UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA

PAULA PASSARELLI

As personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa

SÃO PAULO
2007

PAULA PASSARELLI

As personagens e suas estórias: uma leitura de três narrativas de *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cleusa Rios Pinheiro Passos

SÃO PAULO
2007

À minha mãe, Elisabeth, e a
meu pai, Mário Augusto,
pelo apoio constante,
incondicional e infinito

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, que gentilmente me cedeu uma bolsa através do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, sem a qual a conclusão deste trabalho seria bastante prejudicada.

À professora Adelaide Caramuru César, da Universidade Estadual de Londrina, por ter me introduzido, durante a graduação, nas veredas rosianas.

A meu irmão, Giovani, pelos conselhos à distância e pela confiança e crédito que sempre depositou em mim.

À minha irmã caçula, Maria Fernanda (meu Dito!), pelos conselhos maduros, encorajamento, companheirismo e, principalmente, pela paciência nos momentos mais conturbados e por me fazer rir nos momentos menos felizes.

A Luiz de Mattos Alves, que, desde o difícil início, me acolheu e apoiou com sua amizade.

A Vinicius Nelli Lot Vieira, pelo apoio e compreensão, flexibilizando meus horários para me auxiliar na conclusão deste trabalho.

À Fabíola Ramon, por ter me ajudado a me compreender um pouco mais, aparecendo em minha vida como o “doutor” José Lourenço, emprestando-me os óculos virtuais do autoconhecimento.

À Isabelle Christine Somma de Castro, pela amizade, pelo apoio, sempre me “salvando” com “amigas palavras”, e pela disposição em ajudar com sua sabedoria sensível e docilidade.

E, finalmente, à Cleusa Rios Pinheiro Passos, minha orientadora, por todo o aprendizado, pelas longas e intensas horas de conhecimento que me proporcionou com sua inteligência, sensibilidade e brilhante orientação, pelo carinho e pela paciência em ajudar a “amadurecer” um fruto ainda tão verde.

“a verdade, um tanto austera por si mesma, ornada com o atrativo do prazer, penetra com mais facilidade no espírito dos mortais.”

Erasmo de Rotterdam

“As portas do grande palácio de Bagdá se abriram graciosamente, e por elas finalmente a bela andarilha foi convidada a passar.

Foi desse modo que a Verdade, vestida de Fábula, conseguiu conhecer um grande palácio e encontrar-se com Haroun Al-Raschid, o mais fabuloso sultão de todos os tempos.” (MACHADO, 2004, p. 19)

“A vida também é para ser lida.”
Guimarães Rosa

RESUMO

A relação entre criador e receptor se faz presente de forma peculiar em grande parte das obras de João Guimarães Rosa, inserida também intratextualmente em suas histórias. Para destacar tal relação, serão analisadas três novelas de *Corpo de Baile*: "Campo Geral", "Cara-de-Bronze" e "Dão-lalalão". Embora haja contadores ao longo de todo o ciclo novelístico, o *corpus* escolhido apresenta mais acentuadamente protagonistas que narram para os outros e, de certa forma, para si mesmos. Miguilim narra principalmente histórias infantis; Grivo reconta a trajetória pessoal de Cara-de-Bronze, modificando a versão inventada e vivida pelo fazendeiro, e, por fim, Soropita repassa questões pessoais por meio de devaneios. As histórias internas provocam um efeito sobre seus ouvintes, agindo ora como aprendizado, ora como impulso para buscas ou para ações distintas. A partir daí, este trabalho tem por objetivo tanto delimitar os criadores e receptores dessas histórias, refletindo acerca de seus papéis, quanto evidenciar as funções e consequências de tais narrativas para suas personagens, mostrando que os contadores internos auxiliam, com experiências ficcionais, não só a própria "vivência", mas também a de seus ouvintes.

Palavras-chave: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, histórias, criadores, receptores.

ABSTRACT

The connection between creator and receiver is present in a peculiar way in great part of the work of João Guimarães Rosa. And this is also found intratextually in his tales. To put this connection in relief, this study will analyze three novels from the book *Corpo de Baile*: "Campo Geral", "Cara-de-Bronze" and "Dão-lalalão". Although there are storytellers in all the novelistic cycle, the chosen *corpus* presents with more emphasis protagonists that narrate to others and, in a certain extent, to themselves. Miguilim narrates essentially juvenile tales; Grivo retells the personal trajectory of Cara-de-Bronze, changing the invented version and the experienced one by the farmer and, at last, Soropita examines again personal matters through dreams. The internal tales cause an effect on the listeners sometimes operating as a way of learning and sometimes as a drive to different searches and actions. From this point, the purpose of this study is to define creators and receivers of these tales, reflecting about their roles, and also emphasize functions and consequences of these accounts to its characters, demonstrating that internal storytellers favour through fictional experiences, not only their own "experience of life", but also the one of the listeners.

Key words: Guimarães Rosa, *Corpo de Baile*, tales, creators and receivers

SUMÁRIO

1. Introdução	10
1.1. Alguns leitores críticos	24
2. “Campo Geral”	34
3. “Cara-de-Bronze”	65
4. “Dão-lalalão”	92
5. Considerações finais	119
6. Bibliografia	126

1. Introdução

"Eram coisas salvas, para cá,
sem demora — as palavras"
(ROSA, 2001b, p. 248)

Corpo de Baile constitui o ciclo novelístico de Guimarães Rosa (1908-1967), contendo ao todo sete narrativas. Sua primeira edição, em dois volumes, foi publicada em 1956. Nela há o subtítulo "sete novelas" entre parênteses, possuindo um índice de abertura que denomina todos os textos de "poemas", na seguinte ordem: "Campo Geral", "Uma estória de amor", "A estória de Lélío e Lina", "O recado do morro", "Lão-dalalão (Dão-lalalão)", "Cara-de-Bronze" e "Buriti". Há um outro índice, ao final do segundo volume, dividindo as narrativas em dois grupos: I. "Gerais" (os "romances"): "Campo Geral", "A estória de Lélío e Lina", "Dão-lalalão" e "Buriti"; II. Parábase (os "contos"): "Uma estória de amor", "O recado do morro" e "Cara-de-Bronze". A segunda edição sai em 1960, reunindo os textos em um único volume.

No entanto, a partir da terceira edição, o livro foi dividido em três volumes independentes, a saber: *Manuelzão e Miguilim*, de 1964, que traz "Campo Geral" e "Uma estória de amor"; *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de 1965, que se compõe de "O recado do morro", "Cara-de-Bronze" e "A estória de Lélío e Lina", e *Noites do Sertão*, também de 1965, que conta com "Dão-lalalão" e "Buriti", todos com o subtítulo "Corpo de Baile" entre parênteses. Cada um desses três volumes possui também dois índices, em que se repete a classificação de 1956.

Essa enumeração, de certo modo exaustiva, se faz necessária para se perceber que o enquadramento dos textos em uma forma não segue uma lógica fixa para o escritor mineiro, dentro do quadro tradicional de "gêneros" literários. Dada tal variedade de nomenclatura, neste trabalho se procurará usar a terminologia geral de "narrativa" em relação aos textos que constituem *Corpo de Baile*, evitando-se possíveis confusões, exceto nas citações de ensaístas, nas quais serão conservadas as nomenclaturas escolhidas por cada um deles.

Uma das classificações do escritor mais curiosa é a de "parábase". O termo se refere ao momento em que, na tragédia grega, o coro se despe de suas

vestimentas cênicas, recobrando a “verdadeira” face e interpelando o público em seu nome ou em nome do autor. Segundo Rosa, três são as narrativas caracterizadas como parábase: "Uma estória de amor", "Cara-de-Bronze" e "O recado do morro", "cada uma delas, com efeito, se ocupa, em si, com uma expressão de arte" (ROSA, 2003, p. 91), respectivamente, a estória, a poesia e a cantiga. Paulo Rónai dirá que, ao utilizar para certos textos de *Corpo de Baile* o título "parábase", o autor "adverte-nos de que é neles que se deverá procurar a sua mensagem pessoal. Isto posto, ainda será mister decifrar essa mensagem." (RÓNAI, 2001, p. 20)

Dessa forma, a ligação entre a parábase e as narrativas ocorre pelo fato de que, graças a tais expressões artísticas, assim como no coro da tragédia, o autor se faz presente. É o caso de boa parte das cantigas presentes em *Corpo de Baile*, que é de autoria do próprio Guimarães Rosa, conforme confessa a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, apesar de assinadas com nomes de poetas diversos. O fato torna-se ainda mais evidente quando se percebe que os nomes constituem heterônimos anagramáticos do escritor, questão bem desenvolvida no estudo intitulado "Heteronímia em Guimarães Rosa", de Walnice Nogueira Galvão¹.

Além de se pronunciar por via dessas expressões artísticas, o escritor também o faz pelas personagens, claramente identificadas a ele, seja pelo físico, profissão, seja pelo modo indagador que o caracterizava em meio aos vaqueiros que acompanhava pelo sertão: Moimeichego, em "Cara-de-Bronze", o cientista Seo Alquist, em "O recado do morro", o “doutor” José Lourenço, em "Campo Geral". Assim, nota-se que o que configura a parábase acaba por se estender a outras narrativas de *Corpo de Baile*, não apenas àquelas citadas pelo escritor. Logo, a perspectiva pessoal impregna toda sua produção. Cabe agora, como diz Rónai, tentar decifrá-la.

Tais manifestações artísticas, de diversas naturezas, percorrem o conjunto da obra rosiana. A esse respeito, Heloísa Vilhena de Araújo já observara que *Corpo de Baile* "compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias. É o surgimento do mundo da imaginação, da significação" (ARAÚJO, 1992, p. 25).

¹ Os pseudônimos são: Soares Guiamar, Meuriss Aragão e Romaguari Sães (anagramas de Guimarães Rosa) e Sá Araújo Ségrim (anagrama de J. Guimarães Rosa). Os poemas aparecem principalmente em *Ave, Palavra* (1970), precedidos por uma pequena introdução sobre cada poeta. Em todas as obras do escritor, com exceção de *Primeiras Estórias*, há a presença de poemas, quadras, versos, ditados, que aumentam o feixe de significado dos textos. Há ainda dois prosadores que podem ser heterônimos do escritor: João Barandão, muito presente em "Cara-de-Bronze", e Osílino Mar. (GALVÃO, 1998)

Esse "mundo da imaginação" acaba por revelar o mundo das personagens de Guimarães Rosa. O contar estórias, recitar poesias e cantar cantigas aparecem com grande freqüência entre elas, daí a presença forte no ambiente criado pelo escritor. Diz ele:

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando narrativas [...]. No sertão, o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser contar estórias? (COUTINHO, 1983, p. 69).

Essa característica, aqui associada ao sertanejo mineiro², é constatada, entre outros, por Dutra e Cunha:

Sem as possibilidades folclóricas e quase dialetais do gauchismo, sem as peculiaridades econômico-sociais das monoculturas do Nordeste, sem a mitologia indígena da Amazônia, restava-lhe, à Província e ao Estado de Minas Gerais, o aprofundamento psicológico de sua clausura ou o orgulho tradicionalista, alicerçado num passado de grandeza. [...] A clausura geográfica, de tamanho efeito na evolução econômico-política de Minas, ao lado do subjetivismo com que essa e outras circunstâncias marcaram o temperamento do povo mineiro, explicam em boa parte a tendência *universalista*, o espírito *clássico*, que mais de um estudioso já assinalou na cultura mineira. (DUTRA; CUNHA, 1956, p. 13-14).

Dentre essas manifestações, o foco de atenção recairá sobre as estórias, cuja presença já vem sendo notada desde *Sagarana*, obra de estréia, publicada em 1946. A esse respeito, Antonio Candido, em artigo do mesmo ano, afirma que

Sagarana se caracteriza pela paixão de contar. O autor chega a condescendência excessiva para com ela, a ponto de quebrar a espinha das suas histórias a fim de dar relevo a narrativas secundárias, terciárias, cujo conjunto resulta mais importante do que a narrativa central. (CANDIDO, 1983, p. 246).

Ângela Vaz Leão, em artigo também datado de 1946, menciona a importância das estórias em "O burrinho pedrês", que, ao contrário do que se poderia pensar,

² A título de curiosidade, segue citação de trecho de Murilo Mendes, falando sobre a cidade mineira de Juiz de Fora, no conto "Florinda e Florentina": "Escapando-nos o mar, oprimindo-nos a montanha relativa, a gente se vinga com um desafio maior ao cotidiano; a cidade, pequena, ao mesmo tempo que nos circunscreve, propõe-nos um treino mais intenso dos sentidos e da imaginação. Evadimo-nos da realidade transfigurando-a. Até mesmo pessoas adversas costumam avizinhar-se à nossa experiência de ternura e fundação do mito." (MENDES, 1968, p. 95).

não quebram a coerência da narrativa, mas a complementam: "o burrinho só revela a sua personalidade, o ato do burrinho só cobra a sua verdadeira dimensão, em relação com os outros episódios, num contexto determinado." (LEÃO, 1983, p. 251)

Em 1974, Nelly Novaes Coelho assinala que as narrativas rosianas procedem do *homo ludens* (caracterizado pelo descompromisso com as estruturas convencionais do pensamento lógico) e que, desde *Sagarana*, se vê

revivida essa antiga linhagem, na exata dimensão apontada por Todorov, quando fala nos "homens-narrativas" dos contos como os de *Mil e uma noites*, onde o *narrar* é identificado a um gesto vital, portanto com valor próprio e não apenas representação-de-um-valor. (COELHO, 1983, p. 257).

Franklin de Oliveira, em 1991, irá considerar as estórias, quadras, "epígrafes internas": "Ao lado, porém, das epígrafes que, como um friso ideológico, encimam as histórias, há outras, *internas*, inclusas. São as quadras, as frases ou mesmo as cenas que entram na narração para provocar ou mudança ou sustentação de tom" (OLIVEIRA, 1991, p. 56). O crítico atribui-lhes nomes variados, "valem como historietas autônomas ou subnovelas intercaladas no texto, fato que corresponde, aliás, à autêntica e velha maneira de narrar. Vezes outras as pequenas histórias ou 'noveletas' servem para ligar, interligar entre si as novelas", permeando *Corpo de Baile*, que, à semelhança de *Sagarana*, contém entrelaçamento de textos.

O procedimento é ainda conhecido como "autotexto" ou *mise en abyme*. Dällenbach, utilizando-se da lição de Gide, entende-o como o "redobramento especular, 'à escala das personagens', do 'próprio sujeito' duma narrativa" (DÄLLENBACH, 1979, p. 53). Considera, dessa forma, a *mise en abyme* como uma "citação de conteúdo" ou um "resumo intratextual", reforçando que,

enquanto condensa ou cita a matéria duma narrativa, ela constitui um enunciado que se refere a outro enunciado – e, portanto, uma marca do código metalingüístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (DÄLLENBACH, 1979, p. 54).

Logo, em *Corpo de Baile*, há a atuação constante de "estorietas", que abrem as narrativas e as tornam mais complexas, "carga densa de minúcias" e de "extrema ramificação" (OLIVEIRA, 1991, p. 68) de contares, já que Guimarães Rosa "funda a

sua criação desde os microorganismos. Sua técnica aproxima-se à da história da cosmologia, que é a dos cenários crescentes" (OLIVEIRA, 1991, p. 68), o que ilustra a *mise en abyme* "generalizante", que – contrária à "particularizante", cujo perfil está em comprimir e restringir a significação da ficção – produz "no contexto uma expansão semântica, de que este não seria capaz por si só." (DÄLLENBACH, 1979, p. 58)

Conforme se vê, a presença dessas estórias não é gratuita. Sua importância nas narrativas "não se pode medir apenas pelo que elas referem em si mesmas mas pelo papel que assumem no conto", afirmação de Vasconcelos (1998, p. 86) sobre "Uma estória de amor", que pode se estender a todas as narrativas de *Corpo de Baile*. Sobre a questão, Cleusa Rios P. Passos ainda acrescenta, a respeito do episódio de Dô-Nhã em "Buriti":

Além da importância do episódio na novela, este obedece à organização mais ampla da obra rosiana, geradora de situações especulares, como se as experiências das personagens principais se repetissem em ponto menor, mas não menos intensas. As tramas paralelas, dentro da estória, propiciam essa impressão de visualizar-se o mesmo de forma diversa. (PASSOS, 2000, p. 62).

Assim, as estórias exercem ali várias funções, todas relacionadas com a narrativa central, seja como reflexo, seja como complementação, mas principalmente como aprendizagem³, educação (não didática, mas inconsciente)⁴, organização de pensamentos e visões de mundo. Elas comunicam algo da realidade a seus ouvintes/receptores. Segundo Antonio Candido:

Quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um modelo de coerência, gerado pela força da palavra organizada. O caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e

³ Vera Novis, no livro *Tutaméia: engenho e arte*, afirma que o tema central de *Tutaméia* é a aprendizagem, que consiste em "reconhecer-se incompleto". Essa aprendizagem se dá por meio da transformação das personagens, de "um estado de carência para um estado de plenitude, ou de 'completamento'", que se concretiza depois de provações, sendo que "o que se aprende é o reconhecimento da vida como passagem para o conhecimento absoluto." (NOVIS, 1989, p. 26)

⁴ Sobre isso diz Candido: "Digamos que o conteúdo atuante graças à forma constitui com ela um par indissolúvel que redundando em certa modalidade de conhecimento. Este pode ser uma aquisição consciente de noções, emoções, sugestões, inculcamentos; mas na maior parte se processa nas camadas do subconsciente e do inconsciente, incorporando-se em profundidade como enriquecimento difícil de avaliar." (CANDIDO, 2004, p. 179)

sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CANDIDO, 2004, p. 177).

Em "Campo Geral", vê-se o protagonista Miguilim entrar em contato com várias histórias, com o mundo ficcional, seja como ouvinte, seja como criador. Para o menino, elas agem como aprendizado, já que abarcam dimensões de sua vida difíceis de serem compreendidas por meio da dura realidade do mundo adulto. Ocorre em Miguilim o aprendizado principalmente da alegria, algo já observado por Heloísa Vilhena de Araújo. Contrapõe-se a ele Manuelzão, de "Uma história de amor", que, por meio da história de um contador, o Velho Camilo, recobra a vontade de seguir com a boiada. A narrativa é a da demanda do vaqueiro Menino e, nela, "Manuelzão reconhece sua própria história, vendo ali refletidas muitas das questões que o inquietam [...]. Através dela, ele passa a limpo seu passado, encontrando a tradução, no nível simbólico, de sua situação" (VASCONCELOS, 1998, p. 85). A história desfaz a desistência de Manuelzão de sair com a boiada ao final da festa de seu povoado, levando-o a enfrentar seu destino.

À semelhança do que acontece a Manuelzão, vê-se, em "Dão-lalalão", o protagonista Soropita passar a limpo seu passado e seu presente também graças à estrutura ficcional, neste caso, representado pelo devaneio, que tem como objeto central sua mulher, a ex-prostituta Doralda. Entra em jogo também o próprio passado, cheio de assassinatos. As novelas de rádio que escuta e reconta a seu povoado o fazem refletir sobre questões pessoais, o que o auxilia na tentativa de uma possível reelaboração. Pedro Orósio, em "O recado do morro", age somente frente a seu destino ao ouvir uma canção que o obriga a compreender a emboscada de companheiros ciumentos e reage a ela, salvando sua vida e tomando a decisão, tão adiada, de voltar para a terra natal.

Igualmente salvo pelas palavras, Cara-de-Bronze só se permitirá morrer em paz com a presença da poesia, que lhe traz a "realidade" (pois afastada pela doença, responsável por confiná-lo no quarto da fazenda) e o passado (afastado pela fuga e sombra de um possível crime). Ocorre a demanda das palavras que acalentam e apontam um rumo para a vida ou para a morte tranqüila. Rumo análogo é dado a Lélío por via das palavras de dona Rosalina, propiciadoras de mudança de vida e esquecimento das coisas que o prendiam ao passado, paralisando-o, de certo modo. O exemplo maior está na incessante demanda amorosa, representada

principalmente por Sinhá Linda, a Mocinha do Paracatu. Lélio aprecia a "fala" de dona Rosalina:

Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. (ROSA, 2001b, p. 247)

Do mesmo modo, o "causo" de Dô-Nhã, em "Buriti", é um dos fatores que levam Lalinha a agir diante da situação de espera do marido que a abandonara, seduzindo o sogro e tendo com ele um caso, antes de partir, já que a estória da contadeira – que teve, ao mesmo tempo, quatro maridos – é "reflexo da suspensão dos elos entre o sujeito e a lei" (PASSOS, 2000, p. 60). Mas, assim como no caso de Dô-Nhã, em que ela retorna ao princípio de sua vida, ao voltar para a terra natal e para o noivo (deixado no dia do casamento), após o abandono ou morte dos "companheiros", Lala e sua cunhada, Maria da Glória, também o fazem: a primeira, retornando à cidade; a segunda, se comprometendo, após algumas aventuras amorosas, com Miguel: "de maneira semelhante, as moças recobram o fio inicial de suas histórias: o regresso à cidade, o reencontro com Miguel, o devir imprevisível." (PASSOS, 2000, p. 61)

Pode-se perceber que, em todas as narrativas de *Corpo de Baile*, a literatura (e a cantiga) provoca um efeito sobre seus ouvintes, agindo ora como aprendizado, ora como impulso a buscas ou a ações. A partir disso, o objetivo aqui é mostrar que os contadores internos auxiliam com experiências ficcionais a "vivência" de seus ouvintes. Daí a ênfase a ser dada a dois elementos da estrutura comunicativa⁵: o criador (os contadores) e o receptor (os ouvintes dessas estórias).

Os criadores, na obra de Guimarães Rosa, possuem características especiais e semelhanças entre si: todos estão, de alguma forma, "à margem" dos demais. São crianças, mulheres, cegos, velhos, pobres, loucos e artistas; cada um possui a sua marca de marginalidade, ganham sensibilidade maior que as outras personagens, configurando-se "almas ainda não estereotipadas pela rotina, com receptividade para o extraordinário e o milagre." (RÓNAL, 2001, p. 18)

⁵ Entre outros, Jakobson aponta os fatores constitutivos de todo ato de comunicação, a saber: remetente (ou codificador), mensagem, destinatário (ou decodificador), contexto (ou referente), código, contato. (JAKOBSON, 1974, p. 123).

