirecionada (sublimada) e transformada em busca pelo conhecimento por uma pulsão de saber. Essa hipótese vai se juntar às formulações constantes em “As pulsões e seus destinos” (1915), quando Freud diz ser o objeto da pulsão o que “há de mais variável”, isto é, o que pode ser modificado quantas vezes necessárias durante a constância da pulsão.

Mesmo considerando que Freud não deixou artigo específico conceituando o que chamou de sublimação, é possível extrair da bibliografia ligada à *Metapsicologia* e aos *Três ensaios* as seguintes assertivas a respeito do processo sublimatório:

- a) Que há trocas de objeto no destino para a satisfação da pulsão;

¹⁸ A observação da vida cotidiana levou Freud a formular a ideia de que a maioria das pessoas consegue orientar parte das forças pulsionais para atividades profissionais.

- b) Que a libido se mantém presente e, embora haja modificação de objeto (muitas vezes dessexualizado), há sempre satisfação sexual relacionada à fonte da pulsão;
- c) Que há o reconhecimento na cultura (no Simbólico);
- d) Que há satisfação narcísica propulsora de criação, constituinte importante no fluxo de sublimação.

No texto “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância” (1910), Freud se inclina no interesse de desvelar aspectos da vida sexual do artista renascentista. Sobre este assunto, o psicanalista diz encontrar escassas informações, entretanto, indiciadas como “repletas de significações”. Uma delas é a que Leonardo apresentava uma “fria rejeição à sexualidade”, coisa inesperada considerando que o artista era um “pintor da beleza feminina”.

Em uma época que presenciou uma luta sem limites entre a sensualidade e um ascetismo melancólico, Leonardo representava a fria rejeição da sexualidade – coisa que não se deveria esperar de um artista e pintor da beleza feminina. Solmi cita que a seguinte frase sua que bem evidencia a sua frigidez: ‘O ato de procriação e tudo que a relaciona é de tal maneira abjeto que a humanidade certamente se extinguiria não fora isso um costume já consagrado e não fora do fato de existirem rostos lindos e naturezas sensuais’. (FREUD, 1910:120)

O que se verifica em vários artistas, isto é, o retrato de suas fantasias vertido em obra de arte, muitas vezes com a ênfase em motivos eróticos e obscenos, em Leonardo da Vinci se resumiria a “esboços anatômicos do aparelho genital feminino”, calculados em boa dose de cientificidade. Freud diz que os trabalhos de Leonardo são tão “abstinentes” que, nas aparências, o tema da sexualidade devesse ser para o renascentista indigno de nota.

Na interpretação freudiana, Leonardo não era avesso ou alheio (insensível) aos estímulos afetivos, ao contrário, o artista servia-se dos afetos convertendo-os em sede de conhecimento, numa entrega investigativa e persistente que corresponderia à constância e à contundência das paixões de origem pulsional. Segundo Freud, o intelectual no auge de sua produção e aquisição do conhecimento permitia que seu afeto retido “transbordasse livremente, como se deixa correr a água represada de um rio”. (FREUD, 1910)¹⁹

¹⁹ Edição *Eletrônica* das Obras Completas de Sigmund Freud.

Como entender a predisposição de um autor na direção da criação e do conhecimento? No seu modelo, Freud passa a se perguntar sobre a infância de Leonardo da Vinci. Lado a lado com as investigações sobre a sexualidade infantil, a pesquisa sobre Leonardo impõe a problemática da escassez de documentos e da distância temporal (histórica) que separa o artista do séc. XV e a psicanálise do XX. Nesse sentido, Freud é enfático: sobre a juventude de Leonardo, sabe-se “muito pouco”; sobre sua infância, a dificuldade aumenta.

Segundo Freud, uma única informação sobre a infância de Leonardo aparece em um documento oficial de 1457, tratando de registro de terras em Florença e atestando a existência de um menino, filho ilegítimo de Ser Piero da Vinci, tabelião da região. Outra informação, desta vez mais considerada pela psicanálise, trata-se de um apontamento feito pelo próprio Leonardo da Vinci, dando conta de uma de suas lembranças em torno do voo do abutre. Na descrição freudiana, Leonardo interrompe subitamente sua elaboração científica para expor uma de suas recordações infantis em torno do tema que investigava. Ali, Leonardo diz:

Parece-me que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com os abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua calda e com ela fustigou-me repetidas vezes nos lábios. (FREUD, 1910)²⁰

A respeito do apontamento relacionado à recordação de infância de Da Vinci, de imediato Freud sublinha suas impressões, no sentido de denotar o caráter de estranheza da lembrança de algo experimentado ainda em período de amamentação. Posteriormente, enfatiza a provável falsificação (fantasia) das imagens geradas, pois uma lembrança deve sofrer naturalmente alterações futuras.

Assim, de antemão, Freud põe em suspensão a ideia de que o abutre tenha de fato fustigado a boca do bebê Da Vinci com a cauda. No entanto, para a psicanálise, o que um adulto acredita ser uma lembrança infantil não pode ser simplesmente descartada por sua improvável veracidade, exatamente porque o que se configura como fantasia encobre valiosos traços do “desenvolvimento mental”.

É deste modo que Freud vai identificar a natureza sexual transmitida na recordação de Da Vinci, partindo da ideia de cauda (*coda*), “como símbolo familiar substituto de expressões referentes aos órgãos sexuais masculinos” e, conseqüentemente, atualizando a imagem sexuada na relação entre o pênis e a boca.

²⁰ Edição *Eletrônica* Obras Completas de Freud.

Antes disso, a lembrança de Da Vinci situada no período de lactância é remetida por Freud à imagem que relaciona mãe e filho, na extrema proximidade entre os mamilos e os lábios, entre o prazer de sugar e de ser sugado.

Informações biográficas de Da Vinci relatadas nesse texto freudiano atestam que o artista renascentista esteve com sua mãe natural somente até os três anos de idade. Para Freud, a partir das pesquisas psicanalíticas em torno da sexualidade infantil, era possível afirmar que as primeiras incursões no caminho da sede do saber efetuadas por Leonardo Da Vinci iam em direção aos problemas da sexualidade indicados por essas contingências. Sua ânsia na pesquisa sobre o voo dos abutres, relacionada à sua lembrança de infância, corroborava e denunciava o grau de implicação afetiva que o fazia fixar-se tão decididamente naquele assunto: no voo dos abutres.

Acompanhando as linhas freudianas nesse texto sobre Da Vinci, as pulsões sexuais estão em plena atividade desde a tenra idade. Crianças em crescimento apresentam-se no prazer incansável de fazer perguntas, com o artifício e o substitutivo que circunda a questão fundamental da origem (de onde vêm os bebês?), isto é, uma pergunta de cunho sexual. A investigação sobre as coisas se dá em função dessa dúvida crucial que terá, de acordo com Freud, destinos diversos:

- 1) Num primeiro caso, a dúvida é reprimida e a atividade intelectual é relegada (limitada), sobretudo após a intervenção da educação formal – da religiosidade, da cultura;
- 2) Num segundo caso, o “desenvolvimento intelectual” é forte o bastante para suportar a repressão sexual consciente. No entanto, atividades sexuais suprimidas emergem do inconsciente, distorcendo e impedindo a liberação intelectual, fixando as atividades de pesquisa em formas neurótico-compulsivas.
- 3) Num terceiro caso, mais raro, o da sublimação, há a escapatória da repressão sexual e do pensamento neurótico compulsivo, sendo estabelecida uma forma de pesquisa equivalente ou substitutiva à atividade sexual, livre de amarras e a serviço do interesse intelectual.

Segundo Zeila Torezan (2009), em seu trabalho sobre “ato criativo e sujeito na psicanálise”, o próprio Freud reconhece que não conseguiu desenvolver caminho que indicasse respostas definitivas para as dificuldades (ou raridade) da efetivação da

sublimação. Segundo a autora, Jacques Lacan ampliou o conceito sob a luz do veredito de *O mal-estar na civilização* (1929) freudiano e as implicações do mundo que se abria no século XX.

Jacques Lacan ao se debruçar sobre *das Ding*, “a Coisa freudiana”, pôde logo aproximar o conceito à ideia de “falta” primordial, a incompletude essencial do sujeito quando relacionado ao objeto de desejo. Nessa direção, *das Ding* freudiana, como objeto perdido (simbolizado na junção mãe/filho – uterina), impossível de ser reencontrado, mas motor na criação de representações atreladas a este mítico primeiro momento de totalidade passa a ter em Lacan uma conotação ainda mais radical. Essa falta, para Lacan, é uma ausência de nada. Mais que isso, a Coisa lacaniana estaria fora da linguagem e, portanto, afastada da possibilidade de ser simbolizada.

A sublimação, para Lacan, é uma subversão, na medida em que o processo sublimatório permite que o nada se sustente, facilitando a manifestação de lampejos de “sons” originais, não simbolizáveis que, no entanto, conduzem o ato criativo nas representações imaginárias e simbólicas. Deste modo, na terminologia lacaniana, “a ética da repetição do Real” sustenta a falta como possibilidade de criação e, ao mesmo tempo, promove a valorização deste ato criativo nas relações sociais.

Para Lacan, as pulsões que almejam satisfação são indissociáveis de qualquer sujeito. Contudo, em algumas pessoas são notórias as aptidões relacionadas à disposição de criar, isto é, de estabelecer um profícuo diálogo no emaranhado que une: a condição da falta, a inserção na cultura e a possibilidade de individuação do sujeito. No caso de Leonardo da Vinci, é notória a sua capacidade de visualização do mundo. Em Guimarães Rosa, o olhar em direção à natureza e a escuta do ambiente do sertão mineiro são cruciais desde a sua meninice. Ambos os autores sublimam com características próprias, porém, com alguma similitude.

Não é meu propósito aqui comparar as sementes do impulso inventivo de João Guimarães Rosa com as de Leonardo Da Vinci. No entanto, assim como os fragmentos de memória da infância de Da Vinci denunciam sua predisposição aos efeitos da chamada sublimação freudo-lacaniana, o autor de Cordisburgo se deixa revelar em suas memórias, entre atividades diferenciadas.

Na entrevista concedida a Lorenz (1983), Guimarães Rosa diz que desde menino brincava de imaginar histórias, romances, selecionando gente conhecida como personagens. Distanciava-se dos adultos, trancando-se no quarto envolto a brincadeiras que reuniam temas geográficos e o exercício de curiosidades distantes, modos de vida

em outros países. Aos seis anos de idade, é despertado pelo interesse da língua francesa, a partir das revistas que chegavam para a família. Sem pretender investigar as nuances sexuais na perspectiva infantil de Guimarães Rosa, afirmo que a inclinação sublimatória está presente desde sua meninice, o que lhe rendia enorme satisfação nas novas descobertas e elaborações intelectuais.

Nos relatos sobre a biografia de Rosa são inúmeras as indicações da diferenciada maneira dele se posicionar no mundo. Míope desde muito cedo, segundo o livro *Relembramentos* de Vilma Guimarães Rosa (1999), ele “tentava adivinhar os recortes da realidade”, brincando próximo das coisas para perceber as formas com mais precisão. Sua experiência infantil com a miopia e o encontro com as lentes de óculos é marca transfigurada em *Corpo do baile*, na novela “Miguilim” ou “Campo geral”. Rosa deleitava-se com livros e, bem pequeno, frequentava a Biblioteca Pública, local em que era flagrado lendo textos em francês. Observador tenaz, o menino Rosa se interessava por botânica e geologia, aproveitando a riqueza natural ofertada em sua terra natal.

É curioso pensar que João Guimarães Rosa viveu em Cordisburgo somente até os nove anos de idade e que não voltou a se fixar mais na cidade natal. A família percebendo as inclinações do menino, logo cedo o envia para cidades maiores como Belo Horizonte e São João Del Rey. No entanto, Guimarães Rosa inicia seus estudos mais sistematizados ainda em Cordisburgo com frei Canízio Zoetmulder, da ordem franciscana, com quem pôde desenvolver conhecimentos sobre a língua francesa e a holandesa, estimular sua curiosidade em torno da história e da geografia, alimentar a estrutura cristã iniciada em berço familiar.

As marcas da infância são notórias em toda obra do autor, especialmente aquelas fixadas no período em que viveu em Cordisburgo. Na cerimônia de posse na Academia de Letras, João Guimarães Rosa inicia seu discurso com a palavra Cordisburgo e, ao final, assinala sua certificação em oratória e eloquência com a mesma palavra: “O mundo é mágico. – Ministro, está aqui CORDISBURGO.”(ROSA, 1999: 513)

A linguagem expressa na obra de João Guimarães Rosa, naturalmente, vincula-se ao diálogo do autor com seus afetos e seus desejos: no seu cotidiano, nos laços com Minas Gerais, nas aporias em que se expunha, entre a tradição e a modernidade, na sua relação com as religiões, na apreensão de sonhos, na confiança na intuição, na importância dada à imaginação, no intenso mergulho no conhecimento das línguas e das culturas, no respeito pela palavra, na sua busca pelo infinito da linguagem.

Nunca me contento com alguma coisa. Como já lhe revelei, estou buscando o impossível, o infinito. E, além disso, quero escrever livros que depois de amanhã não deixem de ser legíveis. Por isso acrescentei à síntese existente a minha própria síntese, isto é, incluí em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão.
(COUTINHO, 1983: 81)

O que move João Guimarães Rosa à produção artística, certamente, é um impulso rumo ao trabalho – o que não é diferente para a maioria dos homens criativos. Seguindo Freud, sendo o afeto uma representação da pulsão (em fenômeno observável), pode ser que esses fenômenos possam ser ajustados a partir da disposição do sujeito em nomear suas representações afetivas, concretizadas, por exemplo, em obra literária.

O problema que se pode trazer aqui é de como desmembrar aspectos da ação criadora; no caso específico, a prosa-poética de Guimarães Rosa, pressupondo, em sua origem, os diferentes tipos de afetos e destacados os impulsos movidos por seu olhar e sua escuta. Ao mesmo tempo, sustentar as perspectivas de alegria e de liberdade na elaboração de uma obra, constituída por uma autoria vinculada à dor e ao prazer do conhecimento que, em grande medida, expõe a “inelutável neurose” simbólica e a falta primordial.

Passo agora a trazer elementos dessa terra afetiva, o sertão de Minas Gerais, inscrição indelével na produção do autor. No capítulo que se segue, tratarei do *corpus* da pesquisa que é estruturado a partir de duas novelas de *Corpo de baile* e de anotações de viagem (*Boiada 1 e Boiada 2*) feita por Guimarães Rosa, num retorno a Cordisburgo e às suas origens afetivas, movido pela sede de pesquisa antes da concepção dos livros *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*.

João Guimarães Rosa, acompanhando a Boiada (maio de 1952).

Foto de Eugênio Silva publicada na *Revista O Cruzeiro*, 1952.

(reproduzida na edição nº 58 da *Revista Estudos Avançados*, Usp, 2006)

4. As anotações de campo – motivos recolhidos para *Corpo de baile*

As ancas balançam, e as vagas de dorsos, das vacas e touros, batendo com as caudas, mugindo no meio, na massa embolada, com atritos de couros, estralos de guampas, estrondos e baques, e o berro queixoso do gado Junqueira, de chifres imensos, com muita tristeza, saudade dos campos, querência dos pastos de lá do sertão ...

João Guimarães Rosa (1984: 37)

O objetivo deste capítulo é situar o arquivo anexo da dissertação como parte fundamental para o entendimento do processo que relaciona texto literário e anotações de campo. Os arquivos intitulados *Boiada 1* e *Boiada 2* são resultantes de apontamentos e de rascunhos que João Guimarães Rosa fez em 1952, quando viajou com vaqueiros que tinham a função de conduzir gado pelo sertão de Minas Gerais.

Aproximando-se do método utilizado por antropólogos e naturalistas e movido pela pulsão de conhecimento, Guimarães Rosa se serviu de material (lápiz e caderneta) para a coleta de aspectos culturais e paisagísticos: a fala e os costumes dos sertanejos, os sons, os odores e as características da fauna e da flora do cerrado.

Conceitualmente, as notas de campo feitas por pesquisadores seguem algumas normas, com pequenas variações entre uma área de estudo e outra, para que se possa obter o resultado mais objetivo possível. Assim, no caso dos antropólogos, é conhecida a necessidade de aproximação ao idioma do povo estudado ou, ainda, a longa permanência e a convivência com os rituais e hábitos da comunidade a ser objetivada. A questão da objetividade ou da aderência ao “evento em si”, para um autor de ficção, talvez, pudesse até ser deixada de lado.

Entretanto, a partir das anotações de Rosa, percebe-se que ele trabalhava quase como um cientista, grafando detalhadamente os eventos. Na antropologia, a partir dos trabalhos de campo, vão sendo desenvolvidos os conceitos de *inscrição*, *transcrição* e *descrição*. Segundo Mônica Meyer (2008), a inscrição é caracterizada pela anotação instantânea (imediata) ligada à vivência de determinada situação. O pesquisador anota uma palavra escutada, um gesto, um cheiro, uma paisagem. Na *inscrição* há geralmente uma captação ligeira, com frases curtas e enfáticas, a partir da observação do estudioso, possibilitando um registro bem próximo do original e facilitando sua memória futura. A *transcrição* é uma escrita posterior, mais distante temporalmente do vivenciado e a *descrição* estaria já ligada à interpretação do material coletado.

Se considerarmos essa divisão acima, *Boiada 1* e *Boiada 2*, arquivos que nos servem como parte de *corpus* de pesquisa, são transcrições e descrições de eventos ocorridos na viagem de 1952. Os primeiros registros ou as bases de inscrição estão em uma caderneta de “bolso” que Guimarães Rosa levava pendurada ao pescoço. A relação existente entre essas duas fontes de pesquisa é muito bem descrita por Mônica Meyer (2008), em seu livro *Ser-tão Natureza*:

Guimarães Rosa fez suas anotações numa cadernetinha de bolso pendurada ao pescoço por um barbante tendo na ponta um lápis. Leve e fácil de carregar, possibilitava ao escritor escrever mesmo em situações adversas. A caderneta é do tipo “De Luxe” marca registrada, tamanho 15, pautada, capa dura de papelão cinza e espiral verde, possui 30 páginas numeradas contendo apenas os dois últimos dias da viagem. Confrontando as anotações manuscritas da caderneta com o material datilografado (pasta EO 29, *Boiada 2*), percebe-se que Rosa transcreve na íntegra os registros de campo. Três páginas da caderneta correspondem a uma lauda datilografada. (MEYER, 2008: 64)

O trabalho *Ser-tão natureza*, da bióloga e professora da UFMG Mônica Meyer, foi apresentado em 1998 ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, como tese para obtenção do título de doutorado. Em 2008, como a própria autora revela, sua pesquisa foi publicada integralmente, sem que houvesse significativas mudanças no texto original.

Notadamente, o percurso de Meyer, voltado para apreensão dos rastros deixados por João Guimarães Rosa e o amor do autor pela natureza, coaduna-se com o da nossa pesquisa, especialmente, na escolha de parte das fontes primárias, os manuscritos e datiloscritos do escritor de Cordisburgo. Deste modo, ao falarmos de *Boiada 1* e *Boiada 2*, serão utilizadas as referências publicadas por Meyer e, também, as nossas compilações feitas do arquivo original, vinculadas às visitas periódicas ao acervo Guimarães Rosa, IEB-USP. Este procedimento serve para a certificação dos registros, da comparação de percurso de pesquisa.

Para a organização do anexo presente no final desta dissertação, isto é, a transcrição dos originais deixados por João Guimarães Rosa, foram necessárias várias visitas ao *Instituto de Estudos Brasileiros* e várias horas de lápis em punho, pois, de acordo com as normas do *Arquivo*, a cópia reprográfica dos documentos rosianos é vetada, procedimento para a manutenção e a conservação do acervo.

A nossa consulta nos chamados *Estudos para a Obra*, caixa que contém, entre outras, as pastas 28 e 29, que foram denominadas pelo próprio João Guimarães Rosa de

Boiada, B1 e B2 respectivamente, deu-se no primeiro semestre de 2009. Na ocasião, a responsabilidade pelo acervo Guimarães Rosa era da professora e pesquisadora Sandra Vasconcelos, que sucedia a outras duas professoras, Beth Ziani e Neuma Cavalcanti. Nesse gerenciamento de arquivo, foi possível perceber o cuidado com os documentos, que constantemente eram submetidos a restauro e a catalogações. Por isso, há boa facilidade de acesso e, para o pesquisador, uma excelente perspectiva de aproximação aos modos de ordenação textual do autor.

O acervo de João Guimarães Rosa é constituído de livros e documentos, com aproximadamente 3.500 exemplares. Conforme Meyer, “a biblioteca-espólio inclui livros de geografia, viagens, botânica, zoologia, medicina, história, artes plásticas, literatura e obras de caráter religioso, moral e filosófico” (2008). No caso dos *Estudos para a Obra*, também se encontram documentos vinculados a uma excursão feita pelo interior de Minas Gerais, memorandos vinculados ao trabalho do autor como diplomata, cartas, recortes de jornais etc.

No que se refere ao conteúdo e à organização de *Boiada 1* e *Boiada 2*, Guimarães Rosa tratou de transcrever, à máquina de datilografar, os seus apontamentos da caderneta de bolso, a mesma utilizada na viagem de 1952. Muitas referências da fazenda Sirga (local em que viveu o vaqueiro Manuelzão) aparecem destacadas na transcrição denominada *Boiada 1*, composta de 80 páginas, anotações carregadas da temática sobre o boi. Na *Boiada 2*, foram registrados detalhes do percurso entre a *Fazenda Sirga* e a *São Francisco*, caminho carregado dos motivos da vaquejada, história de vaqueiros e aspectos da natureza.

No anexo desta dissertação estão destacadas marcas feitas pelo autor nos originais:

a) indicações de títulos de contos e de frases que o autor vai pondo em relevo no arquivo *Boiada*, como forma de trabalho e de manipulação do material no momento que antecede a produção de sua obra literária. No arquivo original, essas marcas aparecem manuscritas, à caneta e a lápis;

b) alguns grifos (riscos) nos trechos dos datiloscritos de *Boiada*, feitos por Guimarães Rosa, geralmente a lápis, que indicam suas releituras e possibilidades de aproveitamento do material coletado na produção de seus textos²¹.

²¹ No anexo desta dissertação, os ‘relevos’ propostos por Rosa (a lápis e a caneta) que aparecem nas originais de *Boiada* serão diferenciados pelo negrito sublinhado.

A importância dada a este material, para o entendimento do processo criativo de João Guimarães Rosa, que aqui envolve o estudo de duas novelas de *Corpo de baile*, é explicada pela multiplicidade de sentidos derivados dessa coleta ou anotação de campo. De imediato, são afastadas as ideias que se ligam às explicações ligadas à inspiração transcendente, crescidas naturalmente no senso comum. Ao contrário, o que se verifica é um caminho de rigor e extremo cuidado, com um constante lapidar de palavras e sentidos, buscados na origem daquilo que o autor desejava publicar.

Nas anotações, Rosa se detém bastante em esmiuçar o caráter das palavras; por exemplo, o termo capim. Os capins sertanejos são muitos: meloso, campo, provisório etc. Guimarães Rosa vai dando sentido específico a cada um deles. Muitas vezes ele sublinha uma frase indicando suas funções em textos, como as que são indicadas como início de conto: “faz e acontece que ...”, “foi um dia um menino ...” ou “chorava só no canto dos olhos ...”²².

Dos manuscritos à publicação do texto literário, percebe-se uma transformação intensa, que liga a afetividade do vivenciado às referências culturais do autor. Como exemplo, “Uma história de amor”, de *Corpo de baile*, prioriza a história de um velho vaqueiro, o Manuelzão, que, em sua “origem”, tem ligação direta com a verdadeira história de Manuel Nardy, capataz responsável pela comitiva de 1952. Por outro lado, a novela traz muito do sentimento e da pesquisa vivida pelo próprio Guimarães Rosa, que, montado numa mula de nome Balalaika, ia anotando referências de boi e de vaquejada, naquela viagem de dez dias pelo sertão. Nos datiloscritos transcritos (anexo²³) pode-se ler:

- 1) O boi mais mau que Manuelzão conheceu, um boi preto, estrêlo. Não é boi de carro: é boi boiadeiro. Deu trabalho pra nós pegar êle. Nesta pega, agora
- 2) m% = tantantanta (água machado no mato) [os machadeiros]
- 3) m% = capataz de lenhadores
- 4) m% = algazarraz
- 5) m% = [boiada = “e embocando a buzina do peão”, môço vaqueiro]
- 6) m% = (“pra ver o meu gado no rodeio arrodado...”)
- 7) m% = [marcha braceira (de mula)] Treteira (mula) mula ruana
- 8) m% = xodó rústico
- 9) m% = xodó capitoso

²² Frases transcritas de *Boiada 1 e 2*, arquivo anexo.

²³ As transcrições presentes no anexo, utilizadas no texto dissertativo, serão numeradas pontualmente, de acordo com o objetivo da análise ou interpretação de fragmentos.

Vê-se que a notação “m%” está presente em todo o datiloscrito de Rosa, parte dele transcrita no anexo desta dissertação. Nesse pequeno fragmento destacado acima, a sinalização aparece repetidamente na numeração de 2 a 9. Por meio da análise dessa notação, afirma-se que Guimarães Rosa fazia uso dela sempre que pretendia se utilizar de algum neologismo, conforme explica a professora Mônica Meyer: “um sinal muito característico nos registros é m%, ou seja, meu cem por cento, que antecede as expressões que cria ou recria a partir do vivido” (MEYER, 2008: 66).

Nos arquivos *B1* e *B2*, que passo a tratar agora somente por *Boiada*, a sinalização de m% indica, portanto, que Guimarães Rosa se preocupava em anotar os créditos de quem falava ou formulava um pensamento. Em outras palavras, conforme Meyer, o “meu 100%” realça a criação do próprio Rosa. Noutros momentos, Rosa indica o nome do interlocutor responsável por um verso ou por uma ideia experimentada na viagem. É apropriado dizer que no caminho da Fazenda Sirga a São Francisco, o vaqueiro Zito tenha sido seu maior informante, especialmente após a confrontação de escritos realizados por ele a partir da viagem de 1952²⁴.

Aspecto importante encontrado em *Boiada* são as notações de formas frasais, de neologismos, substancialmente, já preparados em campo para serem aproveitados nos textos literários. É bem sabido o uso que Guimarães Rosa faz das onomatopeias, aliterações, rimas internas, elipses, mudança de sintaxe, entre outros recursos poéticos. E é assim que as formas de “algazarraz (4)”, “tantatanta (2)” ou de “xodó capitoso (8) e rústico (9)”, como exemplos, aguardam serem ressignificadas no tecido literário.

Esse “gozo” ligado à criação vocabular, em Rosa, pode ser interpretado à luz da pulsão invocante, pela sonoridade provocante e, em última instância, por uma escuta ou fala que envolve sinais daquilo que Lacan chamou de *lalangue*, um reverberar de sons que se imiscuem nos textos rosianos em novos modos lexicais.

Comparando as anotações de campo com os escritos literários, observa-se que com frequência Rosa aproveita frases inteiras escutadas aos sertanejos. É o caso da epígrafe de “Uma estória de amor”, que ressoa em forma de verso a ser cantado festivamente, denominado pelo autor como Batuque dos Gerais: “O tear, o tear, o tear, quando pega a tecer vai até ao amanhecer ...” (ROSA, 1984: 143)

O arquivo *Boiada* (anexo) é rico em detalhes e participa o leitor dos segredos contidos nos arranjos rosianos – no modo de organizar seu material coletado. Ali, é

²⁴ A pasta 27 dos *Estudos para a Obra* possui o caderno do vaqueiro Zito, que registrou algumas memórias da viagem de 1952.

possível reconhecer uma trama que vai da escuta livre ou informal, isto é, quando o autor capta e registra a palavra na sua sonoridade habitual (as falas dos vaqueiros), o “trepidar” da oralidade, ao grande refinamento léxico e semântico, quando o autor busca referências clássicas que se juntem aos seus objetivos textuais.

Assim, um morro que guia vaqueiros se transforma em escaleno, que nos remete à imagem de desigualdade ou de irregularidade. Na matemática, o triângulo escaleno é aquele que possui lados ou ângulos assimétricos. Por outro lado, conforme anotações em *Boiada*, Guimarães Rosa aproxima o morro da Garça a uma pirâmide azul, que, por contiguidade, nos traz a ideia de um triângulo exposto ao azulado céu do cerrado.

Se juntarmos as duas ideias, a escalena e a piramidal, podemos pensar numa constituição do morro em forma oblíqua, por se tratar de uma pirâmide irregular, apontando para o azul celeste. É curioso pensar que na história “O recado do morro” existe uma mensagem partilhada de forma irregular ou oblíqua, por personagens tidos como antirreflexivos, desequilibrados mentalmente. Um deles, o Nomendome²⁵, é oblíquo por natureza. Ele segue pensando deter a revelação do fim do mundo e, em nome de Deus, anuncia em bom som a necessidade dos arrependimentos.

- 1) O morro da Garça: é uma pirâmide azul. O morro da Garça: escaleno.
 - 2) ...E de repente o sino do Rosário se tangeu – col a col, cantarol. Ah, quem
 - 3) batia, sabia: tantoava em repique e pepinico, muito claro no bimbvalho.
 - 4) Mas, foi logo a forte, dez mãos pelo badalo, pegou a bedelengar a torto,
 - 5) dlá e dlém, parecia querer romper de vez a forma de seu caroço dele.
 - 6) Virgem! – o Nominedômine tinha alcançado de chegar à torre, a igreja
 - 7) estava entregue aos máscaras, carecia de o pessoal todo do arraial correr
 - 8) para lá.
- (ROSA, 1984: 53)

Quanto ao morro da Garça ser uma pirâmide escalena (1), é metáfora essencial de Rosa ligada às suas investigações sobre o diálogo entre irregularidades e constâncias, sobre a simetria e a assimetria do mundo. Ao passo que o azul (1) metonímico do céu do sertão complementa a imagem do morro, misterioso, oblíquo. Mais misteriosas são as mãos de badalo (4), partes de um todo, constituídas por um só homem, o Nominedômine, que tinha em seu poder os sinais e o próprio sino da Igreja (6), em grande relevo, para anunciar a palavra, uma anunciação.

Segundo Alfredo Bosi, Guimarães Rosa obteve grande prestígio como escritor após o lançamento de *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile*. A primeira edição da

²⁵ Esse personagem vai ganhando características ligadas ao divino, sugeridas a partir da alcunha que vai se transformando em: Nominedômine, Nomindome, Nomendome, Santos-Óleos e Jubileu.

coletânea *Corpo de Baile* saiu em 1956, pela José Olympio, em dois volumes, constituídos por sete histórias: “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”, “Cara-de-Bronze” e “Buriti”.

Posteriormente, houve mais duas alterações no modo de apresentação e divisão da coletânea *Corpo de baile*. A 2ª edição (1960) foi impressa em um único volume e as edições seguintes (de 1963 até os dias atuais) receberam uma tripartição: *Manuelzão e Miguilim* (“Campo geral” e “Uma estória de amor”), *No urubuquaquá, no Pinhé*m (“O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites no sertão* (“Dão-Lalalão” e “Buriti”).

Embora alguns estudos em crítica textual²⁶ apontem para a perda do projeto original de 1ª edição, isto é, com a tripartição viriam a supressão de epígrafes e a dissolução de termos caros ao entendimento do conjunto de *Corpo de baile*, o próprio escritor João Guimarães Rosa acompanhou o processo que iniciou as edições desmembradas. Em carta de 03/01/1964 enviada a Bizzarri, Rosa descreve a divisão do seguinte modo:

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” – a 3ª. A novidade é que ela vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A idéia já me viera, há tempos. Comecei por “vendê-la” aos editores na França e em Portugal, que se convenceram depressa das vantagens, e concordaram. E, por fim, consegui, facilmente, aliás, que o José Olympio também a esposasse. De fato, o “Corpo de Baile” vinha sendo prejudicado pelo “gigantismo” físico. A 1ª edição, em 2 volumes, unidos, pesava já. Arranjamos então a 2ª num volume só, mas teve de ser de tipo minúsculo demais, composição cerrada. E o preço caro, além de não ficar o livro convidativo. Agora, pois, ele se tri-faz. (BIZZARRI, 2003: 119-120)

Entender essa divisão em *Corpo de baile* é importante para qualquer pesquisador da obra de Guimarães Rosa, pois, embora as sete histórias possam ser estudadas separadamente, uma a uma, Rosa deliberadamente construiu uma teia de significações envolvendo personagens e lugares, conceitos e subtextos, que aparecem e reaparecem, numa e noutra história, em tempos e espaços diferenciados.

Com isso, quero dizer que a escolha de duas histórias desse conjunto (“O recado do morro” e “Uma estória de amor”), para a investigação do impulso inventivo de João Guimarães Rosa, corresponde também à apropriação do contexto em que elas foram criadas, isto é, do momento em que o autor se volta para a paisagem do sertão mineiro,

²⁶ Referência aos textos de Tereza Paula Calzolari (UFRJ), pesquisadora de *Corpo de baile* que aponta algumas perdas nas edições divididas em três. Disponível em: www.filologia.org.br/revista/39/11.htm. Acesso em 23 jul. 2009.

revivendo, sobretudo, circunstâncias e histórias de sua infância em Cordisburgo. Portanto, penso que vou me servir de exemplos subsidiados pelo geral da coletânea *Corpo de baile*, principalmente, quando aproximar com maior consistência parte do arquivo *Boiada*.

Ampla exposição dessa assertiva, isto é, o fundamental diálogo entre as novelas de *Corpo de baile*, apresenta-se nas correspondências do autor mineiro com seu tradutor Edoardo Bizzarri. Nessas cartas, Guimarães Rosa revela algumas chaves para a leitura das novelas, esmiuçando detalhes léxicos e semânticos. Ao mesmo tempo em que sugere a manutenção de alguns sentidos presentes na escrita original, ele indica e estimula Bizzarri a propor possíveis mudanças concernentes à futura versão em italiano.

A carta escolhida e reproduzida integralmente abaixo é reveladora do “espírito” que levou Guimarães a criar *Corpo de baile*. As palavras ali contidas sublinham o “mote” central desta pesquisa: sua exposição deliberada aos afetos como mecanismo adotado para criação literária. Assim interpreto sua escrita, especialmente quando afirma sua distância do intelectualismo marcado pela divisão cartesiana. Por outro lado, Rosa anuncia o respeito por aspectos espontâneos e pulsionais, quando dá ênfase às apreensões dos seus personagens sensitivos – chamados por ele de antirreflexivos, que escapam à lógica da consciência.

Meu caro Bizzarri,

Venho, conforme disse, com esta mole conversa a respeito do “Cara-de-Bronze”. Desnecessária, decerto; pois, o que houver de interesse na estória, Você já terá sentido e captado, e capturado, melhor que eu. Mas, como sempre pode ocorrer alguma coisinha indiretamente explicativa, ou catalisadora, não convém que eu deixe de carregar pedrinhas de ajuda. Talvez, também, será porque estou levando a gosto o papel de pífio informante. E, pois.

Primeiro, precisarei de tagarelar também um pouco sobre o livro, as outras novelas. Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino ‘cerebral deliberado’. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúnico” e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente. Muita coisa dele, livro, e muita coisa de mim mesmo. Os críticos e analistas descobriram outras, com as quais tive que concordar. (idem, *ibidem*: 89-90)

Aqui, João Guimarães Rosa, em correspondência com o tradutor Eduardo Bizzarri, revela aspectos de sua escrita dando valor ao que emerge de um texto, todavia, qualificando negativamente a excessiva preocupação com a elaboração consciente prévia. Nesse sentido, os “pressupostos intelectualizantes” ou o “planejamento cerebral

deliberado” deporiam contra aquilo que o autor mais reverenciava: o “milagre” que se esconde por detrás das palavras. É daí que parte a escrita chamada por ele de “mediúnica”, envolvida no caos ou fruto de um trabalho nos subterfúgios do inconsciente. Em termos psicanalíticos, podemos dizer que o “milagre” denotado por Rosa, trata-se, no entanto, da sublimação, que visa a uma satisfação pulsional, porém, não sexualizada.

