Hélio Rosa de Miranda

DEDALUS - Acervo - FFLCH-LE

21300014822

O sertão no universo poético de João Guimarães Rosa
- o recado cifrado da canção

Dissertação de Mestrado em Teoria Literária, apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof.ª Dr.ª **Teresa Pires Vara**

SBD/FFLCH

16/9/99

SBD-FFLCH-USP

178542

SÃO PAULO - 1999

Conteúdo

1. **O sertão como cifra**
(p.2)

2. **Morro abaixo morro acima**
(p. 16)

3. **Encontros & destinos**
(p. 42)

4. **O recado da canção**
(p. 63)

5. ***Excurso* - A cifra do destino**
(p. 81)

6. **Bibliografia**
(p. 92)

1

O sertão como cifra

> "Oh, sejamos discretos! E não nos congratulemos conosco mesmos! Tudo o que eu quero dizer é que as tuas objeções - se tu as considera como tais - nada contarão em face do cumprimento de uma aspiração infinitamente antiga: o desejo de lançar mão de tudo o que soa, de o integrar numa ordem e de dissolver a essência mágica da música na razão humana."
>
> Thomas **MANN**, Doutor Fausto.

Situada no universo poético de João Guimarães Rosa entre a surpresa do primeiro livro de contos e o assombro do grande romance, Corpo de Baile é peça certamente importante para o estudo da obra rosiana não só porque oferece ao leitor sete belas *'estórias'*, coesas pela linguagem, pela unidade do espaço e pela recorrência de certos tipos humanos, mas principalmente porque deste conjunto três narrativas se destacam, tomam a criação artística como assunto ou pré-texto e fornecem elementos fundamentais para a compreensão do universo ficcional do autor, quiçá uma chave para se penetrar no mistério de sua elaboração poética.

Em relação a Sagarana, nota-se que aquela prosa ritmada, "vigorosa" e "densa", "talhada no veio da linguagem popular e disciplinada dentro das tradições clássicas" - experimentada com sucesso em *"Duelo"*, *"A volta do marido pródigo"*, "O *burrinho pedrês"*, *"A hora e vez de Augusto Matraga"* - consolida a marca de fábrica do estilo, um modo absolutamente original de narrar, que prima pela demanda incessante da poesia a cada milímetro de texto, aliando a precisão do léxico e o registro documental da paisagem ao andamento cadenciado do discurso, disposto aos grandes vôos da imaginação, elaborado com clara consciência da arte que é escrever.

Essa prosa canora aflui nas bocas mais diversas, principalmente naquelas que pouco falam em literatura, pois em realidade quase nunca ouvidas, excluídas que são do convívio social. Mas na obra de um autor que cultiva verdadeira "paixão de contar", sua fala é por vezes tão intensa e contundente a ponto de "quebrar a espinha dorsal das histórias, a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central", conforme observa Antônio Cândido[1], a respeito Sagarana:

> "Deixa-se ir ao sabor dos casos, não perdendo vasa para contá-los, acumulando detalhes, minuciando com pachorra, como quem dá a entender que, em arte, o fim não tem nenhuma importância, porque o que importa são os meios. Todos os meios e até a ampliação retórica são bons, desde que nos arrebatem da vida, transportando-nos para a vida mais intensa da arte."

Em Corpo de Baile, os meios e formas da arte fornecem assunto para três contos[2] em que essa "paixão de contar" avulta, se radicaliza, amplificando vozes atávicas no interior da narrativa que se fecunda, múltipla e complexa, a ponto de se romper a gravidade do fio central com uma profusão de causos, parábolas, xistes, canções, quadras, revelando suas raízes orais - relatos de crianças, velhos, vaqueiros, fanáticos, mendigos, cantadores, mensageiros do sertão.

---

[1] "*Sagarana*" (21/JUL/1946). IN: **COUTINHO**, E.F. (Org.) Guimarães Rosa, Civ. Brasileira, p. 245-246. **(AS REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS COMPLETAS ESTÃO NA BIBLIOGRAFIA FINAL.)**

[2] Numa carta a Edoardo **BIZARRI**, 25/11/63, lê-se: "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 **RÓNAI**, no livro Encontros com o Brasil: 'A linha simbólica é predominante nos 'contos', onde o enredo, propriamente dito serve de acompanhamento.') (...) De fato. Assim como **'Uma Estória de Amor'** tratava das estórias (ficção) e **'O Recado do Morro'** trata de uma canção a fazer-se, **'Cara de Bronze'** se refere à POESIA." (Grifos do autor.) Correspondência com o tradutor italiano, p. 69-70. O termo 'parábase' se aplica aos contos porque neles ocorre - além da explicitação de suas idéias estéticas -, a singular presença de personagens através dos quais o autor literalmente se identifica (ou se mascara): *Alquist* tempo todo anotando, registrando tudo o que vê; e daquele estranho *Moimichego*.

Isto já está prenunciado em Sagarana, mas ali essas velhas narrativas orais que se interpolam ao corpo do texto permanecem em segundo plano, como fundo exemplar ou ilustração da história central. Aqui, a aventura se dispersa, o enredo rarefaz e as intervenções orais emergem ao centro, trazendo motivos vitais ao destino das personagens, recados cifrados, fragmentos líricos de arcaico saber.

É o caso de "*Cara-de-Bronze*", em que o relato do vaqueiro Grivo extrapola os limites da página, margeado por listas enormes de nomes, bichos e plantas do sertão (ao lado das quais figuram trechos de Dante, Goethe, Platão, Shakespeare, da Bíblia, dos Upanishads), entrecortado pelas tiradas poéticas do cantador, naquele dia tenso e chuvoso de apartação do gado, forjando uma atmosfera toda propícia à revelação do mistério maior da identidade do Velho, que, afinal, não é outro senão o motivo secreto daquela longa viagem, em busca das palavras-cantigas:

> 'GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - "Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?" - perguntou, com muita cordura. Eu disse: - "Nhor vi." Aí, ele quis: - "Como é a rede de moça - que moça noiva recebe, quando se casa?" E eu disse: - "É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto..."[3]

Em *"Uma Estória de Amor"*, as estórias e canções de Joana Xaviel e do Velho Camilo, contadas durante a noite de festa, despertam sentimentos há muito recalcados, repercutem profundamente em Manuelzão, que se dispõe a acompanhar sua última boiada. Assim, as estórias têm a catártica função de purgar as emoções, depurando a consciência, motivando a ação e assim "o conto, ele próprio uma história de vaqueiro, repete, por um jogo de espelhamento, essas histórias de vaqueiro que a tradição conservou e que intervêm na narrativa nas vozes

---

[3] No Urubuquaquá, no Pinhém, J. Olympio, 1969, 4.ed., p. 126.

de velhos mestres da narração, trançando o imaginário individual e coletivo"[4].

> "Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mas podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era - o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado."[5]

No entanto, decorridos mais de 40 anos desde a publicação, a despeito de toda importância e difusão de Corpo de Baile, constata-se que são ainda poucos os estudos do conjunto (em vista da volumosa bibliografia acerca de temas e aspectos formais de Grande sertão: veredas), e mais tímidas as iniciativas de estudar integralmente cada uma dessas narrativas[6].

Este trabalho, valendo-se discretamente do auxílio da crítica dos manuscritos do autor, testemunho das múltiplas e fecundas relações entre documentação e recriação poética na obra rosiana, se esforça para estudar *"O Recado do Morro"* que é, dentre aquelas *'parábases'* de Corpo de Baile, a que trata do fazer artístico e da gênese da obra de arte com

---

[4] **VASCONCELOS**, Sandra G. *"Os mundos de Rosa"*. **Revista USP**, n.36, dez.-jan.-fev./1997-98, p.85. Anteriormente, ela já dissera que a inserção das narrativas orais no enredo obedece a um modo de composição que cria uma relação de "especularidade", produzida pela "projeção do sujeito no universo das histórias" e pela "introjeção do imaginário das histórias no universo do eu", "como forma de resgatar o passado da personagem e fazer fluir a história". Puras misturas - estórias em Guimarães Rosa. Hucitec/Fapesp, 1997.

[5] Campo Geral, J. Olympio, 1969, 5.ed., p. 190-191.

[6] Como se fez a respeito de *"Uma estória de amor"*: **VASCONCELOS**, Sandra G. Baú de alfaias, dissertação de mestrado (1984), além do livro supra-citado (1990 - originalmente tese de doutoramento em Teoria Literária, FFLCH/USP, sob orientação de Teresa Pires Vara).

um alto grau de coerência interna entre o assunto tratado e a forma pela qual se constrói a narração, baseada no relato de uma **viagem** pitoresca pelo sertão no decorrer da qual "se cristaliza" uma **canção** que é a forma finalmente "apurada" de um "recado infralógico da atmosfera e da paisagem". O curioso é que esse recado que dá título ao conto, surge lateralmente - *'sem que bem se saiba'* - no decorrer da expedição, pouco a pouco tomando forma e sentido pela casual intervenção dos recadeiros e do poeta.

Embora não se faça aqui crítica "genética",[7] nem se pretenda abordar em profundidade as complexas relações entre literatura e MPB [8], este trabalho dialoga abertamente com as principais correntes da crítica sobre a obra rosiana, valendo-se de todos os recursos e meios para ler "*O Recado do Morro*", estudando o problema da mistura na composição deste conto que trata da gênese de uma canção em que está cifrado o destino do herói.

✡

---

[7] Valho-me de **LEONEL**, Maria Célia - . Guimarães Rosa, alquimista: processos de criação do texto (1985); **CAVALCANTI,** Maria N. - "*Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia*" (1996) e **ROMANELLI**, Kátia - "*Rosa, ledor de Homero*" (1997-98). Por estes trabalhos, comprova-se que o aproveitamento das notas de viagem, a documentação literal e apontamentos de leituras, são etapas fundamentais do processo de criação poética em Guimarães Rosa, juntamente às implacáveis e sucessivas revisões do texto final, impresso, publicado. "Um livro devia ser uma coisa *en devenir*", lê-se na orelha da "4ª edição - versão definitiva" de Sagarana (1956). Consta que ele fez correções até na 6ª edição do livro.

[8] Não obstante recorra às idéias que José Miguel **WISNIK** vem publicando a respeito: *"O minuto e o silêncio ou por favor, professor, uma década de cada vez"* - Anos 70 - música popular (1980);*"A gaia ciência"*. Mimeo/FFLCH/USP (1995); *"La gaya ciencia: literatura y música popular-en Brasil"*. **Revista de Occidente** (1996); "*Literatura e música*". **Extensão**.(1996); além de *"Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)"*. IN: **NOVAES**, Adauto (org.) O olhar. S. Paulo (1989) ; e, principalmente de uma instalação chamada "*O Recado da Viagem*", ocorrida no INSTITUTO CULTURAL ITAÚ, São Paulo (1998), onde, entre outras agradáveis surpresas, li com profunda emoção a transposição em verso do parágrafo inicial do discurso de posse na ABL, destacando a "poética espacial" daquele último texto escrito por Guimarães Rosa.

"A terra é mãe! - mas ébria e louca
Tem germes bons e germes vis...
Bendita seja a negra boca
Que tão malditas cousas diz!"

CRUZ E SOUZA, "Canção negra"

Ao intitular seu primeiro livro Sagarana, neologismo composto de raiz germânica e sufixo tupi[9], Guimarães Rosa já dava a medida, em 1946, da amplitude de seu futuro e vasto universo ficcional, aberto a toda sorte de misturas, a serviço de um estilo radicado na língua, na palavra como princípio e fim, síntese de todo viver humano, integrando o real ao poético, nessa verdadeira gênese dialética que é a obra de arte, tal como ele a concebe:

> "Nunca me contento com alguma coisa", diria o escritor durante encontro com Günter Lorenz. "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, inclui em minha linguagem muitos outros elementos, para ter ainda mais possibilidade de expressão."[10]

Narrada nessa linguagem complexa que lembra vivamente a pausa e o andamento das fontes orais - a gente humilde das remotas paragens sertanejas que a obra recria e de onde parece provir -; tratando de temas antigos que têm origem com a própria civilização ocidental, Corpo de Baile apresenta, circunscritos num mesmo espaço, os dilemas e problemas humanos que serão levados ao extremo da divisão do ser em

---

[9] "*Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem*", IN: **COUTINHO**, E. F (Org.) p. 208, citando CAVALCANTI **PROENÇA, M.** Trilhas do Grande sertão: veredas, 1958.

[10] "*Diálogo com Guimarães Rosa*" (1965). IN: **COUTINHO**, E.F. (Org.) op. cit., p.81 .

Grande Sertão: veredas, perfazendo um arco de arrojadas inovações estéticas e de linguagem, estendido desde a pluralidade dos contos até a experiência radical do romance-monólogo e deste de volta para as estórias-miniaturas, primeiras e terceiras. Nesse percurso, deste 1946 até 1967, passa pelas "novelas", "poemas", "parábases", combinando ao que há de mais arcaico da tradição oral as modernas técnicas narrativas do romance, do cinema e do teatro, numa verdadeira reviravolta das formas e dos padrões da linguagem literária e, sobretudo, da imagem que a cultura brasileira faz de si mesma, conforme a argúcia de Franklin de Oliveira:

> "Criador de mundos mágicos, de universos em que se travam lutas épicas, de demônios, de santos, de loucos, de titãs, de fadas, onde foi buscar os seus grandes personagens? Entre as crianças açoitadas pelo sofrimento - Miguilim, Dito - os pré-seres, os seres de consciência ainda incriada - Urugem, Joana Xaviel, Gorgulho, Catraz ou Qualhacoco, Guégue, Chefe Zaquiel, Nominidômine, Jubileu Santos Óleos, Nhorinhá, a estupenda Doralda, os seres empurrados para as grotas do mundo, os humilhados à espera de rendenção." [11]

Em "O Recado do Morro", a terra e os elementos conspiram para que o destino de um personagem - entre tantos - se cumpra, através de um recado. Para que isto aconteça, surge em cena o rol dos seres a quem não parece estranho um morro falar. A viagem da comitiva e o nascimento da canção operam-se simultâneas - uma progressiva e manifesta, outra repetitiva, latente. A mão que as urde trança os fios com requintes de artesão: um dentro do outro, mesclados, muito embora a canção supere o recado, trazendo-o dentro de si, numa síntese superior,

---

[11] "Antes de Guimarães Rosa, o romance brasileiro era uma sinistra galeria de heróis frustrados - 'galeria pestilenta', chamou-a Mário de Andrade. Com Joãozinho Bem-Bem, Riobaldo, Diadorim, Medeiros Vaz, Joca Ramiro surgiram os primeiros heróis resolutos da literatura brasileira. (...)" "*Revolução rosiana*" (1967), IN: **COUTINHO**, E.F. (Org.) op. cit., p.183.

mais bela e abrangente, que se adere à memória e "tende a se fazer reproduzir em sua forma", para dizer como Valéry[12].

A observação atenta e minuciosa da realidade passa por sucessivas etapas de elaboração poética, até alcançar-se uma representação que seja, simultaneamente, mimética, mas, sobretudo apaixonada, emotiva, catártica. Esvair-se e configurar-se, eis o princípio genérico da mistura poética, síntese das sínteses, esse mecanismo paradoxal que opera em todos os níveis da narrativa, forjando uma atmosfera ambígua, reversível e maleável, desde a palavra, nomes, a frase; atinge o nível amplo das imagens e dos grandes blocos descritivos, em que se apercebe com mais nitidez a mão do escritor, o olhar que alterna de posições, diversifica de ângulos compreendendo a fala e o ponto de vista da personagem, mas logo se afasta para a visão do conjunto, homem e natureza, no qual as individualidades se dissolvem.

Vez por outra, acompanhando os repentinos arroubos de seo Alquist, o estrangeiro, que parecia "quer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato", esse olhar se esguelha, desgarrando-se do caminho principal, tomado por uma indiscreta e notória paixão pelos lugares. Daí advém a força emotiva, o apelo lírico que as menores passagens descritivas do conto dispõem, com visão e sentidos apurados.

Então cada detalhe ganha relevo expressivo, visual e sonoro - os olhos d'água borbulhando, os pássaros, as plantas, montes e cavernas, as goelas da terra abertas, por onde a água soverte "com tardo gorgolo musical". A natureza se anima, tudo ressoa, assoma, como um fundo que

---

[12] "O canto é mais real que a fala plana; porque ela só vale por uma substituição e uma operação de decifração enquanto ele move e faz imitar, faz querer, faz estremecer como se sua variação e seu tecido fossem a lei e a matéria de meu ser." "*Poesia e pensamento abstrato*", In: Variedades, Iluminuras, 1991, p. 212-213.

se eleva, dissonante, destoando da marcha morosa da comitiva; e desvia nossa atenção. Por isso, antecipa a explosão rítmica da canção, urdida de um emaranhado de versões que o poeta transforma em poesia, inspirado pelas cifras de um velho louco.[13] O Alquist sabia de cor a lição sublime do Velho Cara-de-Bronze a seus vaqueiros, em busca da poesia:

> "Mandava-os por perto a ver, ouvir e saber - e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. Até o cheiro de plantas e terras se espiritava. '**Buriti está tocando**...' - era de tarde, na variação do vento. (...) Tinham de ir, em redor, espiar a vista de de-cima do morro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grota, o que tem em toda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo.
> Tudo tinham de transformar, ter em outras retentivas.(...)" (p.106)

"Tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas", observar as coisas com olhos sempre limpos, "falar e sentir, até amolecer as cascas da alma", eis a lição do Velho que também que pretendemos tirar, juntamente com Pedro, nesta tão simples leitura de *"O Recado do Morro"*, percorrendo os caminhos do conto, examinando de cima e de baixo, em busca do melhor ponto para se armar o círculo estreito dessas pequenas considerações.

✡ ✡

---

[13] Há dois trabalhos acadêmicos anteriores que tratam de "*O Recado do Morro*": Teresa C. **FITE** (As articulações do lúdico em "O Recado do Morro", de João Guimarães Rosa, PUC, R. de Janeiro, 1973) realiza um estudo exaustivo e consistente, baseado na semiótica de Propp-Greimas para rastrear a idéia do lúdico como princípio estruturador da narrativa, aprofundando o modelo de Maurice **CAPOVILLA** (1967), demonstrada plena familiaridade com a obra rosiana. Mais recentemente Maria M. S. **NÓBREGA** (Sujeição X perversão na escritura rosiana, UFPE, Recife, 1994) fez um estudo comparativo entre "*O Recado do Morro*", "A *terceira margem do rio*" e "*Pirlimpsique*". Essas dissertações, no entanto, não tratam da canção nem tocam no problema da mistura na composição do conto, o ponto vital desta dissertação. Outras teses e dissertações partiram desde conto para leitura da obra rosiana, como recentemente **LOPES**, Paulo C. Utopia cristã no sertão mineiro. Mestrado, Área de Literatura Brasileira /DLCV/ FFLCH/USP, 1995.

"Octávio de Faria me dissera, em artigo enorme, que o sertão, esgotado, já não dava romance. E eu havia pensado:

- Santo Deus! Como se pode estabelecer limitações para essas coisas?"

Graciliano **RAMOS**, depoimento a João Condé, **O Cruzeiro,** 1944.

Mais do que um vasto espaço de sinuosas coordenadas históricas e geográficas, o **sertão** tem sido território imaginário exaustivamente explorado em lavras sucessivas, de todos os modos e formas, pela literatura brasileira no seu recente e ávido processo de formação, a tal ponto que o virtual '*esgotamento*' da matéria dar-se por certo já em meados de 30, segundo a visão de um crítico severo enfastiado do excesso de documentos e da escassez de arte.[14] Desde os avatares românticos - Alencar, Franklin Távora, Bernardo Guimarães, Taunay - que exploraram e demarcaram os primeiros contornos da paisagem, tipos humanos, estereótipos e características genéricas da "*região*", os limites vêm oscilando entre a visão larga e ampla dos altos chapadões, e o recolhimento intimista dos retratos da alma cabocla, conforme o ritmo e contradições da sociedade no intrincado processo de auto-representação[15].

---

[14] O depoimento de Graciliano Ramos aos "Arquivos Implacáveis" de João Condé, **O Cruzeiro,** 1944, republicado na edição comemorativa dos 50 anos de Vidas Secas, cita o polêmico artigo de Otávio de Farias "*Excesso de Norte*", **Boletim de Ariel**, jul., 1935.

[15] "Numa etapa inicial, que vai grosso modo de 1843 a 1857, surgem o senso de urdidura, pelo arranjo do episódio, e a descrição dos costumes, forma elementar de estudo do homem na ficção. A etapa seguinte vai de 57, até mais ou menos 1872. Nela aparecem a poesia do indianismo e os rudimentos de análise psicológica, bem como a descrição dos costumes regionais; este último elemento alarga o panorama, os dois primeiros o aprofundam, trazendo o senso de beleza e a noção de complexidade humana." A. **CÂNDIDO**. Formação da Literatura Brasileira, v.2, p.265.