Nas estórias, os criadores e os receptores são bem delimitados. Em "Uma estória de amor", Joana Xaviel e Camilo contam "causos" para o povo reunido na Samarra, dentre os quais está Manuelzão. Em "O recado do morro", depois de passar por sete recadeiros e ser modificado por cada um deles, o recado é transformado em canção pelo poeta Laudelim Pulgapé, tendo como destinatário Pedro Orósio. Em "A estória de Lélío e Lina", dona Rosalina conta suas experiências de vida ao ouvinte e aprendiz Lélío. Em "Buriti", Dô-Nhã representa a típica contadeira de estórias, destinando suas artes a todos do lugar, especialmente a Lalinha e a Maria da Glória.

"Campo Geral", "Cara-de-Bronze" e "Dão-lalalão" apresentam contadores que são, em sua maioria, viajantes, pessoas que estão de passagem e que percorrem várias extensões de terra. Portam as manifestações artísticas e as fazem circular pelo sertão. Analogicamente, tal característica remete diretamente a um dos dois grupos de narradores apontados por Benjamin, a saber, o "marinheiro comerciante", viajante sem pouso que detém o saber de terras longínquas, pois "quem viaja tem muito o que contar", considerando o narrador como "alguém que vem de longe" (BENJAMIN, 1994, p. 198); o outro grupo é constituído pelo "camponês sedentário" (BENJAMIN, 1994, p. 199), detentor do saber do passado. Nas narrativas de Rosa, além da arte, esses viajantes também são responsáveis pelo fornecimento de recursos básicos, como educação, medicina, lei e política, inexistentes ou insuficientes nesses lugarejos isolados, o que evidencia espaços e um tempo (não explicitado nas narrativas⁶) em que essas instâncias parecem remeter a um estágio mais antigo.

Em "Campo Geral", são vários os contadores, dentre eles Rosa, Siãrlinda e seo Aristeu. Este último é viajante e constitui um dos principais contadores que influenciam Miguilim, sendo responsável por levar ao Mutúm as manifestações artísticas, além da medicina popular. Outros são os viajantes que por ali passam, como Seo Deográcias, que, além de exercer o curandeirismo, pretende trazer escola e introduzir a justiça, escrevendo ao presidente sobre os jagunços, e José Lourenço, o "doutor" responsável por detectar a miopia de Miguilim e levá-lo para a cidade.

⁶ Apenas em "Cara-de-Bronze" há breve referência à época em que o fazendeiro chegou ao Urubuquaquá: "Foi na era de oitenta-e-quatro..." (ROSA, 2001b, p. 90), e em "Dão-lalalão", quando o protagonista recorda seus tempos de vaqueiro: "Foi em 32?' / _ 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois..." (ROSA, 2001c, p. 59).

Percebe-se, com isso, que o Mutúm é lugarejo distante de outras paragens, em meio a morros e matas, configurado como "triste recanto" pela personagem Nhanina. Afastado, parece comportar poucos moradores. As leis, de toda natureza, ali estabelecidas são particulares e precárias: não há institucionalização, tampouco uma estruturação oficial. Vovó Izidra é responsável, principalmente, pela regularização da moral, reforçando a proibição do incesto, e pela prevalência do catolicismo tradicional, condenando a religião pagã de Mãitina. Mas a justiça, muitas vezes, ainda é feita na maneira primitiva do "olho por olho, dente por dente". Alguns fatos o demonstram: Bernardo mata Luisaltino, assim como seo Deográcias pede para os moradores "cercarem sem brutalidade" (CG, p. 99)⁷ seu filho, que havia assassinado um menino. O isolamento é reforçado pela fala de Nhanina, sempre desejosa de sair do Mutúm e conhecer o mar, apreciando os coqueiros ali plantados por um antigo morador, por não serem "árvores dos Gerais" (CG, p. 106). A estrutura religiosa "oficial" (igreja) também se mostra ausente, tendo Miguilim de viajar para o Sucurijú a fim de ser crismado. A precariedade geral aparece claramente na fala de seo Deográcias: "o senhor agradeça, eu esteja vindo viver aqui nestas más brenhas, donde só se vê falta tudo, muita mingua, ninguém olha p'ra este sertão dos pobres..." (CG, p. 55).

Nesse lugar isolado, cujas manifestações artísticas são esporádicas, o receptor e ouvinte atento é Miguilim. O menino, em determinado momento, também recriará e criará estórias, contando-as para seus irmãos. De ouvinte, passa a contador, ato possível, em parte, por também ter vivenciado a experiência da viagem. Como se não bastasse, ocorre outra mudança, que acaba por instaurar uma nova relação entre criador/receptor: Miguilim reúne os dois em si, sendo contador e principal receptor de suas próprias estórias. Logo, no episódio da dúvida quanto à entrega do bilhete de Tio Terêz para sua mãe, bilhete que recebera no caminho para a roça, ao levar o almoço do pai, ele se questiona:

Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?! (CG, p. 93).

⁷ CG aparecerá como abreviatura de "Campo Geral". Todas as citações desta narrativa referem-se a: ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Em "Cara-de-Bronze", o espaço evidencia igualmente o isolamento do Urubuquaquá, lugar beneficiado e valorizado quando da chegada do ambicioso moço fazendeiro Cara-de-Bronze. A reconstituição dos "princípios" da fazenda só é retomada e elaborada pelos vaqueiros, até então ignorantes dessas informações, sendo desencadeada em parte por viajantes, homens de fora e de passagem, que incitam a "investigação". Aqui, os viajantes, ao incentivarem a reelaboração de fatos passados, fazem aflorar um saber nos vaqueiros. O passado de Cara-de-Bronze é outro saber resgatado, dessa vez por Grivo, que se transforma em contador depois da longa viagem de dois anos, grande espaço de tempo que evidencia a precariedade dos meios de deslocamento no sertão.

Além do isolamento do Urubuquaquá, o relato do Grivo aponta outros lugarejos afastados, pelos quais passou durante sua viagem. Como viajante, representava o advento da novidade e até mesmo certa ameaça aos conhecimentos já sedimentados e estacados no tempo por velhos sedentários e isolados, detentores de um saber tradicional e antigo, tementes de que as coisas que sabiam pudessem "estar já desmerecidas no valor" (CB, p. 126)⁸. Constrói-se, assim, uma cadeia de criadores e receptores; o criador Grivo tem dois tipos de receptores, os vaqueiros e Cara-de-Bronze. O relato do Grivo acaba por trazer conseqüências importantes para todos: resulta sempre numa modificação, tanto dos vaqueiros, quanto de Cara-de-Bronze, além do próprio Grivo, que se torna receptor da mensagem buscada, já que "foi amofim e voltou bizarro, com cores boas..." (CB, p. 87).

Em "Dão-lalalão", o ão também se encontra afastado, contrapondo-se a cidades mais desenvolvidas da região, como Montes Claros e Belo Horizonte, para onde a personagem feminina, Doralda, deseja ir. O povoado também se contrapõe a um lugar ainda mais distante e "arcaico", o Campo Frio, para onde Soropita gostaria de levar a esposa. O isolamento do ão fica evidente no fato principal de não haver luz elétrica, pois, para se ter acesso à novela de rádio, é preciso que algum morador vá ao Andrequicé (um pouco mais desenvolvido) escutá-la, a fim de retransmiti-la aos companheiros. O responsável pela viagem é Soropita, o que o delinea como um contador, ao transmitir a novela aos habitantes do lugar, seus receptores, pessoas

⁸ CB aparecerá como abreviatura de "Cara-de-Bronze". Todas as citações desta narrativa referem-se a: ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

simples que refletem as histórias que lhes chegam, por estas possuírem um enredo de fácil compreensão, sem desvios da ordem estabelecida, portanto, previsíveis: "Tudo que acontecesse ou não acontecesse em roda, esses [os moradores] boiavam a fora uma distancinha e voltavam para se recolar, que nem ruma de cisco em cima d'água" (DL, p. 78)⁹. Durante as idas e vindas, Soropita empreende outra viagem, interior, constituída por devaneios, em que se misturam lembranças do passado e desejos futuros. Aqui, ele se torna, ao mesmo tempo, o criador e seu próprio receptor. Os moradores do Æo serão receptores dessa história pessoal também, mas não são capazes de compreendê-la por apresentar um enredo desconhecido.

A presença de um terceiro posicionamento na relação entre criador/receptor na estrutura comunicativa dos causos internos torna-se uma peculiaridade dessas três últimas narrativas, justificando a sua escolha para comporem o *corpus* deste trabalho. Com isso, referida relação se torna complexa e abre o campo de interpretação e função das histórias para a narrativa maior. Miguilim, Grivo/Cara-de-Bronze¹⁰ e Soropita reúnem em si a dupla função de criador e de receptor, sendo receptores de suas próprias criações, aprendendo graças a esforços pessoais, a suas próprias intuições e "consciências poéticas". Essa posição não é única. Há ainda os posicionamentos peculiares de criação e, separadamente, de recepção, que serão do mesmo modo analisados. Tal enfoque tem por objetivo evidenciar o processo de construção ficcional, realizado pelas próprias personagens, e a importância que ele adquire tanto para a vivência de seus próprios criadores quanto para as demais personagens, ouvintes/receptores dessas manifestações.

Para dar conta da tarefa, na análise textual, auxiliarão como traços teóricos, sempre do ponto de vista analógico, alguns aspectos da psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939) e a questão do narrador, desenvolvida por Walter Benjamin (1892-1940). Esses aspectos serão retomados mais detidamente durante as análises, na medida em que forem necessários.

A questão do narrador, por apresentar características da oralidade, adquirirá um caráter estilizado, pois, por se tomar como foco as personagens das narrativas, aparece já mediada pela escrita. Interessarão aqui principalmente as peculiaridades

⁹ DL aparecerá como abreviatura de "Dão-lalalão (o devente)". Todas as citações desta narrativa referem-se a: ROSA, João Guimarães. *Noites do Sertão*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

¹⁰ Em "Cara-de-Bronze", serão considerados protagonistas tanto Cara-de-Bronze quanto Grivo.

atribuídas aos tipos diferentes de narradores e a relevância do intercâmbio de experiências para a constituição das histórias.

O contar que se apresenta como elemento fulcral das narrativas traz à baila aspectos que, para sua compreensão, podem ser auxiliados por elementos da teoria psicanalítica, que serão, nesta introdução, destacados brevemente, juntamente com os respectivos textos que serviram de suporte para a presente empreitada.

Nesse sentido, considera-se que os “contares” tomam muitas vezes o aspecto de devaneio e fantasia, conceituados por Freud principalmente no texto “Escritores criativos e devaneio” (1906). Por possuírem similaridades com o sonho, no sentido de ambos serem motivados por desejos insatisfeitos, entrevêm-se na formação desses devaneios algumas deformações características do trabalho do sonho, ocasionadas pela censura onírica, responsáveis pela estruturação de seu conteúdo manifesto. São elas a condensação, o deslocamento e a representabilidade¹¹. Auxiliará, neste caso, a obra *A interpretação dos sonhos*, de 1900.

Muitas vezes, a criação de um mundo ficcional servirá como um desvio, um meio de fugir do “mundo real”, difícil de ser encarado e compreendido. Busca-se, com isso, evitar o sofrimento, o que remete de imediato ao “princípio de prazer”, conceito desenvolvido na obra *Além do Princípio de Prazer* (1920-1922). É considerado, simplificarmente, uma forma de evitar o desprazer, o que se obtém ao se manter constante a quantidade de excitação no aparelho mental, decorrendo, assim, de um “princípio de constância” (FREUD, 1975, p. 17). Estreitamente vinculado a ele, tem-se a compulsão à repetição, pois a “reexperiência de algo idêntico é claramente, em si mesma, uma fonte de prazer” (FREUD, 1975, p. 51). A compulsão à repetição aparece também desenvolvida no texto intitulado “Recordar, repetir e elaborar” (1914).

¹¹ A condensação é “ocasionada por omissão”, não sendo o sonho “uma tradução fiel ou uma projeção ponto-por-ponto dos pensamentos oníricos, mas uma versão altamente incompleta e fragmentária dos mesmos” (FREUD, 1987, p. 299). No deslocamento, ressaltam-se elementos do sonho no conteúdo manifesto que não possuem o mesmo valor nos pensamentos oníricos. A força psíquica atuante “despoja os elementos que possuem elevado valor psíquico de sua intensidade, e, por outro lado, por meio de super-determinação, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico novos valores, que depois se insinuam no conteúdo do sonho” (FREUD, 1987, p. 328). Os conceitos de condensação e deslocamento são retomados posteriormente por Lacan e comparados a duas figuras de linguagem, a saber, respectivamente, a metáfora e a metonímia. Por fim, na representabilidade, há “mudança da expressão verbal dos pensamentos” oníricos (FREUD, 1987, p. 361), que passam de uma expressão “descolorida e abstrata” (FREUD, 1987, p. 361) para uma “pictórica e concreta” (FREUD, 1987, p. 361).

Destacar-se-á, por fim, uma das facetas mais importantes do contar, que representa seu objetivo final: a reelaboração, possível pela fala. Por meio da verbalização, possibilita-se ao indivíduo a descoberta e a reflexão de questões pessoais nodais, tornando-o capaz de compreender a si mesmo e ao mundo que o cerca. Os diversos efeitos proporcionados pela arte nos criadores e ouvintes também foram estudados por Freud, sendo encontrados em obras como "Escritores criativos e devaneio" (1906-1908), *Totem e Tabu* (1913-1914) e *O mal-estar na civilização* (1927-1931). No decorrer das análises de cada narrativa, em capítulos independentes, a teoria aparecerá mais detidamente, conforme sua relevância textual.

Optou-se, ainda, por se abordar ensaios e obras críticas sobre as três narrativas selecionadas, a partir de uma breve fortuna crítica.

Antes de lançar uma última questão para o trabalho, é importante fazer um pequeno comentário sobre Guimarães Rosa como leitor, uma vez que seu conhecimento aflora na obra. Essa relação foi bastante estudada por Susi Frankl Sperber, em *Caos e Cosmos*¹². A inserção das leituras do escritor em sua produção foi declarada por ele próprio em correspondência com o tradutor italiano¹³.

Isso leva a um enriquecimento dos significados da obra, convocando o leitor a participar de sua constituição com seu repertório de conhecimentos. Exemplarmente, em "Cara-de-Bronze", aparecem diversas formas literárias e, em "Dão-lalalão", há referências, entre outras, ao *Apocalipse*, ao *Cântico dos Cânticos* e à *Divina Comédia*. O processo de enriquecimento da obra, por meio de diversas inserções, mostra a crescente rede de significados que brotam ao longo das leituras, o que permitirá o enfoque de um desses microorganismos, representados aqui pelas diversas histórias, pelo mundo ficcional, o contar que se insere nas narrativas.

Para finalizar a introdução, destaca-se uma questão que, talvez, possa ser respondida ao final do trabalho. Seu germe foi lançado no início ao nos referirmos à parábase. Para tanto, é preciso retomar uma característica fundamental da *ars*

¹² Além das influências do *Apocalipse* e do *Cântico dos Cânticos*, a ensaísta ainda aponta: esoterismo paulista, Chandogya Upanishad, Platão, Romano Guardini, Plotino, *Caos e Cosmos* e *Christian Science*, entre outros.

¹³ Nas palavras de Rosa: "Voltando ao 'Dão-lalalão', isto é, aos curtos trechos em que assinalai as 'alusões' dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. [...] Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal." (ROSA, 2003, p. 86)

poética de todo grande escritor: a possibilidade de, graças à literatura, ocorrer uma abertura de horizontes, um encontro de novos sentidos para as coisas, "perceber o que o cotidiano encobre com camadas de cinzas" (COUTINHO, 1998, p. 87). Há nas obras de Rosa a busca de reflexões, desconstruindo "tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável" (COUTINHO, 1998, p. 81). Sobre esse aspecto, afirma Chklovski que a arte existe para devolver sensações, fazer sentir os objetos e provar suas existências. Seu objetivo é "dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento", singularizando-o e obscurecendo-lhe a forma para "aumentar a dificuldade e a duração da percepção". Numa só palavra, "o ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado." (CHKLOVSKI, 1973, p. 45)

Correspondente àquele processo de abertura de horizontes, por via da literatura, Jauss considera que a experiência da leitura liberta o leitor "das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida", ao obrigá-lo a uma nova percepção das coisas. A literatura antecipa "possibilidades não concretizadas", expande "o espaço limitado do comportamento social", o que culmina na abertura de "novos caminhos para a experiência futura." (JAUSS, 1994, p. 52)

Nesse sentido, as histórias presentes nas narrativas acabam refletindo muito do intento do escritor. Com seus criadores e seus receptores, elas funcionam como um espelho do processo maior, ou seja, da cadeia comunicativa que se estabelece entre o criador, Guimarães Rosa, e seus receptores, o público leitor, tendo como objeto as narrativas de *Corpo de Baile*, embora não seja esse nosso foco direto. Sem dúvida, a criação artística das personagens reflete um dos grandes objetivos do autor (exposto principalmente nos prefácios de *Tutaméia*): afastar seu leitor das percepções cotidianamente embotadas e lhe possibilitar a organização de pensamentos e distintas visões de mundo.

Desse modo, a presença das histórias internas não seria uma outra maneira de manifestação do escritor dentro da obra, como que para reforçar a importância do mundo ficcional? E, se é manifestação do escritor, não constituiria também uma das formas em que a parábase se explicita?

De qualquer modo, a fim de reiterar a importante relação que se estabelece entre Guimarães Rosa e o leitor, no processo de sua escrita, vale transcrever citação de Eduardo Coutinho:

Com a renovação constantemente empreendida do *dictum* poético, através da desestruturação de todo o petrificado, Guimarães Rosa instaura em suas páginas um verdadeiro laboratório de reflexão, que se estende dos próprios personagens ao leitor, reativando o circuito discursivo e transformando o último de mero consumidor num participante ativo do processo criador. Ciente do fato, como ele mesmo afirma, através das palavras do narrador de *Grande sertão: veredas*, de que "toda ação principia mesmo é por uma palavra pensada. Palavra pegante, dada ou guardada, que vai rompendo rumo" [...], ele fornece ao leitor esta "palavra", por meio das inovações que introduz, e, ao estimular sua reflexão e conseqüente participação na construção da própria obra, faz dele um grande questionador, um desbravador de caminhos. Assim como os personagens de Guimarães Rosa estão freqüentemente se indagando sobre o sentido das coisas e muitas vezes pondo em xeque seu próprios atos e visão de mundo [...] o leitor, para ele, é sempre um perseguidor, um indivíduo marcado pelo signo da busca, imerso, como todos os seres, numa longa travessia, cujo sentido último jamais é alcançado. (COUTINHO, 1998, p. 84).

1.1. Alguns leitores críticos

Para a realização deste breve levantamento de leitores críticos, optou-se por selecionar alguns textos acerca das três narrativas enfocadas, lançando luz principalmente sobre o eixo que conduz o trabalho, ou seja, a relação entre criador/receptor, daí um número reduzido de leituras. As referências ligadas ao interesse do trabalho são, principalmente, de duas ordens: as estruturas das histórias internas e sua importância para a narrativa maior e os rápidos comentários a respeito de um possível leitor interno.

Ainda que não se endosse plenamente o estudo de Heloísa Vilhena de Araújo, ele se mostra necessário porque traz observações importantes com relação à estrutura de *Corpo de Baile*, além de reflexões gerais sobre a presença de manifestações artísticas no interior da obra. A autora vincula cada novela de *Corpo de Baile* a um planeta do sistema solar¹⁴ presente no *Timeu*, de Platão, baseando-se nas epígrafes de Plotino. Os planetas movimentam-se, formando um corpo de baile. Esse movimento aparecerá nos dois índices do ciclo novelístico, cuja disposição

¹⁴ Guimarães Rosa já apontara, em carta a Edoardo Bizzarri, correspondências astrológicas com personagens de "O Recado do Morro" (ROSA, 2003, p. 86). Leitores críticos, como Ana Maria Machado, em *Recado do Nome* (1976), e José Miguel Wisnik, em "Recado da viagem" (1998), entre outros, retomam tal correspondência.

ocorre de forma diversa. As narrativas se cruzam e com isso se influenciam mutuamente, sendo preciso “sempre tentar ver o todo a partir de cada conto” (ARAÚJO, 1992, p. 25). Segundo a autora, cruzam-se os sentidos corporais e o espírito e esse entrecruzar-se

produz uma área intermediária, entre corpo e espírito, que é a área própria do contar: a área da imaginação, dos reflexos, da significação, das estórias. A área da alma. As estórias e o contar estórias, a poesia e o recitar poesias e cantigas são elementos básicos e constantes dos sete contos [...]. *Corpo de Baile* compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias. É o surgimento do mundo da imaginação, da significação. (ARAÚJO, 1992, p. 25).

As estórias são resultantes da experiência de vida, de aprendizagem, portanto formam-se com o tempo, possuindo assim uma “realidade que não a palpável, dos sentidos do corpo: sua realidade é aquela do vivido, da existência” (ARAÚJO, 1992, p. 26). Nessa direção, “Campo Geral” será associada ao Sol, partindo das aproximações existentes entre Seo Aristeu e Apolo, deus solar. Seo Aristeu cura Miguilim da morte e da tristeza, o que liga a narrativa ao “aprendizado da *alegria*” (ARAÚJO, 1992, p. 30). Entre as várias características que aproximam Seo Aristeu de Apolo, estão as ligadas à música e às artes, que irão inspirar a criação das estórias do próprio Miguilim; o dom da profecia, ao profetizar a desgraça familiar trazida por Luisaltino; a de criador de abelhas e “curador” de doenças. Com as abelhas, traz a “pureza e a fidelidade conjugal, por um lado, e a longevidade e capacidade de sobrevivência, de sobrepor-se à morte, por outro” (ARAÚJO, 1992, p. 37). Em meio à infidelidade da mãe de Miguilim e o medo do menino de morrer, seo Aristeu traz suas abelhas para, nas palavras da ensaísta, “pôr em ordem a desordem sexual e mortífera reinante na família de Miguilim; e, também, por outro lado, para ‘dificultar’ de o menino morrer ainda na flor da idade, não tendo atingido o estado adulto; aparece, assim, para dar-lhe longa vida.” (ARAÚJO, 1992, p. 38)

Não se endossa tal colocação, pois vemos seo Aristeu, sim, como personagem importante para a vida, principalmente de Miguilim, já que é um dos responsáveis pela inserção da arte no Mutúm, além de com palavras reanimar Miguilim ao excluir a possibilidade de sua morte; mas não é responsável por salvar, evitar a morte do menino, assim como pôr as coisas em ordem, na família. Basta

mentonar que ele é marginalizado pela parte mais forte (no sentido de mando) da família: Vovó Izidra e Bernardo.