Depois de publicado, o livro se transfigura em outro. O emaranhado de um autor vai ganhando sentido, conforme as coisas visualizadas por outros. Em consequência, o aceite, a concordância, o vislumbre ou a refutação, pacote relacionado às coisas destacadas pelos leitores críticos. Sobre sua religiosidade, Guimarães Rosa alerta seu tradutor:

Algumas delas é que vou expor aqui a Você – ainda que sem esperança de lhe mostrar nada novo. Sem imodéstia, porque tudo isto de modo muito reles, apenas, posso dizer a Você o que Você já sabe: que sou profundamente, essencialmente religioso, ainda que fora do rótulo estrito e das fileiras de qualquer confissão ou seita; antes, talvez, como o Riobaldo do “G.S.: V.”, pertença eu a todas. E especulativo, demais. Daí, todas as minhas, constantes, preocupações religiosas, metafísicas, embeberem os meus livros. Talvez meio-existencialista-cristão (alguns me classificaram assim), meio neo-platônico (outros me carimbam disto), e sempre impregnado de hinduísmo (conforme terceiros). Os livros são como eu sou. E eu mesmo fiquei espantado de ver, a posteriori, como as novelas, umas mais, outras menos, desenvolvem temas que poderiam filiar-se, de algum modo, aos “Diálogos”, remotamente, ou às “Eneadas”, ou ter nos velhos textos hindús qualquer raizinha de partida. Daí, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck. Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isto mesmo, acho, hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação. Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isto mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) **enredo*: 2 pontos*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isto é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. Mas, em arte, não vale a intenção. Dei toda esta volta, só pra reafirmar a Você que os livros, o “*Corpo de Baile*” principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito. (idem, *ibidem*: 90-91)

Sobre a presença mística e religiosa na escrita rosiana de *Corpo de baile*, Heloisa Vilhena de Araújo (1996), em seu *O roteiro de Deus*, expõe rica análise da simbologia exposta, algumas vezes se servindo do detalhamento feito pelo próprio João Guimarães Rosa. Em conformidade com os dizeres da carta de Guimarães a Bizzarri,

Araújo esmiúça aspectos metafísico-religiosos de *Corpo de baile* e do *Grande sertão: veredas*, mas, sobretudo, a maneira pela qual o autor de Cordisburgo se posiciona em relação à escrita, à língua. Segundo Araújo, “escrever, para ele, seria tentar, ao manter-se face a face com o infinito” (Deus), um retorno para o Éden: “à língua original e a vida original, de antes da Queda” (ARAÚJO, 1996: 321)

Essa leitura não se afasta muito da proposição psicanalítica freudo-lacaniana que prevê uma busca pelo objeto perdido ou pela completude original, impossível de serem alcançados e apenas parcialmente vislumbrados por meio do material psíquico que se perfila nos “lapsos” ou, às vezes, emergidos no processo sublimatório, na poesia, na criação autoral. Já no caso cristão, a busca é pelo Verbo, palavra “viva de Deus” que simbolizaria a totalidade e a eternidade.

Evidentemente, com essa aproximação não quero enfatizar um paralelismo ingênuo entre a psicanálise e o cristianismo, mas apenas identificar um novelo que supõe ser a linguagem ou o simbólico um invólucro de barramento para uma palavra “perdida”. Por outro lado, sem a linguagem não há porta de acesso para o que Rosa chamava de “infinito da língua”, o que está em conformidade com o que Lacan diz ser “o monumento do corpo” (LACAN, 1966/1998: 260), elemento pulsional que se estrutura como linguagem.

Em *Corpo de baile*, Guimarães Rosa coloca como epígrafe citações de *Eneadas*, de Plotino, e de *O anel*, de Ruysbroeck, o que leva os leitores a fazerem perguntas a respeito dessas referências²⁷. Boa parte das questões erigidas por Santo Agostinho se baseava no pensamento de Plotino, por exemplo, a da imortalidade da alma, desenvolvida anteriormente no pensamento platônico. Já Ruysbroeck é um autor de mais difícil acesso. Consta no livro de Araújo (1996) que foi um místico “brabanção” do século XIV, escritor de títulos como: *O espelho da salvação eterna*, *Os sete claustros* e *Os sete degraus da escada do amor espiritual*.

Como o próprio Guimarães Rosa enuncia, umas das chaves de leitura de *Corpo de baile* é a atenção ao pano de fundo, de cunho místico-religioso. “Campo geral” ou “Miguilim”, como exemplo, é a história do menino do Mutum²⁸, lugar enterrado em forma de cruz, no entre vales e montanhas, cemiteriozinho, que por revelação é dado a ser bonito de ver. Aos sete anos, numa primeira saída do enterrado lugar, a criança

²⁷ “A pedra preciosa de que falo é inteiramente redonda e igualmente plana em todas as suas partes”. Epígrafe com texto de Ruysbroeck presente em *Corpo de baile*, 1956.

²⁸ A grafia do palíndromo MUTUM sugere a imagem, o T simbolizando o cemitério, entre vales (U) e montanhas (M).

Miguilim recebe a notícia que o Mutum é belo. Corre em socorro da mãe que se entristecia de morar ali, com a revelação, com a salvação.

“Uma Estória de amor”, paralela à novela “Campo geral”, é a narrativa de um velho vaqueiro, capataz de fazenda, que se vê diante da organização de uma festa em torno da inauguração de uma capela e de um cemitério em homenagem à mãe. Manuelzão e Miguilim, histórias de infância e de velhice, são recheadas do simbolismo que contempla as descrições do pecado original, da redenção, das noções de céu e de inferno, de imortalidade, de batismo etc. Conforme João Rosa explica a Bizzarri, *Corpo de baile* se estende nas sutilezas:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de “*Campo Geral*” – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz um *campo geral* ou o *campo geral*, este *campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: “*os gerais*”, “*os campos gerais*”. Usando, então, no singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro).

No “Índice” do fim do livro. Ajuntei sob o título de “Parábase”, 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte (Como escreveu Paulo Ronai, no livro “ENCONTROS COM O BRASIL”: “a linha simbólica é predominante nos “contos”, onde o enredo, propriamente dito serve antes de acompanhamento”): “Uma Estória de Amor” – trata das “estórias”, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo “uma revelação”. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias. (Miguilim já era um deles ... Dona Rosalina, também. Dona Rosalina, de certo modo, incorpora em si, ao mesmo tempo, os lados positivos de Miguilim e do Dito. Lélío é Miguilim – mas apenas a sua parte sofredora e angustiada, aspirando ao equilíbrio superior; falta-lhe a parte criadora de Miguilim. Tudo isto, mais ou menos ...) A formidável carga de estímulo normativo capaz de desencadear-se de uma contada estória, marca o final da novela e confere-lhe o verdadeiro sentido. “O Recado do Morro” é a estória de uma canção a formar-se. Uma “revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados – e, enfim, por um ARTISTA; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial. (Veja Paulo Ronai: Em “O Recado do Morro” testemunha-se a gênese de uma canção que se cristaliza imperceptível e acessoriamente no decorrer de uma expedição científica. Brotada de um germe caído no perturbado espírito de um louco, alimentada e desenvolvida pela colaboração ocasional de outros lunáticos, acaba nas mãos de um bardo popular que lhe dá forma e sentido. A viagem da comitiva e o nascimento da canção operam-se simultaneamente, e a conclusão desta prefigura o fim trágico daquela. Um recado infralógico da atmosfera e da paisagem transmuda-se em verso através da cooperação de uma seqüela de anormais, de senso embotado mas de sentidos apurados.” NOTA: Ao dizer “de sentidos apurados”, Paulo Ronai, agnóstico, deixa de fora, naturalmente, qualquer possibilidade do elemento sobrenatural). E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio – que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio

se entusiasmo (V. etimologia: em – theos...) pela canção, e canta-a. (idem, ibidem: 91-93)

A partir da citação acima, vinculada às correspondências com o tradutor italiano Bizzarri, percebe-se a preocupação de Guimarães Rosa em alertar o seu interlocutor da trama oferecida em *Corpo de baile*. “Campo geral”, segundo Rosa, contém, “em germes”, muito do que estará presente nas outras novelas. Assim, “os encontros com o Brasil”, que já tinha sido assinalado pelo crítico Paulo Rônai, são pano de fundo de todas as novelas, com enorme cuidado na descrição da paisagem sertaneja.

“Uma história de amor” tem a espinha dorsal na contação de histórias, com as personagens de Joana Xaviel e do Velho Camilo, coisa que já é proeminente em “Campo geral”, como diz o próprio autor, com o menino Miguilim e Dna. Rosalina. Outra recorrência são os tipos, personagens característicos, que vão surgindo numa e noutra novela, como o caso dos catrumanos e, também, de indivíduos excluídos da convenção social: João Urúgem (Uma história de amor) ou Catraz (O recado do morro), como exemplos. Aqui, passo a tratar de “O recado do morro”, uma das novelas escolhidas como *corpus* e fundamental para pensar o modo de construção do autor. Segundo Rosa, um recado, importantíssimo, é carregado e alimentado por seres antirreflexivos, que ajudarão a significar sua estrutura em momento propício. Cabe ao artista des-velar o inapreensível no comum, na repetição da convenção.

4.1. “O recado do morro” – uma canção cifrada

Uma das novelas eleitas para compor o *corpus* de pesquisa é “O recado do morro”. Na organização feita nas primeiras edições de *Corpo de baile*, esta novela figurava como a quarta (das sete) e é mencionada pelo próprio Guimarães Rosa como uma espécie de eixo central da obra, isto é, que liga conceitualmente as três primeiras histórias às três últimas²⁹. Assim, recuperando o que dissemos anteriormente, a coletânea *Corpo de baile* era formada pelos sete textos na seguinte disposição:

1. “Campo geral”,
2. “Uma história de amor”,

²⁹ Essa chave de leitura é dada pelo próprio autor, nas correspondências trocadas com o tradutor Edoardo Bizzarri.

3. “A estória de Lélío e Lina”,
- 4. “O recado do morro”,**
5. “Cara-de-Bronze”,
6. “Dão-Lalalão”,
7. “Buriti”.

“O recado do morro” é a história de uma mensagem transmitida por um morro que é apresentado por Rosa como sendo escaleno e de forma piramidal. Esse recado, montado sob linguagem metafórica, contém palavras e frases, cifras, que carregam “revelações” enviadas pelas forças da natureza.

O emissor é o morro da Garça, e os receptores vão se alternando em vários personagens, geralmente tidos como “lunáticos”, isto é, desprovidos de senso (de razão) ou detentores de limitações para o entendimento de convenções sociais. No enredo, eles se veem impulsionados a proferirem, repetindo e transmudando, as palavras do recado oblíquo primeiramente descrito por Malaquias (Gorgulho), um “catrumano” da região.

No entanto, há um único destinatário para o qual o recado deverá ganhar sentido preciso. É o personagem Pedro Orósio, de alcunha Pê-boi que, na história, é responsável por guiar alguns homens em viagem pelo cerrado de Minas Gerais. Entre os viajantes estão: um cientista (Alquiste ou Olquiste); um clérigo (Frei Sinfrão); um fazendeiro (Jujuca do Açude) e um sertanejo experiente em serviços gerais (Ivo da Tia Merência ou Ivo Crônico).

Na história, seo Olquiste é um naturalista nórdico que está em trabalho de pesquisa no Brasil. Nas palavras de Guimarães Rosa, trata-se de um “espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada”, “carregando uma codaque e um binóculo”, interessando-se e dando-se às coisas com “um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos” (ROSA, 1984: 12)

O pesquisador Olquiste viajava com a razão e os sentidos atentos à natureza do sertão mineiro, perguntando e anotando muito. Este personagem reflete o próprio espírito de Guimarães Rosa que, coletando e colecionando narrativas similares às referências das anotações de *Boiada* (anexo), ficava sempre predisposto à percepção de detalhes ao seu redor. Por outro lado, a descrição dos modos de Seo Olquiste é também uma menção proposital e direta à figura do naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund, que viveu no século XIX em Lagoa Santa/MG, e fez importantes descobertas nas

áreas de paleontologia, geologia e botânica. Conforme o texto, “... assim, que tudo ali era uma Lundiana ou Lundlândia, desses nomes. De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas...” (idem, *ibidem*: 18)

Há também na novela, entre os viajantes, frei Sinfrão e, conforme Guimarães Rosa nos informa, ele é um “desses de sandália sem meia e túnica marrom”. O nome é sugestivo à ordem dos franciscanos e o seu propósito na viagem é o de ir se juntando aos irmãos pela fraternidade, pela humildade, levando a palavra de Cristo aos recônditos: no bendizer, no batismo, na comunhão.

Os últimos na comitiva são seo Jujuca do Açude e Ivo da Tia Merência, também conhecido como Crônico. Seo Jujuca é “fazendeiro de gado” e está sempre vislumbrando um negócio: terras por comprar, bois por juntar. O Ivo, assim como Pedro Orósio, viaja contratado pelos três chefes: o cientista, o frei e o fazendeiro. Contudo, sua função não é especificada, estando à disposição para serviços gerais. Sabe-se, de início, que ele tem também uma pequena desavença com Pedro Orósio, por motivo de namoros fortuitos com uma mesma moça.

A história “O recado do morro” vai se desenrolando a partir da descrição dessa viagem, com as sensações e os juízos formulados pelas diferentes personalidades: o representante da Igreja, da Burguesia “proprietária”, da Ciência e do cidadão comum (o trabalhador sertanejo). Por outro lado, ela é também a narrativa do encontro desses personagens, representantes de instituições legitimadas, com os supracitados “alienados” ou loucos, antissociais.

No caminho, seo Olquiste, frei Sinfrão, seo Jujuca e Ivo seguem a cavalo. O guia, Pedro Orósio, vai a pé – porque, como o texto esclarece, “cavalgadura nenhuma podia aguentar por muito tempo a envergadura de Pedro Orósio, Pedrão Chãbergo”. Guimarães Rosa trata de descrevê-lo como um gigante, quase um semideus à maneira grega.

Debaixo de ordem. De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido, nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio de quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos (ROSA, 1984: 11)

Com Pedro Orósio, a pé, na dianteira, e os quatro homens a cavalo, a comitiva segue viagem. Pelas estradas e lugares de parada, eles vão se deparando com as pessoas

e os seus variados costumes. E é assim, nos encontros e nas conversas, que o recado vai lentamente se apresentando na história e ganhando forma.

Na voz de algumas dessas pessoas, a mensagem tem sabor de extravagância ou de ausência de sentido. O primeiro a pronunciá-la é um velho chamado Malaquias, o Gorgulho, homem que vivia espontaneamente sozinho, numa espécie de caverna – numa “urubuquaquara”. Os cinco viajantes o encontraram caminhando na estrada, quando partia em visita a um irmão.

Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias. E ia o Gorgulho direito bem no meio da estrada, parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana. Tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguera. Como quase todo velho, andava com maior afastamento dos pés; mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade. (idem, ibidem: 19-20)

Acompanhando o texto de Guimarães Rosa, a descrição da primeira visão que os viajantes têm de Gorgulho é bastante peculiar. Nas palavras do autor era “um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico”. O “velhote” Malaquias estava caminhando na mesma rota que os cinco homens e, visto de costas, por vezes, ia parando, gesticulando e “esbravejando” frases para o morro. Aparentemente, ele estava incomodado com algo que viu ou ouviu das altitudes. Já bem perto do velho, na descrição de Rosa, os homens vão se detendo, e atualizando-se no assunto. Gorgulho escutara do morro algum anúncio e ficou irritado:

– Não me venha com loxias! Conselho que não entendo, não me apraz: é agouro!
E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:
– Oi, judengo! Tu, então, vai p’r’s as profundas! ...
– H’ hum ... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando ... Avisando de coisas ... – disse, por fim, se persignando e rebenzendo, e apontando com o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste. (idem, ibidem: 20-21)

O morro da Garça, nas palavras de Rosa, “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide”, mandara algum sinal ao Gorgulho. O velho, com os olhos bem abertos e saltados ou de “arrevirar bugalhos”, dizia que o morro conversava com ele, não sendo coisa boa de ser escutada. O essencial dessa conversa, Gorgulho apresenta aos viajantes.

– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanás, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles ... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser

favoroso ... Del-rei, del rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém ... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (idem, ibidem: 23)

O morro falava de festa, de caixa, de traição, de destino, de morte. As palavras de Deus e Apóstolos, de Del-Rei, na voz de Gorgulho, tentavam ganhar dimensão; principalmente porque serviam de revelação e de prenúncio de um mau agouro. No entanto, dos ouvintes viajantes, o único que reservou importância às palavras de Gorgulho foi o naturalista Olquiste. Ao ouvir o velho Malaquias, foi logo exclamando: “Hom êst’ diz xôiz imm’portant!”.

Mesmo escapando-lhe nuances da língua portuguesa e, mais ainda, algumas variações sustentadas por Malaquias, Olquiste percebe, intuitivamente, a relevância do recado. Entretanto, o fazendeiro e o frei trataram de “abafar” o caso, dizendo ao cientista que a história de Malaquias não era “coisa do mundo entendível”. Passado algum tempo juntos, a insistência de Gorgulho nas palavras do recado marca também o desgaste do tema. Pouco a pouco os viajantes vão se voltando para a continuidade da aventura, para as futuras paisagens.

Do Gorgulho ninguém queria escarnir, mas todos estavam risões, porque ele tinha quebrado o seu encanto, agora chega caceteava. Aí ele mesmo devia de ter sentido isso, ou notou que o tempo do sol estava avançando. Caso que tirou o chapéu e ofertou as despedidas: carecia de seguir, alcançar de noitinha no seu irmão Zaquias. (idem, ibidem: 29)

Partindo de Curvelo, indo sentido à Diamantina/MG, o morro da Garça é um acidente geográfico ímpar. Em meio à planície do cerrado mineiro, ele é visto aos quilômetros de distância e os condutores de boiadas e de produtos de comércio tinham-no como “bússola”, para guiarem-se em longas travessias. A região é tomada como centro geodésico de Minas Gerais, com muitas lapas e formações rochosas. Por baixo da terra, as nascentes de rios se dão em abundância, ajudando na formação de noruegas, grutas, “corovocas”, conforme a nomenclatura rosiana. Por cima, os campos gerais, “alongados capões”, revestidos de placas de poeiras.

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistara o morro da Garça, sobressaindo. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas no Sertão, vinham do rumo de Pirapora, contavam – que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir,

parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava. (idem, ibidem: 31)

A viagem segue e logo os aventureiros se “aportam” na primeira fazenda, a do Jove, para um pernoite. Na manhã seguinte, os homens devem retomar caminho, sempre para o norte, “sem que bem se saiba” o destino final certo. Como Guimarães Rosa descreve no início da novela, a estrada é um “S” e a região de beleza “maravilhal”: com as veredas e os campos infinitos. Contudo, o guia Pedro Orósio e também Ivo Crônico, conhecedores do lugar, tinham em planejamento as paragens: essa primeira fazenda do Jove, a da Vininha, do Nhô Hermes, da Nha Selenia, do Marciano, do Apolinário. Estadias de bom pouso para dormida e alimentação.

A referida animosidade entre Pedro e Ivo se deu porque o primeiro fazia muito sucesso entre as mulheres. Em qualquer arraial, o personagem Pedro aninhava-se em namoros e foi assim que acabou por se relacionar com uma predileta de Ivo. Nesses dias, entretanto, os dois estavam outra vez companheiros, reconhecendo-se semelhantes diante de três patrões. Ao mesmo tempo, Ivo noticiava ao Pedro a vontade de apaziguamento de outros companheiros sertanejos, desafetos de Pedro, por motivos similares: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino e o Zé Azougue. E é assim, em clima de trabalho e reconciliação, que os dois passam a contemplar as novidades trazidas pela aventura.

Já na fazenda de dona Vininha, os viajantes encontram o segundo homem a falar do recado. É o Zaquias, por apelido Catraz ou Qualhacoco³⁰, irmão de Malaquias, que chegava à fazenda para barganhar “milho por fubá”. Ele era um sujeito conhecido por ali, diziam-no não regular bem da “cabeça”.

Morando também numa gruta, junto com aves de rapina, ele vivia nas tentativas de invenções – de engenhocas. Guimarães Rosa explicita a do “aeroplãe”, movido por um combustível natural – os próprios urubus. Esse Catraz também divulgava pelos lugares sua vontade de casamento com mulher semelhante à imagem de uma folhinha de calendário, que ele possuía na parede da gruta: moça bonita, civilizada. Na descrição de Rosa, o Catraz (Qualhacoco) se apresenta desta maneira:

Desde isso, porém, veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso mesmo se acertar alguma ideia de onde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido.

³⁰ “ – É o Catraz! – o menino Joãozezim logo disse. – Apelido dele é Qualhacoco. Mas, fala não, que ele dá ódio ... Ele cursa aqui. É bocó.” (ROSA, 1984: 35)

O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas a calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela. Os pés também marcavam descomuns no comprimento, calçados com uma alpercatas floreadas, de sola do sertão. Ao que, com tudo isso, prasáprio assim, mas ele era dos desses vaidosos. Caminhava com defeitos, e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia de ser uma cobra em pé. Viu um banco vazio, e confiou o corpo às nádegas. Não cumprimentara ninguém. Mas todo se ria, fechava nunca a boca. (idem, ibidem: 35)

Catriz tinha o irmão Malaquias como bom conselheiro na vida. Ele se mudou para a caverna por recomendação de Gorgulho e, recentemente, passara três dias em sua companhia ouvindo e sendo convencido de não se casar fora de propósito. Conversava com o irmão sobre assuntos de toda ordem, sobretudo, de religião: da “tumba de Salomão”, também do recado do morro.

Já na fazenda de dona Vininha, sob a curiosidade de Olquiste e seguindo recomendações de frei Sinfrão, Catraz se vê na função de relatar suas histórias. Deste modo, ele vai juntando as frases sobre o seu modo de vida, as suas experiências ou invenções. Finalmente, já com a desatenção de Olquiste e de frei Sinfrão, o Catraz conversa com o menino Joãozezim, conferindo-lhe as palavras que foram sopradas do morro para o irmão Gorgulho.

– ... E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não não se sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos ... E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seu Apóstolos, a toque de caixa de morte, coisa de festa ... Era a Morte. Com a caveira, e noite, feito História Sagrada ... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu ... (idem, ibidem: 38)

Logo, o menino é o terceiro receptor e retentor das palavras enviadas pelo morro. Assim como os dois anteriores, o Gorgulho e o Catraz, o Joãozezim não possuía o poder de revelação ou de legitimidade para dirigir e esclarecer o recado aos homens de “boa razão”. Consequentemente, ele passará as palavras do morro a outro de “senso” fraco, o Guégue, morador dessa mesma fazenda, tido como alienado em exponencial.

Esse um – o Guégue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo de três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava. (idem, ibidem: 38-39)

O recado do morro vai assim sendo transmitido de um ao outro, desde o Malaquias, que foi o primeiro a ouvi-lo, até o último, Laudelim Pulgapé, um músico criador de canções e de ilusões. A partir de Gorgulho, somente os que dão importância ao assunto é que conseguirão guardar e transmitir o recado.

São os chamados “bocós”, loucos e alucinados, criadores poetas, músicos ou a própria criança que levam a mensagem para adiante. O menino Joãozezim se vê compelido a contar o recado para o Guégue, pois não se sentiu seguro em se expor aos adultos da fazenda³¹.

O Guégue transmite a mensagem a um passante, o Nominatedômine ou Santos-Óleos. Em nome de Deus, este último já vinha trazendo aos homens informações sobre o iminente apocalipse e as chances de redenção. Assim, o recado começa a tomar maiores proporções e, por estar sob os auspícios de lunáticos, vai caindo ainda mais em descrédito.

Na sequência, as palavras são acolhidas pelo Coletor, personagem que se sente o homem mais rico do mundo, somando e readicionando suas infundáveis posses e riquezas nas paredes, cadernos e nos mais variados suportes. O recado do morro chega finalmente a Laudelim Pulgapé, que o transforma em música para mostrar numa festa devotada a Nossa Senhora do Rosário.

Mais uma vez Guimarães Rosa parece querer pontuar a voz de “excluídos”, isto é, das vozes sufocadas por convenções dominantes. De fato, por muito tempo, os negros ficaram impossibilitados de realizarem as suas festas. Historicamente, tiveram que fazer as adaptações (classificadas no sincretismo) e a festa de Nossa Senhora do Rosário, de Santa Efigênia ou de Nossa Senhora dos pretos é, desde muito tempo, um momento de redenção e de apropriação do direito de se manifestarem culturalmente.

Os dos ranchos, os moçambiqueiros, de penacho e com balainhos e guizos prendidos nas pernas; grupos congos em cetim branco, e faixa, só faltando os mais adornos; e a rapaziada nova, com uniforme de guarda-marinheira. Imponente foi quando comungaram o preto Zabelino, todo sério, e a preta Maria-da-Fé, com um grande ramo de flores nos braços, quens iam ser rei-congo e rainha-conga. Seo Alquiste estava presente, com seo Juca do Açude e seu Jujuca, e as senhoras da Fazenda, e acabada a missa seo Alquiste aproveitou para bater chapa de todos os fardados. Música ia tocar era no outro dia, no outro dia era que era o registro da festa. Uns gritavam desde agora seu grande contentamento: - ‘Viva Nossa Senhora do Rosário! Viva a grande santa Santa Efigênia! Viva o nosso santo São Benedito!’ (idem, ibidem: 56)

³¹ “Por modo, quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim? Onde foi assim que este último achava de contar ao outro aquilo que ouvira e lhe soara tão importante por esquipático, e que ninguém mais aceitaria de comentar” (ROSA, 1984: 40)

Na história “O recado do morro”, a intertextualidade é notória, com muitas referências extraídas a partir de camadas estruturais³². Cada nome de personagem ou cada cifra do recado gritado pelo morro da Garça remetem o leitor a muitas possibilidades semânticas. As fazendas, como exemplo, o próprio Guimarães tratou de evidenciar sua relação com o sistema planetário, conforme as cartas trocadas com Edoardo Bizzarri. Os nomes de Pedro Orósio (pela etimologia chega-se a oros = montanha), Malaquias, Zaquias (profetas), frei Sinfrão (da ordem franciscana). Eles vão trazendo a simbologia que vai desnudando o caráter e a ligação de cada personagem com o lugar.

A festa de Nossa Senhora do Rosário ganha o estatuto de finalização da aventura dos viajantes. Ali mesmo, nas redondezas da fazenda da Vininha, os três homens resolvem dispensar os trabalhos de Pedro Orósio e Ivo Crônico, com as devidas retribuições. Curiosamente, Ivo e os antigos desafetos de Pedro Orósio, no total de sete, estão na região para as comemorações. Ivo e Martinho insistem na permanência de Pedro, para que juntos gozem dos folguedos e, quem sabe, de boas investidas com as moças do local.

Por sorte está ali também o Laudelim Pulgapé, o músico de violão, muito amigo de Pedro, que pretende propor cancioneiros nos festejos. Em sua estratégia de criação, convida Pedro para andarem até o cemitério, para buscarem “tristezas” e melhores fontes de inspiração. No caminho, eles encontram o Coletor – aquele que acreditava ser o homem mais rico do mundo. Já de posse do recado do morro, o Coletor não hesita em contá-lo ao Pulgapé, que de imediato conclui ter achado o tema de sua próxima canção.

O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí o Laudelim também usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa da de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegassem até no cemitério – carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores. Pois caminharam. Mas, passando pelo oitão da Matriz, lá estava o Coletor, rabiscando as suas contas. (idem, *ibidem*: 58)

³² Em carta a Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa explicita sua sugestão de leituras semânticas paralelas presentes no texto que, segundo ele, alguns críticos, como Paulo Ronai e Antonio Candido, perceberam muito bem.

O Coletor era um homem que levava a sério as suas contas, mas, diziam-no gira. Aparentemente, ele nunca fora coletor e tampouco conseguiu reunir posses. No entanto, passados os anos, ele firmou a ideia que se tornou muito rico, milionário, e vivia a contar e a recontar suas riquezas. Riscava suas compridas adições em papel, em árvores, em pedras, no chão, em toda parte. As unidades prediletas eram as maiores – ficava do número sete em diante, pois acreditava que este procedimento rendia-lhe maiores somas. Ele escrevia longas frases em algarismo, verdadeiros livros/pergaminhos – pondo em fila ou encadeando os numerais.

Ouvindo o anúncio de Nominedômine, da Matriz, sobre o fim do mundo, emendado com o recado transmitido boca a boca pelos de “pouca razão”, o Coletor se indignava. Agora mesmo que se tornara muito mais rico não podia aceitar o desagravo de um doido. Assim, colocou-se a julgar que o anunciado só podia ser devaneio.

No entanto, gravou a história de um rei-menino, uma rainha menina, de uma traição, de uma morte em hora incerta, prenúncio vindo do norte, loucura dos Santos-Óleos etc. Ao ouvir as palavras do Coletor, o violeiro Laudelim foi logo vendo importância naquele discurso. Desistiu da caminhada até o cemitério, separou-se de Pedro e foi se isolando num canto com ideias de produzir canção.

... o extraordinário de importante ... Tremer as peles ... Cristãos sem o que fazer ... Quero ver meu ouro ... Um danado de extraordinário! ... O quê? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim – que dava com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nujejava. Nunca se sabia de seus porfins. Ainda, ainda. E a-duro vinha vindo, mas quebrou para a banda da casa do Siô Tico, de donde se avistava todo o arraial, lá em baixo, e a várzea. – “ Vou mais no cemitério não. Já achei ...” Que era que podia ter achado? Se sentou debaixo do itapicuru, temperava o violão, apalpou as cordas. Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidas se podia ter. (idem, ibidem: 60)

Laudelim achava o essencial para compor uma canção. O recado do morro ia se metamorfoseando em letra e notas musicais. Pedro Orósio, que até o momento não tinha decidido ficar na festa ou partir para sua região de origem, envolve-se sutilmente com uma jovem, considera com o olhar algumas outras e agora já está inclinado a gozar um pouco mais dos encontros. Assim, ele se vê novamente com o Ivo, com Olquiste, seo Jujuca e o Laudelim, em um folguedo, ouvindo a música recém-criada pelo violeiro. “ – Que é que vem, Laudelim? – seu Juca do Açude indagou. – Pobre coisinha minha, se licença me dão. Composição ...” (ROSA, 1984: 66)

Mas, um dia, veio a Morte
vestida de Embaixador:

chegou da banda do norte
e com toque de tambor
disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?

Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento
– A sina do Rei é a morte,
temos de tomar assento ...
beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.
(idem, ibidem: 67-68)

Laudelim cantou para um público entusiasmado que pedia, repetidas vezes entre aplausos, a interpretação daquela nova música que tinha como tema a sina de um Rei ser assassinado, por traição, por sete guerreiros. No entra e sai da sala, Pedro Orósio e Ivo Crônico caminham agora noite adentro em busca de outras novidades. Encontram no caminho os companheiros de Ivo: Jovelino, Martinho, João Lualino, Zé Azougue, Veneriano e Hélio Dias Nemes.

A música de Laudelim Pulgapé não saía “da cabeça” de Pedro e, pouco a pouco, ela vai ganhando sentido. Os desafetos pelas suas costas, os companheiros caminhando juntos, num instante Pedro estremeceu e juntou as cifras, os acordes, e partiu para a guerra antes da emboscada. Tal como num enigma proposto por Esfinge, o recado do morro, oblíquo e piramidal, chega finalmente claro e legível. Agora era morrer ou ter boa sorte pela decifração antecipada.

Traição? Ah, estava entendendo. Num pinga dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete? Estremeceu, no lugar. Soprou. – ‘Doidou, Pê? Que foi?’ Traição, de morte, o dano dos cachorros! – ‘Pois toma, Crônico!’ – e puxou no Ivo um bofetão, com muito açoite. Estavam na Ponte do Ribeirão da Onça. – ‘E que foi, gente?’ ele cresceu. Ouviu o que o Nemes e os outros gritavam:
– Pega, mata logo, gente, o bruto já desconfiou! Melhor matar logo...
– Aperra! Atira!
– Agarra! (idem, ibidem: 74-75)

Pedro Orósio se desvencilha da armadilha derrubando os sete traidores. Deixa o local do crime, sem saber ao certo se algum dos oponentes ficou morto. No final, observa Ivo Crônico gemendo, “como um mocó”, e salta “de estrela em estrela” para as suas terras, os seus Gerais.

Este breve resumo de “O recado do morro” ajudará a responder à pergunta central desta pesquisa: como João Guimarães Rosa organiza o percurso de criação de seus textos, visando a ser afetado pelas condições naturais do universo sertanejo, segundo uma pulsão primordial que busca satisfação a partir da ênfase no som. Dito de

outra maneira, a pulsão invocativa é eminente ou essencial em “O recado do morro” na medida em que as funções da voz e da escuta são pilares para a decifração do recado transmitido. Passo agora a tratar da outra história escolhida, “Uma estória de amor”, que amplia a percepção em *Corpo de baile*.

4.2. “Uma estória de amor” – imagens de uma festa

“Uma estória de amor” é a segunda história a ser apresentada e incide, primordialmente, sobre os contornos de uma festa. Aliás, o subtítulo da história é grafado como: “Festa de Manuelzão”, destacando o nome do protagonista e planejador do evento. Cronologicamente, a trama se dá em três dias – linha de tempo que se desenha com os preparativos, o início e o fim da festa. O lugar é o chamado de Gerais, região mineira cuja paisagem é caracterizada pelo cerrado.

IA HAVER A FESTA. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. (ROSA, 1984: 145)

Na história, Manuelzão é o personagem central. Ele se move para a organização de uma festa, cujo enfoque é a inauguração de uma capela, construída por ele mesmo, em homenagem a sua falecida mãe. Ao mesmo tempo, o evento simboliza a fundação da Fazenda Samarra, erguida nas terras de Federico Freyre, homem que deixou sob a responsabilidade do vaqueiro Manuelzão a construção e o gerenciamento de parte de suas posses.

Desse modo, o evento a ser desencadeado (a festa) está ligado ao trabalho de um homem que, atendendo aos últimos desejos da mãe³³, se viu compelido a erguer uma pequena igreja em memória dela. Por outro lado, a festa “carimba” quatro anos de empenho de Manuelzão, na estruturação das terras para o levantamento da Fazenda Samarra.

Lá mesmo Manuelzão a enterrou, confechando quase à borda da chã um cemiteriozinho, razoável, cercado de aroeiras, moirões que podiam durar sem acaba, e coberto pelo capim duro do cerrado, no qual, no raiar das madrugadas, o orvalho é azul e mata a sede. Ao lado, ergueu a capelinha. Enquanto pôde uma folga, na lida. O principal da idéia da capelinha então tinha sido de sua mãe. Mas ele cumprira. E ele inventara a festa, depois. Na Samarra, aliás, Manuelzão conduziu o início de tudo, havia quatro anos,

³³ “No tempo de adoecer, ela mencionara a mesa-de-campo como o ponto ideado para se erigir uma capelinha, a sobre”. (ROSA, 1984: 151)

desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada – “Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar! (idem, ibidem: 151)

É importante dizer que João Guimarães Rosa escreveu “Uma estória de amor”, de um lado, inspirado por narrativas fictícias e, de outro, por situações experimentadas por ele e por interlocutores. Assim, ele se serviu de muitos acontecimentos “reais”, contados por vaqueiros e sertanejos daquele centro-oeste mineiro.