No final dos conturbados anos 30, retomando a via áspera aberta por Euclides, Graciliano Ramos se incumbe da difícil tarefa de aprofundar em alguns palmos a dimensão humana e interior do sertão cortando chavões da descrição, clichês pitorescos da paisagem, manejando habilmente a linguagem dura, limpa de excessos, adjetivos e de exclamações, como instrumento para converter os sertanejos - uma família pobre e a cachorra fugindo da seca - em personagens mudos, no entanto *decentes*. A seca desencadeia uma queda trágica, a retirada, estampada em sinais de cores vivas contrastando com a opacidade dos caminhantes - sobre o leito seco do rio convertido em estrada, entre as ossadas *brancas que* mancham a planície *avermelhada* pelo sol, sob o vôo *negro* dos urubus planando sobre a caatinga *amarela*. Assim, Graciliano Ramos abre caminho para o Rosa, pois renova a tradição literária, aprofunda a compreensão do humano, tomando a escassez e o esgotamento como leitmotiv. Viver no sertão é *sina*, risco constante, destino compartilhado por bichos e homens, igualados pelo silêncio da fome na humilde condição de *viventes*.

Com João Guimarães Rosa, a representação do lugar se assenta sobre o registro vivo da realidade local - observada, rememorada - que se depura sob o crivo da elaboração poética, por meio da qual se extraem dessa matéria bruta temas e valores universais. O sertão em toda parte, o sertão dentro da gente, eis um *topos* saturado de ambigüidade, revelando todos os sons, os ritmos da fala e os abismos da alma, abrindo um mundo novo para as novas gerações de escritores, poetas, músicos, dramaturgos e cineastas no afã sempre moderno da busca de uma identidade nacional. [16]

---

[16] Entre muitos outros cronistas e viajantes estrangeiros, desde Hans Staden, lembremos do admirável relato da "*Viagem através do Sertão até ao Rio São Francisco*", de **SPIX** e **MARTIUS**. Viagem pelo Brasil 1817-1820, v. 2, pp. 75-100.

Em *"O Recado do Morro"* relata-se uma viagem de ida e volta, o retorno de um *catrumano* a sua terra natal, o "*sertão dos campos-gerais*". Pedro Orósio, o jovem e gigantesco herói, é da mesma forma que Fabiano um pobre-diabo fugindo da miséria, que busca trabalho num lugar maior. Mas sua caracterização não se pretende apenas realista, pois afinal é a ele que se destina o insólito recado "da atmosfera e da paisagem". Dada a natureza "extraordinariamente comum" desse recado, um problema dos mais graves que se insinua desde aqui para quem pretende seguir nesta leitura é a representação do espaço - a paisagem, como se faz? Reminiscências, fragmentos de leituras, conhaque, notas de viagens, os sentimentos e atitudes do autor e dos personagens se confundem alegremente, revelando uma profunda e indisfarçável paixão pelo lugar. Cordisburgo, com se sabe, é também a terra natal do escritor, e a cena final do conto acontece sobre a ponte do Ribeirão da Onça[17].

Nessa dialética do próximo imperceptível e do distante que se vê nítido -, a categoria da narrativa que mais decisivamente interfere na representação do espaço é a perspectiva, o foco narrativo; por isso é fundamental a presença do viajante estrangeiro, *seo Alquist*, cujos olhos - entre ternos e distantes - revelam a mão do escritor, o olhar cambiante, que troca de posições, de ângulos, de "retentivas", a fim de compreender aspectos da fala e do ponto de vista do outro.

Partindo-se da idéia de que a mesclagem é a chave estrutural que vincula o destino de Pedro ao destino da canção, o passo seguinte desta leitura é trilhar os caminhos dessa mistura pela composição do conto, seguindo a estrada, subindo a serra, para estudar a formação das

---

[17] "João Guimarães Rosa nasceu à margem do ribeirão da Onça, no arraial de Cordisburgo, entre Curvelo e Sete Lagoas. Pai de Caeté, mãe de Jequitibá, no Rio das Velhas, ambos da famílias de fazendeiros de gado." **BRAGA**, Rubem. "*Guimarães Rosa em 35 quadros*", **Diálogo**, 8, 1957, p. 123. (Originalmente "*Guimarães Rosa, vaqueiro*", **Manchete**, .Rio, 14.nov.1953).

imagens; a caracterização das personagens da comitiva e os recadeiros; os encontros e desencontros através dos quais se transmite o recado; e, principalmente, a representação do espaço - sertão de todas misturas, onde tudo começa e para onde se retorna quando termina.

O Morro é seu porta-voz[18].

> "Quando eu morrer, que me enterrem
> na beira do chapadão.
> - contente com minha terra,
> cansado de tanta guerra,
> crescido de coração."[19]

✡ ✡ ✡

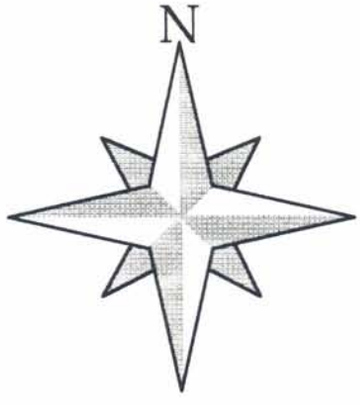
---

[18] Embora *"O Recado do Morro"* tenha sido bastante freqüentado em seminários e cursos de pós graduação durante as décadas de 70 e 80, somente uma dissertação foi feita, no Rio, em 1973. A outra, de Recife, é de 1994, mas não se trata de estudo específico do conto. O restante são ensaios e artigos, importantes cada qual, independente do viés da leitura, por destacar o papel do conto no conjunto da obra rosiana. Por ordem cronológica: 1) **RÓNAI**, Paulo. *"Rondando os segredos de Guimarães Rosa"* (1958); 2) **CAPOVILLA**, Maurice. *"O Recado do Morro, de João Guimarães Rosa"* (1964); 3) **PRADO JR.**, Bento. *"Destino decifrado"*, (1968/1985); 4) **MACHADO**, Ana M. Recado do nome - Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens (1975/1991); 5) **GARBUGLIO**, José C. *"Um salto no oco do sertão"* (1978); 6) **MIYAZAKI**, Tieko Y. et **MARINEZ**, Julieta H. *"O recado do morro"*, (1975), *"Os recados do morro 1/2"* (1976); *"Os recados do morro 1/3"* (1976-77); 7) **VALERIANO**, Jane A. *"O Recado do Morro - uma perspectiva mítica"*, 1988; 8) **ARAÚJO**, Heloísa V. de. A raiz da alma (1992); e *"A pedra brilhante"*, Roteiro de Deus (1996). Entre todos, Paulo Rónai é o primeiro a apontar o "desenraizamento" original da canção, ou seja, a presença marcante de crianças, velhos, cegos e mendigos nos arredores da origem da obra de arte, como traço fundamental da antropologia poética rosiana.

[19] Essa toada está numa carta a Paulo **DANTAS**, Sagarana emotiva, p.45, recomposta recentemente em canção de Chico Buarque, *"Assentamento"*, sétima faixa do disco **As cidades**. Creio tratar-se de mal entendido que tanto na carta e como no disco o primeiro verso esteja grafado "*Quando eu morrer, que me enterrem na*", pois - ao que parece - tratam-se de versos de sete sílabas, as redondilhas maiores da predileção de João Guimarães Rosa.

2

Morro abaixo, morro acima.



"No peito a matéria,
a forma na mente."

Goethe (citado por Alfredo **Bosi**, a respeito de **Croce**)

> "Minas é uma montanha, montanhas, o espaço erguido, a constante emergência, a verticalidade esconsa, o esforço estático; a suspensa região - que se escala. Atrás de muralhas, através de desfiladeiros - *passa um, passa dois, passa quatro, passa três...* - por caminhos retorcidos, ela começa, como um desafio de serenidade."
>
> "*Minas Gerais*". Ave, palavra, J. Olympio, 1978, p. 217.

Na palavra morro reside uma ambivalência sugestiva, ocasionada pelo acúmulo dos sentidos do nome e do verbo flexionado pela primeira pessoa. Monte e morte, passagem e bloqueio, o perene e o transitório se cruzam - misturados, daí a ambigüidade inicial deflagrada pelo título: recado de morte, dado pelo monte. Mais do que rótulo, o título figura como emblema do enredo, imagem do artifício poético que instaura a atmosfera mágica e maleável do conto - o animismo da paisagem, a personificação do espaço. Não se trata de um morro qualquer, mas do Morro da Garça, leve, alado, "belo como uma palavra", que se converte eixo "escaleno e escuro" - "feito uma pirâmide", **ômphalos** dos campos-gerais do sertão de Minas.

> "Como as coisas do homem, como os símbolos que ele produz, o morro fala e tem sentido; como as coisas da natureza, ele é e transcende o falar humano. Essa estranha união nos faz pensar nos artefacta: pois é no objeto técnico que se opera esse casamento entre a matéria e a forma, entre a resistência da inércia e a teologia. O Morro é uma pirâmide. Objeto ambíguo, o morro nos remete a outro objeto. Pois a pirâmide é mais que um objeto técnico, é mais que um edifício ou que uma sepultura. Limiar entre a vida e a morte, a pirâmide é a passagem que nos conduz do humano àquilo que o transcende, ultrapassa toda técnica, pois é essencialmente travessia." [20]

---

[20] **PRADO JR**, Bento. "*O destino decifrado*" **Cavalo Azul**, 1968, p. 23.

Não se pode aceitar racionalmente o fato de um morro falar. As leis de causa e efeito a que se submete a boa obra para que seja verossímil impedem que montanhas, morros, cafurnas, cavernas, grotas, rios e outros acidentes geográficos se metam nos a falar diretamente, como nos áureos tempos heróicos, quando a máquina do mundo se fazia ainda seduzir. João Guimarães Rosa é um artista moderno, notável pelo rigor documentário da *mímese,* mas de espírito clássico - os morros, em sua obra, não nos falam, nem se dirigem a nós. Como toda a natureza do sertão, fala-nos pela boca do artista, dos eremitas, dos loucos e das crianças, em cuja imaginação sem limites, poderosa como a fé, o mundo se transfigura, montanhas se movem, morros se animam a contar seu sofrimento, respondendo ao apelo do poeta com um enigma dos sentidos, naquela *contra-canção pseudo-folclórica* que serve de epígrafe ao conto [21]:

> " - Morro alto, morro grande
> me conta o teu padecer.
>
> - P'ra baixo de mim não olho,
> Pra cima não posso ver."

Se a montanha inspira a vertigem do vôo, instiga também nosso limite, a insignificância terrena, mortal; ressalta por contraste nossa pequenez. Ela impede o olhar e a passagem, possivelmente por isso é propícia aos sonhos e aos desejos de auto-superação, ver mais longe, expandidos os limites da altura e os da própria consciência, como quer mestre Caeiro, dos cimos de sua aldeia. A graça da arte, como a do Morro, é ser mais perene que o artista. A voz que canta eleva o cantor, liberta-o, leva mais longe sua efêmera figura: uma canção pode atravessar as barreiras da razão, classe, língua, sangue, morte e da cor...

---

[21] "Naquela vitrola que você viu no meu apartamento toco muito disco de Luiz Gonzaga, de Tonico e Tinoco. Aprecio a autêntica música sertaneja; gosto de modas de viola. Usei algumas em meus livros, recriando-as, em forma de contracanções. O folclore existe para ser recriado. Receio demais os lugares-comuns, as descrições muito exatas, os crepúsculos certinhos, tipo cartões-postais. Se abusa muito disso na ficção nacional." Sagarana emotiva, p.28.

"Cantar é mais do que lembrar
É mais do que ter tido aquilo então
Mais do que viver do que sonhar
É ter o coração daquilo" [22]

Esse *recado* que fala ao coração vindo do morro, pode descer numa torrente caudalosa, como acontece todos os anos durante o carnaval, invadindo ruas e avenidas; ou pode vir discreto como um *regato*, fiozinho d'água, imperceptível, que se destila lá de suas alturas originais e nos é dado através da voz e da poesia do outro, muitas vezes estranha, incompreensível. No conto, o destinatário nem sabia que o era - **Pedro Orósio** -, pois estava *distraído*, *voltado* para a vida, *absorto* na vida, *confiante* na vida, lembrando do bardo menor. Vaidoso, sempre atento à boa aparência e às moças, não dera crédito àquela história de recado de morte e de traição porque em sua sã consciência achava improvável o fato de um Morro falar, ainda mais pela boca de tais desclassificados - os recadeiros. O poeta Laudelim, no entanto, recebe a pedra vil da palavra do Coletor como algo precioso, inexplicável como suas cifras, extraída "a força melodiã das palavras", inspirando-se para produzir o belo que encanta a todos, ricos e pobres:

> "Era o que pensava seo Jujuca, molhando cerveja na boca e atendendo às perguntas do senhor Alquist. Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migratórias, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas. Até ao seu Juca, seu pai, ou mesmo a um sujeito rústico braçal, como aquele Ivo, ali defronte, se embaciavam os olhos, quase de cai lágrimas. - 'Importante... Importante... - afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto, **digestim** ac **districtim**, para o anotar." (p. 64)

---

[22] Versos da canção "*Genipapo absoluto*", de Caetano Veloso, do disco **O estrangeiro**.

Quem poderia receber e conduzir tal recado senão aquele que mora numa grota, aberta pela voragem das águas no coração da montanha? É o Gorgulho, cujo nome civil evoca o último dos profetas bíblicos:

> "Quem? 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." (p.15)

Para esse que recusa abertamente o convívio dos homens para habitar numa "urubuquara" - agora chamada de "a Lapinha do Gorgulho" -, onde havia um "buraco redondo, sem fundo de se escutar o fim duma pedra cair", a esse era possível o Morro falar:

> - 'Possível ter havido alguma coisa?' - frei Sinfrão perguntava. - 'Essas serras gemem, roncam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é na lua-cheia...' (p. 15)

Não, nada, "ali ilapso nenhum não ocorrera", se conclui, com alívio, graças ao frade: certo "o Gorgulho padeceria de qualquer alucinação"... Assim, desclassificando a fala do outro, fica mais fácil admitir o que não se percebe, nem se compreende, o que não se deixa explicar pelas leis de causa e efeito, que regem a consciência diurna dos membros daquela comitiva. Seria tudo imaginação daquele velho, e pronto. Mas o *profeta* [23], já que meio surdo, não dá ouvidos a tais silogismos. Capta e reconta o recado do Morro a seu irmão Zaquias - o Qualhacoco -, também chamado

---

[23] Relembro do maldito **BLAKE**, W. P. "Los profetas Isaías y Ezequiel comían conmigo. Yo les pregunté como se atrevían a afirmar tan libremente que Dios hablaba com ellos. Isaías respondió: 'No he visto ni oído Dios alguno por medio de una percepción orgánica limitada, pero mis sentidos descubrirían el infinito en cada cosa, y, desde entonces, estoy convencido y persuadido de que la voz de la indignación sincera és la voz de Dios. No pensé en las consecuencias y escribí'." El matrimonio del Cielo y del Infierno, p. 57.

de Catraz, que repassa ao Menino, que conta ao Guégue, deste ao Nomine-Domine/Jubileu/Santos-Óleos, através de quem a mensagem chega à igreja do arraial, onde encontra o Coletor e suas cifras.

E finalmente, no momento decisivo, na hora e vez derradeira, as coisas se invertem. O sol se pôs, a lua toma o lugar. É noite alta e a morte prestes a arrebatar alguém, à traição. Pedro está feliz, meio bêbado, com dinheiro, folgando após longos dias em viagem a trabalho, com namoro novo e a alma leve, curtindo aquelas palavras aladas de seu amigo Laudelim, a canção do rei-menino, duelador. Até botinas ele comprou. Neste estado de espírito, o recado é finalmente recebido. Finda a viagem, a canção se completa. Alegria e êxtase. Plotino, citado noutra epígrafe do conto, considerava que, para alcançar o Absoluto, ou a Unidade Absoluta, inacessível à razão, é necessário o êxtase que se sobrepõe à razão e à contemplação pela embriaguez dos sentidos. Tudo converge num grande devaneio final. Ouve seus versos, acolhe-os na memória, vai a uma festa. No caminho, ao cantá-los, ele também se insere no rol dos desclassificados, os recadeiros. Pedro não era dali. Era de longe, lá de onde a cantiga brotara. Descalço, pisa forte no chão. Ele sabia os versos de cor, aquela era também a canção de seu destino. "Grande rei, a tua sorte - pode mais que o teu valor?"

> "Ah, ele Pedro Orósio tinha ido lá, e lá devia de ter ficado, colhendo em sua roça num terreol - era o que de profundos dizia aquela cantiga memoriã: a cantiga do Rei e seus Guerreiros a continuar seus caminhos, encantada pelo Laudelim." (p.67)

No clarão lunar do momento, relembra as belezas tantas do chapadão, buritizais, grutas, as sete fazendas, os recadeiros, o recado. Feito estória sagrada. Setenta vezes sete... Quantas vezes se deve perdoar? Sete os amigos em volta, Veneriano, Azougue, Martinho, Lualino, Hélio, Jovelino, além daquele Ivo Crônico. Daí em diante nem

pensa: alumbra-se. A canção - catártica - o comove. Sete os traidores... *"Cornos"*... *"Crônico"*! Decifrada a trama, explode a luta, com vigor e coragem. As categorias vigentes durante o dia já não servem para este momento. Ele ainda pega o Ivo, que pede perdão, dá-lhe outra sova de reprimenda e o depõe "menino, no centro do chão". Depois escapa, noite adentro, como um herói mítico, pulando "de estrela e estrela, até aos seus Gerais". Sua fuga é também um retorno glorioso. Aquela, a sua canção.

Nada mais se distingue, nem o céu nem a terra. A canção, como um vórtice poderoso, liberta o sonho e o devaneio poético, arrastando-nos para dentro si, como acontece com Soroco, diante de seu triste destino. A arte fecunda a vida, que se descobre finalmente mais ampla, dilatados os limites; ambas se dissolvem, fundidas num todo mais vasto, complexo, paradoxal, utópico[24] - o sertão de todas as misturas dá finalmente seu recado, não se sabe se de morte ou de vida mais plena.

> "A energia persegue formas que a liberem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem. O *pathos* que não encontra essas formas pulsa aquém da experiência artística. Quem chora ainda não está cantando. Ou, na confissão de Paul Klee: 'Eu crio para não chorar; essa é a primeira e a última das razões'." [25]

✡

---

[24] Os caminhos da poesia-utopia foram percorridos por Paulo César C. **LOPES** em sua leitura de *"A hora e vez de Augusto Matraga"*. Para ele " *'O Recado do Morro'* é uma bela representação do processo da consciência em seu evoluir do mais sensível ao mais intelectivo, tendo na arte o lugar da mediação." Utopia cristã no sertão mineiro. Vozes, 1997, p. 39. Uma outra visão do mesmo fenômeno, destacando as raízes mitopoéticas da canção está no artigo *"Guimarães Rosa e Vico - notas sobre uma poética rosiana"*, de Edoardo **BIZARRI. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo**, 19/nov./1972.

[25] Alfredo **BOSI**. Reflexões sobre a arte, P.57.

> "Sendo, se diz, que minha terra representa o elevado reservatório, a caixa-d'água, o coração branco, difluente, multivertente, que desprende e deixa, para tantas direções, formadas em caudais, as enormes vias - o São Francisco, o Paranaíba e o Grande que fazem o Paraná, o Jequitinhonha, o Doce, os afluentes para o Paraíba, e ainda, - e que, desde a meninice de seus olhos d'água, da discrição de brejos e minadouros, e desses monteses riachinhos com subterfúgios, Minas é a doadora plácida."
>
> "*Minas Gerais*". Ave, palavra, J. Olympio, 1978, p. 217.

A sobreposição dos fios temáticos cria a tensão essencial do enredo - viagem e recado, vingança e poesia -, um imperceptível, latente, outro manifesto a plenos pulmões; representados por imagens, perspectivas e idéias distintas da realidade, que se cruzam nos arredores do Morro, imagem lapidar do conto.

Na *estrada* predomina a lógica diurna e previsível da marcha, da viagem que tem começo e fim, ida e volta, com a representação mimética da paisagem, do raciocínio dedutivo, teleo-lógico, e quando muito teo-lógico para compreensão das coisas e do mundo, formas de entendimento experimentadas pelos três patrões, e pelo Ivo, em seu insuspeito silêncio. Essa marcha, no entanto, é constantemente interrompida pela idas e vindas de seo Alquist, no afã de estudar, ver, apalpar, anotar tudo o que suas poderosas lentes captarem. Aberto para o fantástico, ele é o único a dar atenção às palavras do Gorgulho, mas as barreiras da língua o impediram de decifrar completamente a mensagem, embora destacasse sua importância no exato momento que a ouviu:

> "- **'Vad? Fara? Fan?'**- o seo Alquiste se levantava. -**'Hom' est'diz xoiz imm'portant**!' - ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. (...)" p.22

Já os recadeiros que interceptam inesperadamente o trajeto da comitiva, por suas simples e grotescas figuras, com seus gestos insólitos e sua lógica absurda, propõem um recado caótico, engraçado, sem emissor nem receptor conhecidos, que soa esquisito, repetitivo, destoando do curso regular e previsível da comitiva. Sua participação prenuncia o devaneio poético, a alegria quase eufórica, imprópria para o turno de trabalho, mas plenamente aceito e desejável no ambiente noturno, sobretudo num sábado - de festa, quando as regras são esquecidas, as normas quebradas, negros e pobres viram reis e rainhas.