A ensaísta afirma ainda que “Campo Geral” traz em germe os temas e motivos que percorrem todas as narrativas de *Corpo de Baile*¹⁵, que seriam “a vida (e a sexualidade), a morte – *Eros* e *Thanatos*; o visível (o corpo) e o invisível (o espírito). Estes temas são tratados no âmbito da arte e do transcendente – no âmbito das Musas e de Apolo –, isto é, no âmbito da alma e do espírito” (ARAÚJO, 1992, p. 42). Araújo faz importantes observações a respeito da relevância das histórias dentro da narrativa, entre elas, principalmente, a de aprendizagem. Justifica passagens em que Miguilim precisa repetir a história de Dito, para que sua lembrança não desapareça:

Miguilim tinha que compor a história do Ditinho, para lembrança, como fizera com a cachorrinha Pingo-de-Ouro, apelidada Cuca [...]. Assim, por meio da lembrança – da história – o Dito voltava: ele ia, mas voltava [...]. Contar histórias é uma forma de transformar a tristeza em alegria.” (ARAÚJO, 1992, p. 38-39)

Marcada pelo imaginário e pela poesia, está também “Cara-de-Bronze”, associada a Saturno. A personagem Cara-de-Bronze possui semelhanças com as personalidades saturninas, em que se destaca a melancolia. Sob o signo de Saturno, há a qualidade dos homens de ouro, nos termos de Araújo, uma das “raças” de homens apontadas por Hesíodo, em *Os trabalhos e os Dias*: a contemplação, fora de qualquer atividade e da vida terrena. A partir de sua melancolia, Cara-de-Bronze procura a contemplação, voltado para o imaginário, que será a riqueza buscada por ele ao final de sua vida, por meio da poesia.

Falando também de “Cara-de-Bronze” e de sua composição, há o ensaio de Benedito Nunes, intitulado “A viagem do Grivo”, publicado em 1969. O crítico considera tal narrativa “verdadeira síntese da *concepção-do-mundo* de Guimarães Rosa” (NUNES, 1969:182), ocupando lugar à parte na obra do escritor, pois o tema da viagem impõe à narrativa uma estrutura polimórfica, com momentos épicos (a viagem do Grivo e sua demanda da criação poética – aproximação com a *Demanda do Santo Graal*), dramáticos (os diálogos diretos e roteiros cinematográficos) e líricos (as trovas do violeiro). Misturam-se os tempos passado, da épica, e presente, do

¹⁵ Guimarães Rosa já afirmara, em correspondência a seu tradutor italiano, que “Campo Geral” “contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo.” (ROSA, 2003, p. 91)

drama, resultando num efeito final de intemporalidade mitopoética que envolve toda a narrativa. Contribui ainda para esse efeito a inserção, em notas de pé de página, de citações da *Divina Comédia*, do *Fausto*, de Platão e dos Upanishads, o que faz o crítico referir-se ao leitor externo ao dizer que as citações "são variantes que o leitor, *ad libitum*, pode dispensar ou acrescentar ao texto" (NUNES, 1969, p. 190), sem prejuízo do fluxo da narrativa.

O crítico aponta dois focos em "Cara-de-Bronze": o da narrativa propriamente dita, a "unidade literária maior", e a narrativa do Grivo, a "verdadeira" estória. Essa duplicidade coincidirá com o caráter ambíguo de Grivo, responsável pela mediação entre Cara-de-Bronze e as coisas, trazendo "o Gral da Palavra, que há de renovar e completar a existência do Patrão" (NUNES, 1969, p. 183), palavras que "abrem a imaginação, consolam e humanizam" (NUNES, 1969, p. 185). Para o Cara-de-Bronze, a Palavra configura-se forma de ordenação cósmica, trazida pelo criador Grivo. Não serão as coisas vistas durante a viagem, e sim as imaginadas que, depois, por meio da palavra, serão relatadas pelo vaqueiro escolhido:

Sem a palavra, que fixa as imagens, e que descerra, para além delas, o que se não vê e que apenas pode ser expressado, a Viagem não seria a recapitulação ordenadora, que dá sentido aos atos e episódios dispersos, unindo-os num todo presente e imóvel, em que a vida conquistada e recriada se detém. (NUNES, 1969, p. 192)

Sofia Elaine Bahú Ortega-Galvez, em sua dissertação de mestrado, intitulada "*Cara-de-Bronze*": *a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros*, busca analisar a narrativa enfocando principalmente o elemento temporal, utilizando-se, para isso, de teoria desenvolvida por Genette e Benedito Nunes, além da teoria de Staiger sobre gêneros literários. Afirma a autora que a estrutura de Cara-de-Bronze é repetitiva, e que essas repetições, ocorridas a cada nova manifestação, "são atualizações textuais", nas quais a linguagem se constrói (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 81). Com isso, o discurso se prolonga e a história não se desenvolve, criando "o alongamento do discurso, cujo efeito de sentido é a ênfase na palavra, mais do que na própria história, contribuindo assim, para o surgimento da palavra poética" (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 82). A cada repetição, a história é contada de maneira diversa, a palavra é "reformulada" e "trazida poeticamente para o discurso", o que demonstra a valorização de "como se conta", em detrimento "[d]o que se conta". (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 99)

A estudiosa destaca as epígrafes e o roteiro cinematográfico como “duas grandes prolepses temporais” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 86) da narrativa, responsáveis por atualizar seu tema central. As epígrafes antecipam fases desenvolvidas durante a narrativa. A primeira delas faz referência “ao torneio-jogo, ao fazendeiro-mestre, à missão e à recompensa” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 87). A seguinte refere-se “à viagem, ao interrogatório e ao alívio de Cara-de-Bronze diante das notícias do Grivo” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 87), enquanto a última se relaciona à “narrativa da viagem, à percepção poética, à poesia” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 87). Já o roteiro cinematográfico é considerado parte central da narrativa. Nele, ocorre uma fusão entre os dois planos estruturais que se apresentam, “o plano da ação cotidiana dos vaqueiros no lado esquerdo e o plano da arte no lado direito” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 90).

As canções, do mesmo modo, são apontadas como prolepses da história do fazendeiro e da demanda da palavra, desenvolvendo-a liricamente. Destaca, ainda, a dimensão discursiva das notas de rodapé, demonstrando que cada qual possui uma função significativa vinculada ao corpo do texto.

Enfatizando a temporalidade dos três gêneros literários que se apresentam, conclui que “a utilização de diferentes espécies narrativas, envolvendo a própria linguagem para possibilitar diferentes modos de expressão, contribui para a criação da linguagem poética” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 146), e que acaba por criar uma dimensão atemporal da qual provém a “sensação de que a já terminada missão do Grivo está a todo momento começando e ainda por começar indefinidamente.” (ORTEGA-GALVEZ, 1999, p. 122)

O texto de Bento Prado Jr. intitulado “O destino decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa”¹⁶, e datado de 1968, analisa “Dão-lalalão”, “O Recado do Morro” e *Grande Sertão: Veredas*. No que se refere à primeira narrativa, Bento Prado Jr. destaca a idéia da cura pela palavra, que permite a reconciliação daquele que fala, no caso Soropita, consigo mesmo. Por meio da viagem interior, Soropita é capaz de organizar seus pensamentos e buscar o sentido de sua existência. Nessa viagem, cujo cerne é o ciúme que sente de Doralda, ele une imagens dispersas e reintegra o passado no presente. Com isso, fica “à altura de si

¹⁶ Este artigo foi publicado inicialmente no número 3 da revista *Cavalo Azul*, em 1968. Posteriormente, foi inserido no livro *Alguns Ensaios*, de 1985. As referências das páginas do artigo foram retiradas desta última edição.

mesmo e pode fazer face a seu destino" (PRADO JR., 1985, p. 210), entendendo como algo que pode ser *decifrado*, reconhecido e modificado; em outros termos, o passado que pode ser elaborado por um gesto presente. Soropita é tanto o responsável por essa organização, quanto seu receptor, seu beneficiário: "a reminiscência é catarse". Além disso, o crítico chama a atenção para o fato de que a recapitulação que Soropita empreende tanto de sua vida, como das histórias do rádio, é "uma forma de existência" (PRADO JR., 1985, p. 211). Assim, a trama consiste na decifração de uma mensagem que não depende da manipulação da linguagem: "Não é o sujeito 'falante' que dá a verdade da linguagem, mas aquilo que ele cala, discurso secreto e absoluto que está na raiz de todo e qualquer discurso explícito." (PRADO JR., 1985, p. 222-223)

O que pode-se destacar do estudo de Bento Prado Jr. é o fato de que, por meio da "fala", Soropita tenta organizar seus pensamentos confusos, nos quais se misturavam lembranças passadas e desejos futuros. Esse devaneio mostra a relação entre criador e receptor, ambos figurados em Soropita, e a importância que o produto de tal interação tem para ele, aspecto que se procurará evidenciar e explicitar na análise da narrativa.

"'Voável' desejo", de 2000, é um estudo de Cleusa Rios Pinheiro Passos sobre "Dão-lalalão", presente no livro *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. A partir da variação onomástica, tanto das personagens, quanto do próprio título da narrativa, Passos irá desvendar as variações e ambigüidades das personagens, principalmente a volubilidade do protagonista. A narrativa se desenrola entre o devaneio de Soropita, que se dá em torno da figura de Doralda, e a *realidade* que o cerca, sendo, em muitos momentos, difícil discernir quando se trata de um ou de outro. Além da atmosfera de devaneio, entre o casal há muitos segredos pretéritos que inquietam o presente: ela, de homens; ele, de assassinatos e, com isso, silêncios e censuras que ganham sentido. Os segredos marcam a contraposição entre os dois: Doralda, representando a vida, o amor e a luz; Soropita, representando a morte e a sombra da desconfiança. Assim, o ciúme do protagonista se localiza justamente na falta de acesso aos prazeres passados de Doralda. Para ele, o melhor é tentar apagar esses momentos da vida da mulher, o que "revela a tentativa de priorizar o princípio de prazer sobre o de realidade" (PASSOS, 2000, p. 75). Para isso, pretende levar a mulher para longe, como forma de escondê-la e

fazer de sua vida “tabula rasa” para o presente, como mulher pura, algo só possível no Imaginário, já que a mudança não se verifica interiormente.

Ao lado da narrativa principal, que conta a vida do casal, corre outra novela, a ouvida no rádio, no Andrequicé, e levada por Soropita aos moradores do ão. A novela implica estereótipos de comportamento e prazer, “momentos sedutores de evasão”. Os ouvintes são também espectadores da novela pessoal de Soropita, cujo desfecho é incompreensível para todos, já que sai do habitual e do estereótipo das novelas do rádio.

Nesse estudo, evidencia-se que a causa do ciúme de Soropita é o que ele não sabe sobre o passado da mulher. As lacunas, que também se fazem presentes em sua vida, devem ser preenchidas pelo próprio Soropita, para que possa entender sua situação atual. Na análise de Passos, o protagonista procura preencher esses vazios indo para um lugar distante, fugindo, escondendo o passado de Doralda.

A ensaísta fala de lacunas também em "Cara-de-Bronze", no estudo intitulado "Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do Sertão e do Devaneio". Nesse artigo, a narrativa é enfocada principalmente sob a temática da viagem, complementada por alguns elementos da psicanálise. Partindo do conceito de Imaginário lacaniano, a viagem do Grivo adquire novas configurações, constituindo "roteiros imaginários", que serão responsáveis pelo preenchimento de lacunas da vida passada de Cara-de-Bronze, já que um de seus principais intentos é "barrar o trágico da existência e da morte", possível pela criação de "um universo próprio, efeito do *imaginário*" (PASSOS, 2002, p. 80). O violeiro da fazenda, contratado pelo fazendeiro, com suas cantigas, será um dos responsáveis pelo "*esquecimento* com 'modas novas', contudo elas se elaboram também a partir do 'velho', acabando por despertar *lembranças...*" (PASSOS, 2002, p. 85). Há um jogo de dualidades no decorrer de toda a narrativa, entre o velho e o novo, passado e presente, princípio e fim.

A culpa de Cara-de-Bronze pela suposta morte do pai o acompanha, fazendo com que negue o nome Filho em sua assinatura, o que é sintoma de lacunas em sua existência e em seu nome, conflito que gera um "branco", "espécie de silêncio produtor de sentidos e do vazio a ser preenchido" (PASSOS, 2002, p. 89), resultando na negação de sua própria subjetividade. Assim, Grivo "é escolhido 'para o remitir', resgatar fatos pretéritos inconclusos e dar-lhes continuidade, forma de validar uma existência que se esvai" (PASSOS, 2002, p. 91). O relato de Grivo confirma que a interlocução auxilia no conhecimento de si mesmo, e esse relato faz

com que haja, ao final da narrativa, um "renascimento" de Cara-de-Bronze, indiciado por vários elementos, como seu choro de alívio, a cantiga do violeiro que trata do nascimento de um bezerrinho e o incentivo do vaqueiro Tadeu a "Aleluia alegria", alusão à Páscoa e à ressurreição de Cristo. A presença dos vários campos de arte é justificada: "o narrador propõe a diversidade da arte como meio de neutralizar algo dos brancos do vivido, dos vazios internos e íntimos." (PASSOS, 2002, p. 96)

Essas lacunas dão fôlego à relação entre a obra (a poesia do Grivo) e seu sentido para o ouvinte Cara-de-Bronze. Com isso, no estudo de Passos, pode-se vislumbrar já uma relação interna entre criador/receptor, quando a ensaísta afirma que "saber de si exige a troca, o contar e a escuta alheia", evidenciando claramente uma relação comunicativa.

Esse vislumbre aparecerá também na análise de Susana Kampff Lages, intitulada "Exercícios de saudade: Dão-Lalalão", presente em *Guimarães Rosa e a saudade*, publicado em 2002. Destaca-se aqui a tentativa de Soropita de apaziguar seus impulsos violentos e o passado de Doralda por meio da fantasia de um lugar distante, o Campo Frio, pretendendo com isso apagar o passado negativo de ambos e reconstruir um "paraíso perdido". Insere-se o "poético enquanto operador de metamorfoses de significação" (LAGES, 2002, p. 68). A arte, o poético suscitado pela saudade, vai servir para abrigar conflitos e tentativas de solução, havendo a busca de uma conciliação entre as duplicidades (para ficarmos apenas com dois exemplos, veja-se o título da narrativa e o paralelismo das duas narrativas: a do rádio, da qual não se tem acesso, e a da vida de Soropita) e contradições. Evidencia-se a função da arte em abrigar o "conflito, a duplicidade instalada nas coisas", pela ambigüidade da própria linguagem. Soropita, como narrador tanto da novela de rádio quanto de sua história pessoal, busca a conciliação entre "querer e dever, passado e presente, feiúra e beleza, maldade e bondade", intentando a eliminação dos primeiros termos dessas oposições e a penetração dos outros, fazendo com que as oposições e as divisões desapareçam.

A história de Soropita (trajeto do Andrequicé ao ão) pode receber também a qualificação dada pelos moradores do ão à novela do rádio, de que é estória "acompridada: taca e não rende". Isso porque o desenrolar dos eventos é, a todo momento, retardado pela narrativa interior do protagonista, seus devaneios e fantasias: "Esse discurso que 'taca e não rende' é o paradigma do próprio movimento da narrativa, na qual ação e rememoração se confundem e a ação

continua mas não avança, sujeita a recuos e saltos temporais.” (LAGES, 2002, p. 69)

Aqui a autora chama a atenção para a figura do leitor. Como a narrativa é entremeada por cortes temporais, idas e vindas, a atenção daquele é deslocada do enunciado para a enunciação. Os traços de deslocamento levam-no a perceber a construção literária, o artifício, a construção do texto, fazendo com que a narrativa se volte para si mesma, tome a si como referência, considerando o leitor como outra personagem e o tempo da leitura como um outro tempo, agenciados pela saudade. Esse leitor será o responsável pelo acabamento da narrativa, no futuro de sua leitura:

Se as viagens que compõem o movimento da vida não têm fim, interminável também é essa outra viagem realizada pelo leitor de texto em texto na literatura. O leitor, como Soropita entrega-se ao devaneio, mistura os tempos, deseja anular o presente e a si mesmo para encher os sentidos e a cabeça “com o poder de outros altos personagens”. (LAGES, 2002, p. 71).

Tal estudo reúne reflexões dispersas em outros estudos: a composição ficcional, no caso, capaz de abrigar os conflitos e com isso a possibilidade de solucioná-los, e, por fim, e mais importante para este trabalho, o delineamento de Soropita como “narrador” (diríamos criador) de sua própria história, em busca de maior entendimento de sua vida presente.

A dissertação de Tânia Regina Nascimento, intitulada *A narrativa redentora de “Dão-lalalão”*, de 2001, apresenta uma análise com base na teoria semiótica greimasiana e nos postulados de Dällenbach sobre as *mises en abyme*. Destacam-se deste estudo as considerações sobre a função especular que adquirem as “micronarrativas” inseridas no texto – a *mise en abyme* –, que, além de contribuir para a “elucidação do sentido da novela”, é responsável “pela carga poética e/ou dramática do discurso” (NASCIMENTO, 2001, p. 151), suscitando perguntas e indicando respostas ao protagonista.

Anterior à inserção das micronarrativas, mas que em parte as desencadeia, a fantasia com Izilda funciona inicialmente como “antídoto” para o fantasma da impotência sexual – incitado pela lembrança da primeira micronarrativa, a de seo Quincorno – e para dar forma aos devaneios de Soropita. Posteriormente, converte-se “numa ponte entre as divagações e a realidade caótica” (NASCIMENTO, 2001, p.

127). Nela, o protagonista, também como personagem, é capaz de ouvir, em parte e em segredo, sobre a vida prostituída da esposa. Segundo Nascimento, tal ficção funcionaria como um “degrau” da “ascese” de Soropita, como uma “acareação com o passado da esposa” (NASCIMENTO, 2001, p. 130), preparando-o para “ouvir/enfrentar o passado de Doralda” (NASCIMENTO, 2001, p. 130), contada por ela mesma em momento final da narrativa. Com a somatória da figura de ambas as mulheres, ele transporta Doralda para um “mundo mítico”, onde ela se torna “inacessível aos outros” e ele garante o prazer longe dos temores sentidos no “mundo real” (NASCIMENTO, 2001, p. 130).

Interessante a passagem que a estudiosa faz para as micronarrativas, analisando detalhadamente a organização espacial dos elementos que compõem o *Ão*. Há o enfoque dos obstáculos que o cercam: primeiramente, a serra, que envolve o vilarejo; depois, as várias cercas que rodeiam a residência de Soropita, seu “microcosmos” (NASCIMENTO, 2001, p. 139) – a cerca da propriedade, a cerca-viva, a cerca de pau-ferro –, a protegerem dos passantes as romãzeiras e mimos-de-vênus, metáforas da esposa, formando um “funil dantesco”. À medida em que Soropita e Dalberto se aproximam da casa, transpondo aos poucos os obstáculos, “vai-se passando de um estado de relaxamento para um estado tensivo” (NASCIMENTO, 2001, p. 139).

Nesse clima tenso, passa a se lembrar da estória de Seo Quincorno que, por tematizar a impotência sexual, resgata tal fantasma para Soropita, representante da privação de “uma das poucas oportunidades de contato com um espaço mítico, paradisíaco em que os dissabores do cotidiano são afastados” (NASCIMENTO, 2001, p. 141). Essa lembrança “faz recrudescer o medo e, ao mesmo tempo, institui a repulsa e a pena” (NASCIMENTO, 2001, p. 142).

Com a micronarrativa do Major Brão – homem rico e poderoso que perdera tudo o que possuía por “ter vivido de maneira dissoluta” –, vem à tona o “pesadelo de Soropita de também ceder aos impulsos sexuais e agressivos, ser difamado, desonrado e, assim, alienado de tudo o que mais preza” (NASCIMENTO, 2001, p. 142). Esta estória, segundo Nascimento, significa que Soropita pode, mas não deve, reviver o passado.

Já a estória de Aderbal, que entregava a mulher a outros, “deixa entrever o estado tensivo de Soropita”. Associando Doralda à mulher da micronarrativa, imagina-a na mesma situação, oferecendo-se a Dalberto. Por fim, o temor de um

antigo freguês da esposa aparecer para cobrar seus direitos diante da prostituta é refletido na estória de Julinho e Jonho, não só relacionada a Soropita e Doralda como também a Dalberto e Analma. A estudiosa ainda afirma que as quatro micronarrativas “desestruturam-se e misturam-se à história vivida por Soropita no plano objetivo.” (NASCIMENTO, 2001, p. 144)

2. "Campo Geral"

"Mãe trouxe a mula de cristal, branquinho, aplicou no lugar, aquela friúra lisinha do cristal cercava a dor para sarar..." (CG, p. 108)

"Campo Geral" abre *Corpo de Baile* e integra o volume *Manuelzão e Miguilim*, ao lado de "Uma estória de amor". A narrativa retrata o mundo do pequeno Miguilim, garoto de apenas oito anos. Alguns críticos¹⁷ vêem nela uma espécie de autobiografia da infância de Rosa, apontando semelhanças entre o autor e sua personagem. Apesar de ser escrita em terceira pessoa, a história é captada pela perspectiva infantil de Miguilim, que vive no sertão, num lugarejo chamado Mutúm, junto de seu pai Bernardo, sua mãe Nhanina, seus irmãos Dito, Tomezinho, Chica e Drelina, a Vó Izidra, o Tio Terêz e as ajudantes de sua mãe, Rosa e Mãitina, além de seus cachorros. Miguilim possui dois amigos dentro de casa: seu Tio Terêz e seu irmão Dito. Um dia o tio teve de deixar a casa, pois Bernardo desconfiava de uma relação adúltera entre ele e Nhanina.

Em meio a esses eventos do mundo adulto, a história mostra momentos de descobertas do menino: o medo de morrer, ao aparecer a suspeita de estar com tuberculose; a tristeza da morte do irmão Dito, seu companheiro e conselheiro. Apesar de mais novo, Dito sabia encarar os problemas do mundo com maturidade. Depois da morte do irmão, Miguilim descobre a raiva que tem do pai, que o obriga a trabalhar e o maltrata. Ao cumprir uma promessa, a personagem adoece. Ainda na cama, recebe a notícia de que Bernardo, num ato impensado devido a uma suposta traição de sua mulher com um empregado, mata o amante e, logo em seguida, arrependido, suicida-se. Quando fica curado, Miguilim recebe no Mutúm um "doutor", que lhe fornece óculos para a miopia até então desconhecida e o leva para a cidade a fim de estudar e viver nova vida.

¹⁷ Ver, entre outros, "O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa", de Henriqueta Lisboa; "Guimarães Rosa e a linguagem literária", de Euryalo Cannabrava. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. RJ: Civilização Brasileira, 1983.