Entre esses narradores, figurava Manuel Nardy, conhecido como Manuelzão, que era também capataz de Fazenda³⁴. Após a publicação de *Corpo de baile*, gradativamente, foi se tendo notícia da veracidade de parte dos acontecimentos tratados nesta obra literária – com incrível semelhança e extrema riqueza de detalhes.

Então, de fato, Manuel Nardy construiu uma capela em homenagem a sua mãe e, no mesmo período que o escritor Guimarães Rosa visitou a região, houve ali uma festa religiosa; com procissão, missa e folgedos – antes da partida condutora de uma boiada. Nesse sentido, pode-se dizer que “Uma estória de amor” está constituída sob profunda impressão extraída da convivência de João Guimarães Rosa com vaqueiros, sertanejos e, especialmente, com Manuelzão.

Seguindo a novela, o “dono da festa” é mesmo o personagem Manuel Jesus Rodrigues, o Manuelzão, homem que conta com aproximados sessenta anos de idade. Ali, como Guimarães Rosa escreve, o desejo do vaqueiro é o de ter o nome descrito e disposto em letras graúdas, grafado na capelinha, logo abaixo do “título da Santa” escolhida: Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Entretanto, Manuelzão é apenas o vaqueiro-capataz que cuida das terras cujo dono, Federico Freyre, cedeu para a lida com boiadas.

Guimarães Rosa constrói o cenário inicial de uma festa e alguns traços personificados de Manuelzão: um homem que trabalhou muito na vida, que já está em avançada idade, que não adquiriu posses, que tem poucos laços afetivos e, por fim, portador de uma dor no próprio corpo, “um machucão no pé”, que pesará na escolha de caminhos futuros.

³⁴ Em meados de 1952, o vaqueiro Manuel Nardy era capataz da Fazenda Sirga, propriedade de Francisco Moreira, primo de João Guimarães Rosa. Nesse período, Rosa solicita ao primo uma viagem pelo sertão de Minas, recomendando a presença de boiadeiros, contadores de histórias e cantadores, com intuito de obter referências para um projeto literário. Assim, conhece Manuelzão, numa viagem de dez dias pela região do cerrado mineiro.

No início de “Uma estória de amor”, é possível perceber que Manuelzão se sente mesmo o “dono da festa”, ou o principal planejador do evento – consciente do que deveria natural e seguidamente acontecer. E assim as primeiras frases do texto atestam:

Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. (idem, ibidem: 146).

No entanto, ao aparente controle dos acontecimentos vão se somando os imprevistos. Manuelzão vai passando a não entender aquela movimentação toda – gente surgida de toda parte, pessoas que ele nunca tinha visto antes. Por um lado, um mutirão de mulheres, que já não se preocupavam com o “gerente” das coisas. Elas iam tomando conta da capela: dos enfeites, das paredes de “tapa-de-sebe”. A igreja ia se abrindo para receber gente de toda sorte.

Homens e mulheres que chegavam de todo lugar: “povo do baixio, do sertão, das brenhas”. Eles traziam, em oferenda, suas “estúrdias alfaias”, que renderiam frutos para a igreja, em futuro leilão. Trouxeram de tudo: ovos de gavião, orquídeas molhadas, balaios com musgos, blocos de cristais, quartzo róseo, minerais, sacolas, cestos, esteiras, rosários, lascas de pedra-de-amolar, armadilha de ferro, mortalhas, panos, dentes de gente e de animais, uma buzina amarela de caçador, penas de arara...

Ainda nos preparativos, antes mesmo de se iniciar o cerimonial imaginado por Manuelzão, a festa ia por si se desenhando. Num certo sentido, os atores e os espectadores já se misturavam nos afazeres, anunciando o entendimento que eles tinham do que seria a sagração de uma capela. Assim, para a festa na Samarra, muita gente ia chegando “de surrão e de bordão”: crentes, lazarentos, aleijados, mendigos, lindas moças, tipos estranhos, músicos, vaqueiros, ricos com seus bichos e coisas.

Já em presença do padre, Manuelzão vai percebendo que não pode deter o controle do que se seguirá adiante. O movimento festivo oficial se inicia com uma procissão noturna, fora das cogitações de Manuelzão. Toda aquela gente vinha, de fato, para algo maior. A convergência já não era mais a igreja que homenagearia a mãe de Manuelzão, tampouco a representação do suor do vaqueiro, na construção da fazenda. A festa e a capela mostravam-se, juntas, como uma construção de todos.

Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não tinha mandado ser, nem previra aquilo... Uma mulher carregava no colo uma criancinha toda nua, só trespassada no peito uma fita azul – por devota promessa. No frio apertado da noite, a menininha esperneava, que nem sabia falar, choramingava. A momento,

encostou a mãozinha no fogo da vela que era da mãe, se queimou, rompendo um choro mau. O povo cantava, a mãe da meninazinha cantava. Rogavam para o rugoso Céu, com estrelas, mas cheio de sobrolhos, se serenando na estrada-de-santiago. Manuelzão se retardava para trás, deixava que seguissem sem ele. Retomava seu posto, culatra – conforme cumpria nas boiadas – os costumes de responsabilidades. (idem, ibidem: 171-172)

Na procissão, Manuelzão vai para a “culatra”, nome dado ao local em que os vaqueiros têm uma visão privilegiada da boiada – é o lugar do último cavaleiro. Guimarães Rosa transfere ao leitor a possibilidade de ter uma visão panorâmica desse início de festa. Assim, a procissão instaura o sagrado (o “batismo” da capela) e, na narrativa, é possível reter a imagem de velas iluminando à noite, morro acima, em formato de serpente, naquele entorno da Samarra. Chegando à capela, o povo foi às rezas – “entoava-se o Bendito”.

Em “Uma estória de amor” o momento inaugural da festa é, também, o início de reflexão e de análise na vida do vaqueiro Manuelzão. Trata-se de momento ímpar em sua vida (vida que não era acomodada a festas). Nas linhas do texto, Manuelzão “talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Ele, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só”. (ROSA, 1984: 149)

Esse “novo tempo”, instaurado pelo início da festa, possibilita uma melhor percepção das relações do vaqueiro, dentro e fora de casa. João Guimarães Rosa segue se utilizando da terceira pessoa e da “narração onisciente” para esmiuçar detalhes do enredo. Contudo, em muitas passagens, ele conduz o leitor a participar das recordações e das aflições do protagonista Manuelzão – como se o próprio personagem fosse narrando suas memórias.

E é assim que lhe vem à lembrança a chegada do filho às terras da Samarra. Embora nunca tivesse casado, Manuelzão possuía um herdeiro (Adelço), que fora convidado a vir morar com ele, pouco depois do vaqueiro receber a designação das terras, de levantar o rancho e a casa. Junto com o filho também vieram: a nora (Leonísia), sete filhos e o cunhado (Promitivo) que, com o agregado Velho Camilo³⁵, formavam o núcleo familiar da fazenda.

Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagarosamente. Só solteirão, que ele era... Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha. Esse,

³⁵ “Velho Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte ... informou idade de oitenta anos pra fora: tinha uns oito ou dez, na Alforria do Cativoiro”. (ROSA, 1984:158-159)

filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado. Manuelzão não o vira, ao todo, mais de umas três vezes. E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal, e era um rapagão cabeludo, escurado, às vezes feio até, quando meio zarolho remirava; com Manuelzão nada se parecia. A mãe morrera pontual, Manuelzão não se lembrava do nome dela. Mas esse Adelço se casara, tinha sete meninos pequenos, a mais velha com sete anos, e trabalhava para toda lavoura e gado, numa fazenda pompeana, beiras do Córrego do Boi Morto, depois noutra, entre o Córrego Queima-fogo e o Córrego da Novilha Brava, depois noutra no Córrego Primavera ou dos Porcos, lugar chamado o Barra-à-Barra; depois noutra, final, no Buriti-do-Açude. (idem, *ibidem*: 153)

Em meio ao movimento festivo, Manuelzão vai examinando e passando a limpo momentos de sua vida. Com as lembranças da aproximação do filho Adelço, da inicial configuração da família, vem também a de tempos difíceis, que culminaram com o desaparecimento do riachinho, que banhava o pé da casa. Aqui, Guimarães Rosa nos leva a perceber, ainda mais de perto, o profundo sentimento de carência de Manuelzão: pela perda da água, pelas opções de vida, pelo avançado da idade, pelos clamores do corpo, pelos laços mal constituídos.

Foi no meio de uma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciosinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. – “Ele perdeu o chio ...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s’embora, o riachinho de todos. (idem, *ibidem*: 155)

Em “Uma estória de amor”, o sumiço das águas é um marco na vida de Manuelzão, que se vê diante de poucas alternativas. Momentaneamente, ele pensa mesmo em desistir, reconhecendo que a morte do rio era um anúncio de “desando”, de “desmancho” – “pensou que estivesse com mau-olho”. Mas, paradoxalmente é esse mesmo prenúncio que o instiga a iniciar a construção da capela, quando lhe vem à ideia a homenagem para a mãe, a sagração da vida, a continuidade de seu trabalho, ali na Samarra.

O rio secara e as providências deviam ser tomadas. Toda manhã, Chico Carreiro, parceiro de trabalho de Manuelzão, atrelava um carro de boi cheio de latas e descia para buscar água, num lugar denominado Pedras. As crianças acompanhavam o trajeto e, às vezes, ia também o agregado Velho Camilo. Deste modo, Manuelzão ia tocando a vida na Samarra. Em grande medida, foi nascendo e se desenhando em decorrência de sua determinação.

E para esta festa Manuelzão tratou de abastecer a casa com boa comida, em quantidades razoáveis, para bem receber os convidados. Ele cuidou como podia do acolhimento das pessoas, com a casa e o pátio já se “rebulindo” de gente. Reservou as garantias para frei Petroaldo, que benzeria a capela, vindo de Pirapora – uma cidade de bom prestígio na região.

Entre os personagens da novela, destaca-se também a figura de Joana Xaviel, que ao lado do Velho Camilo, forma o par dos contadores de histórias. Por fim, tem o Chico Bráabóz, “o preto da rabeca”, que “recendia a aguardentes, mas tinha muitas memórias: as músicas, as danças, as cantigas” – e é ele quem puxa a procissão noturna, dando início ao evento.

“Uma estória de amor” é conhecida pela sobreposição da figura do contador de histórias ao cotidiano do trabalho – na lida com as boiadas. Nesse sentido, a festa – coisa incomum na vida de Manuelzão – proporciona ao vaqueiro um olhar diferenciado para os entes, para as histórias de vida das pessoas do seu entorno. Acolhida na fazenda, Joana Xaviel (exímia na narrativa oral) desloca os ouvintes e inaugura outras possibilidades de pensamento.

Joana Xaviel fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. O rei velho segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o tape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xaviel virava outra. (idem, ibidem: 175)

A personagem Joana Xaviel contava as histórias na cozinha, em companhia das mulheres, e Manuelzão as escutava do seu quarto, que se localizava em divisão de parede. Nas palavras de Guimarães Rosa, Manuelzão “de certo que não vinha nunca para a cozinha; ele não gastava lazer com bobagens. Mas, se ouvindo assim, de graça, estimava”. (ROSA, 1984: 181)

Desta maneira, os recursos da cultura oral (as histórias, as quadras³⁶) ocupam o espaço dos três dias de festa na Samarra e, conseqüentemente, do desenrolar de “Uma estória de amor”. Para além das narrativas dos personagens contadores, no texto, é frequente o aparecimento de provérbios, frases rimadas, aforismos ou versos de cantigas. Às vezes, elas aparecem nas vozes de sertanejos e vaqueiros anônimos que, à

³⁶ “Ah – alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó ...”. “E ... era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco – e começa outra estória ...” (Rosa, 1984: 188-195)

sua maneira, vão descrevendo histórias e motivações de suas viagens pelo sertão mineiro.

No dia seguinte à procissão, após a missa de logo cedo, a festa de fato acontece. Tantas sendo as pessoas: “vaqueiros, as famílias; barranqueiros, vazanteiros, veredeiros, geralistas, chapadeiros”, catrumanos. O leilão começava. Os violeiros, e entre eles o rabequeiro Chico Bràabóz, empunhavam seus instrumentos para o início das danças e das cantorias. “Se divertiam às ásperas”. Ouve-se dos festeiros que a “Festa de Manuelzão” está supimpa!

Os homens dançavam. O Pruxe formava o lundu, feita grande roda. O Maçarico, José de Cima, Zé Arioplero, Xandrim, O Ciço, o Lói, sem a baeta vermelha, João Polvilho, o filho deles Aquiles, todos da outra beira do rio. O lundu era de lá. E outros, não conhecidos, que vinham chegando. Os tocadores tomavam grupo, perto.

*“É deveras, minha gente,
Quem souber pode dançar!
- Olerê, canta!
Ao meu Rio-de-São-Francisco,
Capitão deste lugar!...”*
(idem, ibidem: 204-205)

A festa seguiu nas danças, nas rodas de conversa, nos desfiles de noivos, na “comida” e bebida, nas visitas à capela terminada, na benção e fundação do lugar. Em determinado momento, Manuelzão recebe de vaqueiros uma carta de Frederico Freyre, seu patrão, com as escusas pela ausência. E ele vai se sentindo mais importante – com as considerações de sua festa, feitas por gente conhecida e desconhecida dele.

Em meio ao burburinho, no caminho para o meio da festa, Manuelzão vai também sofrendo com presságios, com falta de ar, aflições afetivas e dores no corpo. O evento e a força das palavras escutadas aos narradores sertanejos vão se estabelecendo: deslocando, animando e também entorpecendo a vida comum do velho vaqueiro. Guimarães Rosa transmite nesta novela inúmeras sensações de sua viagem de 1952, com as conversas entre os vaqueiros, com a convivência com Manuel Nardy, o chefe da comitiva – guardador de histórias de bois, romances, de encruzilhadas.

Seguindo o enredo, após uma conversa com o filho Adelço e, finalmente, a audição de uma estória narrada por Camilo, *A décima do boi*, o personagem Manuelzão vai desnudando o momento, dando sentido ao “entorpecimento”, principiando a enxergar a retomada do trabalho com ânimo, com vigor. *A décima do boi* ou *O Romanço do Boi Bonito* fecha a narrativa de “Uma estória de amor”. Nesse momento,

os convivas se concentram e o Velho Camilo principia o conto de uma estória, que não era muito conhecida dos ali presentes.

Conta-se que um fazendeiro, muito bom vaqueiro, era possuidor de um cavalo encantado, que somente ele montava. Ocorre que este homem morreu e deixou para o filho a herança: a fazenda, os animais e, entre eles, o cavalo encantado. O herdeiro não conseguia domar o cavalo; nenhum dos homens da fazenda podia com o animal. Assim, o cavalo ficava pastando e engordando. De outro lado, nuns pastos distantes da fazenda, havia também um boi branco, que vaqueiro nenhum conseguia trazer para curral.

Acontece de aparecer por ali um forasteiro, que se apresenta como Menino, e de pronto consegue montar o cavalo. O Menino foi ficando na fazenda e se envolvendo com o animal. Em determinado momento, ele sugere ao dono da fazenda que chame vaqueiros de toda parte, a troco de boa recompensa, para “correrem” o Boi Bonito. E assim o dono fez, oferecendo a filha em casamento. Milhares de homens chegavam para a derrubada do Boi. No texto, “por mais de mil se ajuntaram, ali na baixa vertente, fervença de tanta gente”: – “Rendam armas, companheiros! Vamos derribar esse Boi!” (idem, *ibidem*: 244)

O Boi Branco ninguém pegava – e, na corrida, ficaram muitos mortos e machucados. Entretanto, restou o Menino montando o cavalo encantando, seguindo o Boi Branco por lugares inusitados. O Menino cercou o Boi, à beira de um riacho e conseguiu amarrá-lo. Ele voltou para a fazenda e foi aclamado. No entanto, ele pediu ao fazendeiro que soltasse o Boi Bonito e que lhe concedesse o cavalo encantado – essa era a melhor recompensa. O fazendeiro aceitou.

“Uma estória de amor” se encerra com o final de *A décima do boi*. Ainda por dois dias do encerramento da festa na Samarra, a narração dessa estória inspirava os convidados a permanecerem no encontro. É possível ouvir da voz de Manuelzão: “...hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar ... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias ... A boiada vai sair. Somos que vamos.” (idem, *ibidem*: 258)

“Uma estória de amor” é uma novela que o próprio João Guimarães Rosa apontou ser dedicada aos contadores de estórias. Deste modo, o mote central do enredo é o recurso que o narrador tem de chamar a atenção para pelo menos algumas aptidões: o de enodar, de “novelar” e de ritmar palavras. O público seduzido ou imantado pela destreza do contador pode se afetar em maior ou menor grau, conforme o modo com que palavras são conectadas no desenrolando da estória.

Os contadores de histórias expressos na escrita de Guimarães Rosa vão dando vazão aos desejos do escritor. Denotam aquilo que Rosa procura, com o tratamento e o cuidado com as nascidas palavras. Nesse sentido, as conexões ou os enredos vão se desenhando com uma firme convicção das infinitas possibilidades e efeitos da linguagem. Uma história inacabada ou com um fim inesperado, fora da moralidade, como a narrada por Joana Xaviel, contempla redes de significação que escapam à ordem simbólica.

Ainda menino, por iniciativa e contratação dos pais, Rosa recebia em sua casa pessoas “versadas” nessa arte, especialmente, para encher a casa de narrativa oral. Foi o caso de Juca Bananeira, que se transformou posteriormente em personagem de *Sagarana*. As escutas dessas histórias puderam desenvolver no escritor um gosto pela narrativa oral, que pode ser interpretado como uma inclinação à satisfação pulsional invocante, da relação com a voz.

Deste modo, Manuelzão, Joana Xaviel ou Velho Camilo, entre tantos outros personagens da obra de Rosa, formam espectro interessante de uma espécie de desejo primordial do autor em ouvir histórias – brincando com a sensação provocada pela voz dos narradores, pelo afeto provocado a partir do proferir das palavras.

Numa publicação recente, Selma Kuasne (2009) revela um traço interessante de Guimarães Rosa relacionado às histórias do autor em sua infância. Segundo a autora, Rosa era uma criança bastante concentrada em tramas silenciosas, que ele tratou de caracterizar de brinquedos quietos.

A partir da frase extraída de um texto autobiográfico do autor, “ainda escrevo um tratado sobre meninos quietos”, Selma constrói uma rede de significações com poemas e títulos de sugestivas brincadeiras: “brincar de sensações, brincar de ouvir barulho, brincar de fazer barulho, brincar de segredos, brincar de colecionar, brincar de geografia, brincar de olhar, brincar de pensar, brincar de criar”.

Brincar de criar

Criar palavras
Cordisburgo ou cor de burro?
Palavras inventadas por crianças
Na poesia das suas danças.

Brinquedos feitos na mão
Da Maria, do Manoel,
Do Chico e do João.
Não é brincadeira não! (KUASNE, 2009: 17)

Inspirada em João Rosa, Kuasne desvela algumas características dos meninos quietos do cerrado mineiro, que vão inventando suas brincadeiras a partir dos recursos da natureza. Guimarães Rosa, menino, tinha a companhia dos contadores como uma de suas brincadeiras prediletas.

Os sonhos e as fantasias que alimentam, fortemente, as crianças estão sempre muito presentes na criação artística do autor de Cordisburgo. Pode-se dizer aqui que o período da primeira educação de João Guimarães Rosa, isto é, aquele momento da vida infantil em que a família mobiliza recursos para a fixação de princípios morais, foi marcado por duas perspectivas: uma ligada à experiência de ensinamentos provenientes da narrativa oral e a outra aos pilares de uma educação formal, isto é, aquela acompanhada de mestres intelectuais.

Nas linhas de José Nicolau Gregorin Filho, dos estudos em pedagogia e psicologia ligados à educação das crianças, extraí-se que, antes do século XVIII, havia uma separação entre “indivíduos que liam os grandes clássicos da literatura, orientados que eram pelos pais e preceptores; já a criança das classes mais populares não tinha acesso à escrita e à leitura, portanto, tomava contato com uma literatura oral e mantida pela tradição de seu povo e também veiculada entre os adultos”³⁷.

Guimarães Rosa teve o acesso às duas coisas, isto é, pôde gozar simultaneamente de ambas as formas de educação mencionadas por Gregorin. Conforme exposto no capítulo 3, muito cedo, Rosa se deparou com as línguas estrangeiras, a partir da curiosidade em ler revistas e do subsídio familiar. Não demorou a sua iniciação nos estudos clássicos, que se contrabalanceava com a vivência com a rica cultura oral sertaneja. Seu pai sendo um importante comerciante, com “venda” em frente à estação férrea de Cordisburgo, gerenciava o ponto de encontro dos sertanejos, vaqueiros, tropeiros e gente simples da região.

A infância e o olhar do menino Miguilim, em “Campo geral” de *Corpo de baile*, confunde-se com a do próprio Guimarães Rosa. Muitas das lembranças do autor são transpostas para o enredo, que associado às linhas descritivas de sua breve permanência em sua cidade natal, Cordisburgo, revela meandros da aurora de sua vida. Criança do sertão, conforme a narrativa da filha Vilma Guimarães Rosa (1983), “foi um menino sábio”, “descobriu muito cedo a literatura, dinamizando sua enorme curiosidade”. (ROSA, 1983: 52)

³⁷ GREGORIN FILHO, José Nicolau. “A atualidade dos contos de fada”. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/download/atualidade_contos_de_fada.pdf. Acesso em: 23 nov. 2010.

Se a pergunta que move esta pesquisa se detém nos modos de produção e de armazenamento de recursos para o impulso da criação literária em Rosa, então, não é possível deixar de lado os primeiros laços afetivos, ainda na infância do autor, para a interpretação de algumas escolhas. Conforme exposto no capítulo 3, dedicado às pulsões, as marcas e as lembranças infantis são substancialmente carregadas para as fases futuras do sujeito, em formas de fantasias mais ou menos próximas das experiências vividas. Devo sublinhar, novamente, as pulsões: invocativa e escópica, do quadro laciano descrito no capítulo 3, fontes originárias que extravasam nos contos e nas novelas do autor.

O Rosa contador de histórias emerge, naturalmente, de um vínculo com as sementes imbuídas de sons e texturas – parte de suas primeiras investigações criativas a partir das vozes de sua infância. Seguindo esse curso, “Uma estória de amor” e “O recado do morro” são, então, frutos de uma inscrição no corpo e de uma pulsão que vai à procura de satisfação. Notadamente, uma satisfação indireta, não sexualizada, ligada aos desafios da escrita. Quando nos deparamos com a literatura rosiana e aquilo que chamamos de fontes primárias, os manuscritos e as cartas trocadas com familiares e amigos, notamos que a força na descrição dos sons e da paisagem do sertão mineiro está ligada a uma especialíssima disposição do ouvido e do olhar, sempre atentos e dispostos a serem afetados no mundo. Passo, então, a trazer mais diretamente parte deste material ligado às anotações de campo e as correspondências.

5. Cartas, anotações e novelas – expressões de um impulso

Tudo foi isso: tive medo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado.

Longe, longe, com que prazo de se ir até lá? Medo e vergonha.

*A aguagem bruta, traiçoeira – o rio é cheio de baques, modos moles, de esfrio,
e uns sussurros de desamparo.*

João Guimarães Rosa (1986: 88)

Neste capítulo, tomo mais diretamente como objeto de análise as cartas, as anotações e a narrativa literária de João Guimarães Rosa, pretendendo mostrar como as pulsões “escópica” e a “invocativa” são fundamentais no seu posicionamento afetivo no mundo e, conseqüentemente, na sua produção.

A predisposição auditiva e visual do autor no detalhamento dos objetos pesquisados é pulsante. Quando nos deparamos com as cartas trocadas por Guimarães Rosa, com amigos e familiares, notamos que o “escritor” ou a sua expressa ‘assinatura’ de autor literário está presente em cada frase, em cada intenção de verbo. Esta intensa predisposição para o trabalho não é diferente em sua ficção e, como o próprio autor atesta, às vezes uma só palavra lhe “tomava dias inteiros”.

Nesse sentido, suas cartas são revestidas de nuances, como por exemplo, o explícito modo de expor detalhes de experiências vividas, com ricas descrições e ajuizamentos filosóficos, trazidos de suas pesquisas encampadas. Numa carta de setembro de 1950 endereçada aos pais, Florduardo e Francisca Rosa, o escritor destaca um passeio que faria à Itália, sua segunda visita às terras de Petrarca, de Da Vinci e de Fra Angélico. Nessa carta, em *Relembraimentos* (1999), lê-se:

Assim, também, de hoje a dois dias, parto de novo para a Itália, em férias. Ando na febre dos preparativos, pois um passeio dêstes é mais uma verdadeira expedição científica, ou, mesmo, artística. A fim de aproveitar bem tudo o que nos oferece a “Il bel Paese”, e não desperdiçar nenhuma migalha de tempo, é preciso um corajoso estudo prévio, ler e anotar muitos livros, localizar os quadros, as estátuas, os recantos de paisagem, tudo, enfim, a ser mais detidamente contemplado. (ROSA, V. G, 1999: 196)

Em 1950, ocasião deste passeio à Itália, João Guimarães Rosa residia em Paris, servindo à Embaixada brasileira no papel de conselheiro. Em suas incursões literárias, já havia publicado os contos de *Sagarana*, primeira edição saída do prelo em 1946. Portanto, o Rosa escritor “publicado” estava ainda se desenhando nessa sementeira contida entre a observação e as anotações dos contornos do mundo. Não é de se

estranhar que o autor sublinhe, nesta carta de 1950, o interesse pelos “recantos de paisagem” italiana. Quatro anos antes, o Guimarães Rosa de *Sagarana* já havia se deparado com um dos temas que percorreriam toda a sua obra: a apreensão da paisagem sertaneja – local investido e revestido de afetos visuais e auditivos.

A pulsão escópica (fonte de energia ligada às relações do ver e do ser visto), representada no limiar do olhar afetivo, é fonte motora de criação em Rosa, na medida em que é perceptível na sua escrita o vazamento de características como: altas e baixas luminosidades, enquadramento de linhas, formas e cores, preocupação com os planos detalhe e geral, entre tantas outras nuances extraídas dos objetos elegidos pelo autor em sua composição textual. Nessa mesma carta de 1950, o autor põe em relevo a luz italiana e é evidente a influência da pulsão escópica em sua própria narração: “a gente olha, espia, vê, e não acredita estar vendo”.

A Itália é indescritível. Não é apenas o país mais belo do mundo; é qualquer coisa fora e acima deste mundo, assim mais ou menos pendurada entre o Céu e a Terra... E isso não decorre somente das riquezas artísticas, de todas as épocas – que os etruscos, os gregos, os romanos, a Idade-Média e a Renascença ali acumularam. Nem só a natureza, estupenda: céu que a gente olha, espia, vê, e não acredita estar vendo: crepúsculos fabulosos, que parecem também de mentira; e um mar lindamente impossível, que desprende poesia como se desprendem energias de um átomo desintegrado... Nem apenas da luz, que, nas outras terras significa apenas claridade, ao passo que, na Itália, a luz é uma coisa em si, com palpitação e coloração próprias, quase palpável, misteriosa, e que, ainda por cima, varia, de região para região, de cidade para cidade. (idem, ibidem: 196)

A carta de Guimarães Rosa segue recheada de metáforas e sinestesias que procuram dar conta da fixação misteriosa da luz italiana. Vivendo em Paris, ele atesta e comunga da escrita francesa que diz ser a luz italiana “intimidante e de tão difícil descrição”, quanto o olhar da “mulher amada”. Variando de cidade em cidade, seguindo a carta, a luz da Lombardia, por exemplo, fazia-se ligeira e era “docemente” mantida em vapores d’água; a veneziana sendo dourada e dando ao céu um ar sensual, como “a suculência de uma fruta”; a luz “virginal” da Toscana parecendo ter nascido sempre num instante antes de sua apreensão, a “Luz de Roma, elixir licoroso, que adquiriu a espessura, a densidade do óleo e do sangue ...” (idem, ibidem: 197)

Nesse breve recorte, revestido de poesia, percebe-se a exaltação da “luminosidade” italiana que, sendo mais que mera claridade, alvoroça os sentidos e desperta o movimento da retina (corporal), dirigida por uma pulsão que se satisfaz na visão da beleza, no objeto de prazer. É explícita a apropriação dos termos sexuais para

referenciar e reverenciar a luz italiana. Assim, a sensualidade da luz suculenta, doce, amada, virginal, licorosa, espessa, densa e oleosa, inspira uma relação entre aquele que vê e aquilo que é visto.

Naturalmente, é bastante provável que os sentidos de qualquer um que visite cidades europeias se agucem diante da beleza dos monumentos, de suas especialíssimas características arquitetônicas, da fabulosa herança histórica deixada nos traços desse eixo geográfico e ordenador da ideia de civilização ocidental. No entanto, a visada “turística” que se detém na captura do “novo”, do “exótico”, do “fulgurante” ou do “eleito historicamente como modelo”, isto é, dos pontos chamativos dos lugares, fica a meio caminho dessa relação de pulsão (e representantes afetivos) se pensada à luz da sublimação, conceituada por Freud. Para que o caminho inteiro fosse realizado, seria necessário poder produzir algum tipo de obra a partir do que foi fruído no passeio descompromissado.

Conforme o estudo freudiano sobre a infância de Leonardo Da Vinci torna-se razoável pensar que o processo sublimatório é notado no desvio de uma pulsão sexual, transformada e satisfeita por meio da construção de uma obra qualquer. Pode-se imaginar não ser prerrogativa para as pessoas em geral anotar “detalhadamente” efeitos e sensações dos lugares visitados, embora certamente deva haver casos semelhantes. Anotar, transfigurar, solicitar metáforas, em João Guimarães Rosa é, antes de tudo, o saber lidar com uma pulsão que busca sua satisfação na arte, na criação, que se resolve em prazer, em trabalho afetivo.

São evidentes os afetos de “entusiasmo” e de “alegria” do autor em poder re-visitar (re-ver) a impressionante Itália. Para a psicanálise lacaniana, o modelo primordial de alegria é o “júbilo” verificado no ‘estágio do espelho’, isto é, o entusiasmo advindo da apreensão de uma ‘totalidade’, ligada à imagem ‘especular’ do corpo capturado pela criança (bebê) – nas primeiras fontes para a formação do que Lacan denominou de Imaginário³⁸. Nesse sentido, a alegria seria um sinal (signo) de apreensão “ilusória” do sentido das coisas, da significação das imagens do mundo.

Explorando ainda mais essa carta sobre a Itália, é interessante notar as possibilidades de “enquadramento” que Guimarães Rosa proporciona aos leitores. O

³⁸ A assunção jubilatória de sua imagem especular por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem nesse estágio de *infans* parecer-nos-á, pois manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o [eu] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito. (LACAN, 1998: 96)

autor de Cordisburgo fala dos lugares com precisão de detalhes, alternando figurativamente as noções de amplitude e de reduzido. Assim, quando fala de Milão, mais precisamente de sua catedral (Duomo), trata de descrevê-la como “imensa e frondosa igreja gótica”, situada no centro de uma praça, “grandiosa montanha de mármore patinado”, em fachada exuberante, “denteada com 135 flechas e 2.245 estátuas”, uma construção similar a uma “súbita cordilheira”. (ROSA, 1999: 197)

Na linguagem cinematográfica, os quadros, os planos ou a tomada visual configuram-se no elemento fundamental para as intenções do diretor e do roteirista na narrativa de um filme. Deste modo, as tentativas de extrapolar limites no campo visual são comuns, por aquele que pretende ver adiante ou escapar de algumas fronteiras, isto é, por um autor que se posiciona em diferentes lugares e que detém as perspectivas do plano geral e do plano fechado. Em Guimarães Rosa, identificar e descrever a catedral de Milão como uma “cordilheira” ou uma “grandiosa montanha de mármore patinado” é explorar e ultrapassar as fronteiras dos 180° habituais do campo visual³⁹, auxiliado pelo recurso das metáforas e sustentado por uma poética do olhar. Em literatura, é também característica do narrador onisciente que transita de uma imagem a outra nos textos, com total controle dos diferentes enquadramentos.

A escolha de determinados registros imagéticos é determinante na forma da escrita rosiana e, no caso dessa carta, sublinhamos os efeitos provocados pelo júbilo, pela aproximação à cultura europeia. Nesse sentido, o autor direciona o olhar dos leitores para aquilo que pôde eleger como referencial, nos objetos que experimentou em seu campo sensorial. Ao lermos a descrição de Guimarães sobre o que sejam uma vereda ou a catedral de Milão, não podemos deixar de situar um fenomenal composto de sensações visuais, ligado à teia de estímulos oferecidos ao corpo.

Para o leitor, a persistência da retina deverá trabalhar sobre este enorme manancial de imagens, entrelaçado a partir desse impulso aqui chamado de “escópico”, situado primeiramente nesse ‘entusiasmo’ determinante de suas descrições, posteriormente, na própria obra literária, repleta de significações. Evidentemente, a pulsão do olhar e o entusiasmo no trabalho literário são somente parte das faces que caracterizam o diálogo entre o autor e a sua escrita.

³⁹ O campo visual humano estende-se a um ângulo de quase 180°. Para tomar consciência disto, coloque-se o leitor de pé, e fixe os olhos num ponto, por exemplo, num pequeno enfeite de parede. Abra os braços em toda a sua extensão; feche-os, lentamente. Diante do corpo; sem tirar os olhos do ponto escolhido, você verá aparecer, “nos cantos” do campo visual, suas duas mãos. (PEREIRA, 1980: 29)

João Guimarães Rosa vai da França à Itália, como de hábito, preparado para a exposição aos afetos. Desse modo, ao entrar em qualquer cidade italiana vai procurando e anotando as impressões, confirmando as suas leituras. Assim, “il bel paese” das igrejas vai se multiplicando em quadros, esculturas, mosaicos e sons admirados, capturados em anotações. Para Rosa, cada igreja era um museu que “invocava” sons e pulsava imagens:

- De Pádua, da Basílica de Santo Antônio, ficou-lhe a reza, “qualquer coisa fantástica, feérica”. A memória das vozes de frades cantando “poderosamente uma ladainha” – um “ora pro nobis” que grudava nos ouvidos, juntamente com os sons dos sinos;
- De Veneza, as imagens em formato de “conto de fadas”, as gôndolas sendo conduzidas pelo *Grand Canale* – “artéria central – por onde todos desembocam”; cerca de 200 palácios, bizantinos ou renascentistas, as escadas de mármore; a “Piazza di San Marco, chamada a última sala de festas da Europa”. Seus pintores: Ticiano, Tintoreto, Veronese, Bellini, Carpaccio;
- De Florença, o “Museu do Angélico”. “um velho convento, onde, em cada uma das pequenas celas, há um afresco de Fra angélico”, santo e artista que pintava olhando para o céu, vendo por uma fresta de janela, tendo por modelo, segundo os italianos, os “próprios anjos”. (ROSA, 1999: 200)

O escritor mineiro passa e repassa os contornos de um país que, para ele, revela-se em beleza, e vai descrevendo maravilhas de tantos outros lugares: de Nápoles, a Igreja de São Januário; o Vesúvio de Pompeia, a cidade soterrada pelas cinzas do vulcão; Paestum, “conjunto de ruínas” gregas; Sorrento; Amalfi; Perúgia; Siena; Pisa; etc. O narrador que apresenta a grandeza das cidades italianas, com seus canais ou monumentos históricos, revela também os detalhes não menos grandiosos, em plano fechado, de ampolas de vidro com sangue de santo⁴⁰, pinceladas de tinta em quadros renascentistas que dialogam, também, com o detalhamento de falas sertanejas de brilho

⁴⁰ De Roma, desci à NAPOLES. Igreja de São Januário, onde vi as ampôlas de vidro com sangue do santo (degolado pelos perseguidores), que torna a liquefazer-se, duas vezes cada ano, no 1º sábado de maio e no 19 de setembro”. (Rosa, 1999: 202)

e de natureza própria, observações feitas em outras expedições. Aqui, tratei de afirmar que a pulsão escópica é evidente norteadora da apreensão que o autor faz de seu entorno.