Esse sentimento brota primeiro durante a viagem pelos olhos maravilhados de seo Alquist, cresce marginalmente durante os dias pela adesão dos recadeiros, encabeçada pelo Gorgulho, e floresce na canção de Laudelim[26], que irrompe forte e bela durante a noite, desencadeando a luta de morte urdida secretamente desde o princípio.

O percurso do *recado*, do sertão até a cidade - marginal, aleatório, subliminar - é semelhante ao do *regato*, ao caminho das águas. Sua trajetória conhece toda sorte de acidentes, barreiras, descontínuos, mas se adapta e flui, numa deriva inevitável, desde a sua nascente serrana - junto ao riachinho, o "regato fluifim, que as pedras olham", brotando do calcário entre as raízes da gameleira -, sofre transformações sucessivas, acréscimos e emendas, até chegar no arraial, onde é recebido, já purificado, "transmudado" em canção, dentro da noite, sob a lua, sobre a ponte do Ribeirão-da-Onça.

Numa paisagem marcada pela solidez elevada e estática dos montes, morros, serras e "corovocas", a água das chuvas, ribeiros, córregos, riachos, riachinhos é um agente dinâmico e modelador, porque nela toda forma - por maior e mais rígida - se dissolve, modifica, se dilui.

---

[26] Ouvi durante uma aula, em 1995, José Miguel **WISNIK** dizer que *a canção era a consumação luminosa de um recado obscuro.*

A água possibilita o olhar de dentro, profundo, do interior das obscuras regiões onde a imaginação anima e dá forma a tudo o que mal se vê:

> "(...) Pelas abas das serras, quantidades de cavernas - do teto de umas poreja, solta do tempo, a agüinha estilando salobra, minando sem-fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrõezinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, com crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com boca para morder. Criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como uma coisa. (...)" (p.7)

No processo de dissolução das formas estáticas, rígidas e fixas, ela - água - também se modifica, vindo dos altos, "descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical", transtorna-se, subvertendo violentamente, quando empareda, "desaparecendo num emboque" igualmente sonoro, para "rebrotar", purificada, calma e translúcida, do outro lado[27]:

> "Fim do campo, nas sarjetas entremontãs das bacias, um ribeirão de repente vem, desenrodilhado, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparedamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda têm pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengulido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo se alisando branca e em leves laivos se azulando, que qual polpa cortada de caju." (p.7)

---

[27] "Princípio do indiferenciado, e do virtual, fundamento de toda a manifestação cósmica, receptáculo de todos os gérmenes, as águas simbolizam a substância primordial de que nascem todas as formas e para a qual voltam, por regressão ou por cataclismo. Eles foram no princípio, elas voltarão no fim de todo o ciclo histórico ou cósmico; elas existirão sempre - se bem que nunca sós, porque as águas são sempre germinativas, guardando na sua unidade não fragmentada as virtualidades de todas as formas. (...)" M. **ELIADE**, "*As águas e o simbolismo aquático*". Tratado de história da religiões. Lisboa, Cosmos, 1990, p. 231-232.

Toda essa dinâmica e volubilidade acaba por infundir às águas vida, temperamento e vontade própria, animando a natureza. Absorvida, adapta-se, preenchendo os interstícios que se tornam abertos, seguindo as leis básicas da criação e da dissolução -, solver, nutrir, regenerar. A observação atenta dessa atitude reversível e maleável no conto conecta o princípio de fluidez natural dos líquidos à própria imaginação poética que engendra a canção - deixar fluir, eis o apelo dessas águas.[28]

> "E mesmo córregos se afundam, no plão, sem razão, a não ser para poderem cruzar intactos por debaixo de rios, e remanam do túnel, ressurtindo, longe, e depressa se afastam, seguindo por terem escolhido de afluir a um rio outro. E lagoazinhas, em pontos elevados, são, ao contrário de todas: se enchem na seca, e tempos-das-águas se esvaziam, delas mal se sabe." (p.7)

Destino semelhante ao recado: esvair-se e configurar-se. A cada vez que ele retorna, algo se modifica; novo segmento se acrescenta à cadeia, obtendo-se outra versão. Assim são incorporados os elementos típicos daquele contexto e daquele personagem que re-transmitiu a mensagem, como uma espiral, cujo avanço é dado pela retomada do ponto anterior, partida e chegada; típico recurso da tradição folclórica, de caráter oral. Lembra-me daquelas velhas cantigas mnemônicas, contos cumulativos ou encadeados como nas histórias do menino que pegou uma coca e a do macaquinho d'Angola, cuja série de trocas e substituições dos objetos segue o fluxo dos desejos desencontrados, no entanto que culminem na

---

[28] "Quando tivermos compreendido que toda combinação dos elementos materiais é, para o inconsciente, um casamento, poderemos perceber o caráter quase sempre feminino atribuído à água pela imaginação ingênua e pela imaginação poética. Veremos também a profunda maternidade das águas. A água faz incharem os vermes e jorrarem as fontes. A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda a parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. (...)" Gaston **BACHELARD**. A água e os sonhos. Martins Fontes, p.15.

composição artística, representada pela canção ou pela viola, que encerra e sintetiza todas as absurdas coleções de objetos do desejo. [29]

✡

✡

> "Mas, entretanto, cuidado. Falei em paradoxo. De Minas, tudo é possível. Viram como é de lá que se noticiam as coisas mais esdrúxulas, os fenômenos?"
>
> "*Minas Gerais*". Ave, palavra, J. Olympio, 1978, p. 220.

Imagens convidam os olhos a não se apressar, a descansar um instante em sua superfície e a se abstrair com elas, no enlevo de sua revelação[30]. Em "O *Recado do Morro*", estrada e letra se cruzam, se confundem, sobrepostas no "**S**" inicial, plasmando um todo problemático - o paradoxo. A imagem que abre o conto é essa estrada-palavra que nos convida ao movimento ascendente, tanto quanto à sua decifração, fazendo imaginar o percurso retorcido, suas curvas sinuosas.

Serra acima, a estrada serpeia, todo movimento se faz pausado, lento. É necessário palmilhá-la, ao ritmo leve dos passos, ouvindo o ranger das pedras, o canto dos pássaros, o sol, a chuva e o vento, a vertigem dos vastos espaços, para traduzir a letra, decifrar significados

---

[29] Cf.: Sílvio **ROMERO**. "O macaco e o rabo". Em seu comentário ao conto, Câmara Cascudo nos esclarece que "no Brasil, os contos acumulativos são, quase totalmente, vindos de Portugal. Os elementos locais são apenas acréscimos que denunciam a viagem pelas memórias brasileiras". Contos populares do Brasil, pp.389-395. Na cantiga "Estória da coca", contada a D. Esther Pedreira de Cerqueira pela ama que a criou, a estrofe final é síntese de todas as demais, já que, através da viola, o menino é capaz de saciar sua sanha de baldrocar, compondo uma canção que rememore a trajetória de todo o processo. Faixa do L.P. Brincadeiras de roda, estórias e canções de ninar. Eldorado, S. Paulo, s.d. A lógica do acúmulo e da repetição em ambas parece ser a mesma - baseada na idéia das múltiplas possibilidades de combinação, recombinação e reinterpretação - que Lévi-Strauss aponta para o pensamento mítico - a bricolagem.

[30] Sigo a lição de Joseph **CAMPBELL**, na abertura do livro Imagem mítica, Papirus, 1996.

muitas vezes opostos. Certo é que a imagem da estrada evoca o esforço do pensamento racional e do movimento progressivo, ordenado, em meio às dificuldades da passagem impostas pelo obstáculo elevado e obscuro - a serrania, montes, o morro.

> "Mas os morros escondem, entre as suas dobras, um secreto recado. Um segredo que é desmontado, um recado que é desdobrado pela travessia. Estreitamente guardado por duplas fileiras de buritis, aguarda esse segredo a sua revelação pelo peregrino, pelo "*homo viator*". São as veredas. Faixas estreitas e luxuriantes, ilhas de luxo e de luxúria no oceano de lixo. Um grito vitorioso da vida no abraço estreito e angustiante da morte. Esta a geografia metafísica e teológica que serve de pretexto para a obra de Guimarães Rosa. Grande Sertão: Veredas."[31]

Neste início se acumulam e se comprimem opostos, instaurando uma atmosfera ambígua, maleável e reversível em que desenrola a narração: trata-se de um caso de *vida* e *morte*, *extraordinário* e *comum*, que se desvenda pelo *avesso*, *sem que bem se saiba*. Mas teve *princípio* e *fim* num *julho-agosto*, envolvendo Pedro Orósio, capiau gigante de muitas alcunhas, e se deu nos *fundos*, a *noroeste* do município onde ele residia. Onde? O tempo e o espaço não escapam dessa ambiente instável, e o rigor do narrador, no afã de orientar bem, serve apenas para nos confundir, fornecendo o grau e amplitude dessa mistura de que se urde a teia do conto, reverberando seus efeitos por toda narrativa.

> "Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chambergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia, em sua raia noroesteã, para dizer com rigor." (p.5)

---

[31] Vilém **FLUSSER**. Guimarães Rosa e a geografia. **Comentário**, 1969, p. 277.

Nem o herói foge desse mecanismo ambíguo e paradoxal - temos o nome civil e os apelidos, como se já neste momento pudéssemos conhecê-lo na intimidade. Caracterizado pela força, pelo talhe e pela beleza, Pedro é pobre, enxadeiro simples, sem instrução, que anda a pé, descalço, quando todos os outros vão montados. Ele não era dali. Veio do sertão dos gerais, tangido por força da miséria do lugar, em busca de trabalho. Ao longo da viagem vamos conhecendo sua terra, sua vida, seus pensamentos, sua natureza rude, à medida em que avançamos pela estrada, morro acima, rumo ao sertão.

Subindo a serra, a comitiva, portanto, rompe viagem pelo sertão. São cinco os viajantes, sumariamente apresentados por seus aspectos e atributos mais exteriores: primeiro, à frente, o guia, Pedro Orósio; a cavalo seguem-no três 'patrões', um cientista, um frade e um fazendeiro, dois de fora e um local - seo Alquiste/Olquiste/Alquist, estrangeiro, "espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada", naturalista, obnubilado pelas maravilhas do lugar, à procura de tudo o quanto possa "ver apalpado" com seus óculos de poderosas lentes, sua kodak, lápis e caderneta; Frei Sinfrão, que lhe serve de intérprete; e seo Jujuca do Açude, jovem e rico fazendeiro de gado, uma espécie de seu Habão esclarecido daquelas paragens. E por último, na culatra, no lombo de um burro segue o Ivo.

> "Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo" (p.5)

As marcas da caracterização acentuam visíveis diferenças culturais (nativos e estrangeiros) e sócio-econômicas (pobres e ricos). Os "patrões" são gente de pessoa, tratadas distintamente - "seo" Alquist, "seo" Jujuca, "frei" Sinfrão, ao contrário do Ivo, cujo sobrenome é sem nenhuma importância: "um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência." Essa sumária

apresentação dos integrantes da comitiva se completa, informando o motivo daquela viagem e de tantas incursões à margem do eixo da estrada - são os arroubos de seo Alquist, ditando a cadência das pausas, coletando, atento às pequenas coisas do caminho. Um traço grotesco acompanha seus trejeitos de menino alegre, como se ele encontrasse o prazer e a emoção de uma criança no que faz, valorizando - com graça - o que quer que enxergue. E como tudo é novo para ele, suas idas e vindas ditam a cadência das pausas, dirigindo também o foco de nossa atenção.

> (...) "O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a toda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra." (p.6)

O conto é narrado em retrospectiva apenas no primeiro parágrafo, que serve de sumário, por uma terceira pessoa cambiante, que se aproxima e se afasta, alternando com muita facilidade o seu ponto de vista, entre o contato íntimo do fluxo do pensamento e dos sentimentos das personagens e a visão aérea e exterior da paisagem e do grupo, subindo a serra. O efeito imediato dessa alternância é uma sensação estranha de que algo muito próximo passa desapercebido, enquanto o distante se vê com maior nitidez.

Neste princípio, o olhar se aproxima rasante sobre a estrada, onde se divisam cinco personagens igualmente desconhecidos, mas justo o último deles nos é dado como conhecido, como próximo, identificado por relações de parentesco com uma tia igualmente ignorada. Quem é esse Ivo? Não temos tempo de perguntar, pois o olhar não se detém sobre ele; desgarrou-se da comitiva e se afasta novamente para o plano geral da região, numa visão panorâmica dos cimos, montes, morros, escarpas da serra que se galga. Em seguida, mergulhamos nas depressões, vales, abismos, cavernas e grotas, subindo pelas encostas coloridas, ricamente decoradas de flores, ouvindo o alarido dos pássaros, de plumagem

sortida, destacando-se, por último desta enumeração, o alto vôo silencioso dos urubus: "pela guisa esses sabem o que há-de-vir."

Alto e baixo, verticalidade e horizontalidade, grandeza e pequenez, dentro e fora; a dimensão espacial na narrativa alcança o extremo da descrição estasiada dos detalhes do relevo, da composição geológica dos solos, da fauna terrestre e aérea, da enumeração exaustiva dos espécimes vegetais nos arredores da serra, aproximando-se naturalmente a visão do narrador ao ponto de vista de seo Alquist, que emenda expressões de todas as línguas que conhece para expressar-se com os da terra. Por seus olhos inocentes e ternos, "um olhar ponteado, trespassante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo", penetramos na intimidade de seus escritos, onde transparece uma paisagem dramaticamente animada pela precisão do registro, pelo sentimento religioso, apaixonado, ingênuo e quase infantil diante das maravilhas naturais:

> "A gameleira grande está estrangulando com as raízes a paineira pequena! - ele apreciava, à exclama. (...) Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. - 'Dá açoite de se ajoelhar e rezar...' - ele falou." (p.8)

No entanto, sendo estrangeiro, vindo de fora, de outro país, ele experimentava problemas ao comunicar-se com as pessoas do lugar, daí a necessidade do intérprete, do mediador dos diálogos.

> "- Quer saber donde você é, Pedrão. Se você nasceu aqui?"

Note-se que o uso do *discurso indireto*, ensejado pela intervenção mediadora do frade, permite ao narrador liberdade para utilizar-se igualmente do *indireto-livre* para visitar os desejos e pensamentos do personagem, perscrutando os vãos de sua interioridade. Onde estão os desejos, lá estão também seus amores. E desses assuntos do coração

Pedro Orósio era também guiador. Entre os desafetos criados em razão de conquistas amorosas, estão aquele Ivo e um certo Dias Nemes de Cordisburgo, "virado contra ele no vil frio de uma inimizade capaz de tudo". Associado ao tema do amor, a partir daqui vai-se configurando o fio do ódio, seguido da vingança e da conspiração. O frade relata:

> "(...) Pedro era inda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força feito um touro ou uma montanha." (p.9)

Assim, nesses repentes e nessas conversas de segunda mão, a monotonia da marcha pela estrada-mestra vai-se pontilhando de olhadelas cada vez mais longas, mais fundas e extensas daquelas maravilhas todas do lugar. Tomados pela estesia desse olhar, vamos nos afastando, esquecidos daquele "caso de vida e morte" anunciado de início, embora o tema da violência e da morte esteja grafado nas imagens da natureza e, principalmente, associada à idéia de vingança naquela pessoa do Ivo, que vinha imperceptível ali no fim da tropa, mas agora começa lentamente a participar da cena. Sua entrada coincide com o acirramento da percepção das diferenças de classe, valores e barreiras culturais. Naquele grupo se distinguem nitidamente patrões e empregados, nativos e estrangeiros, e para o enxadeiro Pedro, "ali o Ivo era o único de sua igualha".

> "Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas, pessoas instruídas, gente de mando. E um que vive de seu trabalho braçal não cabe todo avontade junto com esses, por eles pago." (p.10)

Se aos poucos ocorre a constatação das diferenças, o esforço lento de compreendê-las leva Pedro a refletir sobre si mesmo; certo, iletrado

igual ao Ivo, mas algo os diferencia essencialmente e, apesar da língua estranha e da suma instrução de seo Alquist, havia algo a aproximá-los:

> "Não. Bronco ele não era, como o Ivo, que nem tinha querido entrar, esperava cá fora: disse que já estava cansado de conhecer a Lapa. Mas daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar. Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também - o seo Olquiste falou - eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria." (p.11)

Pedro não era dali, e a saudade que cultivava de sua terra natal era um sentimento de raízes profundas, tão intenso quanto o devaneio poético que nos eleva, vencidas as escarpas arenosas, até lá nos altos planos onde estão os buritis. O fluxo dos devaneios telúricos de Pedro nos arrasta aos confins da serrania, dentro do sertão, onde vereda e buriti são os traços básicos da paisagem, suficientes para evocar toda sua vastidão e beleza, unindo céus e terras. O coração alegre com tais projetos e lembranças, Pedro põe-se a cantarolar de cor os versos de uma moda alegre e ritmada, copla de autoria de um seu amigo poeta, o Laudelim, vulgo Pulga-pé. Os termos "mandria" e "vadiice" - amplificados pelo conteúdo "imoral" daqueles versos cantados em surdina "para não incomodar os grandes nem os escandalizar" - sugerem a condição marginal do poeta, avessa aos mundos do trabalho diurno e da normalidade social, do qual Pedro Orósio se esforça para integrar-se:

> "(...) '**Jararaca, cascavel, cainana... Cunhão de um gato, cunhão de um rato...**' - a qual cantarolava, parecia um sobredizer de maluco. Moda de copla ouvida de Laudelim, que era dono de tudo o que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros - trovista, repentista, precisando viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão; o apelido dele era Pulgapé." (p.12)

A evocação desse poeta, talvez o "único amigo seguro, que lhe restasse", suscita a musicalidade alegre da canção associada ao tema do retorno à terra natal e reconduz ao assunto dos desafetos, motivados pela

passagem de um certo Maral, primo do Ivo, sujeito perigoso, "que mal-escondia o ferrão", durante o pernoite anterior da comitiva na Fazenda de seu Juca Saturnino, a única referência às pousadas nesse percurso da ida. Pedro desconfia da movimentação de ambos, que "resumiram muita conversa apartada", mas, *distraído, confiante* em sua própria força e vitalidade, prefere crer que o Ivo voltara às boas.

A lembrança de Laudelim, a canção cantada de cor, a festa que este personagem por si evoca, completam este primeiro segmento do texto. Apresentados os membros na estrada, a paisagem em redor com todos os pormenores e detalhes, o primeiro pouso das sete fazendas que compõe o trajeto da comitiva é dado também pelo flash-back. Os ingredientes essenciais do enredo se dispõem aqui de maneira a suscitar uma simetria exemplar, que é um dos elementos importantes da construção do conto. Cumprido o percurso da leitura, sabemos que essa fazenda do Saco-dos-Cochos na saída do arraial de Cordisburgo é também o lugar onde ocorre a luta; e que esse poeta popular - Laudelim, será justo o responsável pela conversão da mensagem em canção, o último elo da série dos recadeiros que ainda não conhecemos, mas cujos traços da caracterização já se fizeram prenunciar - no "sobre-dizer de maluco" de Pedro, cantarolando os versos da moda, nos termos "mandria" e "vadiice", reveladores da condição liminar daquele artista em relação ao meio social, e, por último, os urubus que "sabem o que há-de-vir."

Maluquice, mândria, vadiice, anormalidade e profecia são marcas ou estigmas da liminaridade social pelas quais se fazem reconhecer os recadeiros, figuras à margem da razão, fundamentais no conto, que têm em comum com o poeta o fato de se situarem nos interstícios da estrutura social, fora dela ou ocupando os degraus mais baixos.

O estigma, já que os distingue do grupo social, iguala-os entre si. Por isso, além da própria identidade, dada pelas inter-relações com o

grupo social, esses personagens liminares - os moradores das cavernas, a criança, o bobo da fazenda, o fanático religioso, que prenuncia o fim do mundo a qualquer hora; o Coletor, que se quer dono de inestimáveis riquezas; e o poeta "dono de tudo o que não possuísse"-, extraem algo mais dessa condição liminar: uma *graça*, que muitas vezes pode ser cômica; ou uma certa *aura* despojada dos humildes, fora do tempo, desajustados aos modos de produção, longe e perto da cidade, que os capacita a ouvir o grito da Terra, e de anunciar esse recado que é a matriz mitopoética da canção de um encontro fatal.

> "Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
> Persianas acobertam beijos sorrateiros,
> Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
> Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
> Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
> Buscando em cada canto os acasos da rima,
> Tropeçando em palavras como nas calçadas,
> Topando imagens desde há muito já sonhadas."[32]

✡ ✡

✡

[32] Primeira estrofe do poema "*O Sol*", de Baudelaire, traduzida por Ivan Junqueira. Esta lembrança vem ao acaso, pela simples evocação de Laudelim "gozando e sofrendo" por sua viola, transeunte disperso pelas ruas do arraial, à espera de um "choque" que o ponha a criar. **BENJAMIN** neste momento é inevitável: "Este elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Ele nos fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Este duelo é o processo mesmo da criação." "*Sobre alguns temas em Baudelaire*", p.68. Segundo penso, cifra-se aqui uma jóia das mais caras ao tesouro poético de Guimarães Rosa. Naquela canção, Laudelim não fala de qualquer um, nem de Pedro, mas do próprio artista lutando contra seu destino, contra o tempo e o esquecimento para criar a obra - o belo - que resista e dure mesmo depois dele. Numa extrapolação alegórica (permitida apenas no espaço exíguo desta nota de rodapé), aproximo o dom artístico da idéia do *chirographum* - do destino cifrado - nas palmas das mãos, no corpo ou nos céus, no momento em que a pessoa nasce e que, na canção é revelada ao rei no momento da morte.