"Campo Geral", logo no título, porta de entrada da narrativa e de todo o *Corpo de Baile*, apresenta um caráter ambíguo, que irá caracterizar toda a estória. A explicação vem do próprio escritor ao seu correspondente e tradutor Edoardo Bizarri:

A primeira estória, tenho a impressão, contém, em germes, os motivos e temas de todas as outras, de algum modo. Por isso é que lhe dei o título de "Campo Geral" – explorando uma ambigüidade fecunda. Como lugar, ou cenário, jamais se diz *um campo geral* ou *o campo geral, este campo geral*; no singular, a expressão não existe. Só no plural: "os gerais", "os campos gerais". Usando, então, o singular, eu desviei o sentido para o simbólico: o de *plano geral* (do livro). (ROSA, 2003, p. 91, grifos do autor).

Extrapolando o título, a ambigüidade se estenderá para toda a narrativa. Susi Frankl Sperber já apontara as "indefinições" da novela, que vão desde as descrições das personagens, dos lugares e das coisas, até o foco narrativo. Com relação às personagens, a ambigüidade se apresenta por meio de pares opostos. Entre eles, o principal é o representado por Miguilim e seu pai, Bernardo. Colidem nessa relação a sensibilidade, a "poeticidade", o "juízo por outros lados" (CG, p. 86) de Miguilim e o pragmatismo e dureza do pai, descrito como alguém que tem "osso no coração." (CG, p. 127)

Miguilim é naturalmente sensível, e seus vínculos com as artes, com a ficção, são muito estreitos em vários sentidos. Ele possui uma intuição poética desde muito pequeno; via as coisas com deslumbramento lírico, como no trecho: "o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória" (CG, p. 30), ao se lembrar de um episódio de quando era menor, morando ainda no Pau-Rôxo. E ainda quando quer mudar o nome do gato Qùóquo, para dar-lhe um novo, ligado a estórias, já que a origem do nome era muito simples, muito pragmática:

O gato Qùóquo. Por conta que, Tomezinho, quando era mais pequenino, a gente ensinava para ele falar: g'a-to – mas a linguinha dele só dava capaz era para aquilo mesmo: qùó! [...] Por que não botavam nele nome vero de gato nas estórias: Papa-Rato, Sigurim, Romão, Alecrim-Rosmanim ou Melhores-Agrados? Se chamasse *Rei-Belo*... Não podia? (CG, p. 43).

Essa sensibilidade contrasta com a natureza do pai, e o confronto entre ambos irá incitar outros questionamentos no menino acerca das várias contradições com as quais se depara. A rigidez em relação a Miguilim fica clara logo no início,

quando o Pai o deixa de castigo em um tamborete. Os desentendimentos ocorrem ainda em outros momentos; por exemplo, Miguilim, ao trabalhar na roça, se distrai com a beleza de uma joaninha, para aflição do pai, incapaz (?) de contemplação:

Vinha com uma coisa fechada na mão – “Que é isso, menino, que você está escondendo?” – “— É a joaninha, Pai”. “— Que joaninha?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. “— Já se viu?! Tu há de ficar toda-a-vida bobo, ô panasco?!” – o Pai arreliou. (CG, p. 127).

Um outro momento mostra que Miguilim não sabia lidar com o pragmatismo cotidiano, os números e as contas, exigidos pelo pai: “Pai fez um cigarro, e falou do feijão-das-águas, e de quantos carros de milho que podia vender para seo Braz do Bião. Perguntou. Mas Miguilim não sabia responder, não achou jeito, **cabeça dele não dava para esses assuntos**. Pai fechou a cara.” (CG, p. 129-130, grifo nosso¹⁸)

Bernardo se opõe também a Tio Terêz. Apesar de irmãos, os dois são bastante diferentes e desempenham “funções iguais de forma antagônica (severidade/bondade; mutismo obtuso/fala perspicaz; transmissão insuficiente/eficiente de conhecimento)” (GALANO, 1994, p. 210), sobretudo porque ambos representam figuras paternas distintas para o menino. Vovó Izidra é a única que se assemelha a Bernardo. Prática, objetiva e seca – “Ela era riscada magra, e seca, não parava nunca de zangar com todos, por conta de tudo” (CG, p. 36) –, configura-se o contraponto de Nhanina, que, análoga a Miguilim, possui um espírito poético, sensível e sonhador.

A oposição entre as personagens transparece nas preferências de cada uma. À guisa de exemplo, quando alguém estava doente em casa, Vovó Izidra e Bernardo preferiam chamar Seo Deográcias, “que tinha ‘ofício de cobrador’ e ‘entendia de remédios’” (GALANO, 1994, p. 212). Por outro lado, Nhanina e Miguilim preferiam seo Aristeu, que toca viola, canta, inventa estórias e conta piadas, “se rindo com todos, fazendo engraçadas vênias de dansador” (CG, p. 76). A presença de Bernardo e de Vovó Izidra era incômoda, pois representava censura à alegria e ao prazer de todos.

Uma noite em que os dois estão ausentes, a família empreende um passeio noturno, e, “então, aquela noite, sem Pai nem Vovó Izidra, foi o dia mais bonito de

¹⁸ Neste trabalho, será utilizado como grifo o recurso negrito, pois as edições das obras de Guimarães Rosa consultadas já possuem trechos destacados pelo próprio escritor em itálico.

todos" (CG, p. 105). A ausência dos dois liberta a sensibilidade de todos, simbolizada pelo passeio, em que tudo adquire um tom poético, começando pelo cenário de lua-cheia. Todos trazem brinquedos e há cantiga de fundo: "A gente vinha depois, com os cavalos-de-pau, a Chica trouxe uma boneca. A Rosa cantava silêncio de cantigas" (CG, p. 105); "Quando a gente voltou, se tomou café, nem ninguém não precisou de fazer café forte demais e amargoso, só Pai e Vovó Izidra é que bebiam daquele café desgostável" (CG, p. 106). Fel que se opõe ao mel, amargo que repele o doce: "o Pai judiava mesmo com todo o mundo. Ralhava com Mãe, coisas de vexame: — 'Nhanina quer é empobrecer ligeiro o final da gente: com tanto açúcar que gasta, só fazendo porcaria de doces e comidas de luxo!' " (CG, p. 127)

Da ambigüidade entre as personagens, passa-se ao ângulo narrativo, representado pela mistura de duas vozes: uma, do narrador em terceira pessoa, que conta a estória do menino; outra, do próprio Miguilim. A fusão de vozes é grande, tornando-se difícil discerni-las. Miguilim, além dos "amplos informes sobre a [sua] vida interior" (BOLLE, 1973, p. 70), narra também estórias. Característica de grande parte da obra de Guimarães Rosa, as estórias menores, que aqui serão chamadas "estorietas"¹⁹, relacionam-se com fatos da narrativa maior, encorpando-a e configurando-a mais complexa.

As estorietas não são frutos apenas da criação de Miguilim, mas são também ouvidas de outros, contadas por diferentes personagens no momento "presente" ou resgatadas pela memória de Miguilim. São, em sua maioria, estórias representativas da literatura popular, que vão tecendo uma rede, um outro universo frente à estória maior. Guardadas as diferenças, à semelhança das *1001 noites*, "Campo Geral" possui uma composição de "encaixe" dos contares, uns dentro de outros. Nelly Novaes Coelho também fala dessa estrutura, espécie de "marca definidora do 'estilo rosiano': a estrutura de 'encaixe', a interpolação de estórias na narrativa-base." (COELHO, 1983, p. 258)

¹⁹ Esse termo será utilizado para melhor diferenciação entre a estória maior e as menores. Ele já aparece no prefácio "Aletria e Hermenêutica", de *Tutaméia*: "Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito" (ROSA, 1967, p. 4). Na crítica, aparecerá em Franklin de Oliveira (como já comentado na introdução desta dissertação) e no estudo "O certo no incerto: o pactário", de Walnice Nogueira Galvão, que utiliza o termo "historieta" ao se referir às estórias menores dentro da narrativa, como é o caso da "historieta" de Maria Mutema em *Grande Sertão: Veredas* (GALVÃO, 1986, p. 118). Davi Arrigucci Jr. utiliza a variação "historieta" ao referir-se às estórias menores presentes em *Grande Sertão: Veredas* no estudo "O mundo misturado" (ARRIGUCCI JR., 1995).

Com relação aos “conteúdos”, a memória, suporte da narração, daria a matéria-prima, ou seja, experiências de vida para serem trabalhadas, tecidas, pelo narrador – artesão da palavra. Segundo Benjamin, o ato de narrar se atrela à “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198), sendo a narrativa, em seu sentido pleno e primordial, um dado de experiência humana. A esse respeito, na esteira da crítica, Stierle resume:

O caráter formal da ficção é determinado pela qualidade que esta possui de “representar”, enquanto ordenação de conceitos, formas possíveis de organização da experiência. A representação da ficção [...] não é uma representação do mundo, mas sim uma representação da possibilidade de organização dos complexos da experiência. (STIERLE, 2002, p. 152).

Benjamin ainda atribui uma dimensão utilitária para a narrativa, que pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida (BENJAMIN, 1994, p. 200). Tal dimensão aparecerá nas estorietas de “Campo Geral”, já que Miguilim, como narrador, as conforma a partir de experiências, tanto as de sua vida quanto as de outros, e tenta repassá-las para vivências futuras, buscando normas de vida, resolução de impasses e de conceitos difusos. A “palavra-poética” atinge, assim, uma “significação mais profunda: a de importante instrumento de ação e de realização humana, por acabar identificando *palavra* e *ato*” (COELHO, 1983, p. 259). No entanto, as estorietas não oferecem a resolução, mas auxiliam na reflexão, já que, não custa lembrar, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, o leitor “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação.” (BENJAMIN, 1994, p. 203)

A liberdade concedida ao leitor (receptor de qualquer obra artística) remete diretamente à obra aberta de que fala Umberto Eco, reconduzindo, desse modo, à ambigüidade fundamental presente em “Campo Geral”. Os valores das estorietas introduzem também um caráter ambíguo à narrativa, e seus significados dependem da relação entre as duas, caracterizando a riqueza da fruição estética buscada pelo autor moderno, que não visa mais contar uma única estória e um único entrecho, “mas procura endereçar-nos, num só livro, à individuação de mais estórias e enredos.” (ECO, 2003, p. 92)

Essa ambigüidade está sempre presente na obra de Rosa, explícita, inclusive, no prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutaméia*, em que o autor

questiona todas as tendências antitéticas que o preocuparam durante o processo de criação de suas obras, e conclui que um texto literário deve ser a síntese destas oposições. O mundo está cheio de contrastes e contradições e a obra de arte deve refletir, através da sua estrutura, os conflitos vitais do homem. (COUTINHO, 1983, p. 233).

A “forma” escolhida por Miguilim, ou seja, a ficção, constitui uma busca de “completeza” (termo emprestado de João Alexandre Barbosa), que possibilita o vislumbre de uma solução, distanciando o problema para melhor abrangê-lo: não individualizado, pode ser percebido com mais acuidade: “A completeza está em que, pela ficcionalização não apenas dos conteúdos mas dos significantes, é possível ter objetivados, através da leitura, aqueles dados da realidade psicológica que extravasam uma experiência apenas individualizada” (BARBOSA, 1990, p. 18). Logo, a literatura, por meio de sua forma/conteúdo, consegue atingir uma “outra realidade”. Em outros termos, essa constatação se caracteriza, para Freud, como a influência que um texto literário é capaz de exercer sobre seu receptor:

O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. Denominamos de *prêmio de estímulo* ou de *prazer preliminar* ao prazer desse gênero, que nos é oferecido para possibilitar a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas. Em minha opinião, todo prazer estético que o escritor criativo nos proporciona é da mesma natureza desse prazer preliminar, e a verdadeira satisfação que usufruímos de uma obra literária procede de uma liberação de tensões em nossas mentes. Talvez até grande parte desse efeito seja devida à possibilidade que o escritor nos oferece de, dali em diante, nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha. (FREUD, 1976, p. 158, grifos do autor)

As estorietas, que aparecerão em grande número no decorrer da narrativa, são frutos, em sua maioria, do extenso repertório lúdico de Miguilim. A seleção de cada uma delas não se dá aleatoriamente, mas parte do pressuposto de que há alguma relação entre o seu “conteúdo” e a vivência do menino. A idéia segundo a qual “lemos primeiro a nós mesmos, seja qual for a obra literária, quer a

produzamos, quer a consumamos", exposta por Bellemin-Noël (1983, p. 34), na esteira de André Green, é aqui também relevante. Esse reflexo do mundo "real" (de Miguilim) com as estorietas ocorre, sobretudo, por sua identificação com os seres ficcionais.

Nem sempre Miguilim "copia" o comportamento de suas personagens; há diversas reações, pois, sob o ponto de vista do receptor, os comportamentos não são apenas reproduzidos de forma passiva, mas podem suscitar várias atitudes e reações, sugeridas pela obra e principalmente pela caracterização do herói. Segundo Bellemin-Noël, "a realização do desejo mediante a leitura se efetua de mim para mim, no que se chama uma *posição narcisista*. Meu objeto [...] está em mim, mas não como um corpo estranho, e sim como uma parte de meu *ego*. Este pode ser o efeito da *identificação*." (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 41, grifos do autor)

E tal efeito é o ponto de partida para a concretização da experiência estética. Miguilim não só se configura o responsável pela seleção e recriação das estorietas, mas também o criador de outras. Como se não bastasse, ele assumirá diferentes posicionamentos, incluindo o de receptor de suas próprias criações, evidenciando uma postura peculiar. Há, assim, três momentos distintos, no que diz respeito ao posicionamento de Miguilim como criador e receptor das estorietas.

No primeiro momento, ele é ouvinte, receptor de estorietas contadas por personagens diferentes. No instante em que as seleciona para associá-las a alguma passagem de sua vida, ele as recria, atribuindo-lhes novas significações. O segundo momento evidencia Miguilim como criador, não mais reinventando estorietas ouvidas, mas criando as suas próprias, forma de, entre outras coisas, transportar para o ficcional dados de seu "mundo", com o intuito de melhor visualizá-los. Aqui, são dois tipos de receptor: de um lado, um público restrito, constituído, sobretudo, por seus irmãos; de outro, o próprio criador, Miguilim. No terceiro e último momento, ele volta a recriar, mas, desta vez, voltado para dois destinatários principais: um, particular, representado por sua mãe; outro, mais geral, o povo, tocado por uma manifestação folclórica.

Para arrematar o que foi dito, cabe insistir que a experiência estética é responsável por propiciar a emancipação do sujeito, libertando-o da rotina cotidiana, distanciando-o da "realidade" e, ao mesmo tempo, levando-o a reorganizá-la. Além disso, o contato estético precede experiências, que podem ser percebidas na vida prática, antecipa vivências futuras e permite o reconhecimento de fatos passados.

Os três posicionamentos citados não aparecem de forma estanque e cronologicamente linear, mas se entrelaçam e se misturam durante a narrativa. A seguir, será analisado cada um deles, sendo separados para que sejam visualizados de modo mais claro.

“Miguilim, que bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais” (CG, p. 104)

Na função de receptor, Miguilim sempre tinha o ouvido atento para as "artes" e apreciava os que sabiam fazê-las, como a Chica: “A Chica era tão engraçadinha, clara, mariolinha, muito menor do que Drelina, mas era a que sabia mais brinquedos, botava todos para rodar de roda, ela cantava tirando completas cantigas, dansava mocinha” (CG, p. 39-40); o Grivo: “O Grivo contava uma história comprida, diferente de todas, a gente ficava logo gostando daquele menino das palavras sozinhas” (CG, p. 100); a Rosa: “A Rosa cantava a estória de um, às músicas, burití desde que nasceu, de preso dentro da caixinha de um coco, até cair de velho, na água azulada de sua vereda dele” (CG, p. 106); o vaqueiro Jé: “Disse que alguns não comiam tatú-canastra, porque a carne dele tem gosto de flôr. — 'Mas a carne dos outros tatús dá uma farofa bôa!' Miguilim então se ria, de tanta poetagem” (CG, p. 103); a Mãe:

Mãe disse que Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomezinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dele; mas aí Mãe pegou Tomezinho no colo, disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus. Miguilim, que bem ouviu, raciocinou apreciando aquilo, por demais. Uma hora ele falou com o Dito — que a Mãe às vezes era a pessoa mais ladina de todas. (CG, p. 104).

Vale lembrar de Siàrlinda, personagem que "contou estórias. Da Moça e da Bicha-Fera, do Papagaio Dourado que era um príncipe, do Rei dos Peixes, da Gata Borracheira, do Rei do Mato. Contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer" (CG, p. 103). Siàrlinda parece possuir um repertório extenso de estórias antigas. Como mulher de um vaqueiro, portanto não se deslocando pelo sertão, constitui uma espécie de receptáculo de estórias, característica afim a um

dos tipos de narradores mencionados por Benjamin, o "camponês sedentário", detentor do saber passado. Por sua vez, há os viajantes, que possuem o saber das terras longínquas, como Seo Aristeu, constantemente em deslocamento, para exercer, entre outras, a função de curandeiro. É ele o principal responsável pela inserção de manifestações artísticas no universo de Miguilim, trazendo-as de outras paragens.

Seo Aristeu é representante de Apolo, conseqüentemente da música, segundo afirma o próprio Guimarães Rosa em carta a seu tradutor italiano: "(Seu) *Aristeo* – deve ser dado na forma correspondente italiana, pois, como V. sabe, *Aristeo* era uma das personificações de Apollo – como músico, protetor das colméias de abelhas e benfazejo curador de doenças" (ROSA, 2003, p. 39), e ainda das artes em geral, acrescenta Heloísa Vilhena de Araújo: "deus da razão e da ciência, da medicina, das profecias, da arte, das caçadas, da *visão* e das belas formas" (ARAÚJO, 1992, p. 29, grifo do autor). Aos olhos do menino, a própria figura de seo Aristeu tinha algo de ficcional: "Aquele homem parecia desinventado de uma estória" (CG, p. 76), e Miguilim gostava de estar junto dele, para passear e escutar suas estórias. Seo Aristeu funciona como uma espécie de mestre e de fonte inspiradora na arte de contar para o aprendiz Miguilim, que se baseia na Nhambuzinha vista na roça do Pai para tentar estruturar sua primeira criação:

Miguilim pegava o tabuleiro vazio, tomava a benção a Pai, vinha voltando. Chegasse em casa, uma estória ao Dito ele contava, mas estória toda nova, dele só, inventada de juízo: a nhá nhambuzinha, que tinha feito uma roça, depois vinha colher em sua roça, a nhá nhambuzinha, que era uma vez! Essas assim, uma estória – não podia? Podia, sim! – pensava em seo Aristeu... Sempre pensava em seo Aristeu – então vinha idéia de vontade de poder saber fazer uma estória, muitas, ele tinha! (CG, p. 82).

As estorieta ouvidas pelo menino contribuirão para seu próprio desenvolvimento poético, e as personagens mencionadas serão responsáveis por lhe fornecer um repertório criativo extenso. Essa grande bagagem do mundo lúdico permite a escolha de algumas estorieta relativas à identificação e à compatibilidade entre os contextos, assinalando uma relação de especularidade entre elas e a narrativa.

À guisa de exemplo, no instante em que está de castigo no tamborete e o Pai ameaça amarrá-lo em uma árvore no meio do mato, Miguilim se lembra da estorieta

de João e Maria, que, nos termos de Cascudo, constitui um exemplo de literatura tradicional²⁰:

Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar. (CG, p. 38).

No trecho, podem-se perceber vários pontos em que o protagonista "se lê" na estorieta, identificando-se com as crianças desnorteadas. Entre eles, destaca-se a atitude dos adultos em abandonar seus filhos, já que o menino se sente rejeitado pelo pai. Além disso, convergem a pobreza que atinge sua família e a dos pais de João e Maria. Mais adiante, Miguilim volta a falar do medo do abandono, com uma estrutura semelhante à da estorieta: "Dito, se de repente um dia todos ficassem com raiva de nós – Pai, Mãe, Vovó Izidra – eles podiam mandar a gente embora, no escuro, debaixo da chuva, a gente pequenos, sem saber onde ir?" (CG, p. 50)

Na cena em que se lembra da estorieta, ele está sozinho, de castigo em casa (o que já remete à situação de abandono). Ao recordá-la, passa a recriá-la e a emocionar-se; o ficcional age diretamente em seus afetos (ele sente pena e chora). Há um desabafo, uma catarse de suas emoções, ao reconhecer naquele relato um pesar que está sentindo por si mesmo.

Tal identificação termina por provocar a ilusão, que transporta, para seu mundo, as sensações decorrentes do universo feérico. Isso se dá principalmente pelo fato de constituir um conto infantil, pois, para a criança, "os contos infantis ainda são a pura presença do imaginário, sem que se dê conta de sua mediação". Daí provém a força que essas estórias adquirem para o mundo infantil, que encontra nelas "a concretização das experiências elementares e pré-conceituais de angústia, de esperança, de felicidade e desgraça, do misterioso e do apavorante." (STIERLE, 2002, p. 133)

²⁰ Segundo Luís da Câmara Cascudo, a Literatura do Povo constitui-se de três gêneros: a literatura popular, a literatura oral e a literatura tradicional. A estória de João e Maria faria parte da chamada Literatura Tradicional e é definida como a "que recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840. São pequenas novelas [...]. Tiveram origem erudita, estudada na novelística francesa, espanhola, italiana e portuguesa. [...] dos séculos XV ao XVIII, com formação diversa..." (CASCUDO, 1972, p. 38) Exemplos de Literatura Oral aparecerão mais adiante.