5.1 – A pulsão e a invenção de uma escrita

Nos capítulos 2 e 3 deste trabalho, expus a relação existente entre os conceitos de pulsão e de afeto, num percurso que separa a filosofia cartesiana dos primeiros passos da descoberta do inconsciente, com Freud. A partir da psicanálise, chega-se à ideia de afeto como representante (em “fenômeno”) da pulsão e, por isso, a relação que o sujeito estabelece com a afetividade pode sugerir algumas características pulsionais.

Em João Guimarães Rosa, para se chegar à afirmação de que a afetividade age em benefício da criação e do movimento, é necessário pensar nos variados tipos de afetos observados em fenômeno. O modo com o qual as pessoas lidam com seus afetos, raramente, segundo Freud, proporciona o que ele chamou de sublimação – uma destinação bastante peculiar para as pulsões sexuais. Assim, é necessária agora a atenção sobre a leitura psicanalítica dos afetos e, sobretudo, das saídas observadas no processo sublimatório quando posto diante dos “estados” de sofrimento, de angústia, de medo, por exemplo – que, supostamente podem causar paralisia e falta de ânimo.

Lacan (1963/2005) em seu *O seminário, livro 10*, sobre a angústia, afirma que o “afeto não é meramente uma emoção” e, no texto “Televisão” (2003), identifica o afeto à paixão. Com isso, ele sustenta que a psicanálise abandona o enquadre filosófico que sustenta as paixões serem vinculadas a todo tipo de sentimento e de emoção dado no mundo. Para ele, a paixão ou o afeto é situado na confluência (na intersecção) existente entre o Sujeito, o Outro e o que chamou de objeto (a)⁴¹, não-especularizável, não ‘residente’ ou apresentável em lugar preciso. Em *O seminário, livro 10* (1962-1963), como modelo de afeto, Lacan escolhe a angústia, que se apresenta como antecedente de uma experiência (sensação) de “caos perturbador”, sentido por um sujeito em seu corpo, mesmo quando ele não é capaz de apreender suas causas determinantes.

⁴¹ O Sujeito para a psicanálise lacaniana é aquele que se apresenta ‘fendido’ nas relações entre consciente e inconsciente, que se sustenta, no entanto, a partir da relação com o Outro (o simbólico, a cultura, a linguagem) – criando assim a imagem de um ‘eu’ em relação a esse Outro. O objeto (a) é identificado por Lacan como o desejo do Outro e que é marcado pela falta, por uma ausência. Em outras palavras, é o desejo de um ‘eu’ em ser desejado pelo Outro. Como o desejo do Outro é sempre incógnito, não há identidade na relação e, por isso, se estabelece um corte e uma substituição desse desejo na forma de objetos fantasiosos, na fórmula lacaniana de objeto (a).

Seguindo os estudos de Marcus André Vieira (2001), tanto para Freud, quanto para Lacan, a angústia não está diretamente associada aos significados do mundo, isto é, sua causa se dá no âmbito de uma indeterminação, de um vazio. Mas, para a psicanálise, este mesmo “nada” que causa a variação de afeto pode ser trabalhado (analisado) e, em consequência, potencialmente ser deslocado para o “engendrar” de algo novo. Sob o ponto de vista psicanalítico, a angústia está sempre presente, não se resolve, não tem cura e não serve para nada, a não ser disponibilizar-se para que seja feito “deste nada um motor para um ato.” (VIEIRA, 2001:165)

A angústia, segundo Lacan, aponta para a presença do objeto que denota uma ausência, uma falta. O sujeito deve estar “prevenido” de que a falta é a sua condição primordial para o movimento, inclusive para o ato criativo. Partindo de Freud, Lacan aceita que os homens vivem sob uma “máscara” que prediz uma presença em lugar de uma ausência.

A função “fálica” lacaniana denota que há algo comum entre a roupagem de um eu (sujeito) e o Outro (ordenador). Daí o construto do Imaginário baseado na ideia de que eu me reconheço no Outro, no Simbólico. As imagens que o sujeito cria para si são fundadas, então, na relação do “eu com este Outro”, caracterizando a máscara ou a roupagem como o próprio corpo, o próprio eu. O vazio da angústia é a interrupção dessa identificação, antes que o sujeito possa criar a sua imagem a partir da função fálica, do modelo “primevo”. Cola-se à falta fálica referencial uma nova falta. Segundo Vieira (2001), para Lacan a angústia é uma “falta da falta”:

O falo é uma falta, um “vazio estruturante”, que torna toda imagem e nomeação possíveis, sem ter ele mesmo imagem ou significação. A angústia corresponde, então, à “falta da falta”, célebre fórmula lacaniana. O falo tem, assim, uma propriedade essencial do significante. Ele nada é por si mesmo. Desta forma, esta falta da falta pode ser entendida tomando-se a ausência da função fálica como signo do desaparecimento da função de significação do significante, ou ainda, como a dissolução do imaginário que, articulado ao simbólico, constitui a imagem, um corpo. (VIEIRA, 2001: 168)

Na novela “Uma estória de amor”, o vaqueiro Manuelzão se depara com um vazio imensurável. Um ano após a mudança para a Fazenda Samarra, na qual exercia a função de capataz, o riacho que regava seus hábitos e planos se esvaiu, para sempre. O “estalo do silêncio” das águas marcava na vida do velho sertanejo algo mais que o vazio primordial, isto é, imprimia o deslocamento de seu objeto de desejo, que se erigia em firmar-se em terras produtivas na construção de sonhos.

Se o vazio fálico estruturante deixa de funcionar, a angústia se instala. O vaqueiro Manuelzão se vê triste, raivoso, medroso, depois angustiado, momentos antes de promover uma festa em homenagem à memória da mãe. Vai haver a festa, apesar do vazio das águas, foi o preenchimento feito por Manuelzão diante do vazio, do desejo nublado pelo objeto escorregadio.

Em “Uma estória de amor”, após a constatação da secura do riacho, Manuelzão se lembra da mãe, o “Outro precioso” na vida do *infans*, a “alteridade” em forma de “autoridade” simbólica. Ele pensa nas coisas que vêm de “mais longe”, uma última fala da mãe antes de morrer: o desejo de ter erigida ali uma capelinha. Essa memória funcionaria como o desejo do Outro que restitui o sentido, o “eu”, que se via diante do *nonsense*, do “sem-água”, do barulhento e gritante som composto no não “chio” das manhãs. O riachinho seco tem que ser transformado em acontecimento corriqueiro, ganhando nome e, por isso mesmo, simbolizado em “mau-olhado”.

Antes de se restabelecer enquanto sujeito (de prosseguir rumo à festa), Manuelzão se estanca no horror, no rompimento e no vazio. Na obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, revela-se no sujeito do desejo a procura de um objeto (supostamente completador), que, no entanto, se mostra ser de outro mundo, de um antes ou depois do próprio tempo. Em Manuelzão, a busca do objeto terá a mesma configuração, metaforizada pelo sumiço do riachinho, que, no entanto, não se vê senão como lampejo.

Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela d'alva. O riacho soluço de estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. (ROSA, 1984: 156)

A transfiguração da imagem do riachinho seco como representante de um desejo, “sempre” perdido, em Manuelzão torna-se, assim, arbitrariedade. Por isso, a perda das águas e o vazio surgem como interpretação, não como apreensão. Tomando a angústia como exemplo, a “falta da falta”, mencionada por Lacan, a ausência das águas deverá supor também uma ancoragem para engendrar o novo, restituindo a ordem simbólica que sustenta o sujeito, que neste recorte, se configura no nosso vaqueiro Manuelzão e sua homenagem à mãe. Manuelzão retoma o seu curso reinaugurando seu objeto: a capela, a missa, a festa, o cemiteriozinho, a condução da boiada.

Ainda sobre o objeto (a) lacaniano ou o objeto perdido freudiano, uma passagem da *Ética da paixão*, de Marcus Vieira (2001), transpõe uma importante alegoria do *O seminário, livro 10*, de Lacan, sobre a angústia:

Este objeto primeiro, que faz mover o mundo ao ser perdido, é, segundo Lacan, um pedaço do corpo. É disto que trata o mito da lâmina, ou lamela, esboçado no seminário sobre a angústia e explicitado em “Posição do inconsciente”. A lamela é um pedaço de um corpo originário, anterior ao mundo tal como o vemos constituído, exatamente a partir desta perda. A lamela pode tomar a forma da placenta, mas também do seio, das fezes, do olhar e da voz. A placenta seria sua mais antiga imagem, encarnando esta falta no real do corpo. A vantagem da figura da placenta é que não se pode dizer dela que se trata de um elemento inefável ou etéreo. Tal como a placenta, a lâmina é compacta, concreta, minha e, ao mesmo tempo, anterior a tudo o que é meu, pois só com sua perda venho à luz. Reconheço o gozo do tempo uterino que ela encerra, apesar de vivê-lo como profundamente estranho. Em seguida, libertando-se do peso imaginário, histórico, desenvolvimentista da placenta, Lacan, faz a lamela transformar-se em homéllete, resto do homem que após o nascimento teria se tornado, pela ruptura das membranas embrionárias, panquecas, ameba voadora, desprendida do passado e do corpo, pedaço solto de carne e, ainda, assustadoramente meu. (VIEIRA, 2001: 170)

Para Manuelzão, o riacho era mesmo um pedaço de seu corpo, “em forma de placenta”, no seu “surgimento” como vaqueiro capataz, na viabilidade de suas marcas no mundo sertão. Essa carência de corpo deverá, então, marcar sua trajetória de paixões (entre elas, a angústia). Outros afetos ou paixões, na terminologia lacaniana, poderiam ser trazidos, neste momento, como, por exemplo: o amor, o ódio, a ignorância, a culpa, o temor, a piedade, a alegria, a raiva, o pudor, a mania, o entusiasmo, a tristeza, entre outros. Coube aqui priorizar a angústia por se tratar de um afeto crucial: fundamentalmente, porque ela evidencia um truncamento nas relações entre o Sujeito e o Outro.

Devo ressaltar que o objetivo deste trabalho é evidenciar a forte marca dos afetos na criação literária rosiana. Tenho tratado de compor um quadro aproximando as cartas, os manuscritos e os textos publicados por Guimarães Rosa a conceitos fundamentais da psicanálise como: pulsão, afeto, sublimação e, por fim, a cadeia significante lacaniana.

Posto isto, o corpo perdido de Manuelzão em forma de riacho, impossível de ser restituído senão como resto, vai se anelando às imagens e aos auspícios da fálica resolução na tradição sertaneja, na tradição de uma escrita. Manuelzão, conforme Rosa exprime, resistiu. E isso, movido por uma pulsão criadora e estabilizante.

Muitos assuntos ele mesmo não sabia que neles não queria pensar. Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo sua águas, se acabara. Secara, e,

de agora, desde os três anos, toda manhã, cada por dia, o Chico Carreiro atrelava suas quatro juntas de bois, e desciam até as Pedras, o carro cheio de latas, para buscar água do usável. (ROSA, 1984: 156-157)

Como o título da dissertação sugere (A escrita e o afeto: o impulso inventivo de João Guimarães Rosa em seu *Corpo de baile*), tenho como preocupação relacionar a escrita de Rosa e sua afetividade, a partir de uma “pulsão” original que se satisfaz nas marcas deixadas na cultura e no seu próprio corpo.

Conforme atesta a biografia de Rosa, as experiências visuais lhe chamavam atenção desde muito cedo, com a precoce descoberta das letras e, fundamentalmente, com o diagnóstico da sua miopia. Somente aos nove anos, em Belo Horizonte, quando morava com avós, é que obtém seus primeiros óculos. A sensação das lentes de aumento é marca indelével no Rosa menino, mais decididamente explicitado em sua obra literária. Em “Campo geral”, o personagem menino Miguilim recebe os contornos das lembranças do autor:

Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos e pôs na cara de Miguilim. E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 1984:142)

As primeiras descobertas de um sujeito podem lhe causar prazer ou desprazer. Os efeitos visuais trazidos dos textos ou da paisagem do lugar onde viveu, certamente, proporcionavam ao menino Rosa muita satisfação. No escritor, a notória ligação com os estudos das línguas, com a curiosidade em conhecer biologia, geografia, e a cultura geral, a partir das leituras, denotam uma relação extremamente prazerosa com o “ver” e o transfigurar palavras. Assim, o destaque para o fenômeno afetivo que demonstra a satisfação do olhar, vincula-se ao modo que o autor verteu seu impulso na criação literária.

A mesma intenção de registrar, anotar, ver, ouvir, sentir objetos e relações entre as pessoas, numa proposital postura científica, é conferida em diversas referências sobre o cotidiano de João Guimarães Rosa. Sua filha, Vilma Rosa, relata as semelhanças de personagens com pessoas conhecidas da família, geralmente, construídas a partir da observação e dos apontamentos contínuos. Assim, o dia a dia de Guimarães Rosa como

médico, soldado⁴², cônsul, embaixador ou escritor, configura-se em fonte inesgotável de criação, transmutada em escrita ficcional. Conforme a filha Vilma atesta:

Há uma visível semelhança entre o Manoel Carvalho raizeiro-receitador e o “Compadre meu Quelemém de Goiás”, do Grande sertão: veredas. O boticário Raymundo, de Sagarana, foi decididamente inspirado na figura do farmacêutico Ary Coutinho. Da turma de trabalho do senhor Paschoal Torguete saiu o Lalino Salãthiel. A Tapera do Arraial, à margem do rio Pará, no conto “Sarapalha”, foi baseada no Povoado do Vilela. O major Anacleto do conto “A volta do marido pródigo” não é outro senão o major Antonio Luiz de Oliveira. (idem, ibidem: 344)

No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, há uma grande soma de documentos atestando o “impulso” do autor em anotar coisas a sua volta. Os arquivos *Boiada 1 e 2*, selecionados como parte do *corpus* desta pesquisa, constituem apenas um fragmento, diante do grande número de registros feitos pelo autor. No que se refere ao glossário de palavras e de frases organizado por Guimarães Rosa, estabelecido mediante uma criteriosa preocupação de fixar notas de campo, muitas passagens de sua escrita ficcional podem ser pensadas.

Uma das mais chamativas está em *Corpo de baile*, na novela “Cara-de-Bronze”. Ali, existe um trecho em que são denotadas e transpostas para a literatura, quase que integralmente, fontes abundantes contidas nos apontamentos de *Boiada*, relacionados à rica diversidade do cerrado mineiro. Numa brincadeira, a partir da apropriação feita pela fala coloquial relacionada à nomeação de objetos da natureza, Rosa expõe uma enorme lista de nomes de árvores e animais a serem descobertos pelos leitores de sua obra.

Em “Cara-de-Bronze”, o personagem Grivo viaja por escolha do dono de uma fazenda, que vive só e invalidado fisicamente. O vaqueiro/poeta Grivo tem a função de recolher palavras sobre o entorno da região, o Urubuquaquá, e o mais além do lugar, os Gerais. Dois anos se passaram (dezembro, janeiro, fevereiro...) até a volta do enviado, que de maneira peculiar passa a pormenorizar os diversos nomes dados às formas de vida do cerrado, do sertão. Em sua fala, “por aonde fui, o arrebenta-cavalos passou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve ...” (ROSA, 1984: 115)

Na voz do personagem Grivo (em seu grivar⁴³), “toda árvore, toda planta” muda de nome em cada “légua” de caminhada. Num recurso linguístico, Rosa apresenta uma

⁴² De 1931 a 1933, Guimarães Rosa atuou como médico em Itaguara, Oeste de Minas Gerais; em 1932, na Revolução Constitucionalista, como médico serviu o Exército, incorporado às tropas de Minas Gerais.

nota de rodapé ligada à palavra planta com a indagação cobrada por um personagem indefinido, sugestão do narrador onisciente: “E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?” (idem, *ibidem*: 115) A resposta vem em forma de nomes (registros), conforme abaixo, os mesmos que foram minuciosamente elencados em parte do arquivo *Boiada*.

A ana-sorte. O joão-curto. O joão-correia. A três-marias. O sebastião-de-arruda. O são-fidélis. O angelim-macho. O joão-leite. O angelim-amargo. O guzabu-preto. O capitão-do-campo. A bela-corísia. O barabu. A gorazema. A árvore-de-vaca. A ciriba. A nhaíva. O oiti-bêbado. O carvão-branco. O pau-de-pente. O sete-casacas. A carrancuda. O triste-flor. O cabelo-de-negro. O catinga-de-porco. A carne-de-anta. O bate-caixa. A bolsa-de-pastor. O chupa-ferro. O gonçalo-alves. A casca-do-brasil. O calcanhar-de-cutia. O jacarandá-mimosim. A canela-atoa. A carne-de-vaca. A rama-de-bezerro. A capa-rosa-de-judeu. A maria-pobre. A colher-de-vaqueiro. O jacarandá-muxiba. O grosso-aí. A combuca-de-macaco. O pente-de-macaco. O macaqueiro. A árvore-de-folha-parida. O castiçal. O malmal. O frei-jorge. A cachaporra-de-gentio. O açoita-cavalos. O amansa-bestas. O rosa-do-norte. O bordão-velho. O cega-machado. A uva-pura-do-campo. O tira-teima. O bálsamo-de-cheiro-eterno. O araticum-do-sertão. O caj-a-do-sertão. A embira-barriguda-do-sertão. A timborna-sertã. O muito-sertão. A perova-baiã. A fava-do-sertão-da-baía. O bucho-de-boi. A costela-de-vaca. A arara-uva. O testa-de-boi. O grão-de-cavalo. A rajadeira. O moreira-amarél. A árvore-que-muito-fede. O angico-surucucu. O araçá-pomba. A amendoeirana. O cedro-fêmea. A murta-de-parida. O tingui-capeta. O araçá-das-almas. O banda-de-sargento. O baba-de-boi. O birbissona. O palmeirim. O zé-que-canta. O piri-joão. O coquim-de-amar. O coco-de-vaqueiro. O rompe-gibão. A sombra-de-touro. O sassafrás-da-serra. O criuli. O coti-caém. O cedro-i. (ROSA, 1984: 115)

Rosa não tem o menor problema em transferir para a versão literária o vernáculo popular, isto é, a terminologia recolhida em lócus. Para ele, a sabedoria popular imprime sua marca em cada espaço no qual caiba uma letra nova. A gíria, o apelido ou o batismo de um objeto em forma de “palavra fresca”, por suas características externas ou internas, não são novidade no interior de uma língua viva. Assim, a nomenclatura variada que cada planta toma, em regiões distintas, pode ter estatuto “científico”, na medida em que a mudança “dos termos” é parte indissociável da leitura do mundo. No entanto, as formas de padronização acabam suprimindo o olhar sugestivo da particularidade, sacrifício visível das formas populares de impressão e de marca.

A botânica ou a medicina podem, gradativamente, corrigir os erros que expuseram a sapiência popular à derrocada, isto é, aos limites do conhecimento considerado sem discernimento (pouco razoável) e da falta de ordenação. Nesse sentido, Guimarães Rosa restitui em sua obra sua inclinação e seu interesse, despertados desde a

⁴³ Um dos sentidos dados à palavra grivar é o de “panejar”, isto é, o de pôr panos ou roupagens em algo. Grivo é o vaqueiro (poeta) que manipula as palavras, dando a elas novas roupagens, novos significantes.

infância, pelos aspectos da biologia tão evidentes na fala “sensata” do homem simples do sertão. No livro *Medicina popular do centro-oeste*, de Waldomiro Ortencio (1997), as imagens do raizeiro ou do curandeiro são restituídas e avolumadas, lado a lado, com a medicina oficial. Tal como Rosa, Ortencio valoriza e sustenta o saber desses homens que, em suas livres associações, vão nomeando e conhecendo cada planta, cada raiz de árvore.

Deste modo, o araticum (cabeça-de-negro), cientificamente denominado “*annona crassiflora*”, para o sertanejo será sempre uma planta para “machucaduras” ou “pisaduras de animal”, além de pertencer à paisagem familiar, ao seu universo, parecidíssimo com uma verídica “cabeça de negro”. O angelim, angico ou angélica (*vatairea macrocarpa*) servirá como analgésico, como “evitador” de coceiras e de bicheiros provocados por animais. O bartimão (*stryphnodendron adstringens*), a colher-de-vaqueiro (*salvertia convallariaeodora*), o capitão-do-mato (*terminalia argentea*) ou a uuucuuba (*virola sebifera*) serão sempre tão familiares que o deslize dos nomes mais certifica a qualidade da planta nomeada do que a desacredita. Assim, o “latim” científico, rígido, assegura a objetividade medicinal. No entanto, não há contradição entre o uso ou a descrição feita pela fala popular, no que se refere às propriedades e às substâncias das plantas, seus meios e seus fins.

O zigue-zague de palavras apontado por Grivo, com a mesma árvore ou planta tendo variados nomes, denota que a “coisa” denotada não se apreende facilmente pela palavra. As nomeações são fugidias, inconstantes. Por outro lado, por ser tão próximo a essa “coisa”, aos objetos desses Gerais, é que a tradição popular sertaneja pode renomear, inaugurando novos sentidos, construindo a sua poesia. Nessa novela de *Corpo de baile*, o “grivar” palavras significa renomear, pôr novos panos, e levá-las ao fazendeiro que, sem poesia e possuído de palavras cristalizadas, estava praticamente morto. Nos diálogos entre os vaqueiros, a função de Grivo é significante: “José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas? Adino: Aí, Zé, opa! GRIVO: Eu fui ...” (ROSA, 1984: 135)

Em sua viagem, Grivo foi buscar as tantas palavras e cantigas – a poesia. O palíndromo Aí, Zé, opa! (apo éZ ia) anuncia sua função: sair em busca de significantes – “significâncias”. Nesse sentido, sair em “busca” é sair em “fusca”, em “fusco”, em “lusco-fusco”, em função de um acaso, de um acaso tropeço em palavras escorregadias que denotem novas revelações. Da preocupação de Guimarães Rosa em reunir variações nominais ligadas às árvores do sertão, estabelecidas coloquialmente pelas vozes das

peças dos lugares, percebe-se a perspectiva de um autor que pretende assinar seu nome, no entanto, com a mais concreta assimilação de sua arte pela cultura, sobretudo, a que se inscreve nos contornos sertanejos.

Nesse sentido, a cadeia significante disparada no trato com as palavras está a serviço da estruturação de um sujeito autor, mediante sua relação com a cultura. A invocação de Rosa prevê a fala sobre o sertão, partindo deste universo e experimentando sua roupagem – o autor considera os aspectos particulares da língua falada e os transforma em universal, construindo sua estética literária. Para Guimarães Rosa, “o sertão é o mundo” e o mundo é a linguagem. Transformar-se em linguagem é a tarefa do seu corpo, físico e metafísico, que vai sustentado pela inscrição contínua dos afetos, pelos estímulos.

O curioso é um estimulado. Ao falar do excesso de estímulos (imagens e sons) erçados numa metrópole, George Simmel (1987) é enfático em sinalizar as catastróficas consequências sobre a percepção humana. Em sua leitura, o agrupamento fragmentário de imagens, sua inconstância, a imprevisibilidade de estímulos sensoriais experimentados em cada esquina, em cada rua, proporciona uma alteração psicológica prejudicial à saúde ou ao equilíbrio das pessoas. Nessa direção, os impactos auditivos e visuais na vida metropolitana seriam determinantes no aumento de tensões “viscerais” e de cargas de ansiedade na população urbana.

Portanto, sob o prisma de Simmel, o “refreamento” de estímulos sensitivos resguardaria a boa qualidade de vida e de pensamento na cidade. Por outro lado, guiando-se pela crítica à modernidade, a vida no campo se comporia na ausência de estímulos fragmentários, podendo-se verificar ali o tempo mítico, em sua constante reafirmação de rituais e de repetição do tradicional. Nessa órbita, a predisposição radical aos afetos do mundo deixaria os sentidos exauridos, o que levaria o homem moderno mais à paralisação do que à criação.

Não trato aqui de contrapor as ideias que implicam e ajuízam o desenfrear da modernidade, que culminaria com a revolução tecnológica e o desabrochar da infinidade de estímulos visuais e auditivos na contemporaneidade. Diferente, pensando as pulsões escópicas e invocativas ligadas a um autor da literatura, preocupa-me sublinhar sua entrega aos estímulos, como técnica de trabalho. Deste modo, ligado à cidade ou ao campo, Guimarães Rosa antes de tudo subverte (sublima) fonte pulsional e estímulos

em obra de arte⁴⁴. Sobre a pergunta: o que leva alguém a se expor radicalmente aos estímulos? No caso rosiano, afirmo que é a possibilidade de transformá-los em satisfação, que, segundo Freud, corresponde a um prazer sublime, raro, substituto da finalidade sexual buscada desde a origem de uma pulsão.

Nesta dissertação, a indicação da transcrição dos manuscritos e datiloscritos (material anexo), a ênfase em algumas correspondências de João Guimarães Rosa e a presença dos textos “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, publicados na coletânea *Corpo de baile*, juntos, sinalizam a busca, a lapidação e o acabamento de palavras que ganharão relevo no texto literário. Derivei deste material a potencialidade afetiva ligada à maneira pela qual o autor se dispôs às suas anotações, às vivências, às conversações em torno de sua produção artística.

Não é despropositado lembrar que uma das fontes com a qual trabalho, isto é, as anotações que chamei de primárias, está relacionada diretamente à caderneta que Guimarães Rosa levava ao pescoço, na viagem de 1952, acompanhando a comitiva guiada pelo vaqueiro Manuelzão. Acentuo que alguns trechos dessas anotações de campo foram também publicados nos livros *Relembraimentos*, de Vilma Guimarães Rosa, e em *Memória sertão*, de Carlos Rodrigues Brandão, livros que são mencionados aqui em recorrência.

Dessa mesma fonte primária destaco a troca de cartas de João Guimarães Rosa com familiares e, destacadamente, com Edoardo Bizzarri, tradutor italiano destinado a verter para a língua de Dante as sete novelas de *Corpo de baile* e o romance *Grande sertão: veredas*. Esse conjunto de escritos é extremamente importante, na medida em que indica sinais de composição da obra literária. Reproduzo agora abaixo alguns trechos (fac-símiles de manuscritos) que aparecem no livro *Relembraimentos* de Vilma Guimarães Rosa, que demonstram o cuidado do autor de Cordisburgo em manejar palavras:

1) Côres e sinais de cavalos

2) côr de canela =: alazão

3) côr de ouro desmaiado/ amarelo torrado } =: baio

4) descopado = que, visto de lado, é mal apumado.

5) baio bem sujo = lontra

6) mil-flôres = mesclado de branco e vermelho

7) pintarroxo = pintado de castanho claro Boi

8) de côr grisalha = : pigarço

⁴⁴ Guimarães Rosa sai de Cordisburgo/MG muito jovem, aos nove anos de idade. Posteriormente, entre 1920 e 1966, viveu em Belo Horizonte, Itaguara, Rio de Janeiro, Bogotá, Hamburgo, Paris, entre outras cidades. Em sua vida cotidiana, esteve mais exposto aos hábitos urbanos do que aos do campo.

9) que tem cor carregada = : retinto

10) pinhão = de cor vermelha, como pinhão, (ROSA, V. G. 1999: 410)

Se olharmos de perto essas anotações, percebemos que Guimarães Rosa dá equilíbrio entre o sentido obtido no glossário formal e na proliferação de significantes disparada pela palavra elevada no contexto coloquial dos homens do sertão. Nas anotações acima, é o caso, por exemplo, de *descopado* (4) ou *pigarço* (8), que, quando não especificadas, levam os leitores e ouvintes a representações diversas. Rosa se preocupa em reter o sentido dado à palavra pelo sertanejo sem, no entanto, deixar de verificar o léxico oficial.

Assim, não era somente o sentido das palavras que Guimarães Rosa vasculhava. Parece que procurava restos de algo, tidos por ele como encobertos pela aniquilação da língua formal. Em outras palavras, o escorregar significante pode provocar um lampejo repentino, des-velando um possível verbo original, uma letra, que em última instância estaria encoberta pelo registro da simbolização, da cultura.

O poeta não trabalha de outro modo. Ele vai em busca da palavra “ideal”, vasculhando suas roupagens, seus velamentos, e procurando nas entrelinhas, nos subterfúgios, dar vazão ao indizível, ao “não-simbolizável”, que não tem possibilidade de vir à luz senão como um “riiisco” escapável, um resto intangível, inaudível, invisível, imperceptível. Aqui fica evidente o paradoxo, vinculado ao mexer com as sensações para emergência ou o escape do que não pode ser apreendido. Para Rosa, olhar e ouvir detidamente a Pompeia destruída e transformada em cinzas pelo Vesúvio é penetrar na impossibilidade de saber, de simbolizar, o que foi essa cidade.

Assim, tão radical quanto o despertar de Norbert para os contornos de sua *Gradiva*, Guimarães Rosa parece querer desenterrar sua Pompeia, buscando elementos que possam compor uma linguagem autêntica, ligada a vestígios encobertos pela fala usual. A preocupação com a linguagem, em sua constante transformação, sempre guiou Rosa. A sua produção literária brotou da tradição oral e, ao mesmo tempo, a refloresceu. Se o autor ficasse, preponderantemente, na captura do som ou na tentativa de dar sentidos à alma sertaneja, talvez, falhasse na essência, na letra. Ele foi mais adiante. Não só tratou de transcrever os sons, traduzir e dar múltiplos sentidos aos contornos sertanejos como também escavou até achar matéria essencial.

E de que modo ele vai nessa direção? Segundo suas próprias declarações, ele almejava constituir sua própria língua, mas, apresentando um lugar particular: o sertão –

que em sua concepção era ao mesmo tempo particular e universal. Essa concepção é possível entrever nas suas anotações (datiloscritos – anexo).

- 1) as Plêiades – as sete cabrinhas ... – m%
 - 2) m% - Era um boi tetrarca (maioral)
 - 3) m% - chorava só nos cantos-dos-olhos
 - 4) Jumento fálico
 - 5) banzativo – distraído
 - 6) Boiada pesada
 - 7) Boiada cuiabana tem muito medo de cachorro.
 - 8) Boiada pesada: deve-se viajar nas madrugadas
 - 9) Perigo: cada peitada: é um tombo!
 - 10) m% - olhinho
 - 11) TATÚ - não tem buraco certo
 - 12) Acauã – asas meio acinzentadas, peito branco.
 - 13) Curango: ele choca é no pé. Surpreendido, carrega ovo na mão.
 - 14) Só choca um ovo.
- (anexo *Boiada*)

Nos registros de campo, Rosa não se cansa de brincar com a figuração da natureza “viva” metamorfoseada, humanizando animais, montanhas, plantas e rios, transpondo para a caderneta de bolso motivos de prosopopeia e animação. À palavra Plêiade (1), que no sentido dicionarizado pode significar a reunião de sete pessoas ilustres, de poetas ou, ainda, uma das estrelas de um aglomerado, Rosa associa “cabrinhas” (1), que em sua singeleza e particularidade emanam sentimentos universais. Nesse sentido, elas adquirem vozes portentosas dignas de serem escutadas. A grafia de ‘olhinho’, olho no olho com um novilho, reafirma a sua postura afetiva diante da fauna.

Em *Sagarana*, há o eminente conto “Conversa de bois”. Ali, o anímico é explicado pelo próprio Guimarães Rosa como uma “experiência mediúnica” (ROSA, 1984:10). Ele planejava escrever algo sobre carro-de-bois, “com o carro, os bois, o guia e o carreiro”. Mas, após uma noite de sono, outra narrativa lhe apareceu, como ele próprio relata na apresentação da 1ª edição de *Sagarana*: “história prontinha”, “espécie de Minerva”, totalmente diferente da anterior. Os bois tomaram conta como senhores da vez, maiorais, bois tetrarcas, como nas anotações de campo.

É possível significar o boi tetrarca (2) como sendo quadro vezes maioral, com suas suntuosas frentes e ancas. Reis absolutos do sertão, pensantes, às vezes, poetas e filósofos. Os sentidos que Rosa imprime nas anotações de seus m% (100 % autoral) deslizam ainda mais na sua literatura. O boi tetrarca se transforma em Petrarca facilmente, sobretudo pela paixão que o embaixador Guimarães Rosa nutre pela luz da Itália. Os bois do sertão são elevados ao pensamento, suas presenças, simbolicamente, equivalem às luzes francesas ou italianas. Em “Conversa de bois” eles falam e emitem

juízos sobre os homens, alguns são fortes, têm sua própria maneira ver o mundo, às vezes baseados numa “lógica” de bois:

Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: - Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos! ... Estúrdio ... - Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... Invês de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois ir beber e voltar, é melhor a gente começar de longe, e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente ... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra poder comer mais! (ROSA, 1984: 322)

O boi bonito de “Uma história de amor” não fica atrás. Dessa vez o animal se reveste de divindade, aparecendo como uma criatura bela, mitológica, impossível de ser capturada. O boi branco é louvado por sua beleza e aptidões: sua força, agilidade e decisão. Naturalmente, na figuração do boi, Guimarães Rosa vai fundindo a noção de belo das artes chamadas eruditas com a tradição oral, que se arranja desde o período colonial.

Nesse sentido, o discurso que dá nome e adjectiva o Boi Tetrarca, das anotações de *Boiada*, iluminado pelas veias de sangue real, mistura-se ao do boi-barroso, do boi-bumbá, do boi-de-reis, do boi-de-fita, do boi-bonito, entre tantos outros bois, que colorem o imaginário e folguedos de regiões que vão do norte ao sul do país. O boi é por excelência um símbolo do sertão. Sertão que, a partir de Cordisburgo, Guimarães Rosa em sua literatura eleva à categoria transcendente de eixo do mundo.

Assim, o dizer rosiano que o “sertão está em toda parte” pretende ser mais que um axioma, isto é, transborda a cientificidade ou o lugar geográfico para significar uma intuição. No *Dicionário do folclore brasileiro*, organizado por Luiz da Câmara Cascudo (2001), uma das acepções da palavra sertão vincula sua origem a desertão, derivada de deserto. Leituras mais livres associam o termo às raízes da palavra ser, que vão se juntando semanticamente a ser tão, “ser Tao”.

Como já me referi anteriormente, para a escrita de suas obras, o próprio João Guimarães Rosa declarava a necessidade de uma pesquisa a ser encampada. Por um lado, ele precisava visitar a região onde nascera para colher causos e vivenciar a vida “desses bois” e desses seres tão grandes. Por outro, ele enviava cartas aos parentes e aos amigos, moradores da região do cerrado mineiro, com o objetivo de obter material “vivo” sobre os modos e os costumes de vida, sobre histórias e curiosidades do lugar.

Assim se vê na carta enviada ao pai, no período em que estava escrevendo os dois livros:

Rio, 27 de Outubro de 1953.