"Os vastos espaços desertos são povoados pelos devaneios da imaginação."

Paulo **RÓNAI**, "*Introdução*" Primeiras Estórias, p. XXXIV.

Quando tudo parece convergir na grande estrada análoga à vida, enquanto a comitiva prossegue sua marcha, serra acima pelos altos caminhos do sertão, eis que surge o inesperado, o insólito, o que não se explica - extrapolados os limites da compreensão. Alcançamos uma vista em que a paisagem ganha novo destaque, realçada pela cadência de frases musicadas, sonoras, aliteradas, animando imagens monumentais, figuras da vastidão e da desmesura que tornam ainda maiores os passos de Pedro Orósio.

> "O céu não tinha fim, e as serras se estiravam, sob o esbaldado azul e enormes nuvens oceanosas. Ora os cavaleiros passavam por um socalco, entre uma quadra de pedreira avançante, pedra peluda, e o despenhadeiro, uma frã altíssima. Eles seguiam Pedro Orósio; era vaqueão, nele se fiavam. Ia bem na dianteira. (...)"(p.13)

A amálgama de elementos extraordinários e comuns é o traço mais curioso da caracterização do gigante Pedro Orósio. Não se pode dizer ele que seja herói mítico nem um simples catrumano, como seus conterrâneos do Pubo[33]. O real e o fantástico, o trágico e o cômico se conjugam para dar o ser híbrido do sertão profundo, pleno de maravilhas e de horrores descomunais[34]:

---

[33] O do jegue chamava-se Teofrásio, os outros Sinfrônio, Assunciano, Osirino, Pedro Comprido, além daquele cego Borromeu. Grande sertão: veredas, J. Olympio, 9.ed., p. 336-37.

[34] "A quem poderia o Morro falar , se não àquele que é seu homólogo, que é pedra, montanha, terra? A quem é **Pedro** como pedra, **Orósio** como soma de **oros** ('montanha') e **ósio** ('escolhido')". **MACHADO**, Ana Maria. Recado do nome. Imago, 1976, p.110. Como acréscimo à onomástica rosiana, tão bem realizada no trabalho supra-citado, acrescento que o nome não é inteiramente fictício, nem é exclusivo deste conto. Em "*A hora e vez de Augusto Matraga*", no momento crucial da marca que precederia a morte certa de Nhô Augusto, ouve-se um jagunço nomear o outro, possivelmente um dos quatro cacundeiros seus, agora voltado contra ele:

"Medido, Pedro Orósio guardara razão de orgulho, de ver o alto valor com que o seo Alquiste contemplara o seu país natalício: o chapadão de chão vermelho, desregral, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e os brilhos risonhos na grava da areia, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e os brejos compridos desenrolados em dobras de terreno montanho - veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem plantados por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e no meio do gemer das rolas e do assovio limpo e carinhoso dos sofrês, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrelas, de repente.

(...) E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta míngua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de não ver, de sair dali sem tardança." (p.27)

Tais os dilemas de Pedro diante do choque, do contato com sua terra natal. Repare-se que a poesia está só no que é belo, e a miséria grassa em meio a todas belezas. Pedro precisa aprender a lição do Grivo, que seo Alquist aos poucos vai-lhe ensinando. Mas isso é também depois. Agora, entre os abismos acima e abaixo, o caminho sinuoso abre-se, desgastado pelos séculos da tradição literária: a estrada que dá voltas

---

"Arma uma cruz aqui mesmo, **Orósio**, para de noite ele não vir puxar teus pés..." Sagarana, 17. ed., J. Olympio, p.336. E por meio de Dante **ALIGHIERI**, fonte fidedigna de diversas passagens de Corpo de Baile, soube-se da existência de outro **Orósio**, escritor eclesiástico, espanhol de nascimento. Além do Convívio, de Dante, encontra-se referência a sua obra em Schilling e em Agostinho. Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, 1958.; e também na Enciclopedia italiana di scienze, littere ed arte, MCMXXXV-XIII. **CURTIUS**, a respeito disto, acrescenta, lapidarmente: "A tradição antiga era um tesouro de nomes, feitos, sentenças e teorias - orientação obrigatória para a compreensão do mundo e da história. Orósio e Rifeu eram para Dante pontos de referência em sua concepção histórico-metafísica do mundo. Mas a própria Bíblia já não é tão familiar para nós. Ezequias, Amã, Aquitofel - quem os conhece? Dante contava com a erudição de seus leitores, e eis a razão da dificuldade de compreendê-lo. (...) " Literatura européia e idade média latina, p. 449. Da mesma forma, Guimarães Rosa apela à erudição de seu leitor, mas não se pode de maneira alguma dizer que isto seja um obstáculo maior do que sua própria linguagem à compreensão deste conto ou de sua obra.

sobre si mesma, recoberta de finas camadas, sucessivas, sutis, que a convertem em alegoria da existência, travessia e destino. Essa imagem se constrói por analogia, pela aproximação efêmera entre realidades dispares, que dura apenas o instante breve em que a vista se eleva sobre os cimos - de onde se pode ver além.

> "E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares. Ali, o caminho esfola em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em animal. Queriam subir, e ver. O mundo disforme, de posse das nuvens, seus grandes vazios. Mas, com brevidade, desciam outra vez." (...) (p.13)

Vista de cima, de longe, em contraste com as grandezas exorbitantes do céu e da serra, estrada e viajantes - viver e caminhar - ligeiramente se fundem numa esfera recoberta de cascas, fruto alegórico no qual reverberam os leves acordes do tema da sina, a cifra do destino. Impedido pela marcha de se deter sobre os abismos alinhados verticalmente - abaixo e acima -, lança-se o olhar adiante, para a estrada que já se fez novamente plana, onde se vislumbra outro andarilho vagaroso, do qual nos vamos aproximando. Conviva dos urubus, esse por certo sabe o que "há-de-vir"...

Da série dos sete encontros, este é o único que se dá na estrada, na ida da comitiva, ainda nos altos da serra, após o pouso na primeira das sete fazendas que compõem o percurso. Malaquias, vulgo Gorgulho[35], é esse o profeta sertanejo, sisudo, empertigado e circunspecto, meio surdo,

---

[35] Em entrevista a Ascendino Leite, Guimarães Rosa menciona a existência nos arredores da Gruta de Maquiné de um certo Valentim Caiano, valeiro de profissão, que haveria sido supostamente recriado em *"O Recado do Morro"* com o Gorgulho, o morador da caverna que dizia: "Também faço balaio... Ossenhor fica com o balaio..." IN: **LEONEL**, Maria Célia. Guimarães Rosa, alquimista: processos de criação do texto. Tese doutoramento, FFLCH/USP, 1985, p. 127. Assim como na caracterização de Pedro, que mistura ficção e realidade; o autor recorre à documentação literal para trans-criar o Gorgulho-Malaquias.

eremita, desabituado do convívio humano. Talvez por isso sua fala seja tão diversa - um "engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhenhém, mas com partes quase gritadas", "ecfônico", discurso vazado de pausas e de silêncio. Seus modos, trejeitos e a aparência grotesca remetem para o campo das aproximações com o inumano: usava o queixo "como um aparelho de escuta"; e os olhos - "parecia que os olhos seus dele iam sair, se esticar para fora, com pedúnculos, como tentáculos".

"- Não me venha com loxias! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!" Ele vocifera e gesticula para o Morro da Garça, como num acirrado debate. Recusa o diálogo, mas assim mesmo a contragosto conta o recado a seu irmão, o Catraz, deflagrando a série dos recadeiros. Diante da glosa de Pedro Orósio, e da incredulidade do outros, ele se persigna ofendido, "piscava redobrado, e para a beira da estrada se ocupou, esperando que os outros passassem e se fossem - fazia por viajear fora de companhia." Capta, por seus estranhos meios, a voz do silêncio, o recado da atmosfera e da paisagem sertaneja que ninguém mais percebe e o transmite primeiro àqueles viajantes, sob a sombra de uma gameleira, durante sua pausa para o almoço.[36]

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

---

[36] "A comparação de suas fases de transformação mostra que o recado, a princípio, é simples = morte à traição, numa noite de festa. Malaquias, ao recebê-lo diretamente do morro, inicia uma cadeia de sete mensageiros ou receptores que, ao repetir o recado, nele introduzem distorções graças a diferentes decodificações situacionais, a elementos circunstanciais, e graças a posteriores codificações. (...) Desta forma, a mensagem inicial, cifrada em signos lingüísticos, sofre a interferência de decodificações ideológicas. A mensagem, enquanto mensagem de significante e significado, ganha dupla função: torna-se o significante de uma manifestação ideológica, cuja decodificação depende, de um lado, dos códigos de recepção e, de outro, das referências que os signos lingüísticos, enquanto significado impõem. É esta interação de referências e códigos ideológicos que leva adiante o processo de transformação do recado original." **MIYAZAKI**, T. Y. e **MARIÑEZ**, J. H. "*Os recados do morro*". **Mimesis**, Rio Preto, 2, 1976, pp. 31-32.

aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo similhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!..." (p.22)

É um desafio enorme tornar compreensível para seo Alquist aquilo que por si transgredia toda norma de boa sanidade. A comitiva se desdobra para entender e traduzir as palavras do Gorgulho: o frade bem que arriscara uma explicação cabível para o fato, mas se indispõe, diante da "profana" gesticulação do Velhote que ele encarece ao Alquist para não registrar nos diários. Na dúvida se aquilo era coisa do demo ou não, a solução encontrada pelo frade foi desqualificar o juízo do outro, ironizando-o, como modo mais simples de neutralizar sua estranha e incômoda presença no grupo.

Com isso, perde-se o "acalor" daquela voz estranha, e o impacto da visão do Morro se dissipa no intervalo de uma enviesada conversa sobre grutas e urubus - o Gorgulho por certo entendia a linguagem dos pássaros... O que ninguém entende é como aquela risível figura pôde interessar ao notório cientista... Mesmo assim, a despeito dos outros, eles dois mantêm por um instante uma comunicação quase telepática, na troca de olhares, e foi a única vez naquele dia que o Gorgulho mostrou um sorriso, antes partir.

"- Você entendeu alguma coisa da estória do Gorgulho, ei Pedro?"
"- A pois, entendi não senhor, seo Jujuca. Maluqueiras..." Claro que era, poetagem. (...)" (p.25)

✡ ✡ ✡

✡

3

Encontros & destinos

Acaba a Alegria
Dizendo-nos: - Ria!
Velha companheira,
Boa conselheira!

Por isso me rio
De mim para mim.
Rio, rio, rio!
E digo-lhe; - Ria,
Rosa, noite e dia!
No calor e no frio,
Ria, ria! Ria
Como lhe aconselha
Essa doce velha
Cheirando a alecrim,
a alegre Alegria!

Manuel Bandeira

> "Ave, que não. Devia de haver mesmo um outro, o oculto, para o não-simples fato, no mundo serpeteante. Tinha-o, bom, o cigano Prebixim, ocupação peralta. Ele, lá, em pé, captando e emitindo, fagulhoso, o quê - da providência ou da natureza - e com o colete verde de inseto e folha."
>
> *"O outro ou o outro"*, Tutaméia, 4.ed., p.107

Num artigo de 1956[37] Paulo Rónai noticiava a publicação de Corpo de baile deixando evidenciar-se uma certa surpresa com que leitores e críticos reagiam àqueles dois grossos volumes de prosa densa e intrincada, ao mesmo cuidadosamente elaborada que raiava os limites da poesia, nos quais eram contadas sete histórias intrigantes, provisoriamente tratadas por ele de "novelas", mas que não se adequavam muito bem aos parâmetros literários costumeiramente aceitos pelos próprios modernistas; além do que o próprio autor se incumbia de as intitular "estórias", "poemas", "contos", "parábases", "romances" nos dois índices invertidos que abriam e fechavam cada volume da primeira edição.

Se por um lado mostram-se nas palavras do crítico perplexidade e surpresa com essa publicação, por outro se deixa vislumbrar sua admiração. Da mesma forma, e, sobretudo, nesses primeiros anos, as obras de Guimarães Rosa inspiraram em seus leitores as reações mais diversas - oscilando entre a adesão ou a repulsão igualmente apaixonadas, pois invariavelmente um sentimento forte acompanha as suas palavras, uma revelação - como se ele anunciasse publicamente um segredo familiar guardado pelas sete chaves da elaboração artística: a

---

[37] *"Segredos de Guimarães Rosa"* Diário de Notícias, R. de Janeiro, 10/jun/56, republicado em Encontros com o Brasil. MEC/INL, 1958, pp. 139-149.

ressurreição, pelo lampejo de um momento, daquela "aura" desencantada pelo realismo ostensivo dos novos tempos do romance e da mercadoria; esquecida, confinada aos "avessos" pelo dinamismo brutal de uma sociedade seduzida pelas luzes da "modernização" e do progresso cujo emblema mais notável são as asas de Brasília[38].

Nesses tempos do progresso febril de JK, "50 anos em 5", o então diplomata e médico mineiro João Guimarães Rosa devolve as palavras ao fundo arcaico do sertão mineiro, que é sua terra natal, e de lá extrai a matéria viva de sua ficção, desenhando a seu modo os vastos espaços habitados por um povo fabuloso, mistura de gente-personagem, *"personagentes"*, portadores da mensagem, um segredo, como uma adivinha - o recado do Gorgulho.

O grande mérito de Paulo Rónai é ter sabido colher, no calor da primeira leitura, no espaço exíguo de uma coluna de jornal, o grão sutil de uma imagem altamente poética - a sensação de desamparo provocado por esse formidável apelo sagrado, irresistível e terrível: ele fala dos *"enormes abismos"* oferecidos por Guimarães Rosa, como dádiva marota e gracejo felino, do sublime em *"broncas almas de sertanejos"*, que na sua intimidade revelam-se *"abismos inventados"*, que *"dão reais calafrios"*, pois na sua verdade fingida é que *"se vislumbram os grandes medos atávicos do homem, sua sede de amor e seu horror à solidão, seus vãos esforços de segurar o passado e dirigir o futuro"*.

O esforço de entendimento leva mais longe o sentimento, rompendo, com uma imagem, o recuo que separa arte e sociedade, realidade e representação; revela-se parcialmente o *"segredo"* de Guimarães Rosa ao surpreender tais "abismos" na alma de gente

---

[38] 1956 é a data marcante desse processo de modernização porque é o ano em que o projeto de lei seria aprovado pelo Congresso, marco ufanista da modernidade e da ocupação racionalizada do espaço urbano e da interiorização definitiva da capital no país, pretendida por JK.

simples, de *"personagens marginais, imperfeitamente absorvidos pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros"*, sendo que todos esses, juntos, é que *"formam o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e platéia"*, e que, numa mistura festiva, autor e personagens se confundem alegremente. [39]

Essa alegria é a marca mais forte do estilo rosiano. Quanto ao que há de *'barroco'*, penso que toda a cultura brasileira sofre desse mal de formação, mas o estilo de Guimarães Rosa descarta totalmente a **acedia** melancólica, obscura, cinérea, sofredora e pretende a alegria como valor máximo, como princípio gerador dos grandes momentos de sua obra.

Não é preciso procurar muito para se comprovar isso: mesmo o mais *'barroco'* dos cristãos, Nhô Augusto, quando abandona os vícios da vida desregrada pela imitação de Cristo, abandona também o luto e o ambiente noturno detrás da igreja, e sai, de noite e em companhia dos pretos, a conhecer o mundo do trabalho duro, diurno, de sol a sol, até que finalmente alcance sua hora e vez na claridade do céu aberto, e assim com toda a alegria faz as pazes com seu destino.

Quem não se lembra da história de um certo Miguilim, quanta importância não tem a luminosidade e a visão clara naquela narrativa tão cheia de lirismo, onde a saúde e a alegria são uma única coisa, conforme os versos de seu Aristeu. É óbvio que nada é tão simples assim, e toda a beleza decorre da graça de se mesclar cada elemento com seu contrário. E por falar nas asas de Brasília, e, sobretudo, nessa alegria sem motivos e sem regras, lembremos de outro daqueles recadeiros, o mais risonho de todos, o irmão do Gorgulho que quis se casar com a moça

---

[39] Entre todos, Paulo Rónai é o primeiro a apontar o "desenraizamento" e a marginalidade dos personagens como um traço estrutural do universo poético rosiano. Crianças, velhos, mendigos estão sempre nos arredores onde se origina a obra de arte porque o poeta, o artista, é um deles.

do retrato de uma folhinha, e que, desta forma, é o principal e involuntário responsável pela captação do recado.

> "- É o Catraz! - o menino Joãozezim logo disse. - Apelido dele é Qualhacoco. Mas, fala não, que ele dá ódio... Ele cursa aqui. É bocó." (p.29)

Estamos na fazenda do Boãmor, de Dona Vininha e seu Nhoto, onde se encontra esse que certo é o mais alegre dos recadeiros e, possivelmente o mais engraçado de todos: "um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu - custoso mesmo se acertar alguma idéia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido". O mais curioso de tudo é que ele "todo se ria, fechava nunca a boca"! Esse "pobre triste diabo risonho" morava também numa lapinha, era irmão daquele outro lapuz e além de tudo isso tinha uns projetos mirabolantes. Outra vez - graças ao artifício do discurso indireto-livre - sutilmente introduzido entre trechos de discurso citado e a viva voz do personagem - somos transportados para os graciosos devaneios dele:

> "Que era verdade - falou seu Nhoto. Esse Catraz - um sujeito que nunca viu bonde... - mas imaginava muitas invenções, e movia tábuas a serrote e martelo, para coisas de engenhosa fábrica. - "O automóvel, hem, Catraz?" "- Uxe, me falta é uma tinta, p'ra mor de pintar... Mais, por oras, ele só anda na descida, na subida e no plaino ainda não é capaz de se rodar..." "- E o carroço que avoa, sê Ziquia?" "- Vai ver, inda apronto..." Era para ele se sentar nesse, na boléia: carecia de pegar duas dúzias de urubus, prendia as juntas deles adiente; então, levantava um pedaço de carniça, na ponta duma vara desgraçada de comprida: os urubus voavam sempre atrás, em tal guisa, o trem subia viajando no ar..." (p.31)

A maestria do narrador, neste momento, não está em diferenciar os discursos, mas fundi-los numa massa - criança, Catraz, seu Nhoto, sua própria voz, misturados, festivamente, em nome da alegria. E há de se notar que o entrecho é permeado de funda ironia - a modernidade e o

progresso, referidos pelo avesso daquela estranha tecnologia das cavernas, toda de sonho, que co-move aos altos vôos da imaginação. Mas ele também fala de coisas sérias, como seu irmão circunspecto. Assim, conta ao menino o recado do morro, ouvido pelo Gorgulho, no qual o universo bíblico comparece relacionando o recado às idéias de "destino marcado" por "Deus e seus Apóstolos" ao fato da "morte à traição".

> "- ... E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. 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..." (p.22) [40]

Empenhados na transmissão desse recado misterioso conforme os cacos de sua embotada compreensão, os recadeiros de esperam para reproduzir cada detalhe com rigor. Essa tarefa cria vínculos ainda mais fortes que aqueles dados pelo contexto social que os distingue do grupo social. Entre eles e os membros da comitiva, abre-se o "abismo" insondável da anormalidade. Essa função restitui aos loucos, aos eremitas, às crianças a capacidade de falar e ser ouvido, reintegra-os no circuito, atribuindo-lhes o poder de anunciar uma boa nova, ou um acontecimento qualquer, conforme Paulo Rónai:

---

[40] A despeito de todo o trabalho que **MIYAZAKI**, T. Y. e **MARIÑEZ**, J. H. (supra citado) demonstraram ao estudar cada segmento do recado e suas respectivas transformações, prefiro aceitá-los juntamente com os outros elementos do contexto e da ambientação em que se re-cria a mensagem, haja vista a importância central do espaço narrativo neste conto.

"... o sentido atribuível a esse termo <acontecimento> não é o que lhe dão comumente os dicionários, isto é, não é sinônimo de ocorrência. '**Parecia não acontecer coisa nenhuma'**, adverte-nos o contista certa vez; e em outra ocasião pondera, ainda mais explícito: **'Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.'**[41]

✡

✡ ✡ ✡

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel, ciranda multívoca?

Um chamado João, Carlos Drummond de Andrade

Há pouco afirmou-se que em "O Recado do Morro", a terra e os elementos *conspiram* para que o destino de um personagem se cumpra, através do recado cifrado numa canção. Deve-se, contudo, ressaltar que isto não seria possível sem a participação humana, sem a intervenção dos recadeiros e do artista. Não se trata, evidentemente, de uma concepção fatalista ou providencial da história ou da vida, regida pelo mito; pelo contrário, no conto essa "ação providencial" ocorre como reação espalhafatosa ou como resposta cômica a outra *conspiração*, esta vingativa, sangrenta, urdida secretamente, a fim de se eliminar o herói.