A falta de estabelecimento da "conexão conceitual em uma articulação específica" (STIERLE, 2002, p. 134), que ultrapassaria as fronteiras do ilusório, parece, nessa passagem, inacessível a Miguilim. Mas para que haja a experiência estética, é necessário apreender-se essa conexão, e a "ilusão referencial" deve perder sua evidência. No entanto, Miguilim percebe a articulação ficcional, posteriormente, ao criar suas histórias, entrando em contato com referida experiência: "Só uma ilusão fundada na ficção é capaz de se transformar em experiência estética, que não se esgota na ilusão propriamente dita." (STIERLE, 2002, p. 134)

Não se pode dizer que Miguilim, tanto nesse momento, como em outros em que se lembra de estorieta, é apenas um receptor. Ele se torna também criador, aliás, "recriador", já que [re]constrói a estorieta com base em seu contexto, em sua vivência, o que a faz adquirir um sentido particular, pois "a busca do sentido, da verdade descoberta pelo Outro do sujeito, é uma *construção*, não uma tradução." (BELLEMIN-NOËL, 1983, p. 37, grifo do autor)

Da mesma forma, outras estorieta se seguem, lembradas por Miguilim e relacionadas ao momento vivido, terminando por reconstruir outros sentidos e configurações. São exemplos disso as estorieta do boticário Soande e a do Pitôrrô, ambas de caráter oral²¹; a primeira aparece quando Miguilim pensa que vai morrer, acreditando estar tísico. Ele passa a questionar se deve pensar como "pessoa grande" e, ainda, se é certo pensar antecipadamente que vai morrer:

Então ia morrer; carecia de pensar feito já fosse pessoa grande? Suspendeu as mãozinhas, tapando os olhos. Em mal que, a gente carecia de querer pensar somente nas coisas que devia de fazer, mas o governo da cabeça era erroso — vinha era toda idéia ruim das coisas que estão por poder suceder! Antes as histórias. Do pai de seo Soande vivo, história do homem boticário, Soande. Esse, deu um dia, se prezou que já estava justo completo, capaz para navegar logo p'ra o Céu, regalias altas; como que então ele dispôs de tudo que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore, de manhã cedo, exclamou: — "Belo, belo, que vou para o Céu!..." — e se soltou, para voar; descaíu foi lá de riba, no chão muito se machucou. — "Bem

²¹ A Literatura Oral, segundo Cascudo, "possui a característica de sua transmissão verbal. Consta de contos de fadas, facécias, anedotas, adivinhas, casos, autos cantados e declamados, desafios. É anônima. Os seus elementos de formação constituem multidão, vindos dos horizontes mais distantes e das fontes mais variadas. A oralidade modifica, determinando versões locais, adaptações psicológicas e ambientais. Concorre incessantemente a força viva e nova trazida pelos viajantes, notícias vagas, coisas lidas, tudo amalgamado e conduzido na memória popular, vivendo sempre." (CASCUDO, 1972, p. 38).

feito!" – Vovó Izidra relatava — "Quem pensa que vai para o Céu, vai mas é para o Céu-de-Laláu!..." (CG, p. 64).

Por meio da estorieta evocada e "recriada", refletindo sobre sua situação, Miguilim pode perceber que agir como Seo Soande, como "pessoa grande", levaria ao erro e à condenação divina, preconizada por vovó Izidra. O outro episódio ocorre quando, antes de dormir, lembra de estórias de assombração. O fato acontece no dia em que ele encontra Tio Terêz e este lhe entrega o bilhete endereçado a Nhanina. Atormentado com o encontro, o menino resgata rapidamente várias estórias de assombração, como estórias de almas, do lobisomem, do lobo Afonso, do Seo Dos Matos-Chimbamba²², até se deter e expor completa uma delas, a do Pitôrrro:

Mal, um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, ele Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, relembrava metades dessa pessoa? [...] Pai soubesse que ele tinha conversado com Tio Terêz? Ai, mortes! —? Rezava. Do Pitôrrro. Um tropeiro vinha viajado, sozinho, esbarrava no meio do campo, por pousar. Aí, ele enxergava, sentado no barranco, homenzinho velho [...]. Parecia veredeiro em paz. Mas o Homem perguntava se o Tropeiro tinha fumo e palha; [...], de dentro indagava, com aquela voz que ia esticando, cada ponto mais perguntadeira, desonrosa: —"Seor conhece o Pitôrrro?!" [...] E ia crescendo, de desde, transformava um monstro Homem, despropósito. — "Não conheço Pitôrrro, nem mãe, nem pai de Pitôrrro, nem diabo que os carregue em nome de Se'J'us Cristo amém!..." — o Tropeiro exclamava, riscava no chão o signo-salomão, o Pitôrrro com enxofres breus desrebetava: ele era o "Menino", era o Pé-de-Pato. — "Com Deus me deito, com Deus me levanto!" — jaculava Miguilim; e não pegava de ver a ponta do sono em que se adormecia. (CG, p. 93).

Essa exposição justifica-se por ser a que possui mais analogias com o momento do encontro com o tio, portanto, há maior identificação. Assemelham-se o cenário e as personagens: tanto a estorieta quanto o encontro se passam numa estrada, em que um tropeiro (com quem Miguilim pode se identificar) encontra o Pitôrrro (a quem Tio Terêz pode ser identificado), representante do Mal. Na narrativa,

²² O lobisomem constitui um "mito universal", "o mais popular dos animais fabulosos, com a maior área geográfica de influência e crédito tradicional", segundo Cascudo. A predestinação do lobisomem "não vem senão do acaso e liga-se com o número que a astrologia acácia ou caldaica tornou fatídico — o número sete". Essa numerologia surge na passagem em que Miguilim pensa no lobisomem correndo "sete portelos" e as "sete partidas". Chibamba, por sua vez, "no sul do estado de Minas Gerais é o fantasma que amedronta as crianças que choram. Anda envolto em longas folhas de bananeira, ronca como porco e dança compassadamente." (CASCUDO, 2001, p. 130).

Tio Terêz não representa o Mal, mas é quem incita, em Miguilim, o questionamento sobre a dualidade bem/mal, expressa na tarefa de entregar o bilhete à mãe – seria uma atitude boa ou má, certa ou errada? Outras semelhanças ainda acontecem em algumas ações das personagens. Uma delas merece relevo: a do Pitôrro, que "cresce", enquanto Tio Terêz recresce "naquela vontade estouvada de pessoa", transformando-se em um "monstro Homem" – o assustador homem adulto para Miguilim.

Aqui, a recriação configura algo semelhante a um devaneio do menino, misturando a estorieta e o encontro "real" com o Tio Terêz, evidente ao pensar que poderia haver mortes se o pai soubesse de tal fato. Nesse momento, Miguilim se lembra do episódio em que vovó Izidra pede que Terêz abandone a casa, pois Bernardo poderia matá-lo devido à suspeita de adultério. Surgem, então, o medo das relações entre os adultos (a briga de morte entre pai e tio) e o conseqüente desejo de fugir da situação. Para realizar tal desejo, a estorieta vem em seu auxílio, ao propor a saída pela reza: quando o tropeiro da estorieta do Pitôrro percebe que o homem encontrado é o diabo, ele evoca a religião, evoca Cristo, força sobrenatural para ajudá-lo. E será assim que Miguilim agirá ao encontrar tio Terêz novamente: "Que, se rezasse, sem esbarrar, o tempo todo, todo tempo, não ouvia nada do que Tio Terêz falasse, ia andando, rezava, escutava não, ia andando, ia andando... [...] Deus vigiava tudo, com traição maior, Deus vaquejava os pequenos e os grandes!" (CG, p. 94).

Nas duas estorietas, pode-se vislumbrar que, ao recobrar estórias, transforma-as em um apoio e fonte de exemplos para o posicionamento diante dos problemas, pois compreende melhor a situação vivida. No caso do boticário Soande, o menino nota que pensar como adulto seria um erro, portanto, não deve fazê-lo; no do Pitôrro, vê a reza como saída e salvação em situações de perigo.

A significação que Miguilim pode concluir de suas estórias só é possível graças a sua organização literária; significação apreendida a partir da leitura de sua obra, resultante da recriação das estorietas orais: na conduta estética, o sujeito "experimenta-se na apropriação de uma experiência do sentido do mundo", que explora por sua "atividade produtora" e pela "integração da experiência alheia". O prazer estético, realizado na "oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora", constitui um modo da "experiência de si mesmo na capacidade de ser outro" (JAUSS, 2002: 98), proporcionado pela ficção. O caráter

comunicativo aflora e a compreensão é efetivada pela relação que se estabelece entre a obra (as estorietas) e seu receptor, Miguilim, articulando-se uma interlocução. Aí, a experiência estética ainda se circunscreve ao âmbito particular de Miguilim, situação a ser modificada aos poucos, conforme se verá.

“... idéia de vontade de poder saber fazer uma estória...” (CG, p. 82)

Miguilim não vive apenas de recriar, ele também cria estorietas. Sua capacidade criadora irá se desenvolver ao longo da narrativa e, para isso, contribui o fato de ele próprio ter passado pela experiência da viagem, tanto da realizada do Pau-Rôxo para o Mutúm, quando pequeno, como ao Sucurijú, para ser crismado. Auxilia, ainda, não só a influência de seo Aristeu, mas também a de Siàrlinda; aliás, depois de escutá-la, ele passa a inventar:

Miguilim de repente começou a contar estórias tiradas da cabeça dele mesmo: uma do Boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão. Essas estórias pegavam. (CG, p. 103).

A primeira estorieta, a do Boi e do vaqueiro²³, apesar de não explicitada, poderia guardar certa semelhança com o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito²⁴, contado pelo Velho Camilo em "Uma estória de amor". Há assim (por que não?) a possibilidade de a estorieta de Miguilim ser a mesma do velho Camilo. Com

²³ É bem provável que Miguilim não tenha inventado uma estorieta com tal enredo, pois a literatura louvando o boi é muito comum nas regiões de pecuária do país, como Minas Gerais. Cascudo aponta estorietas em que um boi bravio e arisco, os "barbatões", escapava ao cerco dos vaqueiros. Destes, os mais destemidos iam em busca do boi fujão. Os bois ficavam célebres, porque cantadores enalteciam suas qualidades. Afirma Cascudo: "O boi está de tal forma inserido no contexto cultural do Brasil que sua figura se apresenta em folguedos folclóricos, canções, literatura de cordel, e tantas outras manifestações com diferentes nomes: Boi-bumbá, Bumba-meu-boi, Boi-de-Reis, Reisado, Boi-de-mamão, Boi calemba, Surubim e outros" (CASCUDO, 2001, p. 69). A figura do "vaqueiro misterioso" também é recorrente, sendo o mais hábil, sábio e melhor cavaleiro, que usa nomes diversos e ninguém sabe de sua origem. É capaz de imobilizar "touro possantes com um gesto ou uma palavra." (CASCUDO, 2001, p. 719).

²⁴ Sobre a Décima do vaqueiro Menino com o Boi Bonito, afirma Vasconcelos: "A *Décima* se reveste de autoridade e de função social exatamente porque explica e legitima algo a respeito da sociedade humana, nesse caso, o drama da separação entre o domínio da cultura e o da natureza." (VASCONCELOS, 1997, p. 121).

isso, sugere-se mais uma vez a constante²⁵ das novelas de *Corpo de Baile*, já percebida pelo trânsito de personagens entre as narrativas, caso de Miguilim mais velho, em "Buriti"; Tomezinho, Drelina e a Chica, irmãos de Miguilim, em "A estória de Lélío e Lina"; o Grivo criança em "Campo Geral" e depois adulto em "Cara-de-Bronze", entre outros. Além disso, podemos vislumbrar o processo de disseminação de estórias pelo sertão, que ecoam por vários lugares, passam por várias bocas e se modificam, transmitidas por "1000 condutos dispersos e vivos" (CASCUDO, 1972, p. 38), dinâmica explícita em "O recado do morro"²⁶ e presente em trechos de *Grande Sertão: Veredas*²⁷.

A segunda estorieta de Miguilim apresenta analogias com o caso do Patorí, filho de seo Deográcias, que matara um outro menino por acidente. Patorí vagava pelo sertão, fugindo, enquanto seu pai perambulava pedindo perdão e se justificando pelo filho. Na criação de Miguilim, a personagem é um cachorrinho, que também vaga pelo sertão, sem lugar para morar. Parece haver uma condensação das figuras de Patorí, Seo Deográcias e o cachorrinho devido a certa identificação do momento que estão vivendo: todos vagam. A escolha de um cachorro como personagem pode ter sido influenciada pelo fato de Grivo ter se referido à vontade de possuir tal animalzinho, desejo proibido por sua mãe por não ter como sustentá-lo, ou remeter, ainda, à Pingo-de-Ouro, cachorrinha de quem Miguilim relembra (ambos os episódios ocorrem próximos à notícia da fuga do Patorí). Esses mecanismos se

²⁵ Com relação a essas constantes em *Corpo de Baile*, algumas passagens podem remeter a "O recado do morro" e "Cara-de-Bronze". Exemplos: "A ver, e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta desforme se estendendo, batia para ele os braços: ia ecar, para ele, Miguilim, algum recado desigual?" (CG, p. 74). À semelhança de "O recado do morro", aparece a natureza que se põe a falar (no imaginário de Miguilim), um pássaro, comparado ao Morro da Garça. Com relação à "Cara-de-Bronze", muitas atitudes do Dito se assemelham às do velho fazendeiro, principalmente no que diz respeito à necessidade de saber como as coisas acontecem de verdade, mandar alguém, na impossibilidade de ir, no caso Miguilim e Grivo, para ver e depois relatar: "Miguilim queria ficar sempre perto, mas o Dito mandava ele fosse saber todas as coisas que estavam acontecendo" (CG, p.112). Quando a Rosa trazia as perdizinhas sobre uma peneira no quarto para o Dito ver, ele "mandava Miguilim ir espiar, no quintal, e depois dizer para ele como era que elas viviam de verdade" (CG, p. 115); "— 'Espera um pouco, Miguilim, eu quero escutar o berro dessas vacas...'" (CG, p. 117)

²⁶ Ver, entre outros, o estudo de José Miguel Wisnik, intitulado "Recado da viagem" (1998).

²⁷ Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo conta, entre outras, duas estórias em que fica clara a modificação de estórias efetuada pelo povo. Uma se refere à fazenda velha onde se castigavam escravos. Diz ele: "O senhor deve de ficar prevenido: esse povo diverte por demais com a baboseira, dum traque de jumento formam tufão de ventania. Por gosto de rebuliço. Querem-porque-querem inventar maravilhas gloriosas, depois eles mesmos acabam crendo e temendo. Parece que todo mundo carece disso. Eu acho-que" (ROSA, 1986, p. 60). A segunda é a estória do riacho Ciz, onde afundou boiada: "Pois essa estória foi espalhada por toda a parte, viajou mais, se duvidar, do que eu ou o senhor [...]. A que, até, cantigas rimaram: do Fogo-Azul-do-Fim-do-Mundo" (ROSA, 1986, p. 60-61).

assemelham ao trabalho do sonho, tanto pela efetivação da “condensação” das figuras e personagens, identificadas entre si, quanto pela presença dos “restos de vigília”, as sobras de fatos escutados durante o dia. À semelhança da estória da nhambuzinha, Miguilim se utiliza de elementos ao seu redor, de sua experiência e da relatada por outros, para criar invenções:

o vaqueiro Salúz disse: topara com seo Deográcias. O Patorí, filho dele, tinha matado assassinado um rapaz [...]. Seo Deográcias estava revestido de preto, envelhecido com os cabelos duma hora para outra, percorrendo todas as veredas, e dando aviso às pessoas, dizendo que o Patorí não queria assassinar, só que estavam experimentando arma-de-fogo, a garrucha disparou, o rapazinho morreu depressa demais. O Patorí esquipou no mundo, de si devia de estar vagando, campos. Seo Deográcias pedindo, a todos, para cercarem sem brutalidade. (CG, p. 98-99).

Miguilim, agora que é capaz de criar estórias, o faz com facilidade. A passagem em que o Dito adoece bem o demonstra. O menino não sai de perto do irmão. Era época próxima ao natal, e as outras crianças vinham à porta do quarto para debochar de Miguilim, porque ele não estava vendo a montagem do presépio. Para revidar o deboche e despertar a curiosidade dos irmãos, fingia contar uma estória ao Dito, sobre um leão, um tatu e uma foca. Tomé, Chica e Bustica se esqueciam então do presépio e se aproximavam para escutá-lo.

Novamente Miguilim retira das coisas que o cercam a matéria-prima para suas estorieta. Os animais a que ele se refere estão presentes no presépio que vovó Izidra está montando: "Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra – boi, **leão**, elefante, águia, urso, camelo, pavão" (CG, p. 113, grifo nosso) e "Tinha a lagôa, de água num prato-fundo, com os patinhos e peixes, o urso-branco, uma rã de todo tamanho, o cágado, a **foquinha** bicuda" (CG, p. 114, grifo nosso). O tatu, mesmo não estando na coleção de vovó Izidra, é animal presente no cotidiano do Mutúm.

Miguilim finge criar estórias, acabando por contá-las; para desviar a atenção dos irmãos, presenteia Dito, ao representar o presépio que vovó Izidra montava, na narrativa inventada. Com isso, chama a atenção dos outros, trazendo-os para perto do irmão doente, como forma de ele não se sentir sozinho, deixando evidente a força da ficção, pois sua estorieta mostra-se mais atrativa que a visão do presépio. Desse fazer de conta, Miguilim conta estórias de “verdade”:

Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o **entendimento maior**. Se lembrava de seo Aristeu. **Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo**. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! “— Dito, um dia eu vou tirar a estória mais linda, mais minha de todas: que é a com a Cuca Pingo-de-Ouro!...” (CG, p. 114-115, grifos nossos).²⁸

Ao se referir às estorietas como um viver limpo, novo, o menino parece reconhecer na arte um “universo paralelo”, livre dos problemas da “realidade”. A arte aparece como um consolo, uma “suave narcose”, segundo Freud, capaz de afastar momentaneamente as aflições “reais” (FREUD, 1974, p. 100), tanto para ele, quanto para Dito.

Outra criação se encontra logo no início da narrativa, espécie de justificativa para seus irmãos por não lhes ter trazido presentes do Sucurijú: “— Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande...” (CG, p. 32). A invenção não só serve como desvio do assunto dos presentes, já que não pôde trazê-los, mas também constitui um oferecimento, um dom que está a seu alcance: o lúdico, o causo do jacaré. O presente é aceito por alguns, como Tomé, que “pedia que ele contasse mais do jacaré grande de dentro do córrego” (CG, p. 32), mas não por outros, como Drelina, que não acredita no relato do irmão.

A partir daí, Miguilim percebe que o ficcional, de certo modo, opera como proteção²⁹, e ele parece ter noção desse processo, como se verifica em dois

²⁸ Cabe lembrar que, quando o narrador fala que as estórias contadas por Miguilim eram mandadas por Deus, pode-se ver certa semelhança com o processo de escrita de Guimarães Rosa, quando este fala, em carta a Edoardo Bizzarri, sobre a quase mediunidade em seu processo de criação. Não se quer, com isso, cair no equívoco de atribuir um caráter autobiográfico à obra, identificando o autor com sua personagem. Faz-se tal observação para identificar a valorização do imaginário sobre a racionalização, no ato de criação literária, afirmada sempre pelo autor. Procura-se mostrar que esse processo constitui também característica das criações de Miguilim. Diz Rosa: “Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase ‘mediúnico’ e elaboração subconsciente. Depois, então, do livro pronto e publicado, vim achando nele muita coisa; às vezes, coisas que se haviam urdido por si mesmas, muito milagrosamente” (ROSA, 2003, p. 89). O escritor mostra ainda suas obras como resultantes de um processo de “tradução” de algo situado no “plano das idéias”: “Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse ‘traduzindo de algum alto *original*, existente alhures, no mundo astral ou no ‘plano das idéias’, dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa ‘tradução.’” (ROSA, 2003, p. 99)

²⁹ Sobre isso, observa José Guilherme Merquior: “o deleite lúdico experimentado face à habilidade combinatória da mente contém uma função ‘protetora.’” (MERQUIOR, 1980, p. 88).

momentos. O primeiro ocorre num dia em que Miguilim, ao levar o almoço para o pai na roça, topa com macacos e foge assustado. Bernardo, ao relatar o episódio à família, ria, fazendo troça do medo do filho e de sua reação. O menino, apesar de estar sendo ridicularizado, não se importa, pois interpreta o gracejo do pai como uma demonstração de carinho e afeto, porque com isso há uma inversão dos sentidos do que se diz, o que se torna um procedimento coerente com o perfil de Bernardo, incapaz de expressar tais sentimentos de outra forma: "Pai caçoava. Quando Pai caçoava, então era porque Pai gostava dele" (CG, p. 97). Dessa mesma forma, demonstra carinho por Nhanina: "Até, para agradar mamãe, ele afagava de alisar o cabelo de Miguilim, em quando falava gracejado" (CG, p. 57)³⁰.

Na posição de criador, há um momento em que Miguilim, ao contrário do que ocorre com as estorieta citadas, cujos principais receptores são os irmãos, torna-se seu próprio receptor: o episódio em que fica em dúvida quanto à entrega do bilhete de Tio Terêz à mãe. Antes dele, dois outros causos lhe servem de introdução; um é o do Pitôrro, já exposto anteriormente; o segundo resume e prepara o questionamento do menino sobre o que é certo ou errado e tem sua origem em um fato que acaba adquirindo caráter de estorieta. Certa vez, escutou o pai dizendo que, para atravessar sem perigo por entre bois e vacas, não se devia demonstrar medo. Com esse pensamento, Miguilim andou por dentro de uma boiada chegada dos Gerais, da qual foi retirado às pressas pelos adultos, assustados diante da iminência do perigo. Depois desse dia, "tudo temeu de atravessar um pasto, a tiro de qualquer rês" (CG, p. 89), ficando-lhe a questão: "A coisa mais difícil que tinha era a gente poder saber fazer tudo certo, para os outros não ralharem, não quererem castigar" (CG, p. 88). O episódio lhe sobrevém à mente depois de ter perguntado a várias outras personagens o que consideravam certo ou errado. Ele obtém respostas diversas, sem chegar a alguma conclusão. Assim, a estorieta reflete tal dilema: a dificuldade em saber a separação de tais conceitos.

³⁰ Protegida pelo escuro da noite e pelo suposto sono de Miguilim, vovó Izidra expressa também seu afeto pelo menino: "uma pessoa, uma alma estava ali à beira da cama, sem mexer rumor, aparecida de repente, para ele se debruçava. Miguilim se estarrecia de olhos fechados, guardado de respirar, um tempo que nem não tinha fim. Era Vovó Izidra. Quando via que pensava que ele estava bem dormindo, ela beijava a testa dele, dizia bem baixinho: — 'Meu filhinho, meu filho, Deus hoje te abençoou...'" (CG, p. 51).

O que se apresenta é o "mundo misturado"³¹ de Guimarães Rosa: "Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais" (CG, p. 150). O episódio serve como introdução para o momento seguinte, no qual Miguilim encontra Tio Terêz e se vê às voltas com a entrega do bilhete. Acaba decidindo por não entregá-lo e, antes de encontrar o tio para dar a resposta, pensa em várias hipóteses, mas "não achava escape, prosseguia sem auxílio de desculpa, remissão nenhuma por suprir. Sem tempo mais, sem o solto do tempo, e o tamanho de tantas coisas não cabia em cabeça da gente..." (CG, p. 93), pensava ele.