Papai,

Há uma semana, escrevi ao Sr. uma carta, e hoje tive a alegria de receber a sua, acompanhada das “notas”, que muito agradeço. Todas são ótimas, principalmente a sobre os “CIGANOS” e a do “ENTRUDO” em Caeté. Vão ser muito muito bem aproveitadas! Sempre que o Sr. Tiver disposição, pode mandar. (ROSA, 1999: 208)

Esta carta enviada ao pai Florduardo Rosa é datada de outubro de 1953, um ano após a viagem de Guimarães Rosa, que acompanhou o vaqueiro Manuelzão pelo sertão de Minas. O conteúdo das anotações feitas na caderneta de bolso, em 1952, já estava organizado como fonte de recursos para a escrita de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. No entanto, Guimarães não se cansava de buscar outras fontes, marcadamente, aquelas ligadas a histórias frescas ou transmitidas de gente comum sertaneja e, sobretudo, às curiosidades da cultura popular.

O “Entrudo” ou “Intróito”, referido na carta, é de herança portuguesa e transformou-se em importante manifestação popular que remete às origens do carnaval. Os ingredientes para o movimento eram farinha, água, fuligem ou goma, utilizados como “armas” de ataque contra passantes nas ruas. A brincadeira configurada como “guerra” oscilava entre ataques mais ou menos agressivos, com características demarcadas a partir do século XIX. Os escravos participavam do evento carregando suprimentos para os senhores, que se empenhavam nas disputas. Já na virada do século XX, as manifestações em torno do Entrudo tornaram-se mais brandas, nutridas a seringas de água “perfumada”. Na carta, Guimarães Rosa continua a pontuar seus interesses:

Na carta, falei no interesse que tenho pelo assunto das caçadas na Serra do Cabral – principalmente quanto aos detalhes pitorescos. O detalhe é muitas vezes de grande proveito, pois metido num texto dá impressão de realidade. Há outros assuntos que gostaria de esmiuçar. Por exemplo:

1. A briga do 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;
3. Descrição de pescarias, a rêde;
4. Jogos de baranho; o truque; a “pavuna”, no restaurante em Cordisburgo; a intervenção do Vigário;
5. A briga daquele Sr. Gastão, com o padre;
6. Chico Sanfona, sua família, coisas interessantes que lhe digam respeito;
7. O Renério, idem;
8. As donas daquele sobradinho, na Várzea, em Cordisburgo, idem;

9. Aquelas grandes quantidades de peixes, de Pirapora (?): como o Sr. os comprava, como vinham, etc;
10. Caixeiros-viajantes interessantes ou curiosos, alguns bons traços;
11. 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 exquisto, que passou por Cordisburgo; etc.
12. Esta é com ajuda de Mamãe: - A história daquele corpo de homem mumificado, que se desenterrou, em Jequitibá, e foi levado para a igreja.
13. Histórias de crimes, de brigas, raptos de moças, etc.

A lista é grande, mas o Sr. não se assuste com ela. É apenas um punhado de sugestões. Mas não deixe de ir mandando alguma coisa, aos poucos. (Como disse, os detalhes – sobre objetos, usos, expressões curiosas na conversa, etc. – são sempre importantes. Tipos encontrados em viagens, também, por exemplo.) Nomes curiosos, de lugares e de pessoas.

Agora, pedindo a bênção, e à Mamãe,

o grande abraço do Joãozinho.

(ROSA, V. G., 1999: 208)

Nessa carta, de outubro de 1953, reproduzida aqui integralmente, é visível o interesse do autor em reunir o máximo de detalhes sobre a vida sertaneja. Um ano e meio antes, mais precisamente em maio de 1952, Guimarães Rosa havia encomendado ao primo fazendeiro Chico Moreira uma viagem pelo sertão. Rosa queria participar de uma comitiva que conduzisse bois. E foi assim que passou dez dias viajando “em lombo de cavalo”, ajudando a tanger uma boiada. Partiu da fazenda do primo chamada Sirga, no município de Três Marias/MG, com destino a uma fazenda em Araçaí, que ficava a 240 Km de distância.

Essas duas fontes, as cartas e as anotações dessa viagem, são cruciais para o entendimento, mínimo, do percurso criativo de Rosa na direção de *Corpo de baile*, ricas em imagens e ruídos. Cabe dizer que o autor saiu ainda muito menino do sertão, para viver em cidades maiores, e, tornando-se diplomata, não mais retornou a viver na região centro-oeste de Minas. Desse modo, a procura por sensações experimentadas mais solidamente em sua infância, quando ainda vivia em Cordisburgo, é marca preponderante em sua narrativa.

Pode-se falar que Rosa vai pesquisar as coisas de seu lugar de origem com os poros abertos, com a audição apurada, com os olhos vigilantes, com uma vontade infinita de degustação. Na viagem de 1952, ele pergunta muito aos vaqueiros: nomes de plantas, de bichos, de lugares; pede que eles narrem histórias verídicas e inventadas; mergulha no universo sertanejo a partir dos modos, das músicas – da palavra proferida.

O vaqueiro capataz, chefe da comitiva, era Manuel Nardy, conhecido como Manuelzão. Como foi dito no capítulo anterior, em *Corpo de baile*, Guimarães cria

“Uma história de amor” para figurar a vida desse vaqueiro, homem que o impressionou imensamente pelo seu peculiar modo de ler o mundo. “Uma história de amor” ou “Festa de Manuelzão” é uma novela dedicada, sobretudo, às vozes do contador de histórias.

Embora o vaqueiro Manuelzão, em sua vida de condutor de boiadas, não se reconhecesse como um bom contador de causos, Guimarães Rosa atribuiu a ele, textualmente, o poder de gerenciar a fala e o tecer narrativo. É necessário dizer aqui que a fala do vaqueiro Manuelzão, descrita em ficção, será posta lado a lado com algumas anotações feitas por João Guimarães Rosa.

No dia 19 de maio de 1952, a comitiva sairia às 10h30’ da Fazenda Sirga rumo a Araçá. É curioso pensar que o começo dessa viagem coincide com o final da narrativa da novela “Uma história de amor”. Na ficção, após a inauguração de uma capela e um cemitério, Manuelzão mais alguns vaqueiros conduziram uma boiada pelo cerrado mineiro. Guimarães Rosa se serve das anotações de bolso para transferir ao conto toda força de uma verdadeira saída de boiada. Conforme escreve o professor Carlos Brandão (1998), Rosa anotou:

SAÍDA da Boiada às 10h30’

Três a cavalo, dentro do curral. Um deles, Santana, conta. Fora, Manuelzão determina. O gado sai mugindo (Mugem ainda os de dentro)

Zito: com o berrante

- “A fieira está comprida demais. Eles estenderam muito a guia ... A maravilhosa saída da boiada. Luz, alegria, festa, gritos. Multidão de vaqueiros. O gado sobre a encosta. Alegres. Encaracolaram as caudas. Maravilha! (BRANDÃO, 1998: 239)

“Ia haver a festa” é a primeira frase de “Uma história de amor”. A última é: a “boiada vai sair!”. Trata-se, como exposto no capítulo 4, de uma história que expõe o desejo de um homem de inaugurar uma capela em nome de sua falecida mãe. Para tanto, ele promove uma festa – que, de certo modo, põe em xeque o seu comando, a sua força, a sua crença. Há nesse enredo um embate de inquietações no espírito do personagem Manuelzão, colocando-o diante de situações que sublinham sua condição falhada, solitária, próxima do fim – em momento de velhice.

Na história, as pessoas vão chegando de toda parte para o lugarejo em que será celebrada a festa de inauguração de uma capelinha, construída por Manuelzão em homenagem à mãe. As mulheres tomam a frente e começam a adornar o templozinho com bandeirolas, estampas, toalhas e colchas. Há nesse ponto, o primeiro espanto do vaqueiro. Como vão se apoderando de sua construção sem a antecipada e legítima conversa-autorização? Aos poucos, Manuelzão vai percebendo que a festa não podia ser

conduzida exatamente como ele havia pensado. A festa se fazia por ela mesma. Convidados e “não-convidados” iam chegando e se misturando.

Que povo, o desse baixio, dum sertão, das brenhas! De onde tiravam as estúrdias alfaias, e que juízo formavam da festa que ia ser, da missa na Samarra, na capelinha feira? Esse cafarnaum! As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte boca-de-sino todo ferrugem, uma oitavada lanterninha, rosários de fava-vermelha, santa-rita e mariola; um rabudo – armadilha de ferro, de pegar tatu em entrada de buraco; punhados de penas de arara, um dente de gente com ponto de ouro, um frasco azulado, as velhas cartas de um baralho; e esteiras, cestos, sacolas, caixinhas, tapas – tudo que da folha do buriti se fabricava. (ROSA, 1984: 147)

As “estúrdias alfaias” eram trazidas para um leilão, para o fim de arrecadação financeira e oferenda a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Manuelzão não podia entender aquela movimentação em torno de sua gerência. De todo modo, tentava reger à sua maneira, sem entrar em claros conflitos. Tanto em “Uma estória de amor” como em “O recado do morro” impressiona o “cenário” ruidoso, de sons pululantes e misturados, que deverão ser organizados em duas vertentes: na história e na música.

É interessante lembrar aqui que na carta dirigida ao seu pai, reproduzida anteriormente, Guimarães Rosa brinca com a idéia do detalhe narrado – como forma da ficção ir aparentando ser verídica. Assim, as ladainhas, as vozes, os quadros, os objetos sonoros e visuais expostos nas novelas, vão se desenhando a partir das referências anotadas nos festejos, nas manifestações populares presenciadas pelo autor e por familiares.

De fato, no caso de “Uma estória de amor”, é difícil pensar que “punhados de pena de arara” ou “armadilha de ferro, de pegar tatu”, sejam objetos passíveis de serem arrematados em leilão. Entretanto, no emaranhado dos detalhes, a narrativa ganha consistência e a imagem se faz verossimilhante. É indicativo que no sertão os arremates sejam inusitados, de acordo com o natural modo particular de estabelecer valores. Daí a busca de Rosa pelo pitoresco imagético e sonoro, pelas histórias que ganham volume no universo sertanejo.

Nas anotações que Guimarães Rosa faz na viagem de dez dias com a comitiva do vaqueiro Manuelzão, ele não hesita em pôr versos inteiros dos contadores e dos cantadores presentes. Notadamente, muitos desses versos aparecem de forma integral na coletânea *Corpo de baile* e, também, em *Grande sertão: veredas*, mostrando a preocupação do autor em aproximar muitíssimo a ficção da chamada realidade. É o caso dos desafios de viola presentes em *Corpo de baile*:

Doze guerreiros somaram
 pra servirem suas leis
 - ganharam prendas de ouro
 usaram nomes de reis
 sete deles mais valiam:
 dos doze eram um mais seis
 (idem, ibidem: 67)

Boas quantidades de desafios, reisados, folias, quadras e modas de viola foram ouvidas por João Rosa na viagem dos dez dias, especialmente pelas mãos e voz de Francisco Barbosa. Em “Uma estória de amor”, esse violeiro aparece com o nome de Chico Bràabóz. Em “O recado do morro”, enredo dedicado à música, a figura do violeiro se chama Laudelim, de quem reproduzimos o verso acima. Guimarães Rosa segue pontuando sua narrativa expondo ao máximo suas impressões e seus afetos. Da voz de Manuelzão anota e reproduz o aboio:

- Eu mais o meu companheiro
 vamos bem emparelhado:
 eu me chamo Vira-Mundo,
 e ele é Mundo-Virado ...
 (idem, ibidem: 170)

Se “O recado do morro” é uma novela dedicada à música e “Uma estória de amor” é uma homenagem aos contadores de histórias, então, os dois enredos são preponderantemente objetos captados no impulso auditivo. Em outras palavras, tanto uma quanto a outra novela são repletas de referências sonoras, seja por melodias sugeridas ou vozes que carregam sinais.

Ao se valer das frases, dos aboios e das histórias dessa viagem, na construção de sua obra, Guimarães Rosa colaborou também para que se criasse alguma confusão entre o que é e o que não é ficcional nos seus textos. Especialmente no caso de Manuelzão, de “Uma estória de amor”, grande parte da trama é inspirada em fatos ocorridos na vida do vaqueiro: a morte da mãe, a construção da capela, a vida como funcionário de fazenda, o relacionamento com os filhos, a celebração da missa e a festa em torno da inauguração da igrejinha.

Em *Grande sertão: veredas*, a história fictícia é carregada de anotações verídicas. A geografia apresentada é facilmente reconhecida nos mapas, com os nomes oficiais de lugares, de rios e de descampados. Com detalhes, são mencionados pequenos vilarejos, muitas vezes reconhecíveis. Assim, nesse romance, cidades como Lassance ou Andrequicé, os rios Paracatu, de-Janeiro e Urucuia, as chapadas ou o Paredão, são

construtos ficcionais intimamente ligados à configuração do que seja o sertão de fato. Do mesmo modo, alguns personagens são figurados a partir de histórias escutadas, reproduzidas e gravadas no tempo daquele lugar.

Pode-se dizer que Guimarães Rosa no seu modo de tratar a linguagem indica uma fórmula de trajetória incessante: na passagem, no atravessamento. Na atmosfera de “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*, ou mesmo do *Grande sertão: veredas* é possível entrelaçar conceitos da psicanálise, como o de cadeia significante (Lacan) ou transliteração (Allouch). A trama guimaraniana que procura uma “letra” primordial, por trás de cada palavra, se coaduna com as ideias da psicanálise que preveem um resto escondido, todavia, participante da relação entre o sujeito e a linguagem.

O deslizamento de sentido provocado pelas histórias rosianas, ora consideradas “reais”, ora “fictícias”, ligado à transmutação literária de lugares imaginados para os recônditos da natureza palpável (o sertão – espaço físico), evidencia uma cadeia de sentidos ainda mais presente quando se investiga com maior detalhe as fontes dos textos rosianos.

Dando consequência à cadeia significante lacaniana, a partir de Allouch (1995), pretenderei afirmar que, para além de transcrever e traduzir histórias sertanejas, Guimarães Rosa translitera. Sua obra apresenta um caminho trilhado a partir da busca por uma singular letra – um particular modo de dizer. Trago agora um “alinhavo” da produção rosiana (cartas, anotações) e as perspectivas trazidas pela psicanálise, com objetivo de traçar um caminho rumo às considerações finais sobre a letra e o sentido do impulso inventivo de Guimarães Rosa em seu *Corpo de baile*.

6. A letra de um singular recado

A fala dele era que não auxiliava o se entender – às vezes um engrol fanho, ou baixando em abafado nhennhennhém, mas com partes quase gritadas. Em cada momento, espiava, de revés, para o morro da Garça, posto lá, a nordeste, testemunho. Belo como uma palavra.

João Guimarães Rosa (1984: 23)

No presente capítulo, pretendo retomar o que chamo de ‘alinhavo’ da produção rosiana, ‘cartas’, ‘anotações’, e ‘novelas’ de *Corpo de baile*, sob a perspectiva da “instância da letra” formulada por Jacques Lacan (1998), com ênfase nas possibilidades de interpretação trazidas do conceito de “cadeia significante”. Para tanto, destaco no Guimarães Rosa de “O recado do morro” e de “Uma estória de amor” o movimento de uma escrita que vai anelando significante a significante, à procura de uma letra original, inaugural, autoral – na rede destinada à absorção e à impressão dos afetos, entre metáforas e metonímias constitutivas da linguagem.

Na caracterização dessa letra rosiana, acentuo a particular participação de Guimarães Rosa no processo de tradução de *Corpo de baile*, estabelecida por Edoardo Bizzarri. Em algumas passagens das cartas trocadas com o tradutor italiano, é nítido o envolvimento do escritor nas novas possibilidades de criação, conferidas pela versão lexical italiana. Derivarei, por fim, das colaborações efetuadas por Jean Allouch (1995), inscritas na leitura da “letra” lacaniana, o que ele em seu texto *Letra a letra: traduzir, transcrever e transliterar* se dispôs a pensar sobre os conceitos de tradução, de transcrição e, sobretudo, de transliteração.

Lacan inicia a “Instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud” ‘invocando’ os seus leitores e ouvintes de seminário a prestarem atenção no sentido da letra. A rigor, segundo Lacan, num primeiro momento “designamos por letra este suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem”, na medida em que esta estrutura ordenadora é pré-existente à chegada do *infans* e seu “desenvolvimento mental”. (LACAN, 1966/1998: 498)

Em outras palavras, o sujeito é determinado pelo que pré-existe no momento mesmo em que recebe seu nome, sendo indicado a ele um lugar de pertencimento, de inscrição ou de marca própria, berço acolhedor do nascimento. Essas estruturas elementares de ‘parentesco’ situam o sujeito no ambiente das primeiras trocas

simbólicas, autorizadas na cultura, na linguagem. A letra a ser assumida é, portanto, ‘parente’ de uma estrutura ordenadora.

O psicanalista Jacques Lacan desenvolve seu texto sobre uma “instância” trazendo como primeiro foco o entendimento da letra ligada à linguagem, a partir de conceitos sobre a significação. Por este curso, preso às questões freudianas suscitadas desde a “Interpretação dos sonhos”, isto é, a tese do inconsciente estruturado como linguagem, Lacan procura recobrir suas investigações de argumentos para sustentar a mesma afirmação: o inconsciente pode ser lido. Sob os auspícios dos estudos de Ferdinand Saussure, do *Curso de linguística geral*, Lacan tratou de sistematizar mecanismos de funcionamento nas relações de signo, significante e significado, a partir da leitura da fórmula de Saussure s/S , que é explicitada como: significado sobre significante.

Em “A Instância da letra”, Jacques Lacan, de antemão, apresenta o que chamou de “algoritmo” de Saussure com seus termos invertidos (S/s), isto é, o significante figurado sobre a barra e acima do significado. Por quê? Segundo Quinet (2000: 29), considerando que “o inconsciente se interessa muito mais pelo significante do que pelo significado”, a inversão da fórmula se conforma aos passos lacanianos na direção da conceituação do que chamou de cadeia significante.

Para Saussure, o significante é a “imagem acústica” de um signo linguístico, que em última instância é o simples som – descolado de significação. Ele expõe como exemplo “a percepção acústica” (som) da palavra *arbor*. Acima da barra, o significado é aquilo que o som designa, representado em alguma coisa, no objeto denotado *arbor* (árvore). Em Guimarães Rosa, poderíamos lembrar o nome do personagem Moimeichego. O significante (o som) da palavra nos leva a juntar significados às letras, ao nome, às falas e aos modos do vaqueiro de *Cara-de-Bronze*, que vão escorregando ou sendo substituídos, significante a significante. Rosa, finalmente, enuncia uma intenção na escolha e na brincadeira deste nome: moi, me, ich, ego – num ‘eu’ de autor presente e impresso; daí, outros significantes vão sendo anelados.

O ponto que importa para Lacan é a prevalência do significante ante ao significado, constituindo uma abertura em cadeia e uma recusa à manutenção de significado fixo. Assim, mesmo o significado seria tomado como significante, que se ligaria a outro e a outro, sucessivamente. A primazia do significante pode, também, ser elucidada na interrupção de uma frase, que, mesmo incompleta, marca a presença de sentido.

Pois o significante, por sua natureza, sempre se antecipa ao sentido, desdobrando como que adiante dele sua dimensão. É o que se vê, no nível da frase, quando ela é interrompida antes do termo significativo: Eu nunca ... A verdade é que ..., Talvez, também ... Nem por isso ela deixa de fazer sentido, e um sentido ainda mais opressivo na medida em que se basta ao se fazer esperar. (LACAN, 1966/1998: 505)

Ainda na “Instância da letra”, Jacques Lacan identifica o significante a uma primeira figura de linguagem, a metonímia, com um exemplo trazido da infância escolar francesa, quando as crianças iniciam os primeiros passos na gramática. Ele se lembra das lições em torno das figuras de estilo, da sensação provocada diante da enigmática presença na ausência verificada no uso da linguagem. Para isso, ele recorre ao exemplo metonímico das “velas” sinalizando barcos, da parte tomada pelo todo. A outra figura associada é a metáfora e, segundo Lacan, ela surge entre dois significantes. Para o autor, um significante substitui o outro, “assumindo seu lugar na cadeia significante, enquanto o significante oculto permanece presente em sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia”. (LACAN, 1966/1998: 510)

Inicialmente, do texto lacaniano a “Instância da letra” puderam ser pensados: a primazia do significante e a sua relação intrínseca com a estrutura reguladora, as funções de metáfora e de metonímia como propulsoras dos efeitos de sentido, a possibilidade de leitura do inconsciente, sendo apreendido na linguagem. O que Freud chamou de condensação na “composição” do sonho, para Lacan é a evidência da substituição de um significante por outro, num processo envolvendo a metáfora. Já o conceito de deslocamento freudiano se entrevê no deslizamento de significantes, exemplificados pela metonímia. Desta maneira, conforme os dois autores, as mesmas leis fundamentais da linguagem seriam também as do inconsciente.

A letra a se verificar na escrita do escritor João Guimarães Rosa, autor criativo e legitimado na linguagem, é, também, aquela que emerge do seu inconsciente. Nesse sentido, sua criação, assim como a matéria dos sonhos tomada por Freud, deve ser considerada também como um rébus⁴⁵, isto é, algo que se mostra nos caminhos da decifração. Assim, as significações postas numa dissertação de mestrado ficam sempre aquém dos significantes impostos pela obra estudada.

Não é despropósito lembrar, mesmo que num lampejo, a menção do professor Antonio Candido, em maio de 2006 (IEB-USP), nas comemorações do Cinquentenário

⁴⁵ Ideograma que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o correspondente ao nome desse objeto (termo ligado a decifração). Deriva-se de ‘rebus-cado’ os sentidos de: apurado com excessivo esmero, requintado.

do livro *Grande sertão: veredas*, relatando sua “intensa experiência corporal”, mistura de “sensações físicas”, despertada com a sua primeira leitura da saga de Riobaldo. O *Corpo de baile* de João Guimarães Rosa não deixou também de provocar muita intriga e discussão entre os críticos literários, substancialmente, associadas à novidade do léxico e às possibilidades semânticas despertadas pelos textos. As noções de pulsão escópica e invocativa, que foram desenvolvidas e organizadas em quadro por Lacan, permitem aqui pensar na relação entre autor e leitor, isto é, nas in-determinações pulsionais que um texto potencialmente pode provocar nos indivíduos.

Os signos de “O recado do morro” comportam perspectiva semelhante. Postas lado a lado algumas noções da psicanálise, que possibilitam um enfoque nos textos rosianos, sublevo parte da história ou da notícia “sonora” enviada por um morro, virada e desvirada em significantes por personagens “recadeiros” particulares, sertanejos chamados por Rosa de antirreflexivos e que atestam a predisposição da linguagem em se organizar em metáforas e metonímias, em cadeia significativa. “O recado do morro” situa-se no centro do *Corpo de baile* rosiano, convidando o leitor à decifração de uma letra, escondida entre sons e riscos.

Este recado é a travessia de um som, de uma música imperceptível para a maioria e com endereço certo: vai para um homem ‘extraordinariamente comum’, de mãos e pés atados no seu hábito. No entanto, para que emissor e receptor tenham seu encontro na mensagem (decifrada), Rosa sugere que todo o sistema solar planetário se mobilize e se atualize: nos nomes, no andar dos personagens, nos lugares de pouso⁴⁶, nas notas musicais. O destinatário é Pedro Orósio, “também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi”. O lugar (cenário) é o caminho que liga Pirapora ao município de Morro da Garça/MG, caminho para Diamantina, chamado centro geodésico de Minas, por sua riqueza mineral, atração em magnetismo e formações rochosas.

Nas anotações (*Boiada*) de Guimarães Rosa, “o morro da Garça é uma pirâmide azul”. De fato, à entrada do município de mesmo nome, vê-se uma elevação rochosa grande (montanha), em forma piramidal, que surpreende a paisagem formada basicamente de planície e de pequenas serras. Ao mesmo tempo, na estiagem de junho a dezembro, o céu límpido proclama um tom azulado de cor à chamada “pirâmide do

⁴⁶ Na viagem, as hospedagens eram as fazendas do Jove, da dona Vininha, do Nhô Hermes, da Nhá Selenia, do Marciano, do Apolinário. Conforme Guimarães Rosa explicita nas cartas ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, as fazendas de pouso e alguns nomes de personagens correspondem aos planetas do sistema solar: Jove, Júpiter, Jovelino; Vininha, Venus, Veneriano; Hermes, Mercúrio, Azogue; Selenia, Lua, Lualino; Marciano, Marte, Martinho; Apolinário, Sol, Hélio. (BIZZARRI, 2003: 86)

sertão”. Nas histórias da região, percebe-se a importância deste acidente geográfico, pois ele servia de bússola para tropeiros e boiadeiros, na medida em que era visto de longe nos caminhos entre Curvelo (o portal do cerrado mineiro), Pirapora e as serras de Diamantina⁴⁷.

A etimologia do nome revela no personagem Pedro Orósio o seu parentesco com o morro da Garça. Entre a “pedra” montanhosa (*Petrosus/orosia*) e o Chãbergo há, portanto, uma cumplicidade. No romance a se desenrolar, Pedro vai de pés na chã (na planície), fundido a sua assimilada terra⁴⁸, guiando homens “entrajados e de limpo aspecto”, “três patrões” a cavalo que se imiscuíam nos assuntos do sertão.

Debaixo de ordem. De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido, nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (ROSA, 1984: 11)

Nas primeiras páginas de “O recado do morro”, Rosa trata de expor os personagens a partir de uma oposição básica: os de dentro e os de fora do lugar sertão. Pedro marcado por sua forma física, gigante como uma “montanha”, acaba se elevando a eixo condutor, ponto culminante que tem na paisagem sua identificação. Os outros são o ‘seo’ Olquiste (naturalista), Frei Sinfrão (religioso), ‘seo’ Jujuca (filho de fazendeiro) e “um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência”. (ROSA, *idem*, *ibidem*)

Se a rede de significantes começa a funcionar já na caracterização de Orósio, ela se estende muito mais quando os outros personagens vão sendo apresentados no texto. As palavras vão ganhando volume, ao remeter o leitor a novas formas de significação. Seo Alquiste, por exemplo, chama a atenção inicialmente não só por sua descrição física, com seus traços de estrangeiro, mas, especialmente, por possuir um especialíssimo “olhar” para os arredores da paisagem sertaneja. Nas palavras de Rosa:

Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada. O sol faiscava-lhe nos aros dos óculos,

⁴⁷ E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressaindo. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam – que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual ao Morro era o que mais cansava. (ROSA, 1984: 31)

⁴⁸ Pê-boi era de mais afastado, catrumano, nato num povoadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem de brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. (ROSA, 1984: 15)

mas, tirados os óculos, de grossas lentes, seus olhos se amaciavam num aguado azul, inocente e terno, que até por si semblava rir, aos poucos se acostumando com a forte luz daqueles altos. Calçava botas cor de chocolate, de um novo feitio; por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo; na cabeça um chapéu-de-palha de abas demais de largas, arranjado ali na roça. Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo o quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor; fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos. (idem, ibidem: 12)

Os olhos amaciados do “curioso” Olquiste se estabelecem na sua precisa maneira de ver as coisas. Perceber a enorme diferença entre uma “pedra e uma pedrinha”, em João Guimarães Rosa, é movimento necessário na investigação e na marca que revela a mobilidade (não-rigidez) no olhar de um pesquisador. Nesse sentido, a qualidade de maciez nos olhos de Olquiste comporta, também, uma pulsão originária; a saber, aquela que se satisfaz no afeto provocado na “mostração” variada e encantatória do mundo sertão. Nesse sentido, para Rosa, não há muita diferença entre o saber científico e a sapiência popular sertaneja, o latim se (com) funde ao coloquial. Em Olquiste, ser “enxacoco” e “desguisado”, características impressas na figura do estrangeiro “alemão-rana”⁴⁹, equivale a ter desajeitados modos de enquadramento – na sua procura de contornos possíveis para retenção de imagens, de objetos desejados.

O personagem religioso, Frei Sinfrão, é da ordem franciscana, a mesma organização da lembrança de infância de Rosa, dos primeiros anos de estudos e de sua aproximação às línguas: alemã e holandesa – autoridade cristã que “abençoa” a caminhada dos expedicionários. Na descrição rosiana, é um “frade louro”, desses de “sandália e túnica marrom” e que tem casa de “convento em Cordisburgo e Pirapora”; fuma charuto, fala com sotaque e, na viagem, vai lendo o breviário sem parada⁵⁰. Por fim, há o seo Jujuca⁵¹, filho de fazenda e preocupado em ver terras de gado (negócios), que traz consigo um ajudante: o Ivo da Tia Merência, “o único da igualha” de Pedro, gente de trabalho braçal.

⁴⁹ Rana, do tupi, remete à ideia de semelhança. *Sagarana*, semelhante a uma saga; espigo rana, semelhante a uma espiga de milho. Rosa, em seus neologismos, sugere ainda a palavra “olhilho”, remetendo o leitor a construir suas significações.

⁵⁰ O frade Sinfrão, sempre rezando, em hora e folga, com terço ou no missalzinho; mas rezava enormes quantidades, e assim atarefado e alegre, como se no lucrativo de um trabalho, produzindo, e não do jeito de que as pessoas comuns podem rezar: a curto e com distração, ou então por socorro de uma tristeza ansiada, em momentos de aperto. (ROSA, 1984: 16-17)

⁵¹ ... a atenção dele estava no comparar as terras do arredor, lavouras e campos de pastagem, saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar – negociar alqueires e novilhos, madeiras e safra; seu Jujuca era um moço atilado e ambicioso. (idem, ibidem, 17)

A comitiva segue identificando o local, desvelando seu centro e as suas margens. O olhar inquiridor de Olquiste é o que relaciona a ciência à poesia, a partir da insistência da retina em reter o exótico (extraordinário). Cada detalhe de paisagem é um universo, um “microcosmo” grandioso nas lentes daquele que foi “inoculado” pela pesquisa. Assim, Rosa desenha em Olquiste seu “alterego”, homem que é destinado a se mover entre expedições, buscando significantes na linguagem. Para Rosa, o sertão é o mundo; lugar de vivência física e “metafísica”. Complexo montado em beleza, as Minas e os Gerais vão escapando às palavras gastas, à superfície do hábito; por isso, a necessidade de manejar cada letra e cada expressão na descrição deste universo. Em o “Recado do morro”, a geografia se estabelece como poesia numa rede própria de junções entre neologismos, assonâncias, aliterações, onomatopeias.

Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenroilhado, ou o fiúme de um riacho, e dá com o emparadamento, então cava um buraco e por ele soverte, desaparecendo num emboque, eu alguns ainda têm pelo nome de gentio, de anhanhonhacanhuba. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengolido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se analisando branca e em leves laivos se azulando, que tal polpa cortada de caju.
(idem, *ibidem*: 13)

Nas linhas de Rosa, “de fato, diversa é a região, com belezas, maravilha”. O ornamental e o maravilhoso se associam como numa pintura-partitura, que, por isso, segue emitindo uma volumosa sonoridade: timbres e alturas contrastantes. Essas terras que ligam Pirapora, Cordisburgo, Morro da Garça/MG aos caminhos dos diamantes, situam-se num complexo centro de emanções sensitivas, magnetismo que atrai ciência e sentimentos diversos, no deparo com o mistério das cores, dos sons, das marcas de “um escondido”.

Ali, segundo o autor, “os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus foram embora”. Dos “apiques” com pinturas rupestres, e os paredões brutos de “pedras violáceas”, fica a unívoca sensação de se estar diante de uma letra perdida, recoberta de camadas que vão escondendo uma essência insuspeita, insondável. “Montes após montes”, as “corovocas” no entre serras: depressões que guardam segredos a sete chaves, hieróglifos a céu aberto ofertados para os olhares de decifração. Dos morros em série, as imagens e cores de “pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas,

grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas⁵².
(idem, ibidem: 12)

Em Rosa, as pulsões que buscam satisfação são representadas na sua afetuosa investigação da paisagem do cerrado mineiro, “olholho” na multiplicidade de cores e pulsando, também, na direção dos desfolhamentos sonoros. Por esses morros formadores da paisagem textual de Rosa, “qualquer voz volta em belo eco”, as “chuvas cavadoras, recalcentes, caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, “num gorgolo musical”, a “voz” dos “papagaios roucos” que gritam “ecoados”, os estouros dos bois, os anus coracóides que “piam pingos, choramingas” e os “sonsons” sopram e pululam em gravuras de escalas e de ritmo.

Nesse corpo a corpo sensorial e bailador, as águas no cerrado correm por baixo, entre as montanhas, cavando buracos e formando complexas formas de “desenhção”. Assim, o bilo-bilo-chio-chio onomatopaico das fontes, dos riachinhos, afluentes de rios, intensifica-se nas lapas e cavernas⁵³, entre as estalactites e estalagmites testemunhantes da história de homens e de bichos do passado: do “megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas –, e uns homenzarros, duns que não há mais.” (idem, ibidem: 14)

Essa expedição, que vai da linha geodésica de estradas calcárias aos Gerais, percurso repleto de imagens e de sons variados, é atravessada por um grito “primal” ruidoso, isto é, um recado “suspensão” pela primeira vez no gestual de um homem, passante do caminho, conhecido como Gorgulho, de nome Malaquias. Signo de um mistério, o recado na versão “gorgulhar” não soa como mensagem, ele é apenas uma “chirimia” receptada em um apanhado de coisas sem razão, proferidas por um desajuizado – velho esquisito, “garatujo”, residente das lapas, inquilino das urubuquaquaras próprias aos urubus⁵⁴. A origem desse som remete à pirâmide do sertão, o escaleno morro da Garça, que “ventilou” algo ininteligível, identificado e repassado por Gorgulho como “loxias e mau agouro”.

⁵² Em “O recado do morro” as imagens vão tomando vidas e formas variadas, por exemplo, quando Rosa escreve que “qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão”. (ROSA, 1984: 12-13)

⁵³ A Gruta do Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. (idem, ibidem: 17)

⁵⁴ Parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana. Tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguera, Como quase todo velho, andava com maior afastamento dos pés; mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade. (idem, ibidem: 20)

E nisso, de arranco, ele esbarrou, se desbraçando em gestos e sestros, brandindo seu cacete. Fazia espantos. Falou, mesmo, voz irada, logo ecfônico:

– Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!

Tomou fôlego, deu um passo. Sem sossegar:

– Não me venha com loxias! Conselho que não entendo, não me apraz: é agouro!

E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:

– Oi, judengo! Tu, então, vai p’r’as profundas!... (idem, ibidem, 20)

Do grego *ekphonéma*, a voz exclamatória (ecfônica) e incompleta de Malaquias é carregada de paixão e de surpresa repentina, a ser ouvida também nos “desbraços elocutórios”, gestuais provocados pelas “loxias” enviadas pelo morro. Por aproximação, pode-se pensar em lógicas ou *doxas*, conteúdo a ser medido e apreendido pelos doutores de ciência e não por gente simples sertaneja. Assim, mais uma vez, Rosa propõe que o aparentemente fora da razão esteja intrinsecamente ligado a ela, isto é, como se existisse algo bem mais fundamental no para além das percepções conscientes.

As noções lacanianas de inconsciente estruturado como linguagem e de cadeia significante podem ser associadas à disposição que esses personagens rosianos (antirreflexivos) lidam com suas experiências. A voz do morro não emite o som em uma língua plausível, nos termos razoáveis e conscientes. A significação dada a esta letra vinda de Gorgulho esbarra na mesma convenção que o alija das relações sociais, impedição e recalque primordial, para que haja a construção do imaginário dos sujeitos sociáveis.