Como tudo, como o sertão de onde tudo provém, a mistura dos níveis de realidade no conto é total - daí não estranharmos a simétrica correspondência entre os nomes dos traidores e as sete fazendas por onde

---

[41] "Os vastos espaços", Introdução às **Primeiras Estórias**, p. XXXII-XXXIII

a comitiva passa. O próprio autor se incumbiu de explicitar essa correspondência de nomes e de planetas numa das cartas a Edoardo Bizarri e a crítica se diverte em apontá-la como demonstração das idéias metafísicas de Guimarães Rosa[42].

Nesta leitura, seria preferível aceitá-la como outro fato qualquer da narrativa, efeito - em última análise - da sobreposição ou do acúmulo dos níveis da representação mimética e alegórica da realidade no conto, tão justificável e coerente dentro da estrutura interna do enredo como o fato de o Morro falar. Entretanto, numa das referências ao nome do herói, descobriu-se a existência histórica de **Paulo Orosius**, autor cristão da primeira história universal[43], referência para Dante e Santo Agostinho, em cuja obra encontra-se o motivo do "transitus" ou "peregrinatio" pelas casas e pelos portões dos planetas, dos quais Saturno é o primeiro. [44]

---

[42] "Agora, ainda quanto a *"O Recado do Morro"* , gostaria de apontar a Você um certo aspecto planetário ou de correspondências astrológicas, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico:

As fazendas, visitadas na excursão		Os companheiros de Pedro Orósio
1 - Jove	(JÚPITER)	o Jovelino
2- dona Vininha	(VÊNUS)	o Veneriano
3 - Nhô Hermes	(MERCÚRIO)	o Zé Azougue
4 - Nhá Selena	(LUA)	o João Lualino
5 - Marciano	(MARTE)	o Martinho
6 - Apolinário	(SOL)	o Hélio Dias (Nemes)

É óbvio que o autor não menciona o sétimo elo desta cadeia, que também no conto encontra-se oculto sob as manhas de amigo: o Ivo Crônico, correspondente a Cronos (SATURNO) e também à primeira fazenda visitada - Juca Saturnino. Correspondência com o tradutor italiano, p.64.

[43] Vide p. 37, nota 34.

[44] "Esta opinião já muito antiga acerca de um documento de culpa entregue a cada um no nascimento, ao qual se refere a Epístola aos Colossenses, é uma versão ocidental da idéia de um *carma* pré-natal. São os arcontes, os sete anciãos antigos, que imprimem na alma o destino. Assim diz Priscillianus († c. 385) que as almas, em sua descida para o nascimento, passam por certos círculos, onde são aprisionadas por más potências, e, conforme a vontade do vencedor, são forçadas a entrar em diferentes corpos e além disso lhes é "imposto um documento", no qual se supõe estarem gravadas as influências das diversas esferas dos planetas. A esta descida pelas casas dos planetas corresponde também sua passagem pelos portões dos planetas, como descreve Orígenes: o primeiro portão é de chumbo e dedicado a Saturno (...)." Ver **JUNG**, C.G. Misterium Conjuctionis, Vozes, 1985, cap. III - A personificação dos opostos, F. "*A viagem pelas casas dos planetas*", p. 218. Nota 565. [*De coração, agradeço aos bons amigos*

Metafísicas de lado, resta a grave pergunta: existirmos, a que será que se destina? Para Pedro, o herói de *"O Recado do Morro"*, o destino lhe sorriu na boa hora do aperto, no exato instante em que sua morte já era certa, pois assim estava decidido pelos sete falsos amigos que o acompanhavam pela noite, naquele sábado de folga, após longos dias de desgastante viagem pelos confins dos gerais. Nesse momento derradeiro, *sem que bem se saiba*, ele se lembrou de alguém que, como ele, também sofrera de um ataque inesperado, à traição.

"Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.

A canção de Laudelim atua imperceptivelmente sobre os sentidos quase embotados de Pedro, ressecados pela árdua labuta diária, de sol a sol - vez por outra entorpecidos[45] pelo álcool dos dias de festa. Mas naquela viagem tudo havia sido diferente, os caminhos, a visão dos lugares, as pessoas, encontros e desencontros, e, principalmente, aquele estranho recado, ouvido lá no princípio da história, que agora retorna, em se faz finalmente ouvir, transformado em canção.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
- ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.

Nádia e Omar, eternos amantes, que me presentearam com este volume no meu 29º aniversário, em maio de 1997.]

[45] Ver **WISNIK**, José M. - "Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)". O olhar, p.292.

Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Relembro Borges, contando do estranho processo pelo qual Coleridge compôs o poema Kublai-Kan, inspirado por um sonho, estranhos caminhos onde a razão não pode transitar impunemente, sem sofrer o choque inevitável de um paradoxo.[46]

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?

Se a embriaguez é êmulo criativo - se dermos crédito à palavra do escritor - de diversas de suas obras, entre as quais *"O Recado do Morro"* [47], é bem provável que seus efeitos sejam estimulantes senão desencadeadores da fruição da obra de arte, funcionando como um anestésico dos sentidos, força o herói a experimentar outras bandas de seu ser, geralmente pouco visitadas devido às situações diurnas relacionadas à sobrevivência e ao mundo do trabalho braçal "de sol a sol".

- Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!
- Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.

---

[46] "O sonho de Coleridge" - O livro dos sonhos, S. Paulo, Difel, 1986, p. 116.

[47] "O tema de *"O Recado do Morro"* (NO URUBUQUAQUÁ, NO PINHÉM) se formou aos poucos, em 1950, no estrangeiro, avançando somente quando a saudade me obrigava, e talvez também

A canção é recomposta no texto de sete sextetos, dos quais o primeiro tem as rimas entrelaçadas, cruzadas três a três. Por entre elas vislumbra-se a enigmática figura de um rei menino, portanto espada e bandeira do Divino Espírito Santo, com o signo de Salomão, dois triângulos invertidos, entrelaçados, apontados para baixo e para cima, formando a conhecida estrela de seis pontas.

- Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...

No entanto, se tratando de uma estória que se conta "pelo avesso", antes mesmo que comece a ser narrado, o leitor já está com os olhos diante do Morro, anunciado duas vezes em ritmo martelado de verso popular, bem no alto da primeira estrofe da "contracanção pseudofolclórica" que serve de epígrafe ao conto.

" - Morro alto, morro grande
me conta o teu padecer.

- P'ra baixo de mim não olho,
Pra cima não posso ver."

Uma voz que se eleva, clamante, expressando-se em primeira pessoa, apelo ao qual o Morro responde com os dois versos seguintes, confessando seu padecimento. Dois pares de redondilhas, dísticos simétricos, precedidos de travessão, indicando o diálogo. Mas repare a curiosa inversão dos lugares nesta segunda estrofe: o que está "p'ra

---

sob razoável ação do vinho ou do conhaque. (...)" "*Sobre a escova e a dúvida*". Tutaméia, J. Olympio, 4.ed., p. 158.

baixo" vem primeiro, acima; e o que está "pra cima" vem depois, logo abaixo. Invertidos, os dois adjuntos adverbiais - p'ra baixo e pra cima - se transmudam cada qual no seu oposto, instaurando o paradoxo também no nível da forma ou da materialidade do verso. Entre abismos insondáveis, os olhos apenas repetem seus limites diante das fronteiras do invisível: não olhar - não poder ver.

- Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
- Não pedi vosso conselho,
peço vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flor da minha fidalguia...

Deste outro ponto de vista, as intencionalidade sugestivas da epígrafe *pseudo-folclórica* tornam visíveis as correlações entre a *contracanção* e a canção prestes a se formar. A contracanção não só antecipa o tema do recado do Morro, como também explicita o princípio das simetrias e das correspondências que determinam o fio estrutural da viagem no conto em oposição ao princípio volúvel e maleável do recado, que segue o caminho suave das águas.

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.

"Nascentes: 'O antigo horóscopo representava duas feições essenciais, a dos 'signos' do Zodíaco e a dos planetas, astros errantes. Os signos determinavam a sorte ou o futuro do indivíduo; daí a palavra 'sina' (de 'signa' - os signos). (Tirado de João Ribeiro, Curiosidades verbais, p.42). Aulete: De 'bandeira militar', passa a significar 'destino', 'sorte', 'fado', a

partir do séc. XVI, segundo Morais', como complementa J. Pedro Machado. Dic. Etim. da Líng. Port. Lisboa/S. Paulo, Confluência, 1967." [48]

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...

"O Sol permanece sempre igual a si mesmo, sem qualquer espécie de "devir". A Lua, em contrapartida, é um astro que cresce, decresce e desaparece, um astro cuja vida está submetida à lei universal do devir, do nascimento e da morte. Como o homem, a Lua tem uma "história" patética, porque sua decrepitude como a daquele, termina na morte. Durante três noites o céu estrelado fica sem Lua. Mas esta "morte" é seguida de um renascimento: a "Lua nova". O desaparecimento da Lua na obscuridade, na "morte", nunca é definitivo." [49]

- Escuta, Rei favoroso,
nosso humilde parecer...

A partir deste momento, o conto e a canção se tornam uma única e mesma realidade. A festa é o ritual conjuntivo, que institui uma união, a comunhão orgânica entre os dois grupos dissociados no início - reunidos no gesto do perdão de Pedro. O pensamento por imagens é típico de um determinado tipo de sociedade, pré-industrial, onde vigora o chamado pensamento mágico, definido por Lévi-Strauss[50] como o pensamento que opera por analogias, e não pela lógica cartesiana. Guimarães Rosa se

---

[48] **SANTOS**, Lívia Ferreira dos. A unidade romanesca de **Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa. Nota (7) p.103.

[49] **ELIADE, M.** Op. cit., p. 195.

[50] -*"A ciência do concreto"*. IN: O pensamento selvagem., pp.15-50.

apropria do desse universo e o transforma em outra cousa, seguindo a lógica de sua própria de uma imagem contida na outra, recurso metafórico. Coloca-se uma assimetria preconcebida e postulada entre recadeiros e traidores e o barato do conto consiste em fazer passarem todos os participantes para o lado da parte vencedora, como um jogo ao contrário, através de fatos cuja natureza e ordenação têm um caráter verdadeiramente estrutural.

À maneira do bricolage, como as velhas cantigas folclóricas, os contos cumulativos da tradição oral, os recadeiros decompõem e recompõem a mensagem e se servem de seus fragmentos como de outras tantas peças, em vista de arranjos estruturais que assumem alternativamente o lugar de fins e de meios: trabalha por analogias e aproximações. O ato criador que engendra o recado é inverso e simétrico àquele que se encontra na origem da obra de arte: o artista já parte de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou vários fatos, fragmentos de um recado, ao qual a criação artística confere um caráter de totalidade, por colocar em evidência uma estrutura comum.

✡

✡ ✡

A poética dos lugares

"Sirimim atravessa uma noite e um luar, muitos claros os vagalumes vindos, os curiangos cantando, perto e longe, por cima do mundo inteiro.

"O riachinho Sirimim", Ave, Palavra.

O conto, como *estória,* não quer ser *história*, pois é ficção; e como tal é negação explícita da realidade mais imediata pela afirmação de uma ordem própria, cosmos regido pelo princípio da criação artística, povoado de jagunços-poetas, crianças divinas, cegos visionários, mendigos-profetas, vaqueiros-cantadores e prostitutas bonitas. Dentro dele, o poema-canção de Laudelim se constrói pelo movimento das imagens e dos sons das palavras-cantigas, buscadas avidamente nos lugares mais inusitados: primeiro, vê-se uma estrada sinuosa, que rodeia a serra em espiral, como uma cifra, por onde sobem cinco viajantes em comitiva pelo sertão mineiro; depois, durante uma parada para almoço, embaixo da gameleira enorme, onde o pássaro solitário grita, vê-se um regato, olho d'água que instaura a sinestésica presença - fresca, sonora e borbulhante - de um riachinho "que as pedras olham", diante do qual é que se ouve o estranho recado do Gorgulho.

Esse recado precisa ser decantado sete vezes por sete personagens avessos ao convívio e às normas sociais, até que possa se tornar canção, tornando-se compreensível para o herói, seu destinatário. Tratando-se, portanto, da história de um "*recado*" salvador dado por um morro, há que se destacar o papel do espaço, da terra, do morro personificado que fala através da ação mediadora, mercurial, quase divina de tão extraordinária, daqueles mensageiros, sem os quais o recado nunca

chegaria a seu destinatário. Na trajetória desse recado-canção cifra-se o destino da própria cultura brasileira, dilacerada entre a origem mestiça popular e apelo ao culto europeu, o oral e o escrito, o tradicional e o moderno, o local e o universal; o mito e a razão.

A narrativa se abre com a imagem de um morro, em torno do qual se abre uma estrada, caminho que conduz a comitiva pelo sertão dos Gerais. Os elementos da paisagem servem de acompanhamento sonoro para esse percurso: as águas cantantes, que vertem das encostas do morro; os pássaros, cada qual com sua voz, animando a gameleira de sons e cores. Brota da pedra, do calcário de que é feito o morro e avança violentamente em busca de espaço. Uma fonte começa a fluir aos poucos, aos poucos se estende pelo solo, abrindo caminhos, numa deriva constante. O milagre da vida se dá a ver em cada uma das pequenas coisas de que se compõe o cenário.

O espaço na narrativa é importante não só pelas articulações funcionais que estabelece com as demais categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam, integrando os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, e ambientes, atmosferas. À medida que o espaço vai se particularizando, cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes: vide o diário do Alquist, as cenas sob a gameleira, as grutas, o riachinho...

> "Mas, nesse entremeio, baixando o lançante, chegavam a um lugar sombroso, sob muralha, e passado ao fresco por um riachinho: eis, eis. Um regato fluifim, que as pedras olham. Mas que adiante levava muito sol. Do calcáreo corroído subia e se desentortava velha gameleira, imensa como um capão de mato. Espaçados, no chão, havia cardos, bromélias, urtigas. Do mundo da gameleira, vez que outra se ouvia um trinço de passarinho. Ali fizeram estação, para a hora de comer."

Pedro é Orósio, o escolhido pelo Morro para uma extraordinária revelação. A visão das graças, as belezas do lugar vai abrindo uma via contemplativa, um sentimento do belo no coração de Pedro. O espaço se interioriza. Ele não compreende, é um processo que flui sutilmente, como as águas ligeiras de um riachinho abrindo os olhos das pedras. Verdadeira poética das cristalizações, a água que se purifica através das sucessivas filtragens e decantações, revelando sua dinâmica de transformações: fluidez, transparência e opacidade, tal como a linguagem.

Já o espaço social configura-se em função da presença de tipos bem característicos: fazendeiros, os padres, o cientista estrangeiro, os recadeiros, roceiros, os negros em festa no arraial, a multidão de figurantes: na cidade, trata-se então de descrever ambientes que ilustrem quase sempre um contexto periodológico de intenção crítica, vícios e deformações da sociedade, marcado por figuras nas quais se concentram tiques e hábitos sociais característicos, daí inferir-se o espaço psicológico, constituído em função da necessidade de evidenciar atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento das personagens, particularmente o Coletor, e sua mania de riqueza.

A superfície plana e sinuosa da estrada ameaça ceder a qualquer instante; a realidade se reveste de cascas, como um fruto, no seu interior misteriosas pevides aguardam o tempo de despertar. O olhar penetra no fruto, eis a semente, mas não podemos ainda ver a árvore, embora não duvidemos de sua existência.

O sentimento da terra, irresistível como um apelo de mãe, é uma das marcas mais fortes na caracterização do personagem central. Isto, aliás, não é por acaso, pois o conto se constrói sobre a idéia mágica de que a terra e os elementos "conspiram" para que um destino - entre tantos - se cumpra. Pedro, o herói gigante, traz entre seus atributos de força e

beleza o traço indelével de um destino marcado, mas não tão explicita e dolorosamente como o foi Nhô Augusto, que recebeu o ferro ardente de um triângulo dentro de um círculo nas regiões glúteas; nem tão misteriosamente como o foi Riobaldo, na súbita passagem entre o São Francisco e o De-Janeiro...

✡

Mas a paisagem, como se faz? Na cultura brasileira, ao longo da história são múltiplas as respostas a esta pergunta, desde os primeiros cronistas até a mais recente canção de Caetano nas paradas de sucesso. A paisagem brasileira, composta de agudas contradições e de assustadoras belezas, favorece à imaginação artística, sendo território propício tanto à proliferação de religiões quando de poéticas, inspiradas pelo mesmo entusiasmo romântico que movia os primeiros pesquisadores estrangeiros nos caminhos do sertão. Certamente a vastidão do lugar de onde a obra parece surgir favorece o autor, que aprecia o desmesurado, matéria sobre o qual refletir sua poética, reinventando os antigos caminhos já trilhados desde o Romantismo ou abrindo outros à força do gênio criativo e da memória.

Vista em seu conjunto, a obra de João Guimarães Rosa apresenta linguagem, temas, tipos e cenários de tal modo plásticos, originais e recorrentes que, sem muito cálculo, poderíamos supor a existência "real" de um universo poético instaurado e regido pelo primado sutil da intuição e da imaginação criadora do autor.

Leitor da Bíblia, dos gregos e, sobretudo, dos trágicos românticos alemães, sua obra nos revela o moderno, pois nela o real e o imaginado se fundem tão completamente, produzindo uma mistura de linguagem e de sentimento, como um canto novo, que nomeia a matéria dolorosamente

captada pelos olhos, a medida que a traduz com detalhes nos cadernos e cadernetas de viagem, transfigurados em livros pelo rigoroso e obsessivo trabalho de elaboração poética, algo próximo do absurdo como as "palavras-cantigas" trazidas pelo Grivo de sua longa jornada pelo sertão.

> "... Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, despois teve o nome de joão-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí..."p. 108.

A nós, neste trabalho, primeiro nos interessa estudar o tema da mensagem cifrada na canção, que é central na peça "O recado do morro", e que por sua vez será um dos temas importantes tratados no curso da narrativa de Riobaldo, para em seguida procedermos um estudo da importância e função do espaço em "*O recado do Morro*", ou seja, a forma peculiar como este é tratado em Guimarães Rosa, particularmente nesta obra, em que o Morro fala, manda um recado a um escolhido, o herói, sobre uma trama mortal que o destino lhe prepara, possibilitando que, no momento final, decifrada a traição, escapar, em grande estilo.

✡

Por meio do monólogo interior, consegue-se igualmente uma ilustração sugestiva do espaço psicológico, limitado ao cenário de uma mente quase sempre sonhadora, quando não embriagada. Entendido como *"cenário da luta íntima e como voz cindida da personagem"*, o monólogo interior, no dizer de R. Gullon, modeliza o *"espaço de uma solidão que comunica com galerias de sombra."*

A representação do espaço na narrativa encontra-se balizada por dois condicionamentos: ele é um espaço modelizado - representação mediatizada pelo código lingüístico e pelos códigos dominantes, de onde se destacam os que fazem dela uma prática artística de dimensão

marcadamente temporal; lugares-comuns da tradição literária - modelos, clichês mais ou menos reconhecíveis identificáveis.

A especificidade da representação do espaço na narrativa reparte-se por três níveis: topográfico, cronotópico e textual - cuja identificação tem em conta os aspectos fundamentais da elaboração estético-verbal dessa categoria da narrativa: a seletividade essencial ou a incapacidade da linguagem para esgotar todos os aspectos dos objetos em causa; a seqüência temporal ou o fato de a linguagem transmitir informação somente ao longo de uma linha temporal; o ponto de vista e a inerente estrutura perspectiva do mundo reconstruído. Por outro lado, a representação do espaço ilimitado jamais é exaustiva, não evitando a existência lacunas, pontos de indeterminação características e objetos não mencionados, que ficam em aberto, a serem preenchidos pela imaginação do leitor.

Um narrador nos apresenta a história através da visão panorâmica e onisciente. Admitindo a distância que nos separa do conhecimento real das coisas do mundo, pois só conseguimos perceber as características daquele mundo por meio das semelhanças e diferenças mais visíveis. Com isso permite-se que o leitor sinta e recrie o objeto que se descreve por meio de cadeias associativas cuja semelhança é a característica que o leitor reconhece, referências concretas na sua memória de sensações, nas lembranças do corpo. comparação, da analogia ou da aproximação com aspectos já conhecidos.

✡

4

O recado da canção

(...)

"O pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara
O compositor Cole Porter adorou as luzes na noite dela
A Baía da Guanabara
O antropólogo Claude Lévi-Strauss detestou a Baía da Guanabara:
Pareceu-lhe uma boca banguela.
E eu, menos a conhecera mais a amara?
Sou cego de tanto vê-la, de tanto tê-la estrela
O que é uma coisa bela?"
(...)***etano Veloso - O estrangeiro)***

Fluir, fruir. A trama acidentada do recado, composta dos recortes, dos repisados fragmentos de discursos caóticos, remonta ao final um *totum* poético - a canção do rei-menino. Segundo essa lógica absurda de tapete mágico orientado pelo fio do amor (no espírito de um antigo sucesso das paradas tropicalistas), é graças à intervenção do artista que todos aqueles recadeiros ganham finalmente voz "ativa", ou seja, são finalmente "ouvidos", alçados da marginalidade social para o plano da arte. O artista é essa espécie de caixa de ressonância dotada de alma sensível, através da qual ergue-se do silêncio e da obscuridade da terra a voz profunda da indignação, para lembrar mais uma vez de Blake, ou daquele velho poeta dos Andes:

"Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo hablame toda esta larga noche,
como si yo estuviera com vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos em mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, dias, años,
edades ciegas, siglos estelares.
Dadme el silencio, el agua, la esperanza.
Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.
Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.
Hablad por mis palavras y mi sangre.[51]

Evoquei Caetano Veloso a esta altura do trabalho não só por lembrar da profunda influência que Guimarães Rosa vem exercendo sobre a moderna MPB, desde Geraldo Vandré, que compôs a trilha '*Réquiem para Matraga*', para o filme *"A hora e vez de Augusto Matraga"*, de Roberto Santos e Luís Carlos Barreto, exibido em 1966[52]; mas, sobretudo, para destacar a importância do poeta, do músico e do cantor popular na obra rosiana. Eles cumprem uma função providencial de trazer alegria e alimentar a tradição num mundo condenado ao silêncio e ao esquecimento à medida que a cidade avança, com luzes vertiginosas.[53]

Como antigos *vates, aedos* e *rapsodos homéricos*, ou profetas purgando seus corpos nos desertões do velho testamento, deparamo-nos ainda em Sagarana com um cego violeiro, perambulando pelas estradas, guiado por uma cabra cantando uma estranha cantiga, que anuncia o mundo às avessas, motivo vital para nhô Augusto Matraga - já em paz com o seu destino, seguindo para onde o conduzirem a sorte e o burro.