Miguilim precisava então de uma maneira que lhe possibilitasse visualizar os problemas, ver à distância, para que, diminuindo as proporções, a situação pudesse "caber inteira" em sua cabecinha, como quadrinhos, à semelhança daqueles "muitos quadros [que] cabiam certos na memória" (CG, p. 31), retratando lembranças de quando era menor. Sozinho, não tendo interlocutor, não consegue compreender totalmente o que está acontecendo: ele precisa de conselhos. No entanto, para recebê-los, seria necessário verbalizar o que lhe aflige. Por meio da estorieta, Miguilim encontra um interlocutor: ele mesmo. Para entender melhor a situação, escolhe uma forma:

"Ah, meu-deus, mas, e fosse em estória, numa estória contada, estoriuzinha assim ele inventando estivesse – um menino indo levando o tabuleirinho com o almoço – e então o que era que o Menino do Tabuleirinho decifrava de fazer? Que palavras certas de falar?!" (CG, p. 93).

Reúne, por meio da literatura, um outro conhecimento, ou seja, busca um modo de sair do impasse, recorrendo à "adivinhação" ao tentar solucionar o problema. Com o auxílio da estorieta, Miguilim tenta "decifrar" o dilema e livrar-se dele, à semelhança do que fizera com os irmãos ao elaborar a narrativa do jacaré. Pela identificação com o Menino do Tabuleirinho (ele mesmo), transfere ao outro a tarefa penosa, ganhando a possibilidade de ser "outro", proporcionada pela ficção.

³¹ Expressão presente em *Grande sertão: veredas*, que sublinha a dificuldade de Riobaldo em separar os opostos presentes na vida, e utilizada como título do estudo de Davi Arrigucci Jr. (1995), que tem como foco as "contradições", as "inversões de posições", as "misturas" e "reversibilidades" presentes no romance e que podem se estender para toda a obra de Rosa. Arrigucci Jr. faz uso de tal expressão também com relação às "misturas" na linguagem do escritor e na estrutura do romance, entremeada de causos. Nesse aspecto, Sandra Vasconcelos, em estudo sobre as estórias orais presentes em "Uma estória de amor", utiliza a expressão "Puras misturas" (1997), descoberta no arquivo do escritor, como título de sua obra.

A escolha do menino já remete a sua noção poética, surgida no primeiro momento da entrega do bilhete, ao atribuir um caráter de estória para a fala do Tio: "Tio Terêz tinha falado feito numa estória: — '... amigos de todo guerrear, Miguilim, e de não sujeitar as armas?!...' " (CG, p. 84), enquanto a fala do tio fora: "Escuta, Miguilim, você lembra um dia a gente jurou ser amigos, de lei, leal, amigos de verdade? Eu tenho uma confiança em você..." (CG, p. 83)

Decidida a forma, ou seja, a ficcionalização, Miguilim começa a criar várias saídas para sua estória³², como rasgar o bilhete com medo de vovó Izidra tomá-lo ou perdê-lo quando aboiava com o Dito. A primeira invenção toma por referência a lembrança do que a mãe fizera com o santinho (na "verdade", a figura de uma moça recortada de um jornal) que trouxera certa vez para a Chica. A segunda remete a uma experiência vivida no dia em que recebera o bilhete, ao sair a cavalo com Dito. Contudo, há a possibilidade de algo escapar de seu controle, do que inventava e organizava, como o fato de Tio Terêz não pertencer à estória, não firmar o pacto ficcional:

Mas, aí, Tio Terêz não era da estória, aí ele pega escrevia outro bilhete, dava a ele outra vez; tudo, pior de novo, recomeçava. — Tio Terêz não desanimava de nada, recrescia naquela vontade estouvada de pessoa [...]. Que, se rezasse, sem esbarrar, o tempo todo, todo tempo, não ouvia nada do que Tio Terêz falasse, ia andando, rezava, escutava não, ia andando, ia andando... (CG, p. 93-94).

Por fim, a terceira especulação apela para uma entidade superior, sobrenatural, semelhante à narrativa do Pitôrrro. A identificação com o tropeiro, personagem daquela estorieta, leva-o a tentar repetir seu comportamento. No momento "real" em que encontra Tio Terêz, Miguilim começa a chorar copiosamente e a rezar sem parar. Confessa então que não entregara o bilhete; Tio Terêz recupera o papel, não reconhecendo o que havia escrito, "feito não fosse aquele que ele mesmo tinha fornecido" (CG, p. 95). Aqui o Tio aparece como um leitor. É como se a significação de seu escrito mudasse, influenciada pela atitude de Miguilim, que parecia, naquele momento, aos olhos do tio, ter mais juízo que ele próprio. A nova leitura do bilhete e o novo contexto fazem com que mude de atitude, desistindo de

³² O que se assemelha ao ato de aconselhar, referido por Benjamin: "Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada." (BENJAMIN, 1994, p. 200)

enviar o bilhete a Nhanina e partindo para longe. Tio Terêz se despede e Miguilim segue seu caminho aliviado. O menino atribui a solução do problema ao fato de ter rezado e, a partir daí, acredita ter aprendido uma lição preciosa, "valor de ouro" (CG, p. 97), a da oração repetida, contando-a ao Dito: "você sabe que quando a gente reza, reza, reza, mesmo no fogo do medo, o medo vai s'embora, se a gente rezar sem esbarrar?!" (CG, p. 97)

Pode-se vislumbrar que Tio Terêz, além de se mostrar um leitor, apresenta indiretamente traços de um narrador, pois, com sua atitude, faz surgir uma outra estorieta no imaginário do sobrinho. O menino nem mesmo chega a saber o conteúdo do bilhete, mas o resgate de indícios do passado, como as conversas com o Dito sobre sua mãe e o tio, a fala de vovó Izidra a respeito do caso, a gravidade e, ao mesmo tempo, a vagueza e insegurança na "fala" do Tio despertam-lhe um outro sentido e criam um universo ficcional específico para Miguilim. Há até mesmo a criação de um final para a estorieta do Menino do Tabuleirinho, em que o tio, mesmo com a desculpa da perda do bilhete, insistiria na sua entrega, escrevendo outro e, com isso, prolongando sua angústia.

“Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo” (CG, p. 115)

Até o momento, o que se viu explicitado nas estorietas do boticário Soande e do Pitôrro é que Miguilim, ao recriar estórias, alcança sempre uma norma de comportamento para si mesmo. No entanto, há duas passagens em que ele se dirigirá a um destinatário; a primeira abrange a dimensão mais particular, familiar, pois o destinatário é sua mãe; a segunda ocorre em uma dimensão mais geral, tendo por destinatário um público maior, indeterminado, graças à extensão de uma manifestação folclórica, na estorieta da Cuca Pingo-de-Ouro.

O primeiro caso acontece quando Miguilim volta da viagem de crisma ao Sucurijú. Escutara um homem dizer que o Mutúm era um lugarejo bonito, ao contrário do que a mãe achava:

Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a **boa notícia** para dar à mãe: o que o homem tinha falado – *que o Mutúm*

era lugar bonito... A mãe, quando ouvisse essa **certeza**, havia de se alegrar, ficava **consolada**. **Era um presente**; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cor, **como uma salvação**, deixava-o febril até nas pernas. **Tão grave, grande**, que nem o quis dizer à mãe na presença dos outros, mas insofria por ter de esperar; e, assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela **revelação**. (CG, p. 28, grifos nossos).

Miguilim apresenta-se como o primeiro receptor da fala do homem. Com o pensamento na opinião contrária da mãe, ele reconstrói o significado daquelas palavras soltas, atribuindo-lhes um caráter de "salvação", de "revelação", destinadas à segunda receptora. Novamente, à semelhança do que fizera com os irmãos na narrativa do jacaré, assume a posição de criador e tenta presentear a mãe, revelando-lhe o mundo bonito em que vive por meio da palavra poética, tentando romper a visão embotada e costumeira que ela tem do Mutúm.

De certa forma, as palavras se tornam uma revelação para o menino, acostumado com a opinião materna. Aí também auxilia o fato de ele ter escutado a frase de outro, alguém de "fora", com outras experiências e outro olhar. Logo, ela adquire significação, estabelecida na interação de um locutor e seu receptor³³. Além disso, o modo pelo qual o homem "fala", sua entoação, fortalece a idéia de "verdade" em sua opinião: "Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum" (CG, p. 29). Por outro lado, a entoação com que a mãe afirmava que o Mutúm não era bonito não lhe inspirava confiança, "agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa." (CG, p. 29)

A frase ouvida por Miguilim ganha tom poético, capaz de atingir um sentido muito mais amplo do que o mero sentido referencial, próximo do que ocorre em "O recado do morro", em que a mensagem é compreendida quando estruturada como cantiga, já que a entoação expressiva funciona como "auxiliar marginal das significações lingüísticas" (BAKHTIN, 1979, p. 120). Para Miguilim, a frase se torna uma revelação quando endereçada a sua mãe, segunda destinatária da mensagem;

³³ Ver a esse respeito as reflexões de Bakhtin. Uma delas conforma a idéia aqui perseguida: "a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação [...] é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*. [...] Só a corrente da comunicação verbal fornece à palavra a luz da sua significação." (BAKHTIN, 1979, p. 117-118, grifos do autor)

além disso, tais palavras trazem em si uma outra característica que se associa ao poético: a forma. O menino acredita não saber atestar se o conteúdo do que era dito era verdade ou não, mas o que interessava era a “maneira” como havia sido pronunciada: “de longe”, ou seja, menos individualizada, portanto mais abrangente, capaz de sensibilizar; “de leve”, dito de modo sutil, poético; “sem interesse nenhum”, não pragmático, sem a intenção de meramente informar.

Essa dimensão sensorial, juntamente com a interlocução – importantes para o processo de significação e elaboração –, aparece mais intensamente na passagem em que Miguilim pensa que vai morrer e, para que isso não aconteça, reza, enquanto todos rezam para que a tempestade pare. Ele não confessa a ninguém sua angústia, porque teme que, com a palavra dos outros, sua suspeita se confirme – a concretização da fala seria a concretização dos fatos: a palavra se torna ação. Igualmente, ele deseja confirmar sua fé, através da repetição da declaração de vovó Izidra: “— 'Vovó Izidra, a senhora falou aquilo, aquela vez: eu tenho muita fé em Deus?!'” (CG, p. 60)

A importância da interlocução se constata no fato de Miguilim, para acreditar mesmo nas coisas que pensava, pedir a Dito que as repetisse. Assim também, logo após a morte do irmão, precisa ouvir outros falando sobre ele, precisa tornar-se ouvinte. No entanto, todos respondiam superficialmente, não davam a entoação e o sentido necessários para que a significação de Dito se completasse. As únicas que correspondiam ao desejo de Miguilim eram Rosa e Mãitina: “Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. Porque Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*.” (CG, p. 124, grifos do autor)

A reflexão segundo a qual a Rosa era capaz de um “sentimento sabido e um compreendido adivinhado” pode ser relacionada à “fruição compreensiva” e à “compreensão fruidora”, que assinalam a função da arte poética de instruir agradando. Miguilim se vale de tal procedimento em suas estorietas: apreciando a “realidade”, por meio do mundo ficcional, busca melhor compreendê-la.

Voltando à relevância da entoação, cabe ressaltar a passagem em que Miguilim ouve a mãe falar do Dito, ao lavar seu corpo morto:

— “Olha o inflamado ainda no pezinho dele... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pobrezinho do meu filhinho...” Essas exclamações não lhe saíam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor. [...] Mas precisava de ouvir outra vez: — “Mãe, que foi que a senhora disse, dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé, quando eles estavam lavando o Ditinho?!” [...] Depois, **repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. Era ele quem precisava de guardá-las, decoradas, ressofridas; se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia.** (CG, p. 123, grifos nossos).

Miguilim é receptor das palavras e novamente as reconstrói como forma de guardar a lembrança do irmão. No momento, para Miguilim, as palavras adquirem um tom poético. Nota-se até mesmo que as frases da mãe, reconstruídas por ele, ganham ritmo e rima. Essas frases, além de serem capazes de atingi-lo mais a fundo, fazem com que se revelem, para Miguilim, características físicas do irmão não observadas antes, sublinhando a capacidade da arte em proporcionar o prolongamento da percepção.

Nhanina não se lembra do que havia falado sobre o Dito, não consegue reconstruir os significados, porque, naquele momento, as palavras lhe surgem inspiradas pela emoção. Já Miguilim quer ultrapassar a limitação contextual, guardando as palavras da mãe, perpetuando-as graças a seus sentidos múltiplos, a sua poeticidade. Sobre isso versa Eco: “O emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e um uso referencial das emoções, pois a reação sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados.” (ECO, 2003, p. 83)

Uma nova significação surge para Miguilim em outro instante, fruto da relação com um interlocutor. Ao ouvir Seo Deográcias afirmar que o Patorí havia sido seu amigo, Miguilim se dá conta do que não sabia: “— Pois é, Miguilim, e você que perdeu quase de junto de uma vez dois tão seus amigos: o Dito e o Patorí...” (CG, p. 129). A “fala” o faz resgatar a lembrança de momentos em que realmente se relacionava amistosamente com Patorí, em que este não era “maldoso”, passando a refletir sobre a amizade até então desconhecida, cuja descoberta deveu-se à palavra do outro. Destaca-se, com isso, a importância da interlocução³⁴ e da entoação para que surja a significação. A “fala” e a “escuta” alheia permitem a constituição de

³⁴ Ao se falar na importância da interlocução para a constituição de novos sentidos, não se pode deixar de mencionar tal fato em *Grande sertão: veredas*, em que o protagonista e narrador Riobaldo, através do diálogo que estabelece com seu interlocutor, busca o sentido de sua vida.

novos sentidos e a reelaboração dos antigos. Ao necessitar desse tipo de confirmação, Miguilim busca a reorganização de seus pensamentos, a emersão de novos sentidos, do mesmo modo que, ao "falar" para a mãe que o Mutúm era bonito, quer fazer com que ela repense a visão limitada que possui de seu universo.

A relação com um destinatário também ocorre em outra estorieta, que, dentre várias de "Campo Geral", pode ser considerada "chave", pois, além de recorrente, resume as ambigüidades da novela: a da Cuca Pingo-de-Ouro.

Em diversas passagens, Miguilim diz que um dia vai tirar "a estória mais sua de todas": a da cachorrinha Pingo-de-Ouro, de quem ele gostava muito. Seu valor já se revela no nome, o valor do ouro, ainda mais se comparado aos demais animais domésticos³⁵ – nomes, em geral, onomatopéicos ou referentes a alguma pessoa de quem Bernardo não gostava. No entanto, repentinamente, a cachorrinha foi dada por seu pai a tropeiros que passavam pelo Mutúm. O menino entristeceu muito, porém, conforme assinala o narrador, logo a esqueceria: "Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava" (CG, p. 35). Por esta época, ele ouve a estória da Cuca:

Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:
"Minha Cuca, cadê minha Cuca?
Minha Cuca, cadê minha Cuca?
*Ai, minha Cuca*³⁶
Que o mato me deu!..." (CG, p. 35, grifo nosso)

A presença da adversativa "mas" após a afirmação do narrador mostra mudança de posição da personagem: "Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela

³⁵ Os nomes dos cachorros do Mutúm: Gigão, Seu-Nome, Zerró, Julim, Caráter, Catita, Soprado. Há exceção de dois nomes, um tanto poéticos: Floresto e Rio-Belo. Os gatos Quòquo e Sossõe. O papagaio Papaco-o-Paco.

³⁶ Guimarães Rosa diz a seu tradutor italiano: "Caso especial é o de *Cuca* (na verdade, poderia ser um sinônimo, raro e arcaico, de 'coruja', que os meninos ignoravam. A estória cantada existe, no sertão, como a pus no livro" (ROSA, 2003, p. 39). *Cuca*, numa concepção geral, é um "Papão feminino, fantasma informe, ente vago, ameaçador, que devora crianças, papon" (CASCUDO, 2001, p. 167). Mas há ainda muitas variantes, tanto do nome, quanto do significado, dependendo da região do país. Vale registro a variante de Pernambuco, que parece assemelhar-se mais ao sentido que se encontra na estorieta, que seria "o mesmo que quicuca, ticuca, rolo de mato" (CASCUDO, 2001, p.168). A variante mineira é o negro velho, aparecendo também sob a forma "coca". É interessante notar que a cantiga da Cuca, ouvida por Miguilim, em Minas, apresenta a variante pernambucana, o que evidencia mais uma vez o trânsito dessas estórias e cantigas pelo país.

nunca mais se esqueceu” (CG, p. 35). A identificação com a estória ouvida é imediata: Miguilim se espelha no Menino Triste, pois esse era o seu estado; associa a Cuca com Pingo-de-Ouro, já que ambas eram objeto de afeto e foram levadas para lugar indeterminado, sem a permissão de seus donos, por desconhecidos. Aproximam-se, ainda, pelas situações e representam perdas de grande valor afetivo para seus donos.

A identificação se intensifica pelo fato de alguns significantes da cantiga estarem “esvaziados” de sentido para o pequeno mundo de Miguilim. Nem ele nem ninguém sabia o que era uma cuca, assim como, ao se deparar com a “fala” do estranho sobre o Mutúm, não sabia o que era algo bonito ou feio. Suas atitudes, nos dois casos, se aproximam. Agora, mesmo não sabendo o que era uma cuca, por esta constituir elemento de uma estória, ele a aceita como algo de valor. Assim, o significante desconhecido pode ser preenchido pela Pingo-de-Ouro, transportando, desse modo, um de seus bens íntimos mais preciosos para a dimensão ficcional.

A transformação de Pingo-de-Ouro em Cuca, portanto em personagem de uma estória, faz com que ela se perpetue na arte, à semelhança do que tentou fazer com seu outro “objeto” de valor perdido, o irmão Dito, ao repetir as palavras da mãe como forma de guardá-las, “decoradas”, “ressofridas”. Inserida no contexto fabular, Pingo-de-Ouro não será esquecida, perpetuada pela ficção.

Além do caráter afetivo, Pingo-de-Ouro é valorizada por se fazer presente em vários instantes de questionamentos e reflexões do menino. O primeiro questionamento, incitado pela estória da cachorrinha, se refere à atitude dos adultos, aos “desatinos das pessoas grandes” (CG, p. 42). A atitude do pai não é compreensível: por que dar uma cachorra “que estava quase cega”? Com relação ao não entendimento do mundo adulto, Miguilim ainda reprova o prazer que aqueles sentem ao caçarem tatus, lembrando imediatamente do caso da Cuca: “um dia eles [os adultos] tinham gostado de matar o tatu com judiação, e aprontando castigo, essas coisas todas, e mandado embora a Cuca Pingo-de-Ouro, para lugar onde ela não ia reconhecer ninguém e já estava quase ceguinha” (CG, p. 72). Ela também fará parte das dúvidas sobre o que é pecado:

Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: “— Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?...” O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-Ouro, porque sempre que

ele chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto. (CG, p. 35).

Vida e morte também se ligam ao caso da cachorrinha, ao lado do fim de Dito. A Pingo-de-Ouro tinha partido. Até então Miguilim nunca havia pensado que ela poderia ter morrido; será Dito, no leito de morte, que despertará a idéia temida em Miguilim, intensificando a identificação com a estória, pois nela a Cuca havia sido morta:

"Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..." "— Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há de me reconhecer..." "— No Céu, Dito? No céu?!" – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. (CG, p. 118).³⁷

Assim como na criação da estorieta do presépio, o que move Miguilim para a criação da estória da Cuca Pingo-de-Ouro é o desejo de fugir da “realidade aflitiva” que implicou tal episódio para uma “realidade” mais amena, menos angustiante, “limpa”, longe da angústia e das dificuldades que ela acarreta. No entanto, nesse momento, ele não consegue criar, dar vazão a um mundo paralelo, pois tudo contradiz qualquer tipo de consolo, qualquer prazer. Há apenas dor e sofrimento. Dito é quem acaba criando essa outra “realidade”, encarando a morte, ao imaginar seu encontro com a Pingo-de-Ouro no céu.

Os dois afetos maiores de Miguilim – Dito e Pingo-de-Ouro – partem, sem possibilidade de volta: Dito, para a morte; no caso de Pingo-de-Ouro, mesmo antes de imaginar seu fim, alguém já havia alertado Miguilim de que ela não retornaria, pois ela estava quase cega e nunca encontraria o caminho de volta. Diante das perdas, a forma encontrada pelo menino para tentar superá-las é tornar presentes os seres queridos por via da composição ficcional: Dito, pelas frases da mãe que ganham um ritmo poético, e Pingo-de-Ouro, pela estorieta da Cuca.

Além das dualidades mencionadas, a estorieta da Cuca reúne a dualidade entre o mundo adulto e o mundo infantil, entre o domínio da criação e o da não criação, que transparece quando Miguilim, ao final da narrativa, descobre não ter mais facilidade de imaginar estórias: "Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil

³⁷ Nesta passagem, Dito, mesmo momentos antes de morrer, parece querer consolar Miguilim, ao dizer que se encontrará com Pingo-de-Ouro, como que contando parte da estória da cachorrinha, auxiliando o irmão na constituição da mesma.

poder de inventar estórias" (CG, p. 131), algo já anunciado na passagem da doença de Dito: "Ele [Miguilim] não era ele mesmo. Diante dele, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm – se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos" (CG, p. 122). Do mesmo modo que Miguilim criava suas estórias e associava outras à sua vida, após a morte do irmão tudo perde o sentido, faltando matéria-prima para suas criações. Evita o que remete ao lúdico, ao poético, recusando-se a "vivenciar" novas experiências.

Ele parece envelhecer (torna-se pragmático como o pai?). A mudança já se iniciara no momento do impasse da entrega do bilhete do Tio Terêz, no qual a personagem bebe "um golinho de velhice" (CG, p. 89), acentuando-se com o desaparecimento de Dito e com a obrigação de trabalhar no campo. No mundo adulto, conseqüentemente, está a falta de capacidade de criação, já que "a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil" (FREUD, 1976, p. 157), e ele parece abdicar momentaneamente dessa substituição. A perda de Dito vincula-se à passagem de Miguilim para a idade adulta, simbolizada pelo instante em que o Pai quebra seus brinquedos e posteriormente ele próprio termina por destruí-los – auge do confronto da sensibilidade contra o pragmatismo, do adulto contra a criança. As imposições do universo adulto acabam por se sobrepor à sensibilidade de Miguilim, afetando-o a ponto de ele mesmo quebrar os brinquedos. Parece haver uma espécie de rompimento com a infância e o mundo das brincadeiras, o que conseqüentemente provocaria a ruptura com o devaneio e a criação poética. Daí Miguilim não conseguir, temporariamente, inventar mais nenhuma estorieta ou finalizar o que ele dizia ser a estória "mais sua de todas", a da Cuca Pingo-de-Ouro.