Do grupo de viajantes, ninguém ouviu nada e, por isso, a indagação sobre o quê e com quem o velhote se agitava. E lá estava o morro da Garça, impassível: “solitário e escuro”. O Gorgulho o olhava com “bugalhos arrevirados”, parecendo que iam “sair, se esticar para fora”, com pedúnculos ou tentáculos. Entre sensatez e fé, frei Sinfrão trata de acomodar suas explicações às mexidas que as serras dão, com os sons retumbantes de trovões, no sacudir de terra e nos descarregamentos subterrâneos. As palavras utilizadas por Rosa são inequívocas: “ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem”. (idem, ibidem: 21)

Sem “lapso”, as “conversas” ou “marcas” mantidas nos sinuosos ‘morros’ do inconsciente permanecem em sua natureza: nos esconsos, oblíquo, disfarçado. Mexer com esse disfarce é também revesti-lo de muitos outros. Guimarães Rosa, ao permanecer preso e atento às palavras, declara sua intenção no impulso de saturar possibilidades léxicas com o objetivo de provocar lapsos, erupções na língua. Ele vai

mexendo com significantes, como na expressão ‘corujo vismau’, frase que se apresenta na sugestão sonora de “bisnau”, significando ‘velhaco’, ‘homem finório’. Do latim *bis malus*, Rosa diz ter restituído etimologicamente a palavra, cunhando a sua vismau. De qualquer modo, nas cartas a Edoardo Bizzarri, Rosa justifica essas alternâncias vocabulares por se tratarem de “carga de estranheza e mistério, por causa da sonoridade” e, sobretudo, por serem palavras inventadas, “intrigando o leitor e mexendo com o seu subconsciente”. (BIZZARRI, 2005: 73)

As perspectivas extraídas da viagem de Rosa pelo sertão, em 1952, com a comitiva de vaqueiros liderada por Manuelzão se assemelham as que envolvem os personagens de “O recado do morro”. A natureza falante se expõe aos ouvidos de todos, porém, as notas são tomadas em função de uma predisposição, de uma marca presente no corpo. O alemão-rana Olquiste é, de fato, semelhante a Guimarães Rosa no ‘tatear’ da experiência, na marca que sustenta sua curiosidade. Na novela, afastadas as possibilidades do morro da Garça ter se pronunciado, o Gorgulho devia seguir seu trajeto – só impedido por um movimento, o “precisar” de um cientista.

– O! Ack! – glogueou seo Olquiste, igual um pato. Queria que o Gorgulho junto viesse. – Troglodyt?Troglodyt? – Inquiria, e, abrindo grande a boca, rechupava um ooh!... Quase se despencando, desapeou. Frei Sinfrão e seo Jujuca desmontaram também... Alquiste se afadigava, como com um certo susto de que o homenzinho fosse escapulir. (ROSA, 1984: 22)

O soar do “O! Ack” na direção do “trogloditazinho⁵⁵”, na voz de Olquiste, remete ao seu ‘desespero’ (o não poder esperar) de curiosidade pela natureza. Para isso, ele assume mesmo um gloguear (grasnar) de cordas vocais, para a busca de seu objeto de desejo – ação de voz comicamente transfigurada no texto rosiano como semelhante à de um pato. Para um zoólogo, os desguisados modos na conquista da visão de um animal raro são naturais – impulsivos e impossíveis de conter. Assim, o Olquiste e a sua codaque são referências (na insistência) de captura do comum e, ao mesmo tempo, extraordinário aspecto da natureza sertaneja⁵⁶.

Agregado o Gorgulho ao grupo, com a intervenção de Pedro Orósio, a expedição prossegue. Olquiste vai guiado de atenção ‘quase angustiada’ nos relatos do velho:

⁵⁵ Do grego troglodytes, a palavra é referência a “pequeno ser que vive debaixo da terra ou em cavernas”. (MARTINS, 2001: 506)

⁵⁶ Após a morte do escritor, em vários depoimentos de Manuelzão sobre a viagem de 1952, o vaqueiro disse ter ficado cansado e incomodado com as insistentes (incessantes) indagações de João Rosa sobre a natureza (fauna e flora) sertaneja. Segundo Manuelzão, às vezes, ele tinha vontade de mentir sobre alguma planta ou fruta venenosa (não comestível), para calar as perguntas do autor.

sobre sua morada (a gruta), seus hábitos, sua “forma de viver”, sobre os urubus e a conversa gritante da pirâmide montanhosa. O Gorgulho Malaquias redizia o que ouvira em frases enigmáticas, muito truncadamente, que o morro da Garça transmitiu sinais sobre um destino, sobre uma morte à traição, sobre um toque de caixa, sobre uma festa. Em todo caso, no discurso do velho, somente o Olquiste significou os rompantes de palavras que emergiam do personagem tido como maluco:

...Gorgulho estava recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar? ... – Que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, àsparo, só se é de satanás, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser vavoroso ... Del-rei, Del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? So se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!... (idem, ibidem: 28)

A reação de Olquiste à escuta da “língua” pronunciada pelo “garabulho” velhote desemboca na exclamatória: “– Vad? Fara? Fan?”... – “Hom’êst diz xôiz’imm’portant!”. As barreiras proporcionadas pela condição de ser um estrangeiro, com as limitações relacionadas à compreensão do português, não impedem, entretanto, o pesquisador de reter a importância dos sons emitidos pelo homenzinho Malaquias. Como um analista, sua escuta se detém nas entrelinhas do discurso, o que é ‘difícil’ para os que se preocupavam somente com a significação. No texto, é simbólico o apaziguamento dado pelos outros ao encontro sensível do pesquisador e seu *troglydt*: “não, não era nada importante, o frade explicou, o quanto pôde” ao Olquiste. (idem, ibidem: 28)

Arrefecido o estupor da primeira escuta, o diálogo entre Gorgulho e Olquiste vai se amaneirando em coisas menos ‘elevadas’. As sólidas dificuldades de entendimento prosaico, entre a fala nórdica⁵⁷ e a latina, se estabelecem como barreira intransponível, após o ligeiro disparar enunciativo do velhinho na direção do pesquisador, conversa classificada pelos outros expedicionários como delirante, alucinada, desimportante: poetagem. Nas linhas de Rosa, Olquiste “se ensombreciu, meio em decepção; e ele desistiu, foi se sentar outra vez em pedaço de pedra. Só se via o resumo de uma mosca-verde, que passava.” (idem, ibidem: 29)

⁵⁷ A nacionalidade do naturalista Olquiste não é explicitada no texto, porém, a caracterização do personagem remete à passagem e ao estabelecimento nessa região do pesquisador dinamarquês Lund.

A poesia tem seu aperto e sua redenção na palavra. Guimarães Rosa se recusou a publicar em vida o livro *Magma*⁵⁸, o seu único trabalho reunindo poesias, vencedor de concurso ainda antes dele se firmar na carreira de escritor. Os motivos da recusa estavam associados à ideia do autor de não se sentir poeta, isto é, de não manejar os mistérios ou os recursos disponíveis na linguagem para se expor em arte tão particular. Associar seus personagens antirreflexivos a poetas significa dizer que a palavra proferida por eles são de alta conta. Eles falam do indizível, do incorpóreo, do que transformado em palavras correm risco de cristalização, de morte súbita. Ouçamos o Rosa de antes mesmo do *Sagarana*, em 1937, no discurso de agradecimento ao prêmio recebido por sua poesia de *Magma*:

O poeta não cita: canta. Não se traça programas, porque a sua entrada não tem marcos nem destino. Se repete, são idéias ou imagens que voltam à tona por poder próprio, pois que entre elas há também uma sobrevivência do mais apto. Não se aliena, como um lunático, das agitações coletivas e contemporâneas, porque arte e vida são planos não superpostos mas interpenetrados, com o ar entranhado nas massas de água, indispensável ao peixe – neste caso ao homem, que vive a vida e que respira a arte. Mas tal contribuição para o meio humano será a de um órgão para um organismo: instintiva, sem a consciência de uma intenção, automática, discreta e subterrânea. (ROSA, 1997: 8)

Em “O recado do morro”, o pesquisador Alquiste fica a meio caminho da decifração da mensagem não porque entende mal o português de Gorgulho, mas por não ter assegurada a alma de poeta. Nesse sentido, o recado vindo do morro deve se organizar em significado na palavra proferida numa *poésis*, paradoxalmente, credenciada pela cultura. Como diz o Rosa de *Magma*, ainda no início de seu percurso literário, o poeta não se “aliena das agitações coletivas” porque a “arte” e a “vida” estão interpenetradas. O homem vive a cultura e respira a arte, mas este ar não está ligado à “consciência de intenção”; ele é discreto, subterrâneo.

Nenhum dos personagens em questão poderia reter o significado das palavras de Gorgulho. Pedro Orósio, agarrado às funções de “timoneiro de pés na terra”, seguia a jornada com a cabeça voltada para os seus Gerais; o frei e o filho do fazendeiro iam como missionário e negociante; o Ivo de Tal, da Tia Merência, ajudava e buscava nessa

⁵⁸ Ele escreveu: “Tudo o que sei é que há demais mistérios rodeando os livros, aqueles que os escrevem, e os que lêem. Quase sempre o livro é maior do que o escritor”. *Magma*, seu único livro de poemas, é um desses mistérios. Apesar de ter recebido o 1º prêmio do concurso literário promovido pela Academia Brasileira de Letras, em 1936, papai nunca o publicou. *Magma* foi considerado, no concurso, tão superior, que nem houve um segundo prêmio. Minha irmã e eu sempre respeitamos o seu desejo e nunca publicamos *Magma*. Entretanto, nossa família e nossos amigos nos convenceram, e mudamos de idéia. (ROSA, V. G, 1999: 156)

viagem somente o seu merecimento. Por fim, o Olquiste estava mesmo demasiadamente envolvido com a ciência para poder reconhecer e desvelar a poesia insana.

A mensagem vinda das alturas vai sendo passada e transposta, organizada e reorganizada, pelos personagens sem crédito, sem tino, sem juízo. O Catraz (Qualhacoco), irmão do Malaquias e igualmente vivente das lapas, é o primeiro a reproduzir a anunciação recebida em família: vai dizendo ao menino Joãozezim que o morro da Garça gritou para o irmão Malaquias, ou para os outros ‘seis ou sete homens’, coisas como Morte, traição, que o destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, no toque de caixa.

Na reprodução da mensagem, feita por Catraz Qualhacoco, tem uma variação importante, a menção da tumba do Rei Salomão⁵⁹ e a presença de seis ou sete homens como possíveis destinatários do recado, detalhe omitido na primeira versão transmitida pelo irmão Gorgulho. Na sequência, Joãozezim encontra o Guégue⁶⁰, ‘bobo’ da fazenda Vininha, e transmite a história com nova alteração e potencial significativo:

- 1) um morro mandou recado;
- 2) foi no Salomão;
- 3) tinham sete homens com o Gorgulho;
- 4) caminhavam juntos, nas montanhas;
- 5) tinha um rei de espada na mão, que tremia peles;
- 6) o morro disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos;
- 7) a morte tocava caixa, com a caveira, de noite, na festa;
- 8) morte à traição.

Da primeira até a terceira versão do recado, do Gorgulho ao menino Joãozezim, é possível notar a “dança” dos significantes, nas substituições e nas conjugações das palavras na busca de um sentido unívoco – decifrado. Pode-se dizer que o surgimento de outras conexões, de novas palavras, sugere o trabalho do analista no seu não desperdício de índices oriundos de significantes, que vão se apresentado na sua relação com o analisando.

⁵⁹ Mas o Malaquias conversava com ele coisas de religião, também. Tinha falado num lugar, no lugar muito estranho – onde tem a tumba do Salomão: quase que ninguém não podia chegar até lá. (ROSA, 1984: 37)

⁶⁰ Para Rosa, guegue tem a acepção daquele que ‘parece’ bobo, mas é em verdade bastante esperto, ladino, velhaco. (MARTINS, 2001: 258)

Da mensagem original do morro nada se sabe, porque Gorgulho já a apresentou viciada nas sentenças de sua linguagem. Lê-se a presença de um recado; e isso se mantém nas três versões, todavia, essa captação só foi feita pelos denominados ‘lunáticos’ do lugar. Sobre seu conteúdo, “a espada na mão de um rei (5)” ou “o toque de caixa da morte (7)” presentes na versão de Joãozezim, no transcurso da “novela” podem se mostrar somente como parte de uma verdade ainda bem escondida, sob muitas camadas.

A continuidade da narrativa impetrada por Guégue é ainda mais sugestiva. Na descrição de Rosa, este personagem não sabe opinar e, precariamente, reproduz o escutado, gesticulando para dar ênfase às suas apreensões. Ele repetia as palavras em bom volume (gritos) e, nos intervalos, “imitava com cochicho de beijos”. Falando com o corpo, Guégue mostrava os sete dedos para representar os homens, apontava para o morro da Garça, alinhava os braços como espada, batia na barriga simulando a caixa, fazia o sinal da cruz em nome de Deus e “com uma careta e um esconjuro figurava a aparição da Morte”. (ROSA, 1984: 41)

Por modo, quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim? Onde foi assim que este último achava de contar ao outro aquilo que ouvira e lhe soara tão importante por esquipático, e que ninguém mais aceitaria de comentar. Nenhum dos adultos. Também, por ardição que tivesse, o menino Joãozezim não conferira o assunto com aqueles – que, pelo siso, desgostariam de se esclarecer, consoante o silêncio que vem antes da pergunta: e que, calados, já estão não-respondendo. (idem, ibidem: 40)

Diante dos trejeitos de Guégue, Pedro Orósio se diverte, frei Sinfrão rezava, seo Olquiste despistava, dando atenção agora aos pássaros; seo Jujuca se compenetrava nas terras e seu ajudante Ivo de Tal, o Crônico, ia encontrando amigos, espalhados pelas fazendas de hospedagem. O recado vai sendo transmitido: do Guégue pro Nomindome, que com a revelação, prenuncia o fim do mundo; do Nomendome para o Coletor, que se julgava o homem mais rico do mundo, e, por fim, do Coletor para o músico Laudelim – bastante amigo de Pedro Orósio e popular nas festas, por sua destreza nas cordas de viola e na palavra poetizada. Sobre o juízo final de Nomendome⁶¹, pode-se ler:

... – Escutem a minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei. O Rei-menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão ... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite ... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um dessa banda do

⁶¹ Segundo o texto, o Nomendome havia endoidecido fazia algum tempo, após tempos no Seminário de Diamantina. Era também conhecido como Jubileu e Santos-Óleos e ninguém sabia seu nome certo.

norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! E o Rei, com seus sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos pelos ermos, morro afora... Todos tremeram em si, viam o poder de caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até a lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer, É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... seja Caifás, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (idem, ibidem: 55)

O recado do morro da Garça ganha sentido sob o aspecto musical. Laudelim compõe sua canção inspirado na fala do Coletor: sob o reverberar do tremer das peles, dos cristãos desocupados, do Rei menino, das espadas, da Morte à traição, dos doze Apóstolos, das posses de ouro, dos nove fora, da igreja dos zeros e dos zezeros. O bardo músico ia junto com Pedro ao cemitério, buscar tristezas para sua música, seu ofício, e encontra o motivo no meio do caminho, numa pedra coletada. Ourivesaria lapidada e transfigurada em formas, significâncias, que agora teria o suporte em notas e altura. Guimarães Rosa diz no seu discurso de agradecimento ao prêmio de *Magma* que o poeta é aquele que canta. Nessa novela, cantar o recado é também decifrar um rébus, assinar uma autoria sobre uma junção de coisas que se perdiam na não-significação.

A música de Laudelim vai ser apresentada na festa do Rosário. Ali, as caixas do Divino, o Rei menino, os doze guerreiros, os setes homens vão ganhando sentido. Na música, o recado da morte à traição tem endereçamento certo. O sétimo homem é o Ivo, o Crônico – que, nas aparências, estava situado em bom tempo. Os outros seis são: o Lualino, o Hermes, o Veneriano, o Azogue, Martinho e o Hermes. Juntos, sete nomes planetários querem se vingar de Pedro – que de tanto namorar as moças da região, feria a honra e as esperanças desses sertanejos. Num lampejo, a música de Laudelim decifra o recado. Pedro Orósio, escapando ao tempo, se livra da maldição com sua força e destreza – consegue anular a ação dos sete traiçoeiros.

Um falou pra os outros seis
E os sete com um pensamento
– A sina do Rei é a morte
Temos de tomar assento...
Beijaram suas sete espadas,
Produziram juramento.

A viagem foi de noite
Por ser tempo de luar
Os sete nada diziam
Porque o Rei iam matar
Mas o Rei estava alegre
E começou a cantar (idem, ibidem: 68)

O bardo protege o corpo da morte, no sentido mesmo que a poesia é o ar e o espírito da vida. Laudelim não só é a ‘lauda’ de Pedro, que possibilita o Chãbergo enxergar na cultura a letra do recado, como também é o seu ‘laudel’: a armadura defensora das espadas dos guerreiros inimigos. A sina do Rei era a morte, mas o canto modifica seu destino. Pedro Orósio canta... canta os versos do amigo Laudelim até que eles se anelem e adquiram sentido.

De significante a significante, é num lapso que as palavras se desgrudam em ação, que é o mesmo movimento do autor criativo na direção de sua escrita. Jurado de morte pelas palavras lideradas pelo Ivo Crônico, o próprio tempo, Pedro só tem a saída do fora do tempo. O recado que vem da pirâmide da Garça desobedece às normas temporais e se instala nas frestas do não convencional. Por isso, Rosa implica seus personagens antirreflexivos na condução da mensagem. Laudelim é o personagem paradoxo: metade ‘louco’, meio social. Adequado à norma, ele estabelece na sua arte uma ‘tradução’ possível: a passagem do insondável para o escrito audível.

Nas correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa dedicou bastante espaço em conversas sobre “O recado do morro”. Nessas cartas, há a sugestão de nomes de personagens ligados aos planetas do sistema solar, sua ênfase no encantador e misterioso figurar da paisagem do cerrado, sua importância dada ao léxico e à poesia. Nas cartas, verifica-se que as nuances intertextuais rosianas levavam o tradutor a pedir, em recorrência, informações sobre as escolhas lexicais e, também, sugestões para orientação poética na língua italiana.

Uma das questões que Jean Allouch propõe no seu *Letra a letra: traduzir, transcrever e transliterar* deriva da possibilidade de distinguir, inicialmente, dois conceitos: o sentido e a letra. Tomada uma leitura (um escrito) e considerada tal distinção, a pergunta feita incide sobre a prerrogativa do sentido em relação à letra, ou o seu contrário. Seria possível tomar uma ou outra posição de acordo com o olhar do leitor? Formulada nas linhas de Allouch, “a introdução do escrito na leitura, para a leitura, virá ela homologar, registrar uma renovação do sentido, ou será que ela atua fora do sentido sem, no entanto, deixar de modificá-lo?” (ALLOUCH, 1995: 61)

No tratar dessa questão, é preciso tocar novamente no que é entendido por “letra” ou o “textual” para a psicanálise. A partir do texto *Letra a letra*, chega-se a este conceito quando se parte da elucidação de dois outros: do próprio sentido, ligado aos

indicadores dos modos de tradução, e, por último, o da transcrição; isto é, a captação e o registro dos sons ligados a uma convenção dita fonética. Seguindo o texto de Allouch:

A tradução se caracteriza por promover o que seria uma prevalência, não somente do sentido, mas mais exatamente do sentido único, do um-senso; ela se guia por este um-senso para decidir quanto ao falso sentido, ou ao contra-senso, mas só intervém como resposta possível ao jogo flexível demais do imaginário e do simbólico participando do literal, em outras palavras, de algo além daquilo que a orienta. Esta ancoragem em outro lugar lhe é tão indispensável que se pode desafiar qualquer um a produzir um único exemplo de tradução, no sentido moderno deste termo, que esteja antes, ou fora, da invenção da escrita. (ALLOUCH, 1995: 62)

Com base nas linhas supracitadas, é possível trazer a ideia da procurada “letra”, todavia, extraída pelo caminho da negação. O literal não pode ser um derivado da semântica. Ao contrário, a “letra” é quem propõe o funcionamento daquilo que orienta as tentativas de recobrir o escrito com um sentido. A regulação do escrito se dá por um processo chamado de transliteração e mais uma vez é preciso acompanhar Allouch. Para ele, a “transliteração é o nome dessa maneira de ler promovida pela psicanálise com a prevalência do textual: ela é esta própria prevalência, ela a designa, a especifica, e a dá pelo que é, a saber, uma operação”. (idem, ibidem: 63)

Deste modo, a letra psicanalítica não emerge do ato de transcrever e, tampouco, se evidencia no movimento da tradução. É necessária, portanto, a distinção dessas três instâncias: a transcrição, a tradução e a transliteração. Não é à toa que Jacques Lacan deu o nome a esse que é um dos seus mais importantes escritos de: “A instância da letra no inconsciente – a razão desde Freud”. Se toda formação no inconsciente pode ser tida como um hieróglifo, então, o lugar que ocupa a “letra” no escrito é ancorado por um aparato a ser decifrado. Nesse sentido, ler com o escrito é alcançar nele um valor de deciframento.

Cabe agora aproximar o autor de *Corpo de baile* e de *Grande sertão: veredas* ao desenvolvimento feito até aqui com as seguintes questões: no sentido psicanalítico, a obra de Guimarães Rosa tem valor de deciframento desse objeto chamado de sertão? Noutros termos, em que medida seus escritos podem ser considerados transliteração de uma voz e de uma visão sertanejas?

A questão desenvolvida neste trabalho não se anima somente nessa possibilidade de reconhecer e pontuar a transliteração de João Guimarães Rosa, na sua forma de se relacionar com a linguagem. Ou ainda, na formulação que seus textos são produto de uma escrita impulsionada pelos mecanismos insondáveis do inconsciente. Se as duas

coisas são verificáveis, entretanto, conservo as afirmações de que é a sua predisposição aos afetos, derivada de uma pulsão especialíssima, que vai determinando essas perspectivas.

Anotar compulsiva e sistematicamente efeitos que a fauna, a flora e a cultura proporcionam aos seus sentidos e à sua forma de imaginar razões é característica ímpar desse autor. Por isso, muitas vezes, a fala de um sertanejo, no registro de João Rosa, passa diretamente da mera transcrição para a própria essência do que seja a letra da oralidade – a voz que transmite algo impossível de se recobrir. Segundo Allouch, para além da tradução, a psicanálise nomeia essa decifração como uma transliteração.

Mais alguns exemplos podem ser extraídos sobre as escolhas feitas por João Guimarães Rosa, contemplando afirmações até aqui exploradas sobre os atos de traduzir e transliterar. Em carta enviada ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datadas de 18 de novembro, João Guimarães Rosa se vale do seu bom conhecimento de outras línguas para sugerir ao tradutor alguns efeitos resguardados numa suposta letra original:

Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse “traduzindo”, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no “plano das idéias”, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa “tradução”. Assim, quando me “re” – traduzem para outro idioma, nunca sei, também em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do “original ideal”, que eu desvirtuara... (BIZZARRI, 2003: 99)

Os efeitos nocivos que uma tradução mal feita pode dar a um texto são frequentemente discutidos entre especialistas. No entanto, no caso de Guimarães Rosa, ao escolher seu tradutor, ele também escolhe um criador. Assim, de fato, ele fornece algumas chaves para Edoardo Bizzarri ir construindo a versão italiana de *Corpo de baile*. Entretanto, Rosa pontua mais de uma vez, em suas cartas, a liberdade que o tradutor possui em chegar à letra do texto com recursos próprios. E o resultado, segundo o próprio Guimarães Rosa, chama a atenção:

Meu caro Bizzarri:

Faz três dias, que eu ainda não estava em poder de escrever a Você, porque o vibrar era forte demais, eu me achando em ebulição, erupção, emoção – terremoto de alegria. Arrivou o “CORPO DI BALLO”. Possante no aspecto físico, uma beleza. Li-o, todo, devorado meticulosamente. Deslumbrado. Linha por linha, eu entrava, sem sair, em outro, grato, mas alto êxtase. O que Você fez, supera tudo. Você conseguiu – a mim, que já esperava o máximo! – surpreender-me. Sua tradução é f a b u l o s a. (idem, ibidem: 163)

Guimarães Rosa atesta, em carta, a boa assinatura de seu tradutor. Aqui, pode-se afirmar que uma escrita bem assinada é aquela que ultrapassa os limites da mera

sujeição aos sentidos. No caso de Edoardo Bizzarri, ele poderia se prender muito mais “à loucura” da procura da significação dos termos, guiado pela tarefa de traduzir os textos do autor de Cordisburgo. De fato, nas primeiras cartas, Bizzarri se mostrava um tanto exasperado com as inúmeras palavras e expressões desconhecidas.

Contudo, com auxílio de Rosa, ele foi achando um caminho próprio. Por essa perspectiva, a tradução de Edoardo Bizzarri se harmoniza com a de Rosa, mantendo sua letra original de tradutor (criador); fundamentalmente, a partir do rompimento com a pretensão de buscar sentidos unívocos ao léxico rosiano. Assim, nas linhas de Allouch, o suporte dado pela tradução italiana está a serviço de uma escrita transliterada, isto é, que não se esgota no emparelhamento da significação.

A obra de João Guimarães Rosa é resultado de um longo percurso de trabalho – de pesquisa, de inquietude em relação aos significados, mas, sobretudo, a um modo de apropriação no dizer e no manipular as palavras. Quando o autor escuta a voz de um sertanejo, ele sabe que retocar essa fala com sentidos é quase inevitável. Todavia, Guimarães Rosa também sabe que há na fala desse homem do sertão algo que se mantém irretocável, às vezes escondido, e que emerge numa delicada tessitura: via imagens e vozes. Nas correspondências com Bizzarri, Rosa procura justificar o uso de palavras que não guardam significados precisos:

Sarajava – (p.241 [259], l. 15ª última [30]) – Aqui, meu caro Bizzarri, eu confesso que começo a sofrer com Você. Esta última, é a terrível! (“Vírus in cauda...” V. sabe, eu escutei, mesmo no sertão, essa prodigiosa estória, contada mesmo pelo Velho Camilo. (Naturalmente, alterei as coisas) Assim, por exemplo, V. terá notado que todo aquele grande parágrafo da p.241 [259], (linhas 8 a 30) [linha 18 p.259 à linha 5 da p. 260], representa a entrada no “eterno”, na férias da eternidade. E visão supraterrena. (O tema do “riachinho”, por exemplo, é recuperado, em transcendência.) Mas, o verbo sarajava, eu o ouvi, e o contador não soube me explicar-me o que é. Verbo só em aa, belíssimo! Irradiava, como que transfigurado –? O francês traduziu: “gagnait une splendeur peu commune”... (Acrescentado à mão, na margem): * E uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o “Thabor” do Boi? Sua teophania? (traduzir + ou – como: irradiava luminoso em rajas?) * (idem, ibidem: 59-60)

É assim também que Jean Allouch aponta para os hieróglifos. Há alguma coisa ali, de originária, que não pode ser decifrada somente com significações. Uma marca imponderável que aparece, mas não se sustenta numa significação fechada. A pedra de Roseta, a Pompeia real ou um riacho que nasce e morre nos confins do lugar chamado sertão é um mistério grande, que se mostra fora da captura classificável.

Considerações finais

*Agora estou aqui, quase barranqueiro.
Para a velhice vou, com ordem e trabalho.
Sei de mim?*

João Guimarães Rosa (2001: 623)

O que leva alguém a se predispor radicalmente às imagens, aos sons – aos estímulos do mundo? Em 1952, na viagem com os vaqueiros mineiros, Rosa expunha sua intenção de recolher motivos para a escrita literária. Em *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* (1956), grande parte desses motivos anotados é posta em movimento, formando a arquitetura daquilo que se convencionou chamar de léxico rosiano, repleto de neologismos e formas híbridas na construção vocabular⁶². No entanto, essa predisposição aos afetos é uma característica intrínseca ao sujeito João Guimarães Rosa, que nos remete sempre aos seus primeiros passos na direção do conhecimento, ainda em sua infância, quando ainda não nutria esforços com a finalidade de produzir literatura. Ali, fixada, crescia a pedra fundamental de toda a sua escrita: a curiosidade.

Descrever os recursos utilizados por João Guimarães Rosa, quando ele organiza seu percurso de escrita e mobilizar uma teoria que considere a pulsão e o afeto como molas propulsoras para a invenção de um processo de criação foram os objetivos específicos desta dissertação, na qual procurei mostrar como João Guimarães Rosa organizou o percurso de criação de duas de suas novelas de *Corpo de baile*.

Ao longo do trabalho, tematizei como o autor buscava ser afetado pelas experiências vividas ao longo do período de preparação dos originais de forma a, no momento da escrita, transmutá-las para a ficção. Parti de uma hipótese de trabalho segundo a qual a ossatura da escrita de João Guimarães Rosa tem uma dupla determinação: as marcas ou os cortes que incidiram em seu corpo e, posteriormente, foram sublimadas e a sua peculiar disposição em se deixar inscrever pela linguagem a partir dos afetos.

Para tanto, foram organizados seis capítulos, nos quais, respectivamente, os seguintes assuntos foram tratados: 1) a conceituação do termo afeto, vinculando-o

⁶² Bem, meu caro Bizzarri, por hoje, já exagerei. Encerro. Apenas dizendo ainda a Você que o nome MOIMEICHEGO é outra brincadeira: é : moi, me, ich, ego (representa “eu”, o autor ...) Bogaginhas. (BIZZARRI, 2003: 95)

primeiramente à ideia de fonte de conhecimento; 2) a origem do termo afeto, vinculado à tradição filosófica, e os redimensionamentos que ele adquire na psicanálise de orientação lacaniana; 3) a relação do conceito de afeto com o de pulsão, formulado pela psicanálise, com destaque para o mecanismo da sublimação; 4) apresentação dos dados que serviram de inspiração para o presente trabalho; 5) A análise do material escolhido como *corpus* de pesquisa (cartas, textos publicados e manuscritos; transcritos) e, por fim, 6) A apresentação de um alinhavo entre literatura e psicanálise.

Conforme o texto estabelecido como introdução nesta dissertação, a voz ou o chamado para uma escrita pode vir dos afetos – dos efeitos provocados no corpo pelos estímulos do mundo. Ajustado à terminologia de Allouch, a tradução e a transcrição são as formas mais comuns de se apresentar o entorno, visagens abruptas ou sutilezas de sinais. Neste trabalho, procurei re-atualizar um toque (uma marca) dado por textos, por lugares, por gente, por sons e imagens obtidas no percurso que me levou às tentativas de composição musical: canções inspiradas em João Guimarães Rosa.

Das minhas perguntas sobre a paisagem do sertão mineiro e da narrativa rosiana, inicialmente focadas para a transcrição e tradução em ritmos e melodias, passei a me preocupar com os impulsos para a criação literária. Desde 2003, ano a ano, das viagens a Cordisburgo, Andrequicé e Morro da Garça/MG, eu trazia sempre um “pote”, de alegria e de dor, transcrito num (misturado) modo de enxergar as histórias narradas por Rosa e a vida própria dos ribeirinhos franciscanos, dos fazendeiros, vaqueiros, contadores de causos, bordadeiras, entre outras pessoas.

Dessas experiências me ficaram muitas marcas, envolvendo a leitura da obra e as visitas às cidades rosianas. As fontes ligadas à formulação da pergunta apresentada aqui, nos termos de afetividade, foram insufladas ainda mais nas caminhadas pelo entorno da esplanada da Estação Ferroviária de Cordisburgo, nas idas à Gruta do Maquiné, a algumas fazendas (cenários dos contos), a vista e a subida na pirâmide do sertão no município de Morro da Garça/MG, carinhosamente chamado pelos moradores de Morrão, no encontro do encontro das águas do riachinho de-Janeiro com as do São Francisco, local “grafado” com o primeiro “olhar” entre Riobaldo e Diadorim, no “tato” da capela construída por Manuelzão, quando acompanhávamos uma Folia de Reis característica da região, nas conversas com familiares do autor (Calina, Dôra Guimarães) e herdeiros dos homens e mulheres personagens inspiradores das histórias de João Rosa.

A partir das viagens, o encantamento das palavras rosianas ia ganhando amálgama no sotaque e no cheiro desse Centro-Oeste mineiro. Evidentemente, nessa relação de comparecimento da paisagem, que dá cor e confirma a obra, existe a dor das perdas – da ausência. Andando pela região, nota-se também o furor das carvoarias e madeiras, que se estabeleceram desde a década de 1960, responsáveis por boa parte da devastação no cerrado. As veredas, sumidas, diminuídas, com suas araras migrando, mingando, por outras paragens. Observa-se a monocultura que vai se estendendo em substituição ao chamado grande bioma: de biodiversidade impressionante.

De Andrequicé, as marcas de boas pousadas, de ótimas reuniões. Memorável encontro com Dona Didi, segunda mulher do vaqueiro Manuelzão. Como nos contos de Rosa, a vizinhança já a recolhia como sem juízo, fora da linha. De fato, as conversas dela não assumiam conexões constantes, era um emaranhar de impressões fugidias. Da filha, Maria Nardy, a recordação da dança da Gamba – no tecer palavreado entre as bordadeiras, com seus temas de gado, veredas, campos gerais.

Finalmente, a magia do lugar transferia às minhas leituras um pouco mais de significantes. Por outro lado, os textos rosianos me ofereciam desafios de percepção e inteligência sobre a linguagem do autor, suas nuances captadas em lócus. Se o mágico está presente na escrita e na fala de Guimarães Rosa, isto é, naquilo que ele chamava de inacreditável, de misterioso – o infinito da língua – o que se vê, a partir das anotações, das cartas e dos textos, é uma “inacreditável sim” predisposição ao trabalho. Uma impressionante coleta e organização de dados, transmutados em literatura de uma forma muitíssima particular.

Neste final de dissertação, faço remissão aos aspectos lexicais rosianos, quando ele se posiciona “afetivamente” e, por que não, fraternamente, junto a Edoardo Bizzarri na construção de uma tradução com implicações transliteradas.

Meu caro Guimarães Rosa,

Coragem! Quarto e quinto rol de “dúvidas” (e as outras? As desaparecidas, as desinterpretadas, os enganos? Deus nos acuda, nem quero pensar) vão de uma vez, num arranco, confiando no seu entusiasmo e embalo didático. Gosto que não desgoste do jogo; pois suas elucidações têm, para mim, grande valor de orientação poética, ainda mais do que o lexical. (idem, ibidem: 67)

Meu caro Bizzarri,

Venho, conforme disse, com esta mole conversa a respeito do “Cara-de-Bronze”. Desnecessária, decerto; pois, o que houver de interesse na estória, Você já terá sentido e captado, e capturado, melhor do que eu. Mas, como

sempre pode ocorrer alguma coisinha indiretamente explicativa, ou catalisadora, não convém que eu deixe de carregar pedrinhas de ajuda. Talvez, também, será porque estou levando a gosto o papel de pífio informante. E, pois.

“varvasco” (tem outro nome?) VERBASCO, BARBASCO, CALÇÃO-DE-VELHO, CALÇA-DE-VELHA. (Planta da família das Loganiáceas: *Buddleia* (ou *Buddlea*) *brasiliensis*. Jacq.) (Vejo que há, em italiano VERBASCO, e, talvez ainda mais expressivo: TASSOBARBASSO.) As espécies européias (pelo menos o *Verbascum thapsus* e *Verbascum thapsoides*) são encontradas em Minas, como subespontâneas. (idem, ibidem: 67)

“grimo”: de uma feiura sério-cômica, parecendo com as figuras dos velhos livros de estórias; feio carateante; de rosto engelhado, rugoso. (Cf. italiano: *grimoso* = *Vecchio grinzoso*.) Em inglês: *grim* = carrancudo, severo, feio, horrendo, sombrio, etc. Em alemão: *grimm* = furioso, sanhoso. Em dinamarquês: *grimme* = feio. Em português: grima = raiva, ódio; grimaça = careta. Eu quis captar o *quid*, universal, desse radical. (idem, ibidem: 69)

“O úù, o ùú, ENCHEMENCHE, aventesmas ...”