"Eu já vi um gato ler
e um grilo sentar escola,
nas asas de uma ema

---

[51] Pablo **NERUDA**. - Fragmento das "*Alturas de Macchu Picchu*", Canto general. IN: **BOSI**, Alfredo. "*Poesia resistência*" O ser e o tempo da poesia, p.87. É particularmente bela é a adaptação musical gravada em disco pelo grupo APARCOA, creio que de 1978.

[52] Lembro também de Nara Leão cantando "*O galo cantou na serra*", música de Luiz Cláudio sobre trechos saborosos de Guimarães Rosa, faixa do primeiro disco da excelente coleção de Marcus Pereira - **Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste**, 1974; do próprio Caetano, em parceria com Milton Nascimento na canção "*A terceira margem do rio*", estudada por José Miguel Wisnik; mais recentemente, de Chico Buarque, em "*Assentamento*"; sem nos esquecermos de Tavinho Moura, que compôs o solo de viola "*Manoelzinho da Crôa*", do disco **Caboclo d'água**.

[53] José Miguel **WISNIK** vem já há algum tempo destacando as múltiplas e fecundas relações entre a obra rosiana e a MPB. Vide, entre outros, o ensaio *"O minuto e o silêncio ou por favor, professor, uma década de cada vez"*. IN: Anos 70 - música popular, 1979.

jogar-se o jogo da bola,
dar louvores ao macaco.
Só me falta ver agora
acender vela sem pavio,
correr para cima a água do rio,
o sol a tremer com frio
e a lua tomar tabaco!..."[54]

O mundo às avessas, essas estranha lei de reversibilidades, idas e voltas que parece vigorar em Augusto Matraga, agora se completa pela idéia do mundo misturado, cujo centro é o sertão, já em Corpo de Baile, servindo de veículo para o tema fáustico em Grande sertão: veredas.

> (...) E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. Ter medo nenhum. Não tive! Não tivesse, e tudo se desmanchava delicado para distante de mim, pelo meu vencer: ilha em águas claras... Conheci. Enchi minha história. Até que, nisso, alguém se riu de mim, como que escutei. O que era um riso escondido, tão exato em mim, como o meu mesmo, atabafado. Donde desconfiei. Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era idéia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: ...Satanão! Sujo!... e dele disse somentes - S... - Sertão.. Sertão...[55]

Não se deve buscar a força nem a beleza do conto no enredo, pois o fio da ação que enfeixa e orienta a construção da história - representado pela viagem da comitiva e pela traição que se arma em seu transcurso - vai perdendo paulatinamente a força e o interesse à medida em que nos

---

[54] "Em seu caminho, ele encontra, também guiado por um animal, um bode amarelo e preto, o cego poeta, 'esguio e meio maluco'. Também esta é uma imagem recorrente, arquetípica, o cego poeta, profeta, que sem ver o que todos vêem, vê outras coisas que ninguém vê. E a visão deste, que é cantada a Augusto , é o conteúdo mesmo da revolução antes anunciada, a inversão completa, dos valores, da sociedade. 'O que parecia sólido se desmanchando no ar'." **LOPES**, Paulo César. Utopia cristã no sertão mineiro, p.52.

[55] Grande sertão: veredas, José Olympio, 9.ed., p. 447-448.

aproximamos do final. Imperceptivelmente, vai-se urdindo o fio do recado, que sobe de uma posição acessória e marginal para o primeiro plano da cena, e enfim arrebata a todos com sua beleza irresistível de canção. Portanto, se a ação não é central no conto, então todo o dinamismo e toda a movimentação de idas e voltas cedem a vez para os movimentos lentos, as paradas e os encontros, estes sim primordiais para o desenvolvimento da ação e, principalmente, para o desenlace final.

Em *"O Recado do Morro"* a comitiva segue em viagem pelos caminhos do sertão mineiro. Morro abaixo, adentro, lenta e gradualmente, a água abre caminho descendente, dissolvendo as formas fixas, abrindo fendas, fossos, grutas e caminhos no interior da montanha. Da mesma forma, o recado: na canção de Laudelim ouvem-se as vozes dos recadeiros, silenciadas, toda a terra e os elementos falam no seu canto mavioso. Este trabalho se deteve diante de um problema dos mais delicados para a crítica literária brasileira, a *mescla* na obra de João Guimarães Rosa, destacando do conjunto das narrativas de Corpo de Baile a peça "O Recado do Morro", na qual a *mistura* se realiza de modo muito particular, vinculada ao tema fundamental do enredo da história: o destino do herói cifrado numa canção.

Para começar, partimos da hipótese de que o tema do destino cifrado se articula indissoluvelmente ao modo como a realidade se representa, ou seja, ao modo como homem e natureza serão tratados como matéria ficcional, assumindo a forma de narrador, personagem, tempo e de espaço narrativo.

✡

Portanto há, desde o princípio, uma verdade que não estamos vendo, e que só se revela sob as aparências, porque a terra e os elementos "conspiram" para que um destino - entre tantos - se cumpra. Para que isso aconteça, é necessário que a linguagem obscura dos eremitas, do loucos, dos fanáticos, que transmitem o recado do Morro, seja transformada em canção, em poesia, linguagem cifrada. Só então o herói poderá recolher o sentido secreto que os versos lhe revelam, reconhecendo, na mensagem final, os diversos personagens pelos quais o recado foi transmitido. Neste princípio, sem que ao menos saibamos de que trata a história, o narrador sutilmente introduz em nosso espírito de leitor as primeiras notas do tema principal: o recado.

Por todo o texto, como uma característica estrutural da narrativa, teremos a intensa relação entre o herói e o sertão, espaço em que se desenvolve a narrativa. Essa interação, a resposta da terra em contrapartida aos sinais que o herói lança - desde sua caracterização física até a raiz de sua identidade de personagem, seu nome - advirão de um lugar especial - o Morro da Garça. Será um recado, um apelo inaudível ao próprio herói, sendo somente captado pelos sentidos aguçados de um eremita chamado Malaquias, como o último dos profetas do antigo testamento, mas que vulgarmente era conhecido por Gorgulho:

Os sinais se cruzam, o sertão perfila seus símbolos numa única cena: o morro triangular, como se fosse pirâmide, as nuvens se movendo no céu como se movidas *"por grandes mãos"*; o vôo do gavião, *"passando destombado, seu sol nas asas de chumbo"*, típico sinal de augúrio, imagens carregadas de possíveis significados ocultos. Somente a esse profeta entre todos nos outros, será possível ouvir o apelo do Morro. Será, portanto, o intérprete dessa linguagem críptica do morro.

A marca forte da espacialidade no enredo mantém suspensas todas as expectativas da vingança que se arma contra Pedro Orósio, até a sua revelação apoteótica no final, quando o herói, livrando-se das botas, consegue ouvir o Recado filtrado pelos versos da cantiga de Laudelim, seu amigo e poeta, e decifrar o segredo da conspiração mortal dos sete falsos amigos que durante a festa se revelam os traidores, da qual ele seria vítima. Descalço, com os pés no chão, como no começo da história, esse herói de inspiração romanesca vira mito, e após resolver no braço a vindita, *"abriu grandes pernas"*, escapando pelo mundo, *"por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais."*

Longe de qualquer pretensão de solucionar o intrincado problema formal da mistura na obra rosiana, este trabalho parte da hipótese de que, em "O Recado do Morro", o tema do destino cifrado se articula indissoluvelmente ao modo como a natureza e a realidade são tratadas como matéria ficcional, assumindo a forma do espaço narrativo, elemento estrutural sobre o qual se orientam todos os demais: enredo, narrador, tempo e personagens.

O narrador, em terceira pessoa, abusando de sua onisciência, faz da descrição um poderoso instrumento pelo qual é possível enxergar os menores detalhes do relevo, da composição geológica dos solos, da fauna terrestre e aérea, de todos os espécimes vegetais.

Se, por um lado, a realidade que se representa tem um lastro de verossimilhança na descrição rigorosa de uma região - avizinhando-se da documentação; por outro, em conformidade com sua natureza fictícia e de cunhagem imaginária, serve de suporte para a representação de um outro mundo, mítico, de algum modo preservado da degradação que se vê costumeiramente como marca da moderna ficção. Desta forma, o Morro da Garça, de contorno triangular, piramidal, é também símbolo, imagem arquetípica, traduzido como imagem verbal: *"Belo como uma palavra"*.

Entre a natureza "documentada", e aquela outra, que se faz de linguagem, sobrepõe-se o valor sagrado, instância intermediária entre a natureza e o homem, aferindo sentido para o vivido, revelando ao herói, seu "escolhido", o seu próprio destino. Em *"O Recado do Morro"* estamos convencidos de que, de fato, há uma verdade se revela sob as aparências, e que a terra e os elementos "conspiram" para que um destino - entre tantos - se cumpra. A narrativa se constrói sobre esse "pacto" ficcional, tão necessário quando a crença de que o morro fala.

Mas se o herói consegue receber, no momento final, o recado do morro, isto se deve à mais que providencial ação ingênua daqueles personagens marcados pelo emblema da liminaridade social: loucos, eremitas, fanáticos, crianças, poetas; que ainda não pertencem o que foram excluídos do âmbito da atividade quotidiana e da normalidade social. É somente pela interferência desses personagens que o recado, finalmente, pode alcançar o seu próprio destino poético, configurando-se canção.

Se o alcance deste olhar for suficiente para o desafio dos enormes "abismos" e dos vastos espaços que havemos de percorrer, não hesitaremos em afirmar, ao final, que a balada de Laudelim parece representar para o herói de "O Recado do Morro" o mesmo valor de vida e de morte que a canção de Siruiz para Riobaldo no Grande sertão: veredas - destino cifrado. No meio da massa da matéria narrada por Riobaldo, a canção de Siruiz se destaca; ouvida no princípio da história, será algo que ele repetirá por toda a vida, como uma lembrança constante, para a qual ele comporá novos versos, tentando emendar a canção, decifrar o seu enigma, emendando o seu próprio destino.

Se aceitamos a hipótese inicial deste trabalho sobre a função estruturante do espaço - do sertão - na narrativa, veremos que a permeabilidade e a reversibilidade entre os diversos planos da narrativa,

em última análise efeitos dessa maleabilidade estrutural - são os mesmos traços apontados por Antônio Cândido a propósito das relações entre homem e a terra em Grande sertão: veredas:

> "Assim vemos misturarem-se em todos os níveis o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto. A soberania do romancista, colocado na sua posição-chave, a partir da qual são possíveis todos os desenvolvimentos virtuais, nos faz passar livremente duma esfera à outra. A coerência do livro vem da reunião de ambas, fundindo o homem e a terra e manifestando o caráter uno, total, do Sertão-enquanto-mundo."[56]

Para Riobaldo, a canção de Siruiz será sempre um grandioso mistério, guardará, como em *"O Recado do Morro"*, o segredo, a cifra que encobre o sentido que o herói mais procura, a revelação de uma verdade grandiosa, chave para seu destino, que contém força suficiente para transformar toda sua vida, o novelo da narrativa, o desfecho de uma guerra brutal: a palavra poética, densa de significados, nos versos encantados da canção - Os buritis, as verdes águas, a vila dos Urubus, a moça virgem... Batalha e poesia, armas e letras sobre o chão dos Gerais. A canção abrirá para Riobaldo uma dimensão diversa do mundo, onde a imaginação se mistura diabolicamente à realidade; onde será possível viver as grandes aventuras e encontrar, frente a frente, os grandiosos heróis exaltados pelas histórias narradas pelo padrinho Selorico Mendes.

Podemos facilmente enumerar uma série de diferenças entre Riobaldo e Pedro Orósio, mas uma única coincidência define o "abismo" enorme que separa o herói "de romance" do herói "romanesco": para ambos, o destino deságua numa sucessão de encontros e desencontros, mas os versos de Siruiz... Riobaldo desconfia, mas nunca será capaz de decifrar o segredo de amor, e ao mesmo tempo a chave de um desfecho

---

[56] *"O homem dos avessos"*, Tese e antítese, S. Paulo, Comp. Ed. Nacional, 3. ed., 1978, pp. 135.

terrível, que culminará com a morte de muita gente numa guerra brutal, e num final de história nada heróico e bem burguês[57], bem arranchado, barranqueiro, afligido de reumatismo, empossado de bens e de valores, que trocou as armas pela arte de narrar, mas não abandona o rifle certeiro, e ainda sofre, buscando sentido, para a dor de um desencontro.

Penso nesta história da gênese da canção é possível vislumbrar o duplo percurso de uma consciência em busca de esclarecimento sobre uma verdade oculta, da qual depende vitalmente: a canção, de alguma forma, é a matriz do conto e do romance, pois, sendo oral, coletiva, e arcaica, contém, cifrada, como enigma, responde a pergunta fundamental sobre a natureza do fazer e da criação artística.

Mesmo uma visão geral da obra de Guimarães Rosa - por mais tosca e rudimentar que seja a luneta do crítico - nos permite constatar a existência de um agudo senso crítico e rigor filológico convivendo em permanente conflito em sua consciência com o daimon felino e risonho da inspiração poética. Muitas de suas obras, assim, como em *"O recado do Morro"*, encontramos, como possibilidade de leitura assinalada pelo próprio autor em correspondência com Eduardo Bizarri[58], a irrupção no mito como fator de gênese da poesia e da canção popular, a paisagem geradora de uma mensagem mitopoética, que precisa ser decantada sete vezes por sete seres muito especiais, até que possa se transformar canção, tornando-se compreensível para o herói, seu destinatário.

---

[57] Davi **ARRIGUCCI JR.**, no recente artigo destaca a importância dos diversos níveis e formas de *mistura* existentes na composição Grande sertão: veredas, ressaltando que talvez seja este o seu traço fundamental enquanto gênero literário, e o ponto de partida para o seu trabalho de interpretação. *"O mundo misturado - romance e experiência em Guimarães Rosa"*. **NOVOS ESTUDOS CEBRAP**, 40, nov.94, pp. 7-29.

[58] Correspondência com o tradutor italiano. Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972, p. 68-69.

Penso que nessa trajetória da canção está cifrada, senão a verdadeira - pelo menos a mais divertida charada[59] da literatura brasileira - o dilema entre popular e culto, oral e escrito, tradicional e moderno, local e universal; entre mito e razão, encontrando, finalmente, uma forma **misturada** de representar-se em Grande Sertão: veredas.

✡

Num ensaio profundo e recente sobre o livro de Guimarães Rosa, o professor Davi Arrigucci Jr. destaca a importância dos diversos níveis e formas de *mistura* existentes na composição do romance, ressaltando que talvez seja este o seu traço fundamental enquanto gênero literário, e o ponto de partida para o seu obstinado (e não menos rigoroso) trabalho de interpretação.[60] Com este artigo parece que se supera a velha chave da ambigüidade como recurso interpretativo para todos os problemas suscitados pelo Grande Sertão: veredas, dando fim a um longo período de controvérsias e mal entendidos sobre o que é real e o que ficcional no romance, especialmente a linguagem, síntese de todas as ***puras misturas***[61].

Do ponto de vista da linguagem, as peças que compõem Corpo de Baile apresentam de maneira temas, recursos e técnicas de narrar, descrever e caracterizar que, apuradas, serão exploradas às últimas conseqüências em Grande Sertão: veredas, o romance definitivo, a obra que encerra um ciclo de experimentações literárias que culminarão na

---

[59] **CÂNDIDO**, A. - Formação, v.1, Introdução

[60] *"O mundo misturado - romance e experiência em Guimarães Rosa".IN:* **NOVOS ESTUDOS CEBRAP**, n.40, nov. 1994, pp. 7-29.

transformação dos padrões de linguagem e de cultura de todas as futuras gerações de poetas, romancistas, intelectuais brasileiros em geral, é duplamente importante, seja pelo valor estético e literário que cada uma das suas peças representa isoladamente, seja pelo fato de apresentar, como um todo, características temáticas e procedimentos formais comuns tanto a Sagarana - o livro de abertura, quanto a , o romance maior.

Aqui, na conclusão deste, o tema do destino do herói cifrado na poesia, que é central na peça *"O recado do morro"*, por sua vez será um dos temas importantes tratados no curso da narrativa de Riobaldo, para em seguida procedermos um estudo da importância e função do espaço em *"O recado do Morro"*, levando em consideração a importância estrutural do espaço no romance moderno e a forma peculiar como este é tratado em Guimarães Rosa, e particularmente nesta obra, em que literalmente o Morro da Garça comunica a um escolhido, o herói, a trama mortal que o destino lhe prepara, facultando a ele, no momento final, decifrar a cilada, escapando, em grande estilo.(enquanto unidade estrutural da narrativa, o lugar em que os fatos narrados acontecem) no desenvolvimento da narrativa *"O recado do Morro"*, de Corpo de Baile; investigar a relação entre o herói (personagem central ao qual se referem os fatos narrados), e o espaço que sustenta a sua ação.

O tema do destino do herói cifrado na poesia, que é central em "*O recado do Morro*", será também um dos temas importantes tratados no curso das narrativas de Riobaldo, no Grande sertão: veredas. De saída afirmamos que a balada de Laudelim representa para Pedro Orósio, o mesmo valor vital que a canção de Siruiz para Riobaldo: destino cifrado. Procurando decifrar o sentido de sua vida, saber se o pacto houve ou não

---

[61] Idem. p. 12. [Referência a **VASCONCELLOS**, Sandra. Puras misturas, tese de doutoramento sobre "Uma estória de amor (a festa de Manuelzão)", FFLCH-USP, 1991]

houve; se o diabo de fato existe; sua narrativa pressupõe um diálogo com um visitante da cidade, um doutor, ao qual relata os grandes lances da sua vida: a morte da mãe; o encontro do Menino; a travessia do De-Janeiro; o jagunceio; a canção de Siruiz; as Veredas-Mortas; Diadorim, o amor proibido; Hermógenes, o inimigo; o Pacto..

> "Atrás de nós, eu ouvia os passos postos da grande cavalaria, o regular, esse empurro continuado. Eu não queria virar e espiar, achassem que eu era abelhudo. Mas, agora, eles conversavam, alguns riam, diziam graças. Presumi que estavam muito contentes de ganhar o repouso de horas, pois tinham navegado na sela a noite toda. Um falou mais alto, aquilo era bonito e sem tino: - **'Siruiz, cadê a moça virgem?'** Largamos a estrada, no capim molhado meus pés se lavavam. Algum, aquele Siruiz, cantou palavras diversas, para mim a toada toda estranha:
>
> Urubú é vila alta,
> mais idosa do sertão:
> padroeira, minha vida -
> vim de lá, volto mais não...
> Vim de lá, volto mais não?...
> Corro os dias nesses verdes,
> meu boi mocho baetão:
> buriti - água azulada,
> carnaúba, sal do chão...
> Remanso de rio largo,
> Viola da solidão:
> Quando vou pr'a dar batalha,
> convido meu coração..

A canção, como um intermezzo estranhamente lírico, ouvido em meio ao rumor dos cavalos e a bruma densa da manhã, desvenda para o herói uma nova dimensão para sua própria existência, revela para ele uma poesia secreta, uma realidade outra, que surge desde este momento

intimamente associada à natureza guerreira e ao ambiente épico dos vastos espaços do sertão:

" Somente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, somente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes:

Hei-de às armas, fechei trato
nas Veredas com o Cão.
Hei-de amor em seus destinos
conforme o sim pelo não.
Em tempos de vaquejada
todo gado é barbatão:
deu doidera na boiada
soltaram o Rei do Sertão...

Travessia dos Gerais
tudo com armas na mão...
O Sertão é a sombra minha
e o rei dele é Capitão!..."

a mistura de ambas:

" Remanso de rio largo...
Deus ou o demo, no sertão... "

O percurso seguido pela canção lembra em muitos aspectos a narrativa "*O recado do morro", de* Corpo de Baile, em que há uma mensagem emitida pelo Morro ao seu escolhido - o herói, mas, para que esse recado cifrado seja compreendido pelo seu destinatário, é necessário um longo percurso, sendo transmitido de boca em boca, por sete seres muito especiais - por algum motivo excluídos do convívio social, e por essa condição de marginalidade, de liminaridade social, estão de alguma forma capacitados a *traduzir* e a *transmitir* a mensagem sagrada do Morro - até que ela seja transformada numa balada, numa canção.