No entanto, como tudo vira do "avesso", no desfecho da narrativa, volta-lhe o desejo de criar estórias: "Entrava, deitava na rede, tinha tanta vontade de poder tirar estórias compridas, bonitas, de sua cabeça, outra vez. Não queria nada" (CG, p. 147). Seu gosto pela imaginação poética retorna, claramente modificada, sobretudo quando o "tempo de doer" acaba, com a morte do pai e a partida de vovó Izidra. Sem os dois censores, Miguilim poderia dar vazão a suas criações, à sua imaginação; no entanto, ele não consegue mais efetivá-la. Há o desejo, mas a experiência e o contato com a angústia que o envelheceram deixaram marcas. Apesar disso, a alegria retorna e a lição do Dito se faz presente como palavra de

ordem: "— 'Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!..." (CG, p. 119)

Tudo pode mudar, este é o mecanismo da vida, explícito nas palavras de seo Aristeu: "— 'Tempo bom é este, Miguilim: a gente planta couve e colhe repolho; então, come alface..." (CG, p. 147). A mudança aparece também no pai e em vovó Izidra. Antes de partirem, ambos têm atitudes que deixam Miguilim, quando adoece, entrever o lado positivo dos dois: "e então Miguilim viu Pai, e arregalou os olhos: não podia, jeito nenhum não podia mesmo ser. Mas era. Pai não ralhava, não estava agravado, não vinha descompôr. Pai chorava, estramontado, demordia de morder os beijos" (CG, p. 143-144); e vovó Izidra, que "rezava sem esbarrar, as orações tão bonitas, todas que ela sabia, todos os santos do Céu eram falados. [...] Ela dava água, dava caldo quente, dava remédio" (CG, p. 61). Os opostos continuam existindo, mas o menino entrevê que em tudo há um pouco de cada lado, o avesso e seu contrário, influenciado, agora como receptor, pelas palavras de Dito.

Com a constatação das mudanças, parece que Miguilim lembra-se de quase todos os opostos com os quais se deparou, auxiliado, seja pela interlocução com outras personagens, seja pelas estórias. Os opostos estão concretizados em vários elementos e personagens, como a Cuca (conflito entre adulto e criança); o Pai (poesia e pragmatismo); o Dito (alegria e tristeza); o Mutúm (o bonito e o feio); Tio Terêz (certo e errado); Patorí (amigo desconhecido, encoberto pela figura do inimigo).

As lembranças presentificam todos os que fizeram parte de sua vida, incluindo os ausentes, no momento de partir para a cidade com o "doutor" José Lourenço, que aparecera no Mutúm e lhe emprestara óculos. O menino opta pelo lado positivo das dualidades: a criação da estória da Cuca Pingo-de-Ouro; o Pai, na figura do Tio Terêz; a beleza do Mutúm; a amizade de Patorí; a Mãe e, por fim, o Dito³⁸, que havia lhe ensinado a alegria mesmo nas horas tristes, em meio a esse

³⁸ Dito transmite uma experiência a Miguilim pois é mais velho (interiormente) – "parecia uma pessoinha velha, muito velha em nova" (CG, p. 124). A transmissão da experiência provém principalmente dos mais velhos: "Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios..." (BENJAMIN, 1994, p. 114). Dessa maneira, Dito possui "ditos": "— Quando a gente crescer, a gente gosta de todos" (CG, p. 50), "Tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito..." (CG, p. 87), " _ Rezo baixo, e aperto a mão fechada,

mundo tão "misturado". A lição figura como um motivador da atitude final de Miguilim, de sua visão, agora mediada pelos óculos, apontando um novo modo de ver, fruto das experiências pelas quais passou. A esse respeito, afirma Oliveira: "A descoberta do mundo empreendida pelo menino Miguilim, no fim da primeira novela, não decorre do ato de sua viagem, mas da contemplação do mundo exterior através de uma nova possibilidade de ver." (OLIVEIRA, 1991, p. 66-67)

Além disso, e aqui surge uma das funções mais importantes de Miguilim em sua relação criador/receptor, a mudança se dá também no que concerne a seu mundo ficcional. O movimento de retirar de outras histórias matéria/forma, com o intuito de auxiliar sua "vivência", ganha agora o caminho inverso, ou seja, o particular, seus questionamentos e valores, reunidos na história da Cuca Pingo-de-Ouro, são transportados para uma dimensão maior, mais geral, porque ela foi inserida no folclore, contendo nova conotação. A cachorrinha não é mais a Cuca, sem importância para ninguém, mas sim a Cuca Pingo-de-Ouro, plena de sentidos. O traço pessoal de Miguilim está presente nela, já tendo, inclusive, um primeiro receptor: Dito, que, ao cobrar a história de Miguilim, a denomina "história da Cuca Pingo-de-Ouro". Embora não consiga compor a "história mais sua de todas" (devido ao motivo antes exposto), ela já está estruturada, marcada na história folclórica. Logo, seu papel de criador se desloca do particular para o geral.

A história da Cuca Pingo-de-Ouro torna-se aspecto nodal das relações entre criador/receptor que percorreram, em diferentes etapas, a vida de Miguilim. Recebendo a história, na posição de ouvinte, amplia seu sentido com elementos pessoais, reconstruindo os significados e transformando-a em ponto reflexivo, capaz de atingir outros, estabelecendo a comunicação, por meio da difusão folclórica.

Enfim, percebe-se que Miguilim (re)conhece o papel do mundo ficcional em sua vida, porque sabe fazer uso desse mundo de várias maneiras e de modo ativo, tanto no papel de ouvinte, quanto no de recriador ou criador. Como ouvinte/receptor, expõe seu repertório de histórias, evidenciando a atmosfera lúdica que cerca, especialmente, os homens do sertão, desde crianças. Mas tal exposição não é gratuita, ocorrendo em momentos específicos, refletindo-os por meio da identificação entre personagens. Recriando as estorietas, elas adquirem variadas funções, entre

aperto o pé no chão, até doer ... [...] — Eu rezo assim. Eu acho que é por causa que Deus é corajoso." (CG, p. 98).

outras, a de organização da realidade e a de aprendizagem. Cabe lembrar que Heloísa Vilhena de Araújo considerara "Campo Geral" um conto sobre o aprendizado da alegria.

Auxiliares de pensamentos e organizadoras de experiências, as estorietas vão além, aparecendo igualmente para consolar, presentear, questionar, proporcionar a fuga da realidade, modificar a visão de mundo, salvar, etc. Todas essas funções convergem para a vida íntima de Miguilim; ou seja, da experiência do geral o menino retira elementos para a experiência particular. No papel de criador, apresentará uma nova faceta; como narrador, extrai das coisas ao seu redor matéria-prima, experiências, para transmiti-las agora a outros, seus ouvintes. No entanto, a força de Miguilim como narrador/criador não se limitará ao restrito círculo familiar, nem o movimento de seu universo lúdico se dará sempre de fora para dentro, do geral para o particular. Esse âmbito irá se expandir e, a partir da recriação de uma estória popular, reconstruindo seus significados com elementos íntimos e singulares, transportará sua vivência para a comunidade, para a dimensão do geral, por meio da estorieta da Cuca Pingo-de-Ouro, que, como manifestação folclórica, viajará sertão e mundo, carregada de valores particulares. De aluno, passa a mestre na arte de narrar. Do aprendizado, passa ao ensino, deixando transparecer o aspecto metafísico da obra literária da qual fala Guimarães Rosa em entrevista a Günter Lorenz, a saber, de que "o poeta é dotado" de poder que altera "a imagem corrente do mundo." (COUTINHO, 1983, p. 208)

3. “Cara-de-Bronze”

Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. [...]. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. **Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto.** (CB, p. 135, grifos nossos).

A citação acima está presente em “Cara-de-Bronze”, segunda narrativa do volume *No Urubuquaquá, no Pinhém*. O aviso que nela se expressa é feito por “um dos narradores” – que se pronuncia, nessa cena, em primeira pessoa, aparecendo também na terceira voz – e remete a um traço da obra de Guimarães Rosa, ou seja, o de que seus textos não podem ser lidos apressadamente. Sobre isso, cabe aqui trecho de Paulo César Carneiro Lopes, que, embora verse sobre *Tutaméia*, atinge o conjunto da obra do escritor mineiro: “Contemplar é olhar sem pressa, sem ânsia de terminar de ver. A obra rosiana por si mesma exige esta atitude, quem a lê com pressa, com vontade de terminar logo, de entender logo, está destinado ao fracasso. Ela exige a ruminação calma do boi.” (LOPES, 1997, p. 38)

A estória “dificultosa” que se contará tem como centro a volta de um vaqueiro, o Grivo, de uma longa viagem de dois anos, a mando de Cara-de-Bronze, dono da fazenda Urubuquaquá. Grivo encontra-se, na passagem, relatando sua viagem, no quarto do recluso, velho e doente fazendeiro, enquanto do lado de fora, abrigados de uma chuvinha insistente, os vaqueiros da fazenda, juntamente com quatro forasteiros, Moimeichego, linhô Ti, Seo Sintra e Lô Jesuíno Filósio, ali apenas de passagem, especulam sobre a “expedição” e seu propósito. O diálogo corre incitado principalmente por Moimeichego, tendo como “trilha sonora” as cantigas do violeiro Quantidades, pago para “não conhecer sossego nenhum de idéia” (CB, p. 113), divertindo “com os sentimentos velhos, todos juntos.” (CB, p. 115)

Esse breve resumo textual permite entender melhor por que aquele narrador, que alerta seus leitores, constitui apenas um dos que permeiam a narrativa. Eles são vários e se espalham em uma estrutura polimórfica, já muito discutida pela crítica³⁹, que reúne a lírica, nas cantigas do violeiro Quantidades; o teatro, no diálogo entre os

³⁹ Ver textos de Rui Mourão, “Processo da linguagem, processo do homem” (MOURÃO apud COUTINHO, 1983), e de Benedito Nunes, “A viagem do Grivo” (1969), entre outros.

vaqueiros e no trecho de roteiro cinematográfico; e a épica, representada pela viagem do Grivo⁴⁰. O contar impregna fatos e personagens. Há narração nas notas de rodapé. Em algumas delas, as cenas retratam, também em forma de diálogo, os vaqueiros na apartação cotidiana da fazenda, criando um novo plano, uma nova dimensão que, ao lado da primeira (em que há a conversação no corpo de texto), aproxima-se de um roteiro cinematográfico. Em outras, há parte do relato do Grivo, apoiado na enumeração das árvores que o jovem avistou na viagem, constituindo-se “verdadeira ‘estorinha’, em miniatura, dada só através de nomes exatos de arbustos”⁴¹ (ROSA, 2003, p. 94). Outras notas apresentam trechos de novas cantigas populares, da *Divina Comédia*, de Platão, de Goethe e dos *Upanishads*, aparentemente inseridos pelo narrador em terceira pessoa.

Esse contador é quem começa a narração da estória maior, apresentando apenas descritivamente a paisagem e o Urubuquaquá, para logo dar lugar à estrutura teatral. Inicia-se, então, o diálogo, em que são fornecidas informações sem conexão, pois o motivo central da conversa já está em andamento. O leitor consegue apreender algum sentido devido à presença de forasteiros, que, por igual ignorância dos fatos, os questionam na tentativa de compreendê-los. Só depois do trecho de roteiro cinematográfico é que retorna o narrador, dessa vez expressando-se na primeira voz e contando a estória de maneira linear⁴². Seu discurso ainda vem imiscuído a cantigas e a algumas falas de vaqueiros, para em seguida dar lugar, novamente, ao diálogo e à narração do Grivo.

Percebem-se, dessa forma, dois narradores e duas narrativas principais: aquele narrador em terceira pessoa, que apresenta a estória, aparecendo em momentos esparsos, e o Grivo, que narra a viagem empreendida a Cara-de-Bronze, longe do conhecimento dos demais.

⁴⁰ Benedito Nunes, no ensaio “A viagem”, foca alguns pontos de contato entre “Cara-de-Bronze” e *A Demanda do Santo Graal*, chamando a atenção, entre outros, para a “atmosfera medieval das côrtes” (NUNES, 1969, p. 183), aproximando Cara-de-Bronze ao rei Artur, Grivo a Galaaz e o Santo Graal à palavra. E, ainda, a viagem como demanda, que, na narrativa de Rosa, seria a “Demanda da Palavra e da criação poética”. (NUNES, 1969, p. 182)

⁴¹ Interessante observação de Ortega Gálvez segundo a qual as enumerações em nota de rodapé dirigem-se ao interlocutor Cara-de-Bronze: “O fato de haver duas respostas, uma breve e outra mais completa e extensa, faz-nos pensar que as mesmas são para interlocutores diferentes, quais sejam: os vaqueiros, para os quais ele dá a resposta mais breve, e o Cara-de-Bronze, o verdadeiro interessado no resultado da viagem, para quem o Grivo relata todos os pormenores.” (ORTEGA GÁLVEZ, 1999, p. 133-134).

⁴² Processo semelhante ocorre em “Dão-lalalão”, como se verá no próximo capítulo, em que as informações, inicialmente desconexas por serem apresentadas pelo devaneio do protagonista, são esclarecidas pela entrada de um narrador em terceira pessoa.

Há a formação de várias cadeias comunicativas, foco de atenção do presente trabalho. De um lado, está o contador Grivo, que terá dois receptores principais; num primeiro momento, Cara-de-Bronze; num segundo, os vaqueiros. No entanto, há outras cadeias, que guardam entre si uma peculiaridade: os contadores são seus próprios receptores. Numa delas, Cara-de-Bronze envelhece influenciado por uma estória que criou sobre sua vida; o Grivo, durante a viagem empreendida, constrói para si uma outra estória, sendo contador e receptor; por fim, os vaqueiros, por meio do diálogo, tornam-se receptores do que contam. Todos impulsionados pelo desejo de saber.

“Eu sei, não vi: sei é ouvido contado...” (CB, p. 117)

Conforme se disse, um dos narradores principais é aquele que se apresenta ora na terceira, ora na primeira pessoa. Ele é o responsável por descrever a paisagem do Urubuquaquá, toda a cena daquele determinado dia, repleto de acontecimentos, a estória de Cara-de-Bronze, além de outras inserções explicativas. Em muitos momentos, esse narrador revela fortes características de oralidade, de um contador (obviamente, tal característica se vê aqui estilizada, por se tratar de um registro já mediado pela escrita). Isso porque suas “falas” parecem pressupor um ouvinte, não um leitor. Diz ele que a estória é difícil de se “contar” e de se “ouvir”, e ainda que o que está a relatar é fruto de uma dedução, portanto, resultado de sua própria criação, pois o “narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1994, p. 221). A dimensão do ouvir que se apresenta na narrativa, diretamente vinculada ao contar, é percebida como algo capaz de provocar transformações de natureza estrutural e de conteúdo do que se relata. O resultado dessa deturpação, representado pelo sentido que adquire para cada ouvinte, sensibiliza seu receptor, possibilitando-lhe novos conhecimentos e mudanças.

Nesse ritmo, na fazenda Urubuquaquá, devido à conformação de grande quantidade de cadeias comunicativas, cada contar produzirá um novo contar, uma nova estória, já fruto de outras antecedentes modificações, afinal, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1994, p. 205). A transmissão se

mostra claramente em “O recado do morro”, ilustrando o caminho percorrido pelas estórias no sertão⁴³. Em “Cara-de-Bronze”, a proliferação de contares e de narradores ecoa no nome do violeiro Quantidades, como bem observa Ana Maria Machado (1991, p. 60).

Essa característica vem exemplificada, em ponto menor, em três momentos: primeiro, na notícia de que Grivo havia chegado da longa viagem com tropa, contada pelo cozinheiro-de-boiada Massaongo: “o Peralta contou à Iàs-Flores, Iàs-Flores contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei...” (CB, p. 117). O segundo momento se instaura na chegada de Cara-de-Bronze ao Urubuquaquá, relatada por pai Tadeu: “O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui” (CB, p. 120). E, por fim, o terceiro momento se apresenta nas palavras do narrador, depois de contar parte da vida de Cara-de-Bronze: “Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém.” (CB, p. 138)

Percebe-se em comum aos três momentos a imprecisão da fonte original do que se conta. O que sabem provém da escuta de um contar de outrem ou é fruto de uma dedução, de uma adivinhação. O fato, “real” e “concreto”, não se mostra. Não sendo conhecidas a “fonte” e a “versão original”, o cerne do contar conserva certa nebulosidade, tornando-se, por essa mesma razão, fonte de novas especulações – deduções ou adivinhações – e, conseqüentemente, de novas estórias.

Ao contrário do que se poderia pensar, essa grande indefinição configura-se algo mais valoroso do que a certeza dos fatos:

Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava – [...] assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (CB, p. 136-137)

Sombrios que circundam toda a narrativa, envolvendo as estórias de vida de suas personagens, principalmente a de Cara-de-Bronze, como se verá a seguir.

⁴³ Em “O recado do morro”, fica explícito o caminho percorrido pelas manifestações artísticas no sertão, com o esmiuçamento do processo de constituição de uma cantiga. V., entre outros, a análise de José Miguel Wisnik, “Recado da viagem” (1998).

“O mundo ferve quieto” (CB, p. 160)

A casa a que se refere o narrador, na citação acima, é a rica residência da fazenda Urubuquaquá. Poucos nela entraram e, por isso, longe dos olhares de muitos, seu interior é desconhecido e sombrio. Mais sombria é a figura que nela se esconde: o fazendeiro Cara-de-Bronze, aquele “que ninguém quase não vê” (CB, p. 111), sempre trancado no quarto, criando uma imagem imprecisa. Nem mesmo o violeiro Quantidades, que mantém com ele certo contato, pois incitado diretamente por ele a cantar, o vê: percebe-o apenas pela escuta, através de pancadas que o Velho dá na parede. Doente, há a informação, entre os vaqueiros, de que ele está se preparando para fazer seu testamento, vendendo suas terras, gados, e convocando juiz-de-paz, escrivão e testemunhas.

O que se sabe tanto da aparência quanto dos traços psíquicos da personagem são fragmentos ouvidos de uns e outros, que, a pedido de Moimeichego, são enumerados em ladainha controversa pelos vaqueiros na tentativa de descrevê-lo. Como resultado obtém-se de novo a imprecisão: uma figura disforme, ambígua e duvidosa – “— Ôxe, é esquipático, no demais. A gente vê, vê, vê, e não divulga...” (CB, p. 127). Nem mesmo seu nome é conhecido. Questionados novamente, reaparecem variadas opções: Sigisbé, Sejisbel Saturnim, Xezisbé Saturnim, Jizisbéu, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim (CB, p. 114), prováveis reflexos da “aura de mistério que o envolve” (MACHADO, 1991, p. 55). Os vaqueiros sabem apenas um dos sobrenomes, Velho, e o apelido, ainda incerto para todos, por desconhecerem a cor do bronze, fazendo-os silenciar diante da pergunta do forasteiro: “Quem pôs [o apelido]? (*Silêncio de todos. Pausa*)” (CB, p. 122).

Para esclarecer o nome completo do fazendeiro, no “registral”, é chamado o vaqueiro mais velho da fazenda, detentor de maior conhecimento e, portanto, “quem ensina” (CB, p. 114), o pai Tadeu: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. O nome, segundo Ana Maria Machado, confirma o poder do fazendeiro, “senhor absoluto”, que “domina tempo e terra, Saturno e Géia” (MACHADO, 1991, p. 55). Porém, mesmo com a exatidão do nome, ainda há dúvida com relação ao último, “Filho”, pois “ele mesmo [Cara-de-Bronze] põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta” (CB, p. 114). No entanto, ao tentar eliminar a marca

paterna, “fica com o Nome exatamente igual ao do pai e o incorpora em si” (MACHADO, 1991, p. 56). Assim, dentre todos os “sombrios” que envolvem Cara-de-Bronze, destaca-se mais esse, indício de relação conflituosa com o pai: “Não quis filhos. Não quer pai”. (CB, p. 114)

O ato de riscar o nome “Filho”, por não ser compreensível aos vaqueiros, torna-se fonte de especulações, esclarecidas uma vez mais por Tadeu. Conta ele que, no passado, Cara-de-Bronze tivera uma briga com o pai e, nela, uma troca de tiros. O fazendeiro viu o pai cair com o disparo e, acreditando tê-lo matado, fugiu, rodando terras, até se fixar no Urubuquaquá, sem saber que a queda, no fundo, ocorrera porque o outro estava bêbado. Tal “verdade” só foi conhecida quarenta anos depois. Com a fuga, ainda perdera a noiva: “Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era toda e muita formosura...” (CB, p. 172-173)

No episódio, Cara-de-Bronze viu o pai cair, mas não viu sua bebedeira. A cena que origina sua estória é nebulosa, fruto de uma sobreposição de imagens, responsável pela interpretação diversa do que de fato tinha acontecido. A partir do não visto, de algo nebuloso, há o engano irônico a moldar toda a sua vida. Depois da fuga, instalado no Urubuquaquá, inicia uma jornada de trabalho excessiva, tornando-se um jovem ambicioso que “queria era sopensar que tudo era dele...” (CB, p. 121), sempre mandante. Fez progredir a fazenda, tendo por única preocupação o trabalho e detendo o pensamento apenas nas “coisas proveitosas”, dedicação, contudo, indicativa de uma fuga: “Ele fez o Urubuquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia era para se esquecer, de si, por desimaginar” (CB, p. 138), a mesma imagem dos homens que Grivo encontra durante sua viagem, “que andavam endoidecidamente sérios, em seus trabalhos; e, como falavam desses trabalhos, descareciam de mostrar seu receio” (CB, p. 163). Esquecendo-se de si, Cara-de-Bronze se esquece do que foi: filho e noivo; esquece-se do que o antecede – a filiação – e do que o sucederia – esposo e pai: passado e futuro estão suspensos. Ele ainda procura “desimaginar”, ou seja, procura evitar, não os fatos passados, pois estes lhe são desconhecidos, mas a sua imaginação sobre eles.