úù, ùú = onomatopéias

enchemenche = (enche-m(e)-enche?

enche-m(exe) ?) é algo que o Chefe quer

mas não consegue *traduzir* dos hiper-rumores da Noite.

Aventesmas = (avantesmas) fantasmas

Tentativa de tradução para a linguagem lógica-reflexiva:

– Esses (sons de) húh-úhhú, de imenso mexer-se-e-encher-se-me ... são ossos-sons, de extintos fantasmas...

(Perdoe-me, carreguei na mão. Mas é que é perigoso tentar sondar essas anfractuosidades infra-lógicas, hiper-sensoriais, elas contagiam-nos, e “estou com a cachorra”, a invenção é um demônio sempre presente ...)

(idem, ibidem: 104)

Meu caro Bizzarri,

A tradução do COCO saiu fabulosa, formidável, estupenda, incrível. (Chega a espantar-me e comover-me, ver como V. é severo consigo mesmo.) Não sei, mas V. para mim, cresce a cada momento. Parodio a Bayer: ... “Se é Bizzarri – é bom”! (idem, ibidem: 61)

Acredito que a partir da apresentação de textos, de algumas cartas e de anotações de João Guimarães, foi possível pensar a disposição dos afetos como requisito mínimo para o impulso criativo de um autor. Ao mesmo tempo, penso ter ficado bem assentado o relevante papel que os estudos psicanalíticos podem trazer para a leitura desta grande assinatura de nossa literatura.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNAMO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *A Trindade*. Trad. Agostino Belmonte. São Paulo: Paulus, 1994.
- ALLOUCH, Jean. *Letra a Letra: transcrever, traduzir, transliterar*. Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 1995
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarin, 1996.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Marcelo Silvano Madeira. São Paulo: Rideel, 2007.
- _____. *A política*. Trad. Nestor Silveira Chaves/supervisão editorial Jair Lot Vieira. Bauru/SP: EDIPRO, 1995.
- _____. *De anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.
- BIZZARRI, Edoardo. *Correspondência com seu tradutor italiano*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória sertão*. São Paulo: Editora Cone Sul/Editora UNIUBE, 1998.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, Alfredo. “Plural, mas não caótico”. In: *Cultura Brasileira – temas e situações*. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BURNET, John. *O despertar da filosofia grega*. Trad. Mauro Gama. São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; ed.34, 2002.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000.
- _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global: 2001.
- CHAUÍ, Marilena. *Espinosa: uma filosofia da liberdade*. São Paulo: Moderna, 1995.
- _____. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- COTTINGHAM, John. *Dicionário Descartes*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995.
- COUTINHO, Eduardo F. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- DESCARTES, René. “Discurso do método”, “Meditações”, “As paixões da alma”; In: *Os pensadores*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia/SP; Ateliê Editorial; São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário de língua portuguesa – 3ª ed.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. Lisboa: Editora Vega, 1992.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patricarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- FREUD, Sigmund. (1915). “Os instintos e suas vicissitudes”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1914). “Sobre o narcisismo: uma introdução”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1915). “Repressão”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.
- _____. (1917 [1915]). “Luto e melancolia”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997

- _____. (1920). “Além do princípio de prazer”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. (1893/1895). “Estudos sobre a histeria”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1910). “Perturbações psicogênicas da visão”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1900). “A interpretação dos sonhos”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1905). “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1906/1908). “A Gradiva de Jensen e outros trabalhos”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1910 [1909]). “Cinco lições de psicanálise”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1910). “Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”. *Edição Eletrônica das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1984.
- _____. *Introdução à metapsicologia freudiana - 2*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- _____. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- GIOVACCHINI, Peter. *Roteiro à leitura de Freud*. Trad. Maria Clarissa Juchem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.
- GLEISER, Marcos André. *Espinosa & a afetividade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.
- GREGORIN FILHO, José Nicolau. “A atualidade dos contos de fada”. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/download/atualidade_contos_de_fada.pdf. Acesso em: 23 nov. 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: 1963.
- HOUAISS, Antônio. VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

- KUASNE, Selma Maria. *Um pequeno tratado de brinquedos para meninos quietos*. São Paulo: Petrópolis, 2009.
- KUHN, Thomas S. *Estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- LACAN, Jacques. *O seminário, livro 23: o sinthoma*, 1975-1976. Trad. Sérgio Laia; revisão André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- _____. *Escritos/Jacques Lacan*, 1966. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- _____. *O seminário, livro 4: a relação de objeto*, 1965-1967. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- _____. *O seminário, livro 10: a angústia*, 1962-1963. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1964. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- _____. *O seminário, livro 20: mais, ainda*, 1975. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- LECLAIRE, Serge. *Psicanalisar*. Trad. Durval Checchinato e Sérgio Joaquim de Almeida: São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MARTINS, José Maria. *Guimarães Rosa: o alquimista do coração*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MATOS, Olgária. *Filosofia a polifonia da razão*. São Paulo: Scipione, 1997.
- MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- ORTENCIO, Waldomiro Bariani. *Medicina popular do centro-oeste*. Brasília: Thesaurus, 1997.
- PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 2000.
- PEREIRA, Paulo Antonio. *Imagens do movimento: introduzindo ao cinema*. Petrópolis: Vozes, 1981.

PLATÃO. “Fédon”. In: *Pensadores*. Trad. José Cavalcanti de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *A República*. Trad. Anna Lia Amaral de Almeida Prado. Intr. Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Lísis*. Intr. Francisco de Oliveira. Brasília: Editora Universidade de Brasília: 1995.

QUINET, Antonio. *A descoberta do inconsciente: do desejo ao sintoma*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

REALE, Giovanni. *História da Filosofia Antiga*. São Paulo: Loyola, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. “O recado do morro”. In: *Corpo de baile*: Rio de Janeiro, José Olympio: 1956.

_____. “Uma estória de amor”. In: *Corpo de baile*: Rio de Janeiro, José Olympio: 1956.

_____. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhém* (Corpo de baile). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 8ª ed., 2001.

_____. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed. 2001.

_____. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5ª ed., 2001.

_____. *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Noites no sertão*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1988.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Sagarana*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record: 1984.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- RIVERA, Tania. *Guimarães Rosa e a psicanálise; ensaios sobre imagem e escrita*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SAUSSURE, de Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. Editora Cultrix: São Paulo, 2004.
- SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 4ª. ed., 1987.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- SPINOZA, Benedictus de, 1632-1677. “Ética”; in: *Os pensadores*. Trad. Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- TEIXEIRA, Lívio. *Ensaio sobre a moral de Descartes*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- TOMÁS, de Aquino, Santo. *Comentário ao Tratado da Trindade de Boécio*. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1999.
- _____. “Questões discutidas sobre a verdade”. In: *Pensadores*. Trad. João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- TOREZAN, Zeila Facci. *Sublimação, ato criativo e sujeito na psicanálise*. Florianópolis, 2009. 162f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-graduação em psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2009.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ANEXO

Transcrição de manuscritos e datiloscritos de João Guimarães Rosa
(Boiada 1 e Boiada 2) – Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – USP
Boiada

“Havia também a dança da terra, aque faziam depois dos mutirões, com tôldos de sapé no terreiro, ou no puro sereno...”

“O cateretê sapateado, frenético e violento, uma espécie de tentativa animal, o rude cateretê das palhoças”.

Fundo João Guimarães Rosa

Série Manuscritos Sub-série: Estudos para obra arquivo – IEB – USP

m% = encantamento morto **“As margens da alegria”**

m% = uma porteira confrangente

m% = dormiram com (a) lua

m% = o fôgo = suas belas inquietações

m% = onça do êrmo

m% = madeira que dói – (dá) viola

m% = vendaval em seara

m% = desencadeia hailes

m% = o curral é um ornato **“Nada e a nossa condição”**

m% = carros-de-boi, com esteiras [estrada carreteira = de carros-de-bois]

m% = voz de trabalho – **“Bicho mau?”**

m% = ..., ôa, ôa (estribilho encantando o verso)

m% = o se espalha na aragem

m% = capitoso carrasco

m% = saudade abandonada **“As margens da alegria?”**

m% = monjolo = “pelo ritmo que vem da batida do monjolo no pilão ao chuí isócrono das águas”

m% = tantantanta (água machado no mato) [os machadeiros]

m% = capataz de lenhadores

m% = algazarraz

m% = [boiada = “e embocando a buzina do peão”, môço vaqueiro]

m% = (“pra ver o meu gado no rodeio arroteado...”)

m% = [marcha braceira (de mula)] Treteira (mula) mula ruana

m% = xodó rústico

m% = xodó capitoso

(viola) = no floreio dos ponteados (dedos) “já ponteei muita viola”

“nas cordas nessa Queluz” – peão de boiadeiro (“a cansão do peão de boiadeiro”)

“cortar chão o dia inteiro”

“eu sou peão estradeiro”

“sou culatra e sou ponteiro” **(o grifo é m%)**

“não deixo boi de arribada”

“no pôrto do Taboado”

m% = o Pôrto do Taboado – que ilustra poemas e cansões

E, num pé-e-ponta dengoso (pé-e-ponta = espécie de dansa”)

O gordureiro em flôr = melosal (m%) seu gôsto gordureiro (do pasto)

“que o sereno da noite = o gordureiro

m% = {passarinho que paga em ouro sol de repente

? (m% azulôio) **Conversar com o Dr. Brainikov (geólogo)**

Aquelas lages, no córrego – podem ser arenito (cimentado, rochoso, compacto) (o arenito é rugoso, lixento). É uma areia de quartzo, quartzosa. (Quartzo esfarelado, granulado). Reconhece-se (às vezês mesmo à simples vista) pelas granulações de quartzo.

Arenito de Pirapora a Paracatu em geral cinzento ou esverdeados. Mas às vezes se mistura com argila. Ou ferro: daí se avermelha, o ferro é um terrível corante.

SIRGA:

Boi que ematou

Danou pr’ ali

Carona rasgada (frequentemente) a chifre de boi

Você vê o tanjo (jeitão) dêle

Chorrilho: breado de bosta. Enchorrilhado começa a obrar fino

Bostando mole

(A gente mexe com um gado...)

Rabo todo sujo até a sêda embebida

Rabo chicoteia o corpo fica listado (todos EDMUNDO)

m% = rapôsa-clara, isto é; cor de madeira de sassafrás (braum ralo)

carga de muar – 7 a 8 arrôbas (Minas)

m% = UM ENXAME DE SOL

1ª jornada – presente do indicativo

2ª jornada – imperfeito indicativo

3ª perfeito

4ª presente do indicativo

m% - as cangalhas num jirau

“ajoelhou (o touro) por cima das patas dianteiras, descansou por extenso na relva os quartos traseiros”

“assoprando (o touro) esturros e fumêgos, das fossas nasais”

matações soltos de pedra – canga

Pedra – miúda – quartzo

Pedra de amolar – sílex

lotes de boiadas – golpes cortes (Boiada, vista de cima): ensalsichados, costa com costa, como mamões no cacho.

se endossavam (os bois)

suscitando-os (aos bezerros, bois)

viável (boiada)

esparrames

tresmalho e desmantê-lo

o decarte

a boiada fazia pressão nas cêrcas

o bisão de Altamira

talha - golpe

talha sobretalha – (na contagem do gado) cordão de dois, três emparelhados de alto a alto

a levantada: do touro Tarzã

- o senhor veja a que derradeira se deita. Essa (rês) é a chefa ...

embramar – embravecer-se

encorriar – persistir em meia brabeza

Serigola - (no nariz) : CABOCLA (vaca)

- Está de rabo reto ... Hum ...

O alto da garupa

Empatados – (os touros, na briga, ou atolados)

- É só com êsses rudimentos ... (Santana, referindo-se ao Tarzã)

Casmurrando (m%) o touro (“aturrando”)

entalado (o boi)

A ponte de Pirapora se atravessa para ir a Buritizeiro (Piraporinha), passa automóvel, no meio. Dos lados: bois, etc.

marrom escuro

cascavelar – crotalar

a largada (o estouro) – m %

se atando

se cerrava de pó (poeira) – m%

(“Era uma ponte, - de ferro, - ...”)

(“Um vão central, maior; dois menores, laterais; pilares de pedra. O soalho, de madeira. Aos lados, os gradú metálicos).

(“A estação ferroviária de Pirapora foi inaugurada a 28 de maio de 1910”.

“Construiu-se sobre a cachoeira de Pirapora uma bela ponte metálica de 752 metros de extensão (acaba na estação de Independência, a 3 quilômetros de Pirapora”).

o tôle

se esparze

resmuda – ordem invertida

rotábil – movido circularmente

... a marcha prosseguiu (fim de parágrafo)

viajatar

(“marchando forçadamente”)

(“a inversão de rumo”)

Quaquaversal

(“a marcha continuou”)

transvertida / transvertir-se

antecessor – qui marche devant

os bois estavam ruidosos

aliviar os cascos

o trepidar ... te da boiada

..., derradeiro

no balanço do passo

transgresso –franchu

os bois ensinam seriedade – (m%)

reanimou

vacilava (a boiada)

contravolta

o acelêro

os solípedes

sítio-de-parada

na manência – (m%)

(“a manência ordeira daquele andamento em rebanhada”)

lateralmente: os esteiras

no coice: tangerinos

anteguarda – vanguarda

volteador (Goiás) – culatreiro

o cozinheiro, com seu ajudante

inúbia – m%

o enclango

(“e à frente, o guia com a corneta de chifre, levando-a ao som do pouseiro –

alugador de pastos

os pássaros – prêtos lúdicos, jograis

um ruído-de-fundo

membrar

“RUS IN URBE” – martial, pág. 551, Oxford)

quantidade de vasão (mede-se pelo turbinômetro, que dá um gráfico) fluxo de um rio vasão de tantos m³ de água por segundo

Rês incerta: sai da marrada, dá um avanço na gente (Edmundo)

inconfortável (a sela)

m% os bois espalham boatos

m% Os bois se admoestam

m% - esgraminhado (?) o “alegre” das campinas

(“e, erguendo uma perna, alçava-a sobre a sela num gesto de resignação”)

(“naquela posição de marcha”) (a retaguarda)

o encouramento – roupa de couro

desatravancar (a tranqueira de varas) pela porteira – mestra dos currais

deitado num couro %

Se apeiar, afrouxar a barrigueira do cavalo, tirar a freio, concertar os baixeiros (m%)

o sêbo da carne-sêca

De repente, fêz-se um nordeste: gravatás, bromeliáceas

(“desenhavam-se rastos de antí-lopes de diverso porte”)

Arreatar – atar

atar com muitas voltas (m% cangalha)

depois de longo serão

(“Pela tarde”)

(“no fecho da cruz”)

o trépido dos cavalos (m%)

(“donde brevemente chegam a “)

m% - o sono é um Deus (Homero, pg. 19)

m% - A mísera condição humana neste mundo – **Iliada, p. 327)**

demugido – m% : o caminho, demugido (plein de mugissements)

Saída

Fundo João Guimarães Rosa – IEB - USP

gavião – ferrugem – é mole, grande
 não faz tantos estragos
 na fazenda: enorme cafeteira
 capinando um mandiocal, acharam um tatú
 O tatú come raízes
 MARITACAS – trilique – trilic
 na fazenda – a “casa de carros” (de bois)

o touro (Rio negro) se mantém junto de uma vaca, que deve estar no comêço do “calor”. De vez em quando, êle se volta para lambar a sua própria charneira (costela), que está cheia de bernes. (MM)

as pisaduras que custam mais a sarar, no cavalo, são as das charneiras e no rim. (MM)

Vazio: virilha

Cia. Sangrar na cia

Regra aprendida do “Avelino” (homem sabido): Todo boi que não tem o “serrote” no encavador (ou antes do), não presta, não puxa, não faz fôrça, não serve para o carro.

o pasto verde origina bosta mole, nos bois. Boi brabo é espantado (sub-diarreia)
 se não se tosar a crina do poldrinho nasciturno, o pescoço não engrossa

as vacas vão para o pasto, lentamente

A bezerrada se reúne num canto do curral, em hora de agitação (ferra, etc), em grupo cerrado, com as cabeças convergindo, convergentes, formando rosácea.

Cancréje (kankréj) – gado bravo, mau leiteiro, miúdo, de chifres grandes. Sempre de cor queimada, parecendo o guzerate. Zebú que veio da Índia, mas não teve aceitação.

Zebú – berro grosso

Garrote (touro) berra muito, quando vê outro. Percebe, de longe. Percebem-se, e começam a berrar, quando se sentem – coisa feroz!

Laço – laçada, argola. Enrodilha-se o laço, em pequenas voltas, antes de jogá-lo

Bolear – agitar o laço. Jogar a laçada

- 1- faz-se a laçada;
- 2- enrodilha-se;
- 3- boleia-se;
- 4- joga-se a laçada;
- 5- laçado está, puxa-se o laço.

A “LIGEIRA” – laço com “ligeira”, para soltar depois, sem perigo, a rês brava.

Bezerrada muito “custeada” – mansa, portanto gado prefere saltar, abaixar-se

O boi arrancou de lá ..., deu uma peitada na porteira **“C. de Bronze”**

Cêrca de paus pontudos, perigosa para a criação. De fazendeiro com poucos recursos para mandar fazer uma cerca de réguas.

O cachorro salvou os meninos: agarrou o boi pela metade da cara, por baixo do olho, e tombou o boi. Três tombos, até focinhá-lo por debaixo do coxo que fica encostado à cerca. Salvou as crianças Deu o primeiro tombo aqui, já nesta depressão do chão. Era um cão amarelo, que gostava de mexida de gado. Derruba qualquer boi. Cachorro amarelo, cabeçudo acompanha-nos à beira do rio. Cinco léguas. Não deu um só latido. Bebia água em tôdo pocinho do caminho, resto de chuva. Bebia sempre, se bem não fizesse dia quente. E escolhia para si o melhor caminho. Quando os rapazes se separaram de nós, na Lagoinha, o cão ficou primeiro para trás. Depois, ouvímo-lo gemer, se não conseguir, regressará a casa, disse Pedro Figueiredo.

PÊNIS – de boi – vergalho

De cavalo – província

O cachorro fica assentado.

O bezerro laçado bufa e pula. Fica feroz.

Com o laço, “jogar focinheira”: é difícil, principalmente quando o bezerro está de cabeça baixa.

Gado (boi, bezerro, etc) quando toma uma “esbarrada”, fica bravo, nervoso. Pula cêrca. Derruba gente. Dá testada. Agride.

Laçar o bezerro para a “ferra”: laça-se pelo pescoço. Às vezes pega pescoço e perna, a um tempo, o que é falha de técnica, ou acidente. Peia, na “curva”, Cambixa (encambixa), com as duas mãos. Cabeça subjugada, por outro. Outro ajuda. O bezerro põe a língua de fora. Berra feio Peia na curva, com duas de sedenho e um nó-de-pôrco.

TRAVESSIA DE RIO: É preciso derrubar de costas, no rio, com quatro ferroadas boi bruto.

BOI BATEDOR: Fica sempre de cabeça baixa. Só vive de cabeça baixa. A rês apenas arisca, fica de cabeça alta, olhando por cima dos outros.

Cansação: crescendo perto do moinho – Folhas chatas.

Bica-de-ferir – (no moinho)

Rodízio: roda debaixo – (no moinho)

Inhame branco – (no moinho, no fundo de água e sombra fria, cheio dêles) coça na bôca.

Maria-preta

- 1) descascar a mandioca descascar;
- 2) ralar a mandioca;
- 3) lavar a massa
- 4) pensar a massa
- 5) re-ralar (m%)
- 6) torrar a farinha

Cana-fístula = é uma árvore bela, esbelta

Canivete – é uma árvore

Imbiruçu

Agôsto – O ipê floresce, na entrada das águas

Marinheiro – árvore na beira do córrego, à beira d'água. Tronco com líquens. Esgalhado sobre o córrego, pedras. Água descendo em fios, numa pedra larga, o marinheiro cresceu pendurado no barranco.

Marmelada-de-cachorro = árvore ribeirinha

Carne-de-vaca = árvore beira-córrego

Landí-liso, das mais retas, não dá curvas, não dá quase galhos – é muito, muito raro, vêr-se um landí-tôrto. Aliás, essa retidão é também própria do jequitibá. O landí é da beira d'água, o tingui do cerrado.

Ingá – a fruta é uma vagem comprida e fina, que parece uma lagarta.

Pau-pombo – pau que racha atôa, árvore do mato.

(Tio Moreira: - “Moreira racha, mas não quebra!”)

Pedras longas, no córrego, forrando. Parece assoalho. As emendas das pedras coincidem (observação do Pedro)

Nariz-de-boi = carrapicho chatinho, arbusto

Boi – é raro o boi beber água pela manhã (o gado, em geral)

Cavalo (animais) – bebe água de manhã, e também de dia

Bois de carro – sempre juntos, no pasto; mesmo boiada de mais de um carro, se ajuntam. Menos os bois velhacos.

Um passarinho que canta, de dia, nas matas da beira do ribeirão; “toma-a-bênção-ao-seu-tio-João!”

Gado solteiro – fica sempre reunido

Separam-se em manadas

Correm e voltam, para “reconhecer” o cavaleiro

“o fazendeiro vive e trabalha, e quando morre ainda deixa serviço por fazer!”

Joá-bravo = flôres rôxas, em novembro; já murchas = comêço dezembro.

Joá (dezembro) flôres rôxas, murchas, e frutas, juntas, no mesmo pé. Fruta: espécie de melanciazinha. As frutas ficam embaixo, mais da base, as flôres na parte superior da planta, i.e, do arbustozinho. Melanciazinha redonda, na côr, frutas verdes.

picão = carrapichos - flôrinhas (cachos) em dezembro

amor-de-tropeiro = outro carrapicho, ambos arbustinhos

Frutas maduras, a 8 de dezembro

Pêcegos, jenipapos, laranja-da-terra-azêda

jenipapo maduro = côr creme, meio acinzentada

Laranjeira-do-campo = as flores, como as da laranjeira, cheiram (na entrada das águas, em agosto) Em dezembro, vi-as floridas, na árvore.

Na sêca – “correr córrego”, todos os dias, para vêr se há bois atolados.

Os bois atolados: mesmo quando são mansos, saem querendo bater, quando retirados do barro onde se atolaram.

Mutamba – é árvore do mato, a casca da imbira. Dá-se um pique, na casca, levanta-se e puxa-se para cima. Para amarrar sacos, etc. Tem a casca manchada, de manchas pálidas, como em geral as árvores da beira de rio.

CAPA-ROSA = árvore do cerrado. Tôda a área sob a copa fica um deserto redondo e vermelho, pois ali nada cresce, nem capim, nem mato, nem coisa alguma. Dizem que o capêta dança debaixo delas. Por isso, chamam-na também de “capa-rosa de judeu”.

Bolsa-de-pastor: árvore do cerrado. Tão branca, que “assombra”, à noite, quando se move com o vento. Em geral, explica a maioria dos casos de assombração, à noite. Fôlha pesada e talo. Bagem chata, cheia (por dentro) de placas (lâmina). As fôlhas teem dorso branco e o ventre verde. Mutações, pois, à noite, quando se move.

Barbatimão – fôlhas redondinhas, com moldas de tostão. (Flôres compostas); árvore do cerrado.

Lobeira (cerrado, campo) dá sempre a fruta. O gado gosta de comê-la. Está madura na sêca. Providencial, pois contém muita água. Serve de bebida para o gado, e refrêsko, pois tem muito pouca massa, quase só água.

Jacarandá-tã = jacarandá carreiro, mais resistente – árvore do mato

Árvores que se vêem como moitas ou vultos claros, na noite escura:

1) lobeira

2) assa-peixe (arbusto)

Lobeira - tem as folhas recobertas por um pó branco. A fruta é cheirosa, apetitosa, quando madura. O gado come-a. Entala o gado, quando dura. É uma grape-fruit grande.

Árvores do cerrado

- 1) cabelo negro;
- 2) araticum (bonita);
- 3) macieira;
- 4) lobeira;
- 5) bate-caixa (muito abundante);
- 6) pequizeiro;
- 7) sucupira (tem também do mato);
- 8) jatobá;
- 9) jacarandá-muxiba (casca grossa);
é cascuda de folha dura, meio dobrada, que dobrada faz um instrumento de assobio;
- 10) jacarandá-cabiuna (tem a folha miudinha);
- 11) colher de vaqueiro = folha especial, concho. A árvore dá pãina, para travesseiros;
- 12) mangabeira;
- 13) barbatimão;

Saída

Carro-de-bois: juntas

Lusitano + Fazendão = (guia)

Brinquedo + Rochedo (pé-da-guia)

Azulego + Portão (coice)

Árvores do cerrado:

pimenta-de-macaco = dá embira;

capitão-do-campo;

CANTORIA DE CAPINA: (cortêjo de acabamento)

“Jacaré”

- Jacaré ta me chamando?

- Tá

- Tá me namorando?

- Tá !...

(e o mais, coisas sem pés nem cabeça ...)

Um dourado de dez quilos.

No PARAOPÉBA: pescadores.

Na região: 4 pontos de balsa (debarca!)

TRAVESSIA DO RIO –

A gente, na canôa, puxa um boi de vinte, trinta arrôbas, pelo rio. Jogar a rês à força, na travessia do rio, a ferrão. Todos encostadinhos. Fazem enorme barulhada, depois nadam. Todos encostadinhos andam em roda e voltam, embolam nas canôas. Os canoeiros e vaqueiros embarcados ficam recebendo as pancadas d'água. Às vezes, incham de ar e boiam = é preciso encostar a canôa, agarrar no chifre, e puxar (os canoeiros mestres). Senão, os bois (algum ou outro) conservam o peito cheio de ar e vão flutuando, rio abaixo, rodam, longe, não se afogam. E viram a cabeça sôbre o pescôço. Puxam-se os para ajuntar com os outros. Quando saem, ficam logo pastando, embolados.

BOIADAS

Nas descidas, o boi quer correr.

TRAVESSIA DO RIO – bezerros de trinta dias, se encostam no lombo da vaca, e vão, calmamente.

TEMPO DE CUSTEIO – É a tiração de leite. Nas serras calcárias, ou melhor, na nossa região, não convém deixar que os bezerros sejam paridos em dezembro; é mau, devido às chuvas: dá diarreia. Melhor nascer na seca.

Ciclo: 9 meses e 15 dias, gestação e parição. Para evitar, é costume apartar os garrotes das vacas, em fevereiro.

Bálsamo – bôa madeira para rodas de carro.

Buracos de tatú: quebram a perna do boi

Sêcas – terrenos de pasto baixo: bocâinas ou baixadas (húmidas)

Em janeiro: veraneio (começo de conto, na “Boiadas”)

Meloso – conserva-se mais, na seca, mas é completamente destruído pelas queimadas.

Provisório – ótimo: um alqueire de provisório agüenta dez reses em cima.

Limpeza de pastos: sempre á foice

Maio: colheita do milho. Palhadas para pôr o gado. Dá-se, também, bagaços de cana, tortas de algodão, etc.

Acabamento de capina: - se tiver comer, nós vamos!...

Dão tiros, para cima. Doces de rapadura, em latas de querosene (só na primeira capina). Só mutirão até 25 de dezembro. Quem não fez, “deixou o coelho na roça”.

O “Zé Dias” = espantalho, de deboche.

“não capinando, o Zé Dias pisa na roça. É um espantalho (judas!), com uma enxada velha no ombro.

Tiros no judas (o dono dá), até desbagaçar

Deboche “Ira”

Berganhar dia, para a capina

BATUQUE ... “cabeceiro” (neologismo do Pedro Barbosa, como “marmiteiro”) O violeiro fica toda a vida afinando a viola.

“Batido” de viola – Dão-se umbigadas

Quatiana – Quatrilhana

Aos grupos de quatro, trespassando (em oito)

“Recortado” Outra espécie de dança

BOIADAS –

- Hu – Hu !... (o “berrante”)

A boiada vai dividida em lotes.

Há arribadas isoladas

3 (três) léguas e meia = marcha diária.

O máximo, por dia. Mas leva horas.

Boi. Boi “amuado”: em formigueiro, ou cupim.

Boi “amuado” no carro: deita-se

Para fazê-lo desancar:

- 1) fogo na venta;
- 2) pimenta ou sal na picadura; levanta-se, aos pulos

Roda de carro:

- 1) meão (meão: peça do centro da roda)
- 2) terça
- 3) cambras

- Onde é que êle (ou o senhor) existe?

- Onde é que mora

Sonsa e morre o boi, com o calor “sonsado”.

Gavião ferrugem – jacarandá-tã e jacarandá- cabiúna.

Paraopeba (alto): roça de beira-rio, gado a beber (vistos do trem)

Um “terno” de bois – não são só 3. São até 4 ou 5 juntas

Cavú (cavou?) = sobretudo

Valeiro de profissão (Valentim Caiano). Trabalhava e era pago por “varas”.

Prêço por varas. Pago a pataca. Fechou êsses lugares todos. (- Fechei!).

amansador de bois: espécies de alamanjarra do engenho

mané bobo (da mariquinha) para o chuchú

crescer; amarrar cêrca da horta.

Uma caixa de cachaça (Gustavo da Silveira) = 48 garrafas. Sumia-se logo

Orecanga (húmus) terra bôa (no “Lar dos meninos”)

Árvores do mato: “fôlha miúda”; “goiabeira”.

Ninho de umbú: mau cheiro. Filhotes plumosos, de côr lilás. Vomitam (quando vêm a gente, regorgitam, sempre)

Morcegos: nas bananeiras. Gostam muito das touceiras de bananeiras.

BATUQUE

“Ela qual beija-flôr

Beija aqui, beija acolá.
 Ai, Siriri,
 Eu vi seu rastro no areial (areiá) !
 Oh gente, cadê meu bem?
 Ainda há pouco, embarcou no trem” ...

(batuque de branco)

“Batuque de roda”
 O tear, o tear, o tear,
 Quando pega a tecer,
 Vai até amanhecer ...

Violinha, com, lacinho de fitas verdes (um laço, entre as cravelhas)
 Acabamento de capina: trocar um dia
 “Bandeira”: (de “chegada”) – feijão enrolado no pé de milho, na mão do que vem adiante. Garrafas enfeitadas de papel-de-sêda.

Juca Ferreira com a viola fazendo festa; não bebia. Até traíras (Pirapama), pelo Rio das Velhas. Era fazendeiro e tinha tenda de ferreiro.

Lagôa Branca – água (i.e, barro) que coça (irrita). Água clara, bonita. Infesta as roupas. Só queimando-as.

Rio das Velhas – Barra do Luis Pereira (povoado);

Traíras (Pirapama);

Jequitibá

Folia de Reis – Folia da Contagem

Vinha até Sete Lagôas. Dormiam em pé. De vez em quando, trocavam as fardas.

“Eis chegados a esta casa

Eis chegados a esta casa

Os três Reis do Oriente,

Os três Reis do Oriente ...

Vêm guiados por uma estrêla,

Que dá luz a tôda gente,

Que dá luz a tôda a gente” ...

A Folia da Contagem era célebre. Diz-se, de alguém que está dormindo em pé, quem está parecendo folião da Contagem. Quando duas folias se encontram, há o desafio: a vencedora toma o dinheiro da outra.

Guarda-mor & Bastião = capacete de papelão, espelhos, fitas, babado de calça e mangas de babado. Amarrotam, com o suor e a chuva, de fazenda em fazenda, Pau com latas, chocalhando, sanfona.

“Cativeiro já acabou,

Acabou escravidão, ...

Branquinha vai na cozinha,

Mãe maria não vai não!”

(contradansa, de não-pretos, de brancos)

“Eu não abro a minha porta,

Nem que venha Simpetô (inspetor)

Eu não abro minha porta,

Catirina ‘zá deitou!”

(nem que venha delegado, Cat. está deitada ...)

“Auê, Sá Maria, auê

Auê, Sá Maria, auê!”

“Negra danada, siô,

É Hilária,

Retelha uma casa

Com sete telhas” ...

Novembro e dezembro: acabamento de Capina

- Pintou casa, matou boi, animal aqui arreado, p’ra o senhor ir! ...

mesa no terreiro

O BORROSA (Borroza): “Borrosa passou, não dá mantimentos” ...

(Quando não há capinas) até o natal

“Mata uma, venha dua,

Mutuca!

Mata uma, venha dua,

Mutuca!

Caminhou cinco légua,

Velhaco!

(bis)

(Canto de Congada)

“Com prendas e bem fazendas, e mil cruzados de rendas ...” (o cego)

- É o homem das botinas ! ...

“Auê, auê, auê,

Lá na taba (tábua) de bangüê

Mãe Maria, com sôse (seus) fio,

Eu também, com pai zuzé ...

Não trabaia mais, nem tiquinho

Não vai mais panhar café ...”

-“ Também faço balaio ... o senhor fica com obalaio ... (Valentim Caiano)

Urubuquara, nas pedreiras.

Capão da Carrôa. Caçadas.

Lagôa da Pedra: no vargêdo. Sem peixes, muitas codornas, perto.

Mocó- na pedra: serra do Cabral. Aparece: - Có-có-có ... Cóoo! Cóoo! Bicho
exquisito, sem de entre as pedras. Serra do Cabral: inútil caçar aqui: rastro de
onça. A caça se dispersou amendrontada. Criminossos foragidos.

Dormir sôbre feixes de capim. Fogueiras. Cobertores.

Em jequitibá o rio das Velhas é largo e fundo.

Pacas – Os trabalhadores da estrada-de-ferro davam notícia. Elas moram no
barranco do rio, nos buracos. Bueiros, roças, trilhas. O latido líquido dos
cachorros, como que num imenso tubo, ressoantes (m%)

“Espera” – no buraco, do barranco, lamparina. A paca queima as barbas na
lamparina. Põe-se algodão, na mirada espingarda.

Gado – Dez a doze léguas, sem água, poços de bebida forçada. Pôço assinalado
de rastros (espera noturna)

Foragidos: plantam um quartelzinho de mandioca, caçam, vêm vender couros, compram pólvora, chumbo, espoletas.

Pontal – pôrto de canoas (no Paraopeba)

Xarqueada – “safra seca”

Carneador - tira o couro

(1\$000 por couro)

SA´- IA – balaio de requeijão

-“Estou p´ros matos!...”

os sem-rabo (aves) não se acostumam nunca

Pau bate-caixa = só no cerrado. Flores cremes, cheirosas, grandes: em setembro e outubro. Fôlhas verde-claro, o verde mais claro no cerrado, em árvore adulta (cloríneas)

Capitão-do-campo: cresce, esgalha muito.

É uma das madeiras mais bem enraizadas (como o Itapicurú).

Quando jóvens, ou os grelos = são peludos, como um veludo bonito.

Barbatimão. Pau-santo.

No oratório: os santos, palmas, vela benta, e o rosário ou colarx de ovos, de nhambú e de pássaro-preto, alternados:

Ovo de nhambú – chocolate claro

Ovo de pássaro-preto: azul-claro

Dezembro, 8. Ida à margem do paraopeba. Notas tomadas a lombo de cavalo.

I – Cerrado e campo.

Pau-Santo: começa a florir. Flôres alvas, carnudas, cheirosas, com corôa amarela de estames, mel no leite (m%) Cheiro aborrecido e irritante.

Cinco pétalas ajasminadas; como ovo estrelado: com clara e gema, (m%) as bem abertas. As mal-abertas, como ovos cozidos, cortados ao meio (m%)

Capim

a) Capim fino: que é mau pasto;

b) Capim chato: que é bom pasto

Lobeira: flôres rôxas, com centrozinho amarelo.