De certa forma, também em Grande sertão: veredas, há na canção de Siruiz um segredo insolúvel para Riobaldo, chave de seu destino de herói, motivo de uma desconfiança que ele levará consigo do começo ao fim do romance.

Nas "Primeiras estórias" haveremos de reconhecer a continuidade deste tema. Em "Soroco, sua mãe, sua filha" dentro do gênero da "narrativa curta" (comprimindo a história, concentrando a ação), mas num mesmo universo de coordenadas espaciais - o Sertão - a cantiga ocorre como um código cifrado, representando por um lado enigma da loucura, e, por outro o triste segredo do destino de uma família, a sua dissolução irreversível.

"O Recado do Morro" é uma história simples, a narrativa mais curta de **Corpo de Baile** , que se lê em poucas horas. Aparentemente, não exige de seu leitor o fôlego e a obstinação feroz que as seiscentas páginas do ***Grande sertão: veredas*** exigem. Sob essa história simples arma-se uma rede de associações simbólicas meticulosamente arranjada pelo autor. O sertão, espaço no qual a narrativa se desenrola, se torna símbolo, deslizando de uma representação objetiva da paisagem e do ambientes para uma representação subjetiva, particularmente significativa para o herói, Pedro Orósio.

Em *"O Recado do Morro"* a "verdade" se revela sob as aparências, a terra e os elementos "conspiram" para que o destino do herói se cumpra. Mas, para que isso aconteça, é necessário que a linguagem obscura do profeta, dos eremitas, do loucos, dos fanáticos, que traduzem a não-linguagem do Morro, seja transformada em canção, em poesia, linguagem cifrada. Só então o herói poderá recolher o sentido secreto que as palavras da canção lhe revelam, reconhecendo, na mensagem final, os diversos personagens pelos quais o recado do morro foi transmitido. Para

Pedro Orósio, que traz em seu nome o sinal de sua origem mitológica, ainda é possível "ouvir" a mensagem sagrada oculta sob a cantiga.

Notamos aqui um elemento diferenciador para o tratamento do mesmo tema em ***Grande sertão: veredas*** e *"O Recado do Morro"*: a relação entre a Natureza e o herói (implícita ao seu Nome). A canção, o poema que enriquece a trama textual do romance, adquire neste contexto, um significado especial: é veículo de uma mensagem sagrada.

Essa variação formal entre dois gêneros literários dentro de um mesmo texto obedece a uma função e um sentido coerente com o enredo, a caracterização das personagens, e a trama narrativa. Vimos que, já no segundo parágrafo, o espaço (a estrada) tem algo a dizer, como uma letra a ser traduzida, de uma "grande frase" que começa a ser entoada. Neste princípio, sem que ao menos soubéssemos de que tratava a história, o narrador sutilmente já introduziu em nosso espírito de leitor as primeiras notas do tema principal: o recado cifrado, estampado no morro.

Aqui, e por todo o texto, como uma característica estrutural da narrativa, teremos a intensificação dessa relação entre o herói e o sertão, espaço em que se desenvolve a narrativa. Essa interação, a resposta da terra em contrapartida aos sinais que o herói lança - desde sua caracterização física até a raiz de sua identidade de personagem, seu nome - advirão de um lugar especial - o Morro da Graça. Será um recado, um apelo inaudível ao próprio herói, sendo somente captado pelos sentidos aguçados de um eremita chamado Malaquias, como o último dos profetas do antigo testamento.

Os sinais se cruzam, ,o sertão perfila-se, convergente, imagem única: o morro triangular, como pirâmide, as nuvens se movendo no céu como se movidas "por grandes mãos"; o vôo do gavião, "passando destombado, seu sol nas asas de chumbo", típico sinal de augúrio, imagens carregadas de possíveis significados simbólicos. Somente a esse

profeta, residente das grotas, como os urubus, entre todos nos outros, será possível ouvir o apelo do Morro. Será ele, portanto, o intérprete dessa linguagem críptica do morro, de contorno triangular, como um selo, estampa piramidal, misterioso, traduz-se como imagem verbal: "Belo como uma palavra".

O símbolo, imagem arquetípica, invade a consciência, arrebata-a. Só a decifra o Gorgulho, Malaquias, por se tratar de um ser essencialmente liminar, habitante entre dois mundos: na passagem entre o dos homens e o dos bichos, dos Urubus, seres devoradores dos mortos. Sob o império da Natureza, o sagrado se manifesta em sua plenitude, revelando o destino do herói, seu "escolhido".

Narra-se a história de Pedro Orósio, que, como se vê no parágrafo inicial, é o herói enorme, belo, forte, formoso, bom etc. Mas o gesto salvador e desinteressado, típico, portanto de todo herói que se preze, é deflagrado involuntariamente por um que aparece "por acaso" no meio do caminho, quase a contragosto, pelo Gorgulho.

Todos os outros seis recadeiros que ouviram e repetiram a seu modo aquelas palavras, o fizeram desinteressados em outra coisa senão na estranheza e na singularidade da mensagem, como o Guégue, o Menino e o Catraz, sem que soubessem ou sequer se perguntassem sobre a finalidade daquilo. Já o Nomine-Domine, tomado por sentimentos grandiosos e superiores, pretendia redimir a humanidade inteira com seu gesto, daí justificar-se plenamente a sua pressa e o estardalhaço.

O Coletor impressionou-se tanto com aquela algaravia de fim de mundo, que a repetiu ao poeta que, de súbito tomado pela *"força melodiã"* daquelas palavras, não teve outra atitude senão vertê-las ao regime explícito da poesia, transformando o recado em canção.

✡

4

Excurso

O destino do herói cifrado na canção

Rapto

Os poemas

Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lês.
Quando fechas o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...

Mário **QUINTANA**. Esconderijos do tempo. L&PM, 1980.

Imagino o quanto terá sido surpreendente, e desconcertante, a leitura de *"Soroco, sua mãe, sua filha"*, na página literária de **O Globo**, do dia 18 de março de 1961, particularmente para aqueles leitores de Guimarães Rosa que se encantaram com o épico, e que ainda se restabeleciam do choque com a vastidão, a extensão, a desmesura, o exagero de crenças, o excesso de batalhas e de paixões de um romance como *Grande Sertão: Veredas*.

Em parte, o desconcerto desse leitor se deverá ao caráter acentuadamente breve e concentrado desta história em miniatura, ou seja, a um traço forte do gênero "curto" que Guimarães Rosa começara a publicar no jornal carioca desde o início do ano de 1961: subitamente a "estória" começa, de um ponto em que tudo parece estar "armado" para um desfecho. Nessa "estória" estão combinados a força do estilo e o poder daquela linguagem, a serviço de um enredo simples, concentrado num acontecimento, um núcleo denso de imagens, que se desdobra sutilmente, em cenas compostas como instantâneos, artesanalmente elaboradas pela mão hábil e precisa de um narrador maduro e experiente.

No caso de "Soroco, sua mãe, sua filha", a surpresa, o desconcerto e o inesperado são muito mais do que efeitos do gênero curto, do que algo sugerido pela atitude do narrador - constituem os elementos fundamentais do enredo; decorrem de um mistério, de um enigma enraizado no coração da "estória": a loucura, representada em seus menores gestos; e sua cifra: uma canção.

> "Aquele carro parara na linha de resguardo, desde a véspera, tinha vindo com o expresso do Rio, e estava lá, no desvio de dentro, na esplanada da estação. Não era um vagão comum de passageiros, de primeira, só que mais vistoso, todo novo. A gente reparando, notava as diferenças. Assim repartido em dois, num dos cômodos, as janelas sendo

de grades, feito as de cadeia, para os presos. A gente sabia que, com pouco, ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição. Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre. O trem do sertão passava às 12h45m."

A imagem é única, singular, um vagão parado, numa estação, a narrativa começa a tramar um quadro de expectativa e de apreensão. Deste este primeiro momento de leitura, lidamos com fatos pre-parados, estamos na iminência de que algo, esperado "desde a véspera" aconteça dali a pouco: um embarque, uma partida, uma viagem...

A "estória" começa sendo narrada numa terceira pessoa flutuante - **a gente** - na qual o narrador, eventualmente, pode se incluir, contando de perto os detalhes daquela partida que se prepara, daquele vagão que veio de longe:

> "A gente reparando, notava as diferenças."(...)
>
> "A gente sabia que, com pouco ele ia rodar de volta, atrelado ao expresso daí de baixo, fazendo parte da composição."

Mas os detalhes que o fazem diferente acrescentam outro motivo à narrativa: há **grades** "feito as de **cadeia**, para os **presos**" nas janelas de um dos cômodos do vagão. Em seguida, sabemos finalmente para que servirá todo esse aparato:

> "Ia servir para levar duas mulheres, para longe, para sempre."

Torna-se evidente que se trata de um motivo de separação, de exclusão dessas duas mulheres, das quais nada sabemos, além do fato que elas deverão embarcar naquele vagão de grades, rumo a um destino desconhecido e distante.

No âmbito daquela estrutura de expectativa que se armara no princípio do parágrafo, vale notar que o surgimento deste novo motivo

não remove as dúvidas e a apreensão suscitadas pelo motivo anterior. O fato de sabermos que a viagem será "para longe" e "para sempre" não nos livra das dúvidas acerca de quem são essas personagens, qual o destino e quais os motivos dessa viagem tão esperada.

Ao final do parágrafo, o narrador completa o seu quadro nos fornecendo coordenadas de tempo e de espaço pelas quais a narrativa se orienta:

" O trem do sertão passava às 12h45m. "

Como - até aqui - a história vem se desenvolvendo a partir de uma expectativa, em redor de um determinado acontecimento, esta referência pontual do tempo (horas e minutos) nos dá a medida da exigüidade, da brevidade do intervalo de tempo no qual a "estória" acontece.

Por outro lado, faz-se uma menção indireta ao espaço narrativo - aquele é um "trem do sertão". A simples referência a esse nome nos remete ao imaginário dos vastos espaços, onde tudo o que há é possível, segundo a lição de Riobaldo, pela boca daquele velho lá do Morro dos Ofícios. Na contramão das idéias desenvolvimentistas e um tanto ufanistas da década, Guimarães Rosa traz dessas profundezas arcaicas a matéria viva de sua ficção, finamente elaborada, palavra com a qual compõe os seus vastos espaços, habitado por um povo fabuloso, gente personagem, "personagentes", portadora de uma mensagem cifrada, misteriosa como as adivinhas, um enigma - o **recado**. Notemos que a expressão "trem do sertão" nos faz reler a anterior - "expresso do Rio", e este contraste entre o próximo e o distante é importante para entendermos e para situarmos geograficamente na "estória".

Nos parágrafos seguintes, haveremos de saber que aquelas mulheres são a mãe e a filha de Soroco. Mas o que sabemos é pouco. A caracterização sumária das personagens segue a mesma lógica do

desenvolvimento da trama narrativa, sustentando permanentemente uma expectativa, uma dúvida, uma inquietação:

> " Soroco ia trazer as duas, conforme. A mãe de Soroco era de idade, com para mais de uns setenta. A filha, ele só tinha aquela. Soroco era viúvo. Afora essas, não se conhecia dele o parente nenhum. "

Saberemos também que o destino daquela viagem é Barbacena, uma referência espacial precisa, que reforça aqui aquela idéia de delimitação do espaço narrativo a que nos referíamos. Mas a causa dessa viagem sem volta, para aquele lugar tão longe, que justifique a separação de um **família** - que se anuncia unida no título da "estória" - só nos será revelada adiante, no momento em que os três - Soroco, a mãe e a filha - já se encaminham para a estação, rumo à separação, ao embarque no terrível vagão de grades, quando **algo** acontece:

> " Aí, paravam. A filha - a moça tinha pegado a cantar, levantando os braços, a cantiga não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras - o nenhum. "

Surge uma canção muito especial "estória", e com ela surge o motivo da loucura, indiretamente representado por ela, mas logo em seguida será confirmado pela caracterização da personagem, e depois reforçado por um juízo que acompanha a descrição da vestimenta esdrúxula e do comportamento airado da moça:

> "Assim com panos e papéis, de diversas cores, uma carapuça em cima dos espalhados cabelos, e enfunada em tantas roupas ainda de mais misturas, tiras e faixas, dependuradas - virundangas: matéria de maluco."

Essa expressão sentenciosa revela um outro aspecto importante aqui, que será retomado - com toda a força - em outra narrativa curta publicada em **O Globo,** naquele ano de 1961 - "A terceira margem do

rio". Em ambas, o narrador tem o cuidado e a e habilidade de empregar palavras que atenuem - eufemismos, metáforas criativas - a loucura. Em nenhum momento essa palavra terrível será enunciada.

> " Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou então, todos. " (Primeiras Estórias , 4.ed., p.39.)

A loucura não será nunca representada como falha, como deficiência, como falta de humanidade. Pelo contrário, aqui os gestos mais ternos e mais humanos partirão de um traço de caracterização da mãe:"(...) A velha só estava de preto, com um fichu preto, ela batia com a cabeça, **nos docementes (...)";** da força de um olhar que ela lança à neta, num momento crucial: "A gente viu a velha olhar para ela, com um encanto de pressentimento muito antigo - **um amor extremoso."**

O narrador vai preenchendo as lacunas deixadas na apresentação das personagens: primeiro, a moça vestida de panos, fitas e papéis coloridos, cantando aquela cantiga tão estranha; depois, a velha, de preto; agora, é a vez de Soroco, que "botara sua roupa melhor, os maltrapos". A humildade e a pobreza serão o traço forte na sua caracterização. Há uma certa dose de humor naquela cena, em que ele aparece conduzindo as duas mulheres, mas a graça, o cômico suscitado por esse modo desajeitado de ser não é suficiente para dissipar a força trágica daquela separação.

Soroco, em pouco tempo estará sem a mãe e sem a filha. Os três já estão próximos ao local do embarque, quando algo, o inesperado, novamente acontece:

> " De repente, a velha se desapareceu do braço de Soroco, foi se sentar no degrau da escadinha do carro. "

E o canto da moça mais uma vez irrompe, anunciando algo além de nossa compreensão. Uma outra surpresa ocorre:

> " E, principiando baixinho, mas depois puxando pela voz, ela < a mais velha > pegou a cantar, também, tomando o exemplo a cantiga mesma da outra, que ninguém não entendia. Agora elas cantavam junto, não paravam de cantar."

A cantiga sem sentido nenhum da moça, ao ser emendada pela velha, revela ser, neste momento, além da cifra de um enigma - a loucura; também e sobretudo um veículo de solidariedade, um canal de união entre as duas criaturas tão desvalidas do destino, na iminência do embarque, das grades do vagão, do hospício distante. Elas embarcam, cantando. Soroco fica, só. Uma linha define essa terrível solidão, num parágrafo de uma única palavra:

> " Soroco. "

Elas partem, mas a "estória" continua. Novamente, o inesperado. Soroco ia voltar para casa, quando, como tocado por um "excesso de espírito", da mesma forma que as duas mulheres,

> "ele começou a cantar, alteado, forte, mas sozinho para si - e era a cantiga, mesma, de desatino, que as duas tanto tinham cantado."

Quando damos conta, estamos todos cantando, juntos, com ele, "até aonde que ia aquela cantiga". Nós, leitores, somos arrastados para dentro da canção.

Afirmamos que a loucura, como enigma insondável, constitui-se o núcleo central da narrativa, a partir do qual giram todos os outros motivos - a viagem, a separação da família, a exclusão social. Vimos que em momentos diversos, aquela cantiga sem sentido nenhum representa a loucura, anunciando uma surpresa dentro da estrutura tensa de expectativa que a sustenta a narrativa, ainda que em nenhum momento

da "estória" a palavra **loucura** seja enunciada. Mas, mesmo após a partida das mulheres, a canção permanece, e se estende a todos, inclusive ao narrador. Dos lábios na moça, quem a primeiro cantou, passando pela velha, em seguida por Soroco, a cantiga percorre uma trajetória longa, desde a origem nas profundezas inescrutáveis da alma da personagem, até o plano da coletividade, no momento final em que toda **a gente** aparece cantando.

Esse percurso seguido pela canção lembra em muitos aspectos a narrativa *"O recado do morro"*, mas, para que esse recado cifrado seja compreendido pelo seu destinatário, é necessário um longo percurso, sendo transmitido de boca em boca, por sete seres muito especiais - homens por algum motivo excluídos do convívio social, e por essa condição de marginalidade, de liminaridade, capacitados a traduzir a mensagem sagrada do Morro - até que seja transformada numa balada, numa canção.

De certa forma, também em Grande sertão: veredas, há na canção de Siruiz um segredo insolúvel para Riobaldo, chave de seu destino de herói, motivo de uma desconfiança que ele levará consigo do começo ao fim do romance.

Também nesta "estória", sob um gênero diverso (comprimindo a história, concentrando a ação), mas num mesmo universo de coordenadas espaciais - o Sertão - a cantiga ocorre como um código cifrado, representando por um lado enigma da loucura, palavra que em nenhum momento deverá ser enunciada, e, por outro o triste segredo do destino de uma família, a sua dissolução irreversível .Ao reconhecer essa continuidade temática, o desconcerto daquele nosso imaginado leitor certamente deverá ser menor.

✡

"No sonho, o pensamento não se distingue do viver e não perde tempo com ele. Adere ao viver; adere inteiramente à simplicidade do viver, à flutuação do ser sob os rostos e as imagens do conhecer."

Paul **VALÉRY**. "Estudos e fragmentos sobre o sonho."

É impensável que em fins da década de 90 se pretenda, como nos idos de 70, estabelecer diferença rígida entre prosa e poesia na obra rosiana, da mesma forma como nem se cogita rotular - como se faziam nas rodas fechadas dos clubes e das rodas "engajadas" - o autor de reacionário ou revolucionário, como ele mesmo glosa. Mesmo assim, remeto o leitor mais ávido por essa discussão à obra de Haranaka[62], que estuda especificamente a poesia na obra rosiana.

Segundo minha opinião as fronteiras entre prosa e poesia têm relação intensa com a ***mistura*** nas narrativas de **Corpo de Baile**; destacadamente em *"O recado do Morro"*, o problema se associa ao tema do destino cifrado na canção, desdobramento do recado brotado da terra e do ar que o conto - como parábase - tematiza.

O questionamento da lógica racionalista é sem dúvida um dos traços mais significativos da obra rosiana e se expressa pela simpatia extrema que o autor devota a todos aqueles seres que, encarando a vida por "outras retentivas", ou seja, por outra ótica que não aquela que é a predominante, inscrevem-se como marginalizados da esfera do "senso-comum".

---

[62] HARANAKA Paulo J. Leituras de João Guimarães Rosa, poeta. Dissertação Mestrado, FFLCH/USP, 1981.

Loucos, cegos, doentes da vista em geral, crianças, velhos, feiticeiros, poetas que, por não compartilharem da visão imediatista do adulto comum, impregnam a ficção do autor com sua sensibilidade e percepção aguçadas: deles emana a **poiesis**, a iluminar as veredas narrativas.

Essa poesia é - antes - um estado de espírito, uma alegria enorme advinda da contemplação estasiada da paisagem e do reconhecimento de sua pequenez, possivelmente o único sentimento que nos resta diante do aniquilamento - apenas comparável à visão do céu estrelado, como sugere V. Flusser - dos cimos ou dos abismos marítimos - acrescento eu.

Em Minas com em todo o sertão, os morros, montes e elevações têm estreita relação com as cavernas, grutas e lapinhas, como a do Bom Jesus. Acima, os altos espaços - sagrados - evocam a tradição bíblica. Sinai, Tabor, Gólgota - da pregação das bem-aventuranças à crucifixão. Abaixo, as grotas - gargantas da terra abertas pela voragem lenta das águas - estão dentro da montanha, no seu interior, de modo a encontrar-se no mesmo eixo, fato que os torna possivelmente complementares, visões de uma mesma realidade - por fora e por dentro - os avessos.

A canção e a poesia na obra rosiana brotam dessas regiões sagradas, em que o mito se faz vivo e dinâmico, enigmático - um recado, sinal de origem das matrizes orais e populares da própria cultura - cifrado no interior de uma escritura complexa e finamente elaborada.

✡

✡ ✡ ✡

✡

5

Bibliografia

A) De João Guimarães Rosa:

Ave, palavra. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 9. ed., 1974.

"Carta ao padre João". **Travessia**, Florianópolis, v.7 (15), 1987.

"Carta a Vicente Guimarães (11/V/47)". IN: GUIMARÃES, Vicente. Joãozito - infância de João Guimarães Rosa. R. de Janeiro, José Olympio/INL, 1972, pp. 130-139.

Correspondência com o tradutor italiano. S. Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

"Discurso de agradecimento pelo prêmio da Academia Brasileira de Letras pelo livro de poemas Magma". **Revista da Academia Brasileira de Letras**, R. de Janeiro, 53, 1937, pp. 261-3.

"Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras". Em memória de João Guimarães Rosa. R. de Janeiro, José Olympio, 1968.

Ficção completa. R. de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, 2 v.

Grande sertão: veredas. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 9.ed., 1974.

"Literatura deve ser vida - conversa com Gunter Lorenz". COUTINHO, Eduardo F. (Org.) Guimarães Rosa, R. de Janeiro, Civ. Brasileira, 2.ed., 1991. (COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA, 6)

Manuelzão e Miguilim. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 5.ed., 1972.