Ao bloquear a lembrança dos fatos pretéritos (que não deixam de ser vinculados ao futuro, pois do mesmo modo prejudicado), Cara-de-Bronze vive um tempo cristalizado, um presente que foi criado por ele próprio, a partir da cena nebulosa e incerta de outrora. Sua única certeza vem de algo que apenas “viu” e

que aceitou como verdade: o assassinato do pai. Diz-se que “apenas viu” porque, segundo Cardoso, na esteira de Merleau-Ponty, o ato de ver se limita a espelhar e registrar, refletir e gravar as coisas, sugerindo “contração ou rarefação da subjetividade” (CARDOSO, 1988, p. 348), supondo, assim, um “mundo pleno, inteiro e maciço”, em que predomina a crença em seu “acabamento e totalidade” (CARDOSO, 1988, p. 349). Ele não viu, no entanto, o “verdadeiro” motivo da queda. Tal criação paralisa o viver e é temida: “em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar pra trás” (CB, p. 121), sendo considerado (e, principalmente, considerando-se) um “homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento, malaventurado.” (CB, p. 138)

A qualificação de “morgado” acentua sua posição familiar, como o filho “primogênito” (HOUAISS, 2004, p. 1962). No entanto, esse posto, condenado, aparece unido ao complemento “da morte”, associado diretamente ao suposto crime. Ser filho, o fruto, o resultado da morte do pai pode qualificar a vida posterior ao episódio: nula, sem vida. Outra acepção de “morgado” vem complementar esse bloqueio: “muito cansado ou com pouca disposição de agir”, ou seja, Cara-de-Bronze se encontra indisposto para a vida.

Sendo assim, a certeza do assassinato é o que permanece como “realidade”. Surge, com isso, um “sentimento de culpa criativo” (FREUD, 2005, p. 162), resultado de um contar de outra estória para si mesmo: matara o pai, portanto, é culpado. Supervaloriza-se o que é pensado, e não o que se apresenta como “realidade”. Cria-se e vive-se um mundo à parte⁴⁴.

Manter o passado intocado era uma maneira de não revivê-lo, e, com isso, tentar impedir o sofrimento e a angústia, priorizando o prazer que o não-saber é capaz de proporcionar. Ir ao encontro da “realidade” poderia ser confirmar o que teme: a efetivação do assassinato⁴⁵. Escondida, a culpa não ganha ainda mais força e convicção, o que satisfaz o desejo de evitar o desprazer. Fazendo uso do que tem

⁴⁴ Sobre isso diz Freud: “É nas neuroses obsessivas que a sobrevivência da onipotência dos pensamentos é mais claramente visível e que as conseqüências desse modo primitivo de pensar mais se aproximam da consciência. [...] Em todas elas, o que determina a formação dos sintomas é a realidade, não da experiência, mas do pensamento. Os neuróticos vivem um mundo à parte, onde [...] somente a ‘moeda neurótica’ é moeda corrente, isto é, eles são afetados apenas pelo que é pensado com intensidade e imaginado com emoção, ao passo que a concordância com a realidade externa não tem importância”. (FREUD, 2005, p. 93)

⁴⁵ A força que adquire a interlocução, a palavra vinda de outrem: semelhante ao que ocorre com Miguelim, ao pedir que outros repitam coisas que lhe são importantes, para que ele tivesse certeza delas.

à mão, Cara-de-Bronze, na juventude, procura desviar os pensamentos dolorosos por meio do trabalho, do pragmatismo e do silêncio.

Além de ser percebido como estratégia de fuga, o silêncio também se configura fonte de angústia. A princípio, falta-lhe a verbalização, característica que se apresenta recorrente: “Diz’ que ele não fala nada, mas que bota cada um de sobremão...” (CB, p. 122); “Não fala, mas dá de estender para o senhor os ossos daqueles braços” (CB, p. 126); “Ele pensa sem falar, dias muito inteiros” (CB, p. 126). Indicativo dessa falta é o desfecho da briga com o pai: ela acaba com tiros, não com palavras.

O silêncio apenas se rompe para mandar e ordenar, verbalização que exige como resposta a execução de ações, não priorizando a interlocução. Seu caráter de mando aparece por toda a narrativa, em meio ao diálogo dos vaqueiros e em cantigas do violeiro: “— É um homem que só sabe mandar” (CB, p. 126). Os únicos questionamentos se destinavam ao cotidiano da fazenda: “ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso” (CB, p. 139). Ele questionava, mas nunca respondia.

No entanto, o prazer advindo dessa fuga é estreitamente vinculado ao desprazer: o não saber que o acompanha pela vida traz a velhice incompleta:

O homem envelhece é porque não agüenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice – membeca ou querembaua, dava na mesma coisa. Não tinha elixir. (CB, p. 138).

Sua condição, no momento “presente” da narrativa, é análoga ao conhecimento que possui de si, submisso à paralisação do viver: está recolhido e imóvel em seu quarto de “achacado”. No entanto, a paralisação não é total, não a quer total, e o desejo de não-saber passa a dar lugar ao desejo do saber. Nota que lhe falta algo: “Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d’água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis” (CB, p. 138). Próximo da morte, ele deseja desfazer a paralisia do viver. Iniciam-se mudanças substanciais. Primeiramente, fazendo com que as coisas se desloquem ao seu redor e cheguem a ele, “a modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto...” (CB, p. 122) – o que reflete uma imagem apequenada da paralisia do passado, agora apenas cercada pelo saber, porque não pode ser mudada.

No plano material, desapega-se de algumas aquisições – antes tão valorizadas –, vendendo seus gados e as terras do Urubuquaquá. Desvaloriza o que foi conquistado “às cegas”, com a finalidade apenas de desvio da “realidade”, e que não representa nada do que ele agora quer resgatar. Falta-lhe “amor” por aquelas terras, que acabam perdidas “em mão dele”, “por ele não ser” (CB, p. 119) do lugar. No entanto, Cara-de-Bronze gosta da Vereda-do-Sapal, “um retirinho encostado” (CB, p. 119) ao Urubuquaquá, o qual pretende rebatizar com o nome de “Buriti de Inácia Vaz”, nome “que enche os tons”, mas que é incompreensível para os vaqueiros, que nunca conheceram nenhuma mulher naquelas bandas com tal denominação. Lô Jesuíno Filósio, um dos forasteiros, especula a possibilidade de aquele ser o nome da mãe do fazendeiro, ao que é respondido por pai Tadeu: “Cara-de-Bronze nunca falou em mãe. Mas pode” (CB, p. 120). No entanto, Buriti de Inácia Vaz⁴⁶ é o nome de uma povoação no Maranhão, constituindo, atualmente, uma cidade conhecida apenas como Buriti, devido à abundância deste tipo de árvore.

Ao considerar que Cara-de-Bronze é do Maranhão – informação que não fica explicitada na narrativa⁴⁷, mas que é fornecida pelo próprio escritor em carta a seu tradutor italiano (ROSA, 2003, p. 93) –, aventa-se a possibilidade de que a cidade de Inácia Vaz tenha feito parte de sua vida pregressa. Assemelhando-se o Sapal àquelas paragens, intenciona rebatizá-lo, já que ele “traz tudo p’ra perto de si” (CB, p. 127), mostrando que agora o que obtém valor é o que remete a seu passado.

A vegetação característica da cidade de Buriti pode ter influenciado a instalação do fazendeiro no Urubuquaquá, pois há no local “os buritis, os ramilhetes dos buritizais, o s b u r i t i z a i s, os buritis bebentes” (CB, p. 108). Pode, ainda, justificar o fato de Grivo dizer, em determinado momento de sua narração, aos vaqueiros que “Todo buriti é uma esperança” (CB, p. 151), já que consiste em indício de estar se aproximando da terra natal de Cara-de-Bronze, destino de sua viagem.

⁴⁶ “O povoado que deu origem ao município de Buriti-MA teve início quando uma senhora de nome Inácia Vaz se estabeleceu às margens do riacho do Tubi, localizado em um vale entre morros e aí fundou um engenho de cana para fabricação de açúcar mascavo e aguardente. A abundância de água e a fertilidade das terras adjacentes fizeram com que o engenho prosperasse, propiciando o deslocamento de diversas famílias para o local, constituindo, assim, uma povoação a que deram o nome de Buriti, em razão, talvez do buritizal ali existente.” Disponível em: <www.buriti-ma.com.br>. Acesso em: 07 de set. 2007.

⁴⁷ As únicas indicações possíveis de serem associadas ao Maranhão na narrativa são as que apontam o “norte” como região de origem de Cara-de-Bronze: a informação de que, quando chegara ao Urubuquaquá, “calçava umas dessas esporas do Norte” (CB, p. 121), e a de que Grivo, ao partir, foi “com rumo para um dos nortes” (CB, p. 118), “Se sabe, foi para o norte, dessa banda. Virou a serra.” (CB, p. 118).

Além disso, não se deve deixar de mencionar a obviedade, para a geografia sertaneja, de que onde há buriti há vereda, sempre lugar abundante de água e sombra, desejado e necessário a todo viajante do árido sertão.

Depois de atingir seu universo material, a mudança também se faz no caráter de seus questionamentos: “mudara. Agora ele indagava engraçadas bobéias”⁴⁸ (CB, p. 139). A resposta exigida é diversa da anterior: não é exata, mas elaborada; não é objetiva, mas subjetiva, “tudo no quilombo do Faz-de-Conta” (CB, p. 141). Na nova fase, a informação do cotidiano da fazenda chega-lhe em parte através das cantigas do violeiro. E nesse tom é que realiza o teste com os vaqueiros, com o intuito de selecionar apenas um para cumprir a jornada. Durante a prova, Cara-de-Bronze jogava “o sujeito em assunto”, para tirar-lhe “palavra” (CB, p. 139). Mandava-os “por perto, a ver, ouvir e saber” (CB, p. 146). Na volta, diante do relato de cada um, o fazendeiro “ouvia, pensava e olhava” (CB, p. 145). Dessa vez, Cara-de-Bronze “olha”. Diferentemente do ver, o olhar

remete, de imediato, à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta, para cada passo nesta ação a espessura da sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), com o intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor. (CARDOSO, 1988, p. 348).

Este “impulso inquiridor” nasce do “inacabamento do mundo” (CARDOSO, 1988, p. 349). Cara-de-Bronze encara o relato de seus vaqueiros subjetivamente, verificando qual deles consegue trazer uma versão mais completa e profunda do que foi “apenas” “visto”. Exige do eleito também o “olhar”, pois este “procura”, é a “visão feita interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349).

Questionados por Moimeichego, os vaqueiros tentam definir o que o fazendeiro buscava no teste. Como resultado, chega-se a um dos momentos de maior poeticidade da narrativa, reverberando as vozes de todos os vaqueiros, até ser resumido por um deles: “queria era que se achasse para ele o *quem* das coisas!” (CB, p. 141). A exigência de Cara-de-Bronze parece ser a procura do que lhe faltava para viver, ou seja, deseja transformar a gota-d’água que existe em seu coração em elixir.

⁴⁸ Dizem os vaqueiros que as perguntas de Cara-de-Bronze são “mariposices”, “assunto de remondiolas”, “imaginamento”, “dislas disparates”, “imaginamentos de sentimento” (CB, p. 123).

Da supervalorização do trabalho, passa a priorizar as manifestações artísticas, mostrando a mudança de configuração na tentativa de desvio da “realidade” angustiante. Isso porque um dos caminhos para se atingir o prazer é fugir para um “mundo mais agradável de fantasia”, evitando o mundo real, que se encontra repleto da influência da “sociedade humana e das instituições coletivamente criadas por ele” (FREUD, 2005, p. 81), as mesmas influências e instituições que poderiam confirmar sua auto-condenação. O referido “mundo agradável” é representado pela arte. Sobre isso diz Freud:

À frente das satisfações obtidas através da fantasia ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores. As pessoas receptivas à influência da arte não lhe podem atribuir um valor alto demais como fonte de prazer e consolação na vida. Não obstante, a suave narcose a que a arte nos induz, não faz mais do que ocasionar um afastamento passageiro das pressões das necessidades vitais, não sendo suficientemente forte para nos levar a esquecer a aflição real. (FREUD, 1974, p. 100).

A arte que cerca Cara-de-Bronze proporciona um alívio momentâneo, neutralizando a “aflição real”. Como algo sedoso e quente que absorve por um instante o frio, ela é capaz de aplacar passageiramente a angústia: “Contra por contra, como se esses gerais fossem mundo de gelos. Tudo um frio. Mas frio e molhado se cercam com paina.” (CB, p. 138)

Ele é o ouvinte atento de todas as manifestações que lhe são contadas. E, como tudo o que se “conta” é passível de modificação, de transformação, pois “filtrado” pela subjetividade de seu transmissor, Cara-de-Bronze passa a valorizar aquilo que ouve de outrem, pois a própria visão foi causadora de erro.

Para não permanecer no engano e, sim, para saber e resgatar parte do viver, é que agora deve ser ouvinte de sua própria história, modificada, “transformada” e tida em “outras retentivas”. Retenção feita por alguém sensível, que sabia transfigurar o ruim no bom, sempre para o melhor: “O Velho apreciou o Grivo foi no ele dizer: — *‘Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!’*” (CB, p. 143), e no fato de Grivo ter conhecido, na infância pobre, a falta de muita coisa e, por isso, ter aprendido a ressentir a carência e tematizá-la na fala apreciada por Cara-de-Bronze: “— O que o Velho gostou dele, o

que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu aquilo com todos os olhos: — ... *Minha mãe não teve uma maquinazinha bonita de costuras...*⁴⁹ (CB, p. 143)

Assim, sua estória de vida passada deve ser trazida envolta na poesia, por meio da imaginação criadora. Sabe-se que o relato do Grivo, mesmo não explícito, apresenta algo do passado de Cara-de-Bronze por breves informações, como as que se seguem: “Eu disse ao velho: ... *A noiva tem olhos gázeos...* Ele queria ouvir essas palavras” (CB, p. 172); “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” (CB, p. 173). Procura o que poderia ter vivido, como o casamento que estava por se realizar. Ele questiona metonimicamente (metonímias que compõem sua própria figura, imprecisa, assim como imprecisos são seu passado e futuro suspensos) sobre certa noiva: seus olhos, sua rede, correspondendo a resquícios de memória.

Toca, dessa forma, o passado que tanto desejou manter esquecido. Mas esse contato só é possível porque o que se lhe mostra é o relato de outrem, transformado em poesia por Grivo. Por meio da fala do outro, ou melhor, pela ficção criada por outro, Cara-de-Bronze pode usufruir o que afastara – seus devaneios com a noiva perdida e que, conseqüentemente, remete ao episódio da briga paterna – sem culpa e sem censura, porque, desse modo, encontra-se alterado e disfarçado, sob nova roupagem. Ele, sozinho, não o conseguiria. Necessita de alguém que o faça por ele, utilizando-se de uma forma específica, a poesia, sendo capaz de suborná-lo “com o prazer puramente formal”, isto é, “estético”, “na apresentação de suas fantasias” (FREUD, 1976, p. 110).

Poder novamente tocar o passado é uma forma de revivê-lo. Suspensa e cristalizada, sua estória, concretamente, não pode mudar, pois o acesso aos fatos ocorridos é impossível. Assim, a única maneira de reconhecê-los e revivê-los é transformando-os em ficção, desde que esta seja contada por outro, já que seu próprio contar foi fruto de um engano, desfeito tarde demais. Por isso é que, no teste realizado, além de os voluntários terem de “ver, ouvir e saber”, era-lhes exigido que se “divertisse(m)” “na diferença semelhante” (CB, p. 123), ou seja, que se

⁴⁹ Daniel Augusto aponta como característica de Grivo, importante para a sua escolha pelo fazendeiro, o desprendimento das coisas passadas, o que se mostra quando os vaqueiros dizem que ele parece uma “pessoa que tivesse morrido de certo modo e tornado a viver”. O Grivo concorda com esta opinião, dizendo que isso acontece todas as manhãs. Segundo Augusto, “Há nele, portanto, um desprendimento em relação ao que passou, já que todo dia se morre um pouco” (AUGUSTO, 2006, p. 94). Isso é o que “diferencia sua tristeza da melancolia de seu patrão: o Grivo sabe que não se deve ‘segurar demais em alguma coisa ou pessoa’, ao contrário de Cara-de-Bronze, que se mantém atado ao passado.” (AUGUSTO, 2006, p. 94).

dissuadissem, desviassem, que fizessem “esquecer” – que tirassem “a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas” (CB, p. 146) –, que se “perdesse” o “hábito” (HOUAISS, 2004, p. 1064), desestruturando o pensamento repetido, causador de sofrimento.

Transmuda-se o final de sua própria estória e, portanto, de sua vida num novo contar; por essa razão aquele era “o dia de uma vida inteira” (CB, p. 135). A possibilidade de mudança é ilustrada nas palavras de pai Tadeu: “A vida é certa, no futuro e nos passados... [...] Tudo contraverte...” (CB, p. 173). Grivo acaba por “recolocar” os fatos numa certa ordem apreciada por Cara-de-Bronze: “Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora tudo sossegou. Tudo estava em ordem...” (CB, p. 170). Conforto e ordem oferecidos por Grivo também a outros que encontrara durante sua viagem: “... sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por esse mundo; e ele **mentia uma caridade gentil**, dizendo que lá no Urucuia aquele-um certo e com boa saúde estava” (CB, p. 164, grifos nossos), tendo ainda salvado “com **amigas palavras** um outro vaqueiro.” (CB, p. 165, grifos nossos)

O estabelecimento dessa nova “ordem”, ou seja, o resgate da estória de Cara-de-Bronze é fundamental para quitar seu débito com a vida “perdida” e só assim encontrar a morte em paz. O desejo de reexperimentar, por alguns instantes (no espaço de um dia), a vida é tão intenso, que, mesmo muito velho e doente, o fazendeiro não se permite morrer antes do retorno do Grivo, trazendo o elixir que lhe faltava: “Sempre sozinho, vai o Grivo. O que ele quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. **O Velho espera.**” (CB, p. 152-153, grifo nosso)

Ao final da narrativa, diz Grivo a pai Tadeu: “Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...” (CB, p. 173). Não se busca a salvação ou condenação – ligadas a fatos concretos, que podem ser modificados –, mas algo que console, já que “orvalho”, em sentido figurado, é aquilo que “suaviza a dor”, “alivia”, “consola” (HOUAISS, 2004, p. 2086), que envolve algo, a “verdadeira” estória. Cara-de-Bronze viveu o engano por meio de sua “onipotência de pensamentos”⁵⁰; agora, quer tentar desfazê-lo também por meio dela. E é apenas na arte que tal onipotência foi

⁵⁰ Em linhas gerais, a onipotência de pensamentos é definida por Freud como a supervalorização dos processos mentais em comparação com a realidade. (FREUD, 2005, p. 93)

mantida, pois somente nela um homem efetua algo que se assemelha à realização de seus desejos e faz com que “um sentido lúdico produza efeitos emocionais – graças à ilusão artística – como se fosse algo real” (FREUD, 2005, p. 97).

Diante disso, Cara-de-Bronze oferece sua única resposta – que não provém de nenhuma pergunta direta, mas que é a resposta da grande pergunta que se faz na narrativa: qual o objetivo da viagem?: “Eu queria alguém que me abençoasse...” (CB, p. 173). A fala, reticente, vem acompanhada pelo choro de alívio, o desabafo, a única reação do ouvinte atento, leitor da nova vida que lhe é contada, vida que escapa da fortaleza de bronze. Perguntado por Tadeu sobre a reação do fazendeiro, Grivo responde: “Chorou pranto”. Adino acrescenta, “com muxoxo”: “Vigia só... Por pranto de choro, então? Ganho recebido?” (CB, p. 173). A última frase de Adino torna-se ambígua. Grivo recebe materialmente (ao que tudo indica será herdeiro) pela estória trazida; ao mesmo tempo, Cara-de-Bronze é quem ganha a própria vida, ao recebê-la recontada por Grivo. O choro seria o fruto do que Freud chama de “prêmio de estímulo” ou “prazer preliminar”, que é o prazer formal oferecido pelo escritor criativo e que “possibilita a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas”, pois a “verdadeira satisfação” que se usufrui de uma obra literária “procede de uma liberação de tensões” na mente. (FREUD, 1976, p. 110)

O que se obtém é a satisfação momentânea, juntamente com a catarse de suas emoções. Sem se valer da linguagem, já que ele não fala, o afeto surge por meio do choro, desabafo que se torna índice de uma liberação da carga afetiva ligada, originariamente, a uma experiência dolorosa⁵¹. Ele é abençoado pelas palavras trazidas por Grivo, responsável por resgatar o elixir, que, além de representar algo confortador, é substância capaz de curar, fortalecer e rejuvenescer, segundo a crença alquimista.

⁵¹ Essa reação remete à catarse (*kátharsis* = purgação), desenvolvida por Aristóteles na *Poética* e que diz respeito à reação causada pela arte em seu espectador. Breuer nomeou de “método catártico” o tratamento empregado em seus pacientes por haver a possibilidade, por meio da fala, da descarga de afetos traumáticos. Sobre isso diz Freud: “a linguagem serve de substituta para a ação; com sua ajuda, um afeto pode ser ‘ab-reagido’ quase com a mesma eficácia. Em outros casos, o próprio falar é o reflexo adequado: quando, por exemplo, essa fala corresponde a um lamento ou é a enunciação de um segredo torturante, por exemplo, uma confissão. Quando não há uma reação desse tipo, seja em ações ou palavras, ou, nos casos mais benignos, por meio de lágrimas, qualquer lembrança do fato preserva sua tonalidade afetiva do início”. (FREUD, 1987, p. 46)

“Salvou com amigas palavras um outro vaqueiro” (CB, p. 165)

Grivo é o grande contador da narrativa, que parte em busca do desejo alheio. Apesar de não se ter acesso ao relato feito a Cara-de-Bronze, sabe-se que ele é o responsável pela comunicação da estória buscada por dois anos. Constitui-se um verdadeiro narrador, segundo acepção de Benjamin, por ser um viajante⁵², tendo unido a experiência no deslocamento espacial e temporal, e as experiências vividas, já que ele “era rico de muitos sofrimentos sofridos passados” (CB, p. 143). Tem-se acesso à sua infância em “Campo Geral”, como o “menino das palavras sozinhas”, amigo de Miguilim⁵³, que “contava uma história comprida, diferente de todas” (CG, p. 100). Desde pequeno também se desloca, pois sempre estava de “passagem” (CG, p. 100) pelo Mutúm. Em “Cara-de-Bronze”, ele é um viajante que tem como objetivo o saber sobre o outro e, por consequência, sobre si mesmo. Inicialmente é denominado “viajor” pelo violeiro Quantidades, na cantiga que desencadeia o diálogo dos vaqueiros. Diz ela:

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

Posteriormente, ainda recebe outras denominações por parte dos vaqueiros: escoteiro e romeiro; duas denominações que indicam viajantes com objetivos diversos. Primeiramente, “escoteiro” designará a condição de viajante de Grivo, pois o termo indica “aquele que viaja sem bagagem”, “desacompanhado, sozinho” (HOUAISS, 2004, p. 1209). Remete também àquele “que não tem mistura, puro” (HOUAISS, 2004, p. 1209), vinculado com intensidade a um traço de Grivo, pois ele “era de boa inclinação, sem raposia nenhuma. Nunca foi embusteiro” (CB, p. 143). Há