Pau-terra: o cerne é oco (sem cerne), o tronco cheio de terra, até bôa altura. Traz em sai a terra (m%) com flôres amarelas.

Faveira – cacho de flôres amarelas

Pacary – dá uma tinta amarela, amarelinha (para tingir algodão, fábrica)

Pequy – pequiheiro: com frutas verdes

(Embira na árvore. Vestígio de um ato de magia: amarram a galinha morta, com embira, de bananeira, num pau-terra, beira de estrada, para o vento levar a peste para outros lados).

II – Beira do rio:

As pêgas (gralhas) comem os abacaxis. São azuis, do peito branco. Veem aos bandos, e são terríveis por atrevidíssimas. Ariscas. Verdadeira praga, no abacaxizal.

No cerradão; a cambaúba é um bambuzinho, abundante, bonito, fino, que se arqueia por sôbre a estrada. Tocam-se, os ramos (colmos) de uma lado e de outro.

No Alto Grande: o casal de caracarás Grandes. A certa distância um do outro. Voam baixo, rasando o capim. Um dêles pousou num cupim. Parecia dono daquela terra alta.

No Alto Grande: os segmentos, trechos, do rio, vistos do cerrado, a longa distância. Como rôscas de enorme cobra.

Colagem

Docerricídio do Alto do “Alto Grande”

O rancho. Os dois jiraus. O colmado de sapé. As latas d’água. O estaleiro para as rapaduras. O fôgo, para aquecer o rancho, no frio. Fornalha. Utensílios. Espingarda. A engenhoca, moenda. O rêgo ou côxo longo, para a garapa. A fornalha. O canavial, cana dura. A moenda de almanjarra para os bois. O carro. As roças de milho. O mato de beira do rio, com humidade, perigo. Imenso jequitibá. A frescura do lugar. O chão mole, enlameado, da roça. Os cavalos gostam de comer, de passagem, os pé de milho.

(cachoeira do chôro – no município de Curvello, nas terras da Fazenda das Pedras).

A baixada, com pastagens, capim alto, nuvens de papa-capins e outros pássaros, voando à frente da gente, a vaca exclusiva, que veio acompanhando os dois cavaleiros, parecendo um bicho traiçoeiro. A canôa (bote) sob as árvores, atada a um varejão fincado. Explicação do Homero: serve para a ajudar a tirar algum

boi, quando êles (o que é freqüente), caem no rio cheio, e não acham margem para sair fácil.

As praias do rio estão tomadas, o rio está crescido. Flui suavíssimo, silencioso. Água suja. O gavião (ferrugem) grande, pousado na árvore seca, chamando, tristíssimo, lamentoso, o companheiro: Pin-nhein... Ouvia-se e via-se, longe, muito longe, Lá estava êle. Procura de caramujos. Costeamos o brejão do Funil, calculado em vinte alqueires. Os maravilhosos buritis. Estranhos. Diferentes. Troncos queimados. Os frutos (pinhões), derramados, em torno. O capim afrodisíaco, colhido ao pé dêles (espécie própria). O João, voando. As garças e seu gloterar. Metidas n'água. Aos pares, descobriamo-las entre os juncos ou capins. Convergiam para uma lagôa aberta. Mais de trinta (no comêço da vazante, abundam mais, pois há peixes, com fartura).

Cambaúba – bambuzinho: põe arcos sôbre a estrada, no cerradão. Ilha de laje, no meio do rio. Os caracarás (bico alaranjado (rosto) no Alto Grande)

No cerradão – cupim nas árvores, de terra. Roças na beira do rio.

Descrição dos vaqueiros dos Gerais

Vou contar um causo

Os senhores prestem atenção

De uma saída da boiada

Da casa de Manuelzão

(ZITO)... “Nós não passamos pelo Curral de Pedras. É atalho, mas não tem água, o dia inteiro. É uma campina, em cima do espigão. E é um vento ... que nunca vi igual, quando venta. O gado desgosta: - - não gosta, ‘arrupeia’ todo ...”

14.V.52 – Despertar da Sirga – Primeiro dia

Côchos – um de “jacaré”, outro de aroeira. A melhor madeira para côchos é a aroeira, e o ipê (pau-d’arco). O jacaré também.

Em dezembro e outubro , o gado está aqui mais gordo que no Araçaí.

Aqui (talvez pela pastagem): fixidez das épocas de parição, Aqui: parição de julho a dezembro.

Fôgo-apagou: cantando alto. (mas surdina) E os pássaros-prêtos: lúdicos, jograis.

Bando de pombas verdadeiras. E juritis. Tão perto de casa!

As vacas: para comer: rabos ao alto, e galope! Sempre os casais de periquitos. Suas sombras no chão. Seu descerrar o gado não cabe nos currais.

“travial” – trivial

VARA CURADA – tem as palavras. Quem cura é um crente (protestante), que tem do outro lado do rio (agora êle não cura mais, porque ficou crente (protestante)).

m%: Suor. Calor. Céu puro. No alto da Capela: suor, calor , céu puro azul – só há nuvens poucas, nas barras do oriente. No poente, alta, em seu lugar, no azulíssimo (céu), a lua: uma metade, com o corte reto (oblíquo de cima para baixo) para baixo, por baixo. Só aquilo branco, pálido.

A ARANHA CARANGUEJEIRA: verde-escuro-azulanco-prêto, peluda. Palpos vermelhos.

Tempo de chuva: viagem fica empatosa (Zito)

Uns novinhos. Um abana com as orêlhas. Dois brincam de briguejar de chifres.

A sela é nova, a barrigueira inda não tem assento, ainda.

-Nhé-nhé-nhé-nhé! – gritica uma pêga, pássaro pintado.

- “O senhor está assinando toda essa bobagem ...” (ZITO) : tomando nota de ...

Aqui é o recanto (pasto)

Árvores (lenha boa)

Língua

- Muito miroró, aqui ... (plantas espinhosas, más)

Árvores: tingú, sucupira-branca, sambaíba

Raymundo: abôia tapando o ouvido esquerdo com a mão esquerda. Sempre um bovino tenta cavalgar outro

RÊSES: - - está fazendo careta!- diz o menino. A novilha abre os beiços. Sua gengiva superior ganguela. A inferior com dentes brancos, nivelados. A baba em seu focinho prêto prateia ao sol. Não se abanam, não há moscas. Ruminam uns. Outros babam. Suas ventas prêtas prateiam.

Umbigueira de garrote, peito de vaca (a japecanga), ou salsa parrilha-do-campo, corta muito.

Vaqueiro indo pelo espigão: escuro, contra enormes nuvens brancas.

Pia um birro (pássaro)

A roça do Zito

O belo provisório alto – seus perdões – o oscilar rôxo, lindo ... Parece a érika, na Heide. Ou ruivo, melhor. A codorna, que voou.

As altas flôres rosas: cipó-de-batata.

Pimenteira.

Batata doce: Zito cava e colhe

Mandiocal

Carrapichos

“Lembrança” – o cavalo ainda não de todo manso, que rebufa, me estranhando.

m% O savalo e seus paramentos

Borboleta amarela: como se volantes fôlhas de algodoeiro.

Cupins (basálticos) usados para trempe de acender fogo. É bom, porque, se não molha, dura muito. Pedra, estrala. Com o fogo, estrala muito. É perigoso até quebrar panela (o cumpim, se molha, sim, se derrete).

m% Tanta gente, feito insetos em horta

Cabaça para apanhar água. Carrapichos enchem a calça de Zito. O vento faz barulho (de riacho) nas fôlhas do milharal sêco. O barulho mais forte no canavial) as fôlhas chamam uma na outra.

(no cerrado, há pouco): Os uivos (bufos) repentinos (lúgubres) de vento, nos chapéus, nas folhagens.

Quando pastam o meloso: o leite das vacas fica mais gordo.

Capim-capivara: é dôce, dá na beira do rio.

Capim-homem – (tem em Araçaí, também): é de folha mais larga que o provisório. Dá uns cachos. Põem dêle debaixo do travesseiro, para as crianças dormirem bastante. O gado não gosta dêle. Tem cheiro forte. Uns gostam, outros não. Dá gosto ruim (ao leite)

Moça bonita é veneno

que envenena tôda a gente,

embebeda as criaturas,

tira a vergonha da gente

- Eh ! Ó, boi do mato!

Tomara que não chôva,

pra não dar mais algodão.

Quero ver como as môças magras

arrumam sem colchão ...

O BOI QUE SE AFASTOU, FUGINDO.

Raymundo persegui-o. Ele não fugiu. Enfrentou o vaqueiro a cavalo. Orêlhas para afrente. Recuava, espiava. Andou à roda um boi vermelho.

“Um boizinho branco, pinheiro ...” Pinheiro: de chifres altos, armação alteada para trás. Pinheiro com chifres para o alto e as postas pra trás.

Crepúsculo de lindo céu. Canto sertanejo, abôio fino, e os bois descendo a encosta, no meio de uma nuvem de poeira. Os morcêgos rodopeiam.

O GATO que pega rolinhas, chega a apanhá-las no vôo. Dá pulos enormes.

TARZAN – o touro que chegou com as vacas (Tarzan) e sentiu outros touros (boiadeiros) no curral, e desafiava, - U – hu – han! Uhu – hã! – tossido, sem parar.

(Chico): O touro mais fraco, que intercepta algumas vacas do lote do vencedor. (causa dificuldades, para reunir o gado)

Chá de cagaiteira: ótimo.

Onça come jegue.

MORTALHA: mulher – azul claro (em forma de camisola), roupão. Homem: calça e paletó, prêtos.

Os bezerros se lambem (a si mesmos)

Bezerro mamando: a cauda bate a barbeta materna. Dá “sôcos” duros no peito dela.

Bezerros: Avançam se relando, esbanhando, às pancas e pancadas, esfregas.

m% (V.Camilo): Não pôde lograr o cavalo (o boi fugitivo)

Uma vezerra queimada

(o Velho Camilo) dorme no quarto-dos-arreios

APARTAÇÃO

Os 5 - fazem barreira

Raymundo: com a vara

Chico: fazendo molinete com o pau

Todos gritam: Eh boi! Eh boi!

Apartação: três currais e a coberta.

Como Santana derrubou o boieco – engasgado com o ôsso (vértebra)

Os escorregões violentos. Tombos. Bosta e mijo. Confusão extrema.

m%: seu berro membranoso

- He, boi pr'dentro! – He, boi p'ra dentro!

- A vaca do Bahiano está pisando miúdo assim ... (Ela está querendo bater)

-- Este bezerro bate atôa, êste branquino

O boieco (bezerro) que caiu “Tontura do cabelouro. Foi porretada atrás do chifre. Tem de bater e jogar o pau no chão. (Simpatia: para que o bicho volte a si, e se levante).

Bois que pulam inteiros, no ar. Aroeira de mato virgem, não alisa.

m% arrepasso -- Nossenhora!

COR: O bezerro vermelho, do zebu, que têm a sêda preta, em geral fica prêto, fica queimado, claro, (varia para um extremo, ou para outro).

PESTE DE COÇAR

O bicho vai coçando, o cabelo caindo, a orêlha pega a encorungar. Morre 50%. Não é epidemia. Aqui, em 8 anos, só deu 3.

Às vêzes, cai o couro todo. Quando ataca o peito, nem o bezerro pode mamar. (Fica um mês sem mamar). A rês nem come, vive coçando. Lugar onde êle não pode coçar (costas, por exemplo) sai o couro inteiro.

Contraferar – Tem o ferro do criador. Depois, o animal vendido, há outro ferro. O contraferro.

BERRANTE: Só dói quando não tem dente (a pessoa)

-- Esta novilha é corredeira no cerrado, que é danada.

Touro preto, do atopete ruivo.

JGR

CAPINS: meloso

“campo”

provisório

“Dar calor” – cio

“Fazer a muda” – os bezerros mudam os dentes com 1 ano e meio

Deve-se castrar antes da muda

Novilha de 2 anos e meio – primeira enxertia

BRIGA DE TOUROS – avançam, entortam os pescoços, procuram atingir o outro com o chifre. Quando se cansam, se afastam, e desentortam os pescoços, quando cansados.

Maria-pobre: árvore do sertão

SOCÓ: canta – Quáah! Quáh! (Ouve-se de longe, como uma risada)

Garça – sua voz é como um coaxar de rãs. Glotera? A carne das garças tem gosto de peixe. Dizem que algumas pessoas comem a carne das garças pardas.

ACABAMENTO DE CAPINA

“O macaco mais esperto
foi pular, caiu no chão
Eu também quero pular
dentro do seu coração !”

A guerra do Paraguay
está custosa de vencer
Tem morrido muita gente,
ainda tem muita gente pra morrer ...
adeus, morena,
teu amor já vai sofrer!...”

CAVALO: Para atacar, o cavalo murcha orêlha (encosta as orêlhas no pescoço).

Para refugar, avança as orêlhas.

“Benzer a bôca” – comer qualquer coisa, comer matula

Espingarda – cartuchos; espleta, pólvora, bucha, chumbo. Encher cartuchos.

Flôr-de-baile: se abre de noite. Pôr o cristal nas partes traumatizadas, esquimoses, galos, etc – serve de gelo (cristal molhado)

João-leite: arbusto jardim – o látex serve para picada de marimbondos; é um leite azulado. Também se chama João-mole.

CHAPÉU DE COURO – O chapéu de couro é untado com sebo de boi, por fora, para ficar impermeável à chuva.

O carneiro (maquiníssimo para injetar, para trazer água, fazê-la subir): faz, logo cedo, posto a trabalhar ... Téuc! Téuc!... Vió, no seu buraco, ao lado do oitão da casa. No buraco do carneiro.

Os meninos e rapazes, no pátio da fazenda, jogam malhas.

Latas de assar biscoitos

Melão-de-são-caetano-abre (deiscente)

Três lábios alaranjados claros, peguentos, com dentes (grãos) vermelhos, vermelho-sangue, húmidos. (dia 8 de dezembro)

Bengo, angola (é o mesmo?) = nas baixadas, beira dos brejos

Vacina & ferra (marcação)

Tronco – pouco usado. Melhor encambicar

MARCAS

OB, svastica, etc.

Na perna, no rumo da virilha para baixo 20\$000 de multa, se marcar na anca, etc. porque estraga o couro. Às vezes vê-se uma rês até com 10 marcas diferentes, 10 ferros.

Cortes na orelha = marca usada só no sertão

CAROÇA OU PALHOÇA: São capas de buriti, rodadas, até o joelho. Trança-se em cima, e amarra-se. Sobre peliz de reforço, no ombro, também de palha de buriti.

Amâncio – vaqueiro célebre, que sabia mandraca (feitiço): todo boi ruim, Amâncio trazia. Boi na cava. O “Guégue”.

Garroteiro – vendedor e criador de bezerros. Na beira do abaeté, há até onças

- Há até onça!

Quando cai raio – todos os bois viram ao contrário, volvem-se com a frente para a banda oposta. (Lélío)

Cêrcas de arame – fulminam, com os raios, muitas reses. Pau d’arco – cachorro= árvore do mato, com a fôlha mais larga; flôr rôxa.

ANDARES DE ANIMAIS DE SELA

- 1) trote
- 2) marcha viajeira (passo macio e rápido)
- 3) andadeira (é balanceado);
- 4) picado
- 5) esquipado
- 6) chouto (trote macio)
- 7) choutão (trote mais rápido)

Tempo de chuva, até libélulas vêm dentro de casa, à noite
Rês que desanda – que foge, que espirra

MILHO E ROÇAS

Aos 30 (trinta) dias: milho de palmo

Em fim de dezembro, ou em janeiro: segunda capina

O feijão das águas é plantado em novembro

O feijão da sêca é plantado em março, colhe-se em junho (90 dias)

Milho – noventa dias

Arroz= planta-se em setembro

Uma quarta dá dois anos (1.100 litros = cada carro)

MUTIRÃO: minha roça é de meio alqueire. Preciso de vinte homens para capinar (vêm 30!)

ACABAMENTO DE CAPINA

A “chegada”; pé de milho, carregado pelo dianteiro

ROTEIRO DA BOIADA (Manoelzão)

- 1) Tolda (segunda, 19)
- 2) Andrequicé (têrça, 20)
- 3) Santa Catarina (quarta, 21)
- 4) Catatau (quinta, 22)
- 5) Riacho das Vacas (sexta, 23)
- 6) Sítio (sábado, 24)

- 7) Retiro-dos-Bravos (domingo,23)
- 8) Brejinho (Taboquinha, segunda, 26)
- 9) Juvenal (têrça, 27)
- 10) Cordisburgo (quarta, 28)
- 11) Fazenda São Francisco (quinta,29)

(Pelo Curral-de-Pedras: há muito vento e pouca água para o gado)

A MARIA BRANCA (pintas brancas): some de junho a setembro. Só volta a aparecer quando se está lavrando terra – é que torna a aparecer (em Cordisburgo)

A fruta (longa) do pau-terra

Passarinho preto, na imbaúba, com duas penas compridinhas por rabo, e uma carapucinha branca voou. Voltou.

CASA DO QUIM, na Vereda da Sirga. Branco baixinho, quase no nível (rés) do chão. Arroz colhido, no quarto-da-sala. Colhido em março e abril.

Pirunga – é a tulha de guardar arroz (feita de adôbes)

O rapazinho com boqueira – lábios com crostas apostemadas.

Os Cordeiros de Pompeu, tipos louros, alemoados)

Água de vereda, quando seca, represada – só então fica com gosto de água de brejo. Piabas. Capim de brejo. Capim navalha.

O Quim foi buscar os bois. Enquanto isso, os bois, por si, vieram à porta do curral.

As piabas pintadas (Título?)

CARRO – Foi procurar um pau-ferro, são para fazer uma mesa pra carro dos fortes, o mais leve, Mais leve que o pau-d'arco e do que o jacarandá)

Etelvino e Joaquim Marques (de Castilho) (o drama, em Pirapora)

A compra dos 3 bois: -- Qual é a coragem do Snr, nêles (Chico queria dar 1: 000\$000)

Angiquinha: pior que o miroró – é um arbusto

“Forno de moer pó – com um peão no meio e uma pau de sassafrás”.

Cambiú (fichas)

Folhas palmadas, como palmeira. Cresce muito , como construção chinesa (m%)

Fôlhas cruzadas, retas, cruzadas em (todas as) direções várias, mas simétricas (m%)

Uma nuvem que avança, como grande cachorro cinzento. Uma nuvenzona longa e alta, mas esguia (m%)

Meninos do Pedro – brincando com cavalo-de-pau

Bois (juntas):

Ximango – Roxeado (guia);

Francês – mineiro (p.da guia);

Cordeiro – vilão (p.do coice);

Campeiro – desafio (coice)

COQUEIROS –

1) Gariroba

É o mais alto (também o palmito-rosa é muito alto, muito frio, côco miudinho, em cachos, parece tâmaras_. A gariroba gosta de sol, do cerrado. Evita os lugares frios. Quanto mais velho, mais fino (diz-se)

2) Jiribá

Côco amarelinho. É menos alto e o tronco é todo grosso. Palmas bonitas, muito compridas. Não dá no cerrado, só dá em matas, terra boa.

3) Macaúba

Coqueiro de espinho. Grossa, a árvore, como o jeribá, mas as fôlhas não são tão compridas. Todo cheio de espinhos.

4) Ouricuri

É do campo. Não cresce. Os cachos encostados no chão, como o indaiá. As palmas esbranquiçadas. (A indaiá também). Mas a indaiá tem as palmas muito maiores, mais compridas, e o côco do indaiá é grande, ao passo que o ouricuri é pequenino.

Sebes – feijão – bravo e são-caetano

Cambiú (Vila Paraopeba)

Como pagode (chinês) (m%)

Cambiú/pagode chinês

Fogueira: taquara-do-reino, para fazer busca-pé

Rodinha Pistolão, Traques. Bombas. Copo de álcool

Pular fogueira

Os dois condutores de defunto: dois demônios

(lençol)

O pai do Sr. Alexandre: cova aberta, caixão vazio. Estrondo.

Sebe de saborosa

Talos como enguias verdes

Paredão calcário, perto da Gruta do Maquiné

Cactácea – parasita, com botões rosados

Zebu de 360 contos

Capão do mato, na pedreira

Oco de pau, abrigo de bicho do mato. Uns alqueires de cerrado, uns de cultura (herança) foi a parte que me tocou. Igrejinha entre as árvores. Morte do Nicão, pelo Túlio: Túlio quis comprar a nesga, para desviar a enxurrada Primeiro, quis fazer até o trabalho à sua custa. Tocaia Nicão era perigoso, quando bebia. A Penitenciária das Neves. O indulto, pelo Presidente Vargas.

Gruta: nomes, inscrições. Fogos de bengala. Cabeça de jacaré, de cão, de peixe, no teto.

Céu estrelado: céu próximo: e, Cordisburgo

Alto Paraopeba: afluyente, que são verdadeiros regos, finos. Sempre o rio ...

Os Urubús que se ajuntam, para comer os excrementos dos bezerros novos – puro leite, mecônio? E acabam matando os bezerros. Sempre gaviões. Sempre o brado: pin-hé!

Os gritos das seriemas, longe, devem estar correndo na encosta do morro. Invisíveis.

Boiada

tomar fogo – excitar-se

arca-do-peito

m% - chorava só nos cantos-dos-olhos

olhos longos – ávidos
 a furta-passo – com cautela
 quebrar o sono – interrompê-lo, acordar
 sacudir o sono – acordar
 maçã-da-cara – região malar
 mão travessa
 m% - com um suspiro mediano
 m% - carestia de ar
 fazer mau rosto a – mostrar desagrado
 cabeça-do-jelho – rótula
 de boa concórdia
 moderação – sobriedade
 adonde: dúvida
 paldoso – maníaco (m% valdoso)
 banzativo – distraído
 m% - desmagoar-se – consolar-se
 agilitado – treinado
 alorpado – m%
 feiume – (minas) – feieza
 m% - na odeixava desafôro por repelir
 m% - homem oficioso e esperto
 m% - memória relutante
 destratar – ofender, desaforar
 m% naquele coração não caía nunca uma chuvinha “um môço muito branco”
 m% - o acorôço
 namorista
 m% - E riu, de pôr a cabeça para trás
 fazer a vista baixa – fazer que não vê
 m% - perdeu a côr do rosto
 m% - no diante do pé (Darandina)
 m% - aqui ele é vulgar – habitual
 m% - sem tanto que
 m% - de arte que
 m% - não teve espera – (foi logo fazendo)

m% - Foi um dia um menino ... **(comêço de conto)**

m% - uma mãe não tem limites

puxar – ter propensão (“puxava muito para a grandeza”)

dar quebra à palavra – desdizer-se, não cumprir a palavra dada, quebrar o respeito a alguém.

m% - faz e acontece que ... **(comêço de conto)**

O malapropósito – fôgo de adivinhas

m% - obra de uns dez minutos

m% - obra de hora

m% - de novo, de manhã **(comêço de conto)**

m% - Drede

abstância, afastamento, distância

m% - sua arte de atuto

m% - havia sêde – bicho mau

TARZÃ – humor quereloso

m% - Estouro : o estampido longo de uma boiada em fuga.

Atravessadiças – reses (boiada)

m% - derramaram-se de enorme vasilha **(Estouro)**

Xereque (de chifres m%) – semi-estouro

Agir – tocar

BRIGA DE TOUROS – No comêço, vão e veem, entestados, “como uma onda mansa” (Câmara Canto)

VACA que pariu e ESTÁ COM CRIA – de longe se vê; porque ela está no mesmo lugar, sem pastar, e com a cabeça bem levantada, cheirando tudo, olhando para os lados. Algumas escondem o bezerro na grota (Câmara Canto)

SAÍDA

Aquêle boi é corredor, mas êle não tem coragem ...

CONTAGEM : Fica fácil. No sair de uma porteira, um conta macho, outro conta fêmea, outro conta tudo...

Eu tranquei meu coração
 Dei a chave p'ró meu pai:
 Quem ta de fora não entra,
 Quem de dentro não sai.

Raymundo:

A vaca Cartola, quando ia entrar na porteira, sempre rapava pra trás. Deu nela com um pau na cabeloura, ela caiu, até de queixo mole; ficou piscando, piscando

...

Santana:

Eu acho que o entusiasmo do vaqueiro é nem que seja uma corda na garupa.

Bindóia – Vou dar uma paulistada nessa novilha

-- Ei, laçar assim

- Uai, êle é porque desmanchou;

estava laçado em cruz (pra mode esconjurar do capeta ...)

-- esta novilha é nojenta, hein?

SIRGA:

2000 alqueires. Arrendado e 10 contos por ano.

Um roceiro, arrastando calças e as esporas.

- Dor ruim, por ruim, melhor ter casado com o Bahiano ...

- Esses Lopes não comem banana no caminho, para não jogar a casca fora ...

- Ela veio tomar opinião comigo. Êles são miseráveis como não tem mais lugar.

- mandou (na semana passada) êle mandou buscar as cunhas emprestadas, para lascar madeira, pra pôr cêrca no cemitério ...

CARRO-DE-BOIS (ou conto do carreiro)

Bindóia, para cantar uma quadra, primeiro abre nisto:

-- Eeeeeeeeeeeeh ...

(a cumeeira, horizontal, por cima. Com os dois pés-direitos, forma uma espécie de barra: Da cumeeira, onde ela toca os pés-direitos, partem oblíquos, vários de cada extremo, os espigões. Da cumeeira, oblíquos, vários de cada lado, partem também os caibros. As ripas cruzam os caibros, transversalmente.

m% - olhinho

TATÚ - não tem buraco certo

Acauã – asas meio acinzentadas, peito branco.

Curango: êle choca é no pé. Surpreendido, carrega ovo na mão. Só choca um ovo.

MIGRAÇÃO DAS AVES: nos meses de janeiro, fevereiro, março, até abril, os pássaros vêm dos gerais para o baixio: -- desperdício da colheita do arroz, milho, etc., tudo o que a gente debulha, maritaca, jandaia, passoprêto, papagaio, periquito. De maio em diante, voltam todos para os gerais, por causa do capim canavieira; agora, êle já está maduro.

Vaqueiro:

- 1) tirar leite;
- 2) separar bezerro, curar;
- 3) campeão

Campeio: (Pouco pasto fechado, criação na larga: 3, 4 léguas) Prende a mão numa raiz, um pé (o boi)

(a enxurrada escavara sob a raiz. O boizinho quebrou o pé)

Saiu nessa fazenda: chegou nessa fazenda

Castrar de macete: (com a idade de dois anos)

ORVALHO

Seu melhor é no “provisório” e no arroz. Dá antes de dar nas outras plantas. E fica bonito, mesmo; fica umas pelotinhas de água, parece que choveu, ou que a gente pôs aquilo de propósito de brincado. Na fôlha, aqueles pingos seguidos ... Quando venta muito muito (ou está perto de chover, assim em setembro, outubro), não dá orvalho, não. Ou se dá, cai no chão outra vez, desaparece, a gente não vê.

Quando se passa no provisório orvalhado, fica-se molhadinho, todo, como de chuva.

ARROZAL: É preciso de vigiar o arrozal, quando êle está maduro (por) causa dos pássaros. Durante um mês, ou mais. Vigiar desde o dia clareando, o sol saindo, até lá pelas nove horas. De 2 horas da tarde até às 5, outra vez vigiar. Se fôr arrozal grande um só vigiador não dá. Corre, no meio do arrozal.

ARROZAL

Com espingarda bodoque. Joga pedra com a mão. Os pássaros (periquito, maitacas, passopreto)

(- o papagaio come é milho)

- Os pássaros fogem e voltam, em gritos.

A boiada 2 cx 2

Abgregar – separar (de uma tropa)

fogão de três pedras

m% - a vistosidade do lugar (da paisagem)

choque, arranco, impacto, sacudir

m% - o fôgo tatava

fontainho – relativo a fonte, fontainheiro

m% - aquêlo medo transitivo divididamente – em golpes

m% -Tediava

m% - Era um boi tetrarca (**maioral**)

pedra-ferro/pedra de ferro

m% - De repente, irresignou-se (Tarzã)

sôbre horas – muito tempo (m%)

m% - uma rotação circular

relentar – orvalhar

m% - o resple (o sol)

m% - resserenamente

estrupicioso

o galo-do-campo

m%- por baixo de canseiras e asperidão

m% ascensão – (de uma estrêla)

m% - de cal e areia – firme

bucaneiro – caçador de bois selvagens

as Plêiades – as sete cabrinhas ... – m%

vagarento – vagaroso

adedentro – interiormente

m% - vaqueiro dos mais marcados – versos

m% - atontar os olhos

Estouro – m%: a (uma) garra galvânica em montão – confusamente, de tropel, sem ordem fazer em si – cuidar de si, tratar de si.

impedir (o gado) de disparar no campo

frentear – ESTOURO - atacar (o gado) pela frente;

O rotatório (pré-estouro) – remoinho

SAÍDA – A BOIADA -: através da luz.

turbinar-se: redemnoinhar

m% - É uma composição (saída da B.)

no andamento rotatório e transtornante –

m% - tribuloso – aflitivo, atribulado

trêmito – calafrio, frêmito

m% - na tangência

m% - cavalgar a uso vaqueiro

re pontador – (do gado)

Demonstrar o caminho – indicá-lo

m% - o prurir do vento

melhorativo – m% . : as folhas de barbatimão

m% - o estender-se de estratos em revez – inclinado, meio deitado, o espavor

m% - chifres: em sublevação

m% - poeira, que pintava

m% - ..., flôres, ouro

quiliú – riachinho (m%)

m% - bis horizontes ..., bis horizontes

m% - de prima a postrema - da cabeça à cauda

m% - só o menear do capim alto

m% - tome algum alento

m% - assentamos o bivaque

m% - agi-los para adiante

m% - (as vacas) turbavam a ordem

m% - Meteu-se em más e piores. **(O bezerro, no atravessar o córrego)**

m% - que o orvalho empapa

m% - antes da luz – antes da madrugada (**comêço de conto**)

na várzea baixa – m%

m% - ampla viagem

orvalheira – excesso de orvalho

paração – rodeio (é igual!)

passa ladagem – coisa inesperada, acidente

ponta do gado – a vanguarda, frente da boiada

pontas – as nascentes dos rios

pontear – guiar a boiada, ao se iniciada a marcha na estrada

rapé – gado de certa côr.

raspinhar – resvalar

lenteza (m%)

EDMUNDO – Boiada – aquela batida grande. ESTOURO: dá dali, dá dali ...

m% - aquela boidade

notas de CHAUFFEUR Pedrinho (prêto)

Ponto> Praça da República. Alberto Pedro de Oliveira

Santa Maria da Bôca do Monte

A boiada se armou

A boiada não abre

A chave – ajuntadores

Chavelha: no meio, cortando a boiada

No desembarque (em Cafelândia) (Presidente Pena)

Nós puxávamos para as invernadas (nas barrancas do Rio)

Boiada pesada

Boiada cuiabana tem muito mêdo de cachorro.

Boiada pesada: deve-se viajar nas madrugadas

Perigo: cada peitada: é um tombo!

Vinha de abaixo de Aquidauana

Dois ponteios

Chave, chave interna, arribadores.

Chave da ponta: Sináreo

Bois que põem a cabeça na anca do animal, para ouvir o berrante.

Pre. Ferrão – “ali nós sofria tanto. Culatra: arribada – os que trabalham pra trás”

Boiada do Dr. Paim

Desembarcada na barranca do rio e puxamos até Cafelândia

Quando vem, vem feita (contra a culatra)

Culatreiro

m% - o ventinho (brisa) faz bilo-bilo na gente – acarinha (no rosto, nos lábios, nos ouvidos, cabelos) – **Partida do audaz navegante**.

m% - os destornamentos

EDMUNDO BARBOSA

A jereba pega fogo ... a gente assa

Poeira: as pestanas ficam brancas

Do Palmeiro

O ESTOURO do gado, que ia entrando no curral.

Ante a “manga”.

Se assustaram com o movimento de um couro

O “redemoinho”

Refluem, expandongados

Derrubam cavalos, cavaleiros

Chegam a pular por sobre os homens a cavalo. Terríveis.

ESTOURO: um balança, os outros metem o pé

ESTOURO: m% - Estremeceu foi lá, naquele lugar ...

m% - O sobrecabeçamento, empinado, das rêses que a boiada arrasta em desfile.

ESTOURO: égua que provocou o estouro (se misturou, depois da passagem do riacho do Ribeiro (Bahia, Cipó, ouvi)

“Alpercata” – põe-se no boi quando fura o casco.

EDMUNDO BARBOSA

Matriz de Santo Antônio (Curvelo) no largo, diante: já vi um gado.

Versação – ação de virar, movimento giratório.

Vertiginoso (BOIADA) – (mov. de rotação; rodopio, remoinho)

Viático – a carne seca – relat. a viagem, provisão para a viagem.

Circum – agentes – m%

redigir – levar para trás, reunir (m% a arribada)

a alternção

bucólico – bous – boi, e kéllo, conduzir

permanecer – contar exatamente

transnumerar – contar para levar

conumerar – contar juntamente

perplexo – emaranhado (no cerradão, a Boiada)

m% - pisavam com escrúpulos (em escrúpulos) – os bezerros insignes – que tem um sinal distintivo

MARIA-TÔLA – Vôa o casal de Maria-tôla – pensei que fôssem anús. Pretas, o macho tem topete, do mesmo preto. Têm uma mancha clara sob cada asa. Passarinho arisco; pouco comum. É mais do campo. Não se aproxima de casas, nem de matos.

(Entre PARAPEBA E TABOCAS)

Assa-peixe: florido. Cachos brancos. Dão melhor mel. Não só a relva, mas as fôlhas das árvores se molharam de prata de orvalho. Milharal-morto...palha mûmia. Sêco já. Mas ainda em pé. As espigas de milho “dobram” (curvam-se): defesa natural para não apodrecer (ajunta água)

O propuxo – propuxo (adj)

Mancha o campo a sombra grande de uma nuvem

Côcho torto, nodoso: ainda florestal

Paineira sêca

Jumento fálico

Cheiro de ceva

Codornas e Nhambus

As 4 novilhas bravas: -- “Isto é diabo puro!”

(Dia 13, têrça-feira). Levantamos às 4hs 30’. Lua alta, ao poente. Até às 5hs30’.

Lua alta (clara, já minguada, só os 2/3 superiores). Ao nascente, surgem as barras do dia. Algumas estrêlas. Galos cantam – “ a lua está bem em cima do Escorpião” (Antonio)

2hs da tarde – no cerrado, ouve-se a fôgo-apagou (COM A BOIADA, NADA SE OUVU)

Um braço do brejo. Arrozal.

O morro da Garça: é uma pirâmide azul

O morro da Garça: escaleno.

O boi mais mau que Manuelzão conheceu, um boi preto, estrêlo. Não é boi de carro: é boi boiadeiro. Deu trabalho pra nós pegar êle. Nesta pega, agora.

Bindóia – Raimundo Ferreira do Nascimento

Vou demais ... (com gosto) – Elsazinha (**Substância**)

BENZEDURA de bicheira

(com três ramos verdes e numerando os filhos de Jacó)

Quando arremata, joga pra trás o ramo

Foram levar o gado a beber água. A novilha que correu, com a fronha azul na bôca, e a comeu.

Outro novilho, fugindo e perseguido

-- agora, mesmo, êle vai dar a cabeça” (para bater) – diz o Chico. Mas derrubaram-no pela sêda. Amuou. Batiam-lhe. O grupo dos vaqueiros a cavalo. Um galopou, veio buscar as varas. Levantaram (o garrote amuado). Os cães em volta