"Mensagem aos amigos curvelanos". IN: GUIMARÃES, Vicente. Joãozito - infância de João Guimarães Rosa. R. de Janeiro, José Olympio/INL, 1972, pp.169-170.

No Urubuquaquá, no Pinhém. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 4.ed., 1969.

"Pequena Palavra". Prefácio a Antologia do conto húngaro. Seleção, tradução e introdução de Paulo Rónai. R. de Janeiro, Artenova, 3.ed., 1975.

Primeiras Estórias. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 4.ed., 1968.

Sagarana. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 8. ed., 1972.

Sagarana emotiva - cartas a Paulo Dantas. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 8. ed., 1972.

Tutaméia - terceiras estórias. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 8. ed., 1972.

B) Sobre João Guimarães Rosa

ANDRADE, Carlos Drummond de. - *"Um chamado João".* Poesia e prosa. R. de Janeiro, Nova Aguilar, 1983, pp. 670-671.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. A raiz da alma. S. Paulo, EDUSP, 1992

_____. - Roteiro de Deus. S. Paulo, Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI JR., Davi. *"O mundo misturado - romance e experiência em Guimarães Rosa".* **Novos Estudos CEBRAP**, S. Paulo, n.40, nov. 94.

ARROYO, Leonardo. *"A megera cartesiana",* A cultura popular em Grande sertão: veredas. R. de Janeiro, José Olympio Ed./INL, 1984.

BANDEIRA, Manuel. - *"Ria, Rosa, ria".* Estrela da vida inteira. R. de Janeiro, J. Olympio Ed., 19.ed., 1991, pp. 338-339.

BIZARRI, Edoardo. *"Guimarães Rosa e Vico - notas sobre uma poética rosiana"*, **Suplemento Literário O Estado de S. Paulo,** 19/nov./1972.

BOLE, Willi. *"O pacto no Grande Sertão - esoterismo ou lei fundadora?"* **Revista USP**, S. Paulo, n.36, dez./jan./fev. 1997-98, pp.26-45.

BRUYAS, *"Técnicas, estruturas e visão em Grande sertão: veredas "*. IN: **COUTINHO**, Eduardo F. (Org.) op. cit., p. 458-477.

BRAIT, Beth. (org.) Literatura comentada - Guimarães Rosa. S. Paulo, Nova Cultural, 1990.

CAMPOS, Augusto. -*"Um lance de "Dês" do Grande Sertão".* IN: **COUTINHO**, Eduardo F. (Org.) Op. cit., p. 321-349.

CÂNDIDO, Antônio. *"O homem dos avessos",* Tese e antítese. S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 3.ed., 1978.

_____. - *"Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa",* Vários escritos. S. Paulo, Duas Cidades, 1970.

_____. - *"Sagarana"* (21/JUL/1946). IN: **COUTINHO**, Eduardo F. (Org.) op. cit., p. 243-247.

CANNABRAVA, Euryalo. *"Guimarães Rosa e a linguagem literária."* IN: *"Fortuna crítica",* **GUIMARÃES ROSA**, João. Obra completa. R. de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, v. 1.

CAPOVILLA, Maurice. *"O Recado do Morro, de João Guimarães Rosa."* **Revista do Livro**, 25 (6), mar. 1964.

CAVALCANTI, Maria Neuma - *"Cadernetas de viagem: os caminhos da poesia".* **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, S. Paulo, n.41, 1996, pp. 235-244.

COUTINHO, Eduardo F. Em busca da terceira margem. Salvador, Fundação Casa Jorge Amado, 1993.

_____. -*"Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem."* COUTINHO, Eduardo F. (Org.) Op. cit., p. 202-236

COVIZZI, Lenira M. et VERLANGIERI, Iná V. *"Pequena bibliografia de João Guimarães Rosa"*, **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 41, 1996, pp. 213-234.

DOYLE. Plínio. *"Bibliografia de & sobre João Guimarães Rosa* Em memória de João Guimarães Rosa, J. Olympio, 1968, pp. 193-255.

FITE, Tereza C. As articulações do lúdico em *"O Recado do Morro"* de João Guimarães Rosa. Dissertação Mestrado. PUC, R. de Janeiro, 1973.

FLUSSER, W. *"Guimarães Rosa e a geografia"*. **Comentário**, S. Paulo, v. 10, n. 3 (39), 1969, pp. 275-278.

GALVÃO, Walnice N. As formas do falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas . S. Paulo. Perspectiva, 1986.

GARBUGLIO, José Carlos. *"Um salto no oco do sertão"*. **Almanaque**, S. Paulo, n.7, 1978.

GUIMARÃES, Vicente. Joãozito - infância de João Guimarães Rosa. R. de Janeiro, José Olympio/INL, 1972.

HARANAKA, Paulo J. Leituras de João Guimarães Rosa, poeta. Dissertação Mestrado, FFLCH/USP, 1981.

LEONEL, Maria Célia. Guimarães Rosa, alquimista: processos de criação do texto. Tese Doutoramento FFLCH/USP, 1985.

LIMA, Luiz da Costa. *"Mito e provérbio em Guimarães Rosa"* e *"O buriti entre os homens ou o exílio da utopia"*. A metamorfose do silêncio. R. de Janeiro, Liv. Eldorado Tijuca, 1974, pp.49-72; 129-186.

LOPES, Paulo César C. Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga" de João Guimarães Rosa. Petrópolis, Vozes, 1997.

MACHADO, Ana Maria. Recado do nome - Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. S. Paulo. Martins Fontes, 1991.

MALARD, Letícia. *"Minas Gerais em Guimarães Rosa."* IN: GROSSMAN, Judite et alii. O espaço geográfico no romance brasileiro. Salvador, Fund. Casa Jorge Amado, 1993, p. 33-50.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *"O conto regionalista pós-modernista de João Guimarães Rosa (1908-1967)"*. O espaço no conto regionalista brasileiro. Tese doutoramento, Dep. Lingüística, FFLCH/USP, 1994, p.181-249.

MARQUES, Oswaldino. *"O repertório. verbal."* IN: COUTINHO, Eduardo F. (org.) op. cit, p. 101-12.

MARTINS, José M. Guimarães Rosa - o alquimista do coração. Petrópolis, Vozes, 1994.

MIYAZAKI, Tieko Y. et MARINEZ, Julieta H. *"O recado do morro"*. **Significação**, Ribeirão Preto, n. 2, 1975.

_____.-*"Os recados do morro"*. **Mimesis**, S. José do R. Preto, n. 2, 1976.

_____.- *"Os recados do morro"*. **Significação**, Ribeirão Preto, n. 3, 1976-77.

NÓBREGA, Maria M. S. Sujeição X perversão na escritura rosiana, Dissertação Mestrado, UFPE, Recife, 1994.

OLIVEIRA, Franklin de. *"Revolução rosiana"*, COUTINHO, E.F. (Org.) Op. cit., p. 180-191.

PRADO JR., Bento. *"Destino decifrado."* Alguns ensaios. S. Paulo, Max Limonade, 1985, pp.195-226. (**Cavalo Azul** nº 3, 1968)

PROENÇA, M. Cavalcanti. Trilhas do Grande sertão: veredas. R. de Janeiro, MEC, 1958.

ROCHA, Luiz Otávio Savassi. *"João Guimarães Rosa e os maçaricos: do maçarico-de-coleira (Charadrius collaris) ao maçarico-esquimó (Numenius borealis)."* **Extensão**. Belo Horizonte, PUC, v.6, n.3, dez 1996, pp. 21-42.

ROMANELLI, Kátia. *"Rosa, ledor de Homero"*. **Revista USP**, S. Paulo, n.36, dez./jan./fev. 1997-98, pp.46-73.

RÓNAI, Paulo. *"Rondando os segredos de Guimarães Rosa"*. Encontros com o Brasil. R. de Janeiro, MEC/INL, 1958, pp. 139-149.

_____.- *"Os vastos espaços"*. IN: Primeiras Estórias. R. de Janeiro, José Olympio Ed., 4.ed., 1968.

ROSENFIELD, Kathrin H. Os descaminhos do demo. R. de Janeiro, Imago-EDUSP, 1993.

SANTOS, Júlia Conceição F. Nomes de personagens em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro, INL, 1971.

SANTOS, Lívia Ferreira. A unidade romanesca de **Grande sertão: veredas**, de João Guimarães Rosa. Tese para livre - docência em literatura brasileira, Instituto de Letras, História e Psicologia, UNESP, Assis, 1980.

SILVA, Maria L. de Castro. *"Guimarães Rosa em cena: reconstextualizar para resistir."* **Travessia - Revista de literatura**, Florianópolis, 32, jan.-jul. 1996.

SIMÕES, Irene G. Guimarães Rosa: as paragens mágicas. S. Paulo, Perspectiva/CNPq, s.d.

VASCONCELOS, Sandra G. T. Baú de alfaias. Dissertação de Mestrado. Área de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP, 1984.

_____. *"A festa de Manuelzão"*. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, S. Paulo, n.41, 1996, pp. 85-96.

_____. *"Os mundos de Rosa"*. **Revista USP**, S. Paulo, n.36, dez./jan./fev. 1997-98, p.78-87.

_____. - Puras misturas - estórias em Guimarães Rosa. S. Paulo, HUCITEC/FAPESP, 1997.

VIGGIANO, Alan. O itinerário de Riobaldo - espaço geográfico e toponímia em Grande sertão: veredas. Porto Alegre, Mercado Aberto, 3.ed., 1993.

VALERIANO, Jane Alves. *"O Recado do Morro - uma perspectiva mítica"*. **Suplemento Literário Minas Gerais,** Belo Horizonte, n. 1097, 16.abr.1988.

XISTO, Pedro. *"Em busca da poesia"* COUTINHO, E. F. (Org.) Op. cit., pp. 101-112.

C) Geral

ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro, Ed. Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. - *"A elegia de abril"*. Aspectos da literatura brasileira. S. Paulo, Martins, 1974, 5.ed., p. 185-195.

AUERBARCH, Erich. *"A cicatriz de Ulisses"*. Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental. S Paulo, Perspectiva, 2.ed., 1976, pp. 1-21.

_____. -*"La Cour et la ville"*. IN: LIMA, Luiz da Costa. Teoria da literatura em suas fontes, R. de Janeiro, F. Alves, 2.ed., 1983, pp. 150-190.

BARRENTO, João (org.) Fausto na literatura européia. Lisboa, Apaginastantas, 1984.

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos. Trad. Antônio P. Danesi. S. Paulo, Martins Fontes, 1989.

_____. O ar e os sonhos. Trad. Antônio P. Danesi. S. Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. A poética do devaneio. Trad. Antônio P. Danesi. S. Paulo, Martins Fontes, 1988.

_____. - *"A poética do espaço"*. In: Os pensadores. Sel. José Américo M. Pessanha. S. Paulo, Ed. Abril, 1984, pp.181- 349.

_____. A psicanálise do fogo. Trad. Paulo Neves. S. Paulo, Martins Fontes, 1994.

_____. A terra e os devaneios da vontade. Trad. Paulo Neves. S. Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____. A terra e os devaneios do repouso. Trad. Paulo Neves. S. Paulo, Martins Fontes, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *"Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas Artes Plásticas"*. Escritos sobre arte. Trad. e org. Plínio A. Coelho. S. Paulo, Ed. Imaginário/EDUSP, 1991.

_____. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. R. de Janeiro, N. Fronteira, 6.ed., 1985.

BENJAMIN, Walter. "*Sobre alguns temas em Baudelaire*". Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. S. Paulo, Brasiliense, 1991. (OBRAS ESCOLHIDAS III)

_____. - Magia, técnica, arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. S. Paulo, Brasiliense, 6.ed., 1993. (OBRAS ESCOLHIDAS I

_____. - Origem do drama barroco alemão. Trad. Sérgio P. Rouanet. S. Paulo, Brasiliense, 1993.

BLAKE, William. El matrimonio del Cielo y del Infierno. Buenos Aires, Ed. del Mediodía, s.d.

BORGES, Jorge L. O livro dos sonhos, S. Paulo, Difel, 1986.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. S. Paulo, Cultrix, 3.ed., 1980.

_____. - Reflexões sobre a arte. S. Paulo, Ática, 3.ed., 1989.

_____. - O ser e o tempo da poesia. S Paulo, Cultrix, 1983.

BRUNEL, Pierre (org.) Dicionário de mitos literários. Trad. Carlos Sussekind et alii. Brasília, Ed. UnB, 1997.

BUCK-MORSS, Susan. *"Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado."* Trad. Rafael L. Azize. **Travessia - Revista de Literatura**, Florianópolis, 33, ago.-dez. 1996, p.11-41.

CALDAS AULETE. Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa.. Lisboa, Ed. Delta, 1970.

CALDERÓN, Demétrio. Diccionario de términos literarios. Madrid, Alianza Ed., 1996.

CÂMARA JR, Mattoso. "*O discurso indireto-livre em Machado de Assis*". IN: Ensaios machadianos. R. de Janeiro, Acadêmica, s.d.

CAMPBELL, Joseph. Imagem mítica, Campinas, Papirus, 1996.

CAMPOS, Haroldo de. "*Ruptura d os gêneros na literatura latino-americana*". IN: **MORENO**, César F. (coord.) América Latina em sua Literatura. S. Paulo, Perspectiva, 1979, pp. 281-306.

CÂNDIDO, Antônio. "Dialética da malandragem". O discurso e a cidade. S. Paulo, D. Cidades, 1993.

_____. - Formação da Literatura Brasileira. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 7.ed., v. 2, 1993.

_____. - Literatura e sociedade. S. Paulo, Cia Editora Nacional, 5.ed., 1976.

_____. - "*A personagem do romance*". IN: A personagem de ficção. S. Paulo, Perspectiva, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1984.

CHIAPPINI, Ligia & **AGUIAR**, Flávio W. (orgs.) Literatura e História na América Latina. S. Paulo, EDUSP/Centro Ángel Rama, 1993.

CURTIUS, Ernest R. Literatura Européia e Idade Média Latina. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. S. Paulo, HUCITEC/EDUSP, 1996.

ELIADE, Mircea. Tratado de história das religiões. Lisboa, Ed. Cosmos, 1990.

ENCICLOPEDIA ITALIANA DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI. Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1935-43. Verbete "Paolo **Orosio**".

ENCICLOPÉDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Espasa-Coelpe, S.A. Madrid, 1958. Verbete "**Orosius**".

FORSTER, E. M. Aspectos do romance. Trad. Maria H. Martins, Porto Alegre, Ed. Globo, 1969.

FREGTMAN, Carlos D. O tao da música. Apresent. Egberto Gismonti. S. Paulo, Pensamento, 1989.

FRYE, N. Anatomia da crítica. Trad. Péricles E. S. Ramos, S Paulo, Cultrix, 1974.

GEREMEK, Bronislaw. Os filhos de Caim. Vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700. S. Paulo, Cia das Letras,1995.

GLUCKMAN, Max. Rituais de rebelião no sudeste da África. trad. Ítalo Moriconi Jr., Brasília, UnB, 1974.

GUERRA, A. T. Dicionário geológico - morfológico. R. de Janeiro, IBGE., 1980.

HAMBURGER, Kate. A lógica da criação literária. S. Paulo, Perspectiva, 2.ed., 1986.

HAUSER, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Trad. A. Tovar e F. P. Varas-Reyes, Madrid, Ed. Guadarrama, 3.ed., 3 vols., 69.

HEGEL, G. W. F. Estética. Trad. Álvaro Ribeiro et Orlando Vitorino. Lisboa, Guimarães Ed., 1993.

HENDERSON, Georg. Arte medieval. Trad. Jamir Martins, S. Paulo, Cultrix, 1978.

HOCKE, Gustav R. Maneirismo: o mundo como labirinto. Trad. Clemente R. Mahl, S. Paulo , Perspectiva/Edusp, 1974.

JOBIM, José L. (org.) Palavras da Crítica. R. de Janeiro, Imago Ed., 1992.

JOLLES, André. Formas simples. S Paulo, Cultrix, 1976.

KAYSER, Wolfgang. Análise e interpretação da obra literária. Trad. Paulo Quintela, Coimbra, Arménio Amado Ed., 4.ed., 2 vols., 1967.

_____. - O grotesco - configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg, S. Paulo, Perspectiva, 1986.

LAFETÁ, João Luiz M. *"A volta do velho"*. IN: 1930: a crítica e o modernismo. S. Paulo. Duas Cidades, 1974, pp. 173-192.

LEITE, Lígia Chiappini M. O foco narrativo. 4.ed., S. Paulo, Ática, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *"O feiticeiro e sua magia"*. Antropologia estrutural. R. de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, pp. 198-214.

_____. -*"O encontro do mito e da ciência"*. Mito e significado. Lisboa, Edições 70, 1979, pp.17-39.

_____. -*"A ciência do concreto"*. IN: O pensamento selvagem. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas, Papirus, 1989, pp.15-50.

LIMA, Jorge de. Invenção de Orfeu. S. Paulo, Círculo do Livro, s.d.

LINS, Osman. *"Do ideal e da glória"*. IN: Problemas inculturais brasileiros. S. Paulo, Summus, 2.ed., 1977, pp. 43-48.

MACHADO DE ASSIS. *"Notícia da atual literatura brasileira - instinto de nacionalidade"*. Obra completa - 3. R. Janeiro, Nova Aguilar, 1992, pp. 801-8.

MARTINS, Wilson. História da inteligência brasileira (1933-1960). S. Paulo, Cultrix/EDUSP, 1979, v. 7.

MONTELO, Josué. *"Uma alternância vocálica na poesia de Língua Portuguesa"*. A caminho da fonte - estudos de literatura. R. de Janeiro, MEC/INL, 1959, pp. 369-94.

PAZ, Otávio. Claude Lévi-Strauss - o el nuevo festín de Esopo. Ed. Joaquín Mortiz, México, 1969.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *"A Bagaceira"*. Estudos literários. R. de Janeiro, José Olympio, 1971, pp. 373-425.

_____. - *"Sextina lúdica"*. Op. cit., pp. 548-556.

POE, Edgar A. *"A filosofia da composição"*. Poemas e ensaios. Trad. Oscar Mendes/M. Amado. R. de Janeiro, Globo, 1985, pp. 101-112.

QUINTANA, Mário. Esconderijos do tempo. Porto Alegre, L&PM, 1980.

RAMOS, Hugo de Carvalho. Tropas e boiadas. Belo Horizonte, Itatiaia, 1986.

RANGEL, Godofredo. Vida ociosa. S. Paulo, Cia Melhoramentos, 3.ed., s.d.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de narratologia. 4.ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1994.

ROMERO, Sílvio. Contos populares do Brasil. R. de Janeiro, José Olympio, 1954.

ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. S. Paulo, Perspectiva, 1976.

SHAW, Harry. Dicionário de termos literários. Lisboa, Dom Quixote, 1982.

SPIX e MARTIUS. Viagem pelo Brasil 1817-1820. Belo Horizonte, Itatiaia, v. 2.

SCHWARZ, Roberto. *"A velha pobre e o retratista"*. **Novos Estudos Cebrap**, S. Paulo, v.1, n.2, abr. 1982, pp. 35-37.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Trad. Rosa C. Louro. R. de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular - os sons que vêm da rua. R. de Janeiro, Ed. Tinhorão, 1976.

TURNER, Victor. O processo ritual, Petrópolis, Vozes, 1978.

_____. - La selva de los simbolos - aspectos del ritual ndembu. Espanha, Siglo Veintiuno Ed., s.d.

TYNIANOV, J. "*A noção de construção*". IN: **EINKHENBAUM**, B. et alii. Teoria da literatura - formalistas russos. Porto Alegre, Ed. Globo, 1971, pp. 99-104.

VALÉRY, Paul. Variedades. Org. e intr. João Alexandre Barbosa. S. Paulo, Iluminuras, 1991.

VICO, Giambatista. Os pensadores. Org. e trad. Antônio L. de Almeida Prado. S. Paulo, Ed. Abril, 1979.

VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis, Vozes, 1978.

WILLIAMS, Raymond. O campo e a cidade - na história e na literatura. Trad. Paulo H. Britto . S. Paulo. Cia das Letras, 1990.

WISNIK, J. Miguel. *"A gaia ciência"*. Mimeo. Dep. Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH/USP, 1995.

_____."*La gaya ciencia: literatura y música popular-en Brasil*". Madrid, **Revista de Occidente,** 1996;

_____. *"Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)"*. IN: **NOVAES**, Adauto (org.) O olhar. S. Paulo, Cia das Letras, 1989, pp. 283-300.

_____. "*Literatura e música*". **Extensão**. Belo Horizonte, PUC, v.6, n.3, dez 1996, pp. 63-82.

_____. *"O minuto e o silêncio ou por favor, professor, uma década de cada vez"*. Anos 70 - música popular. R. de Janeiro, Ed. Europa, 1979/1980.

Agradeço ao Arquivo João Guimarães Rosa/IEB-USP

pelo uso das pastas de recortes e dos estudos para a obra - *Nomes e lugares e Antropônimos*, organizados pelo Autor.

BBD / FFLCH / USP
SEÇÃO DE Letras
AQUISIÇÃO D / SPG
FLT
VALOR $ 30,00
DATA: 16-03-00
TOMBO 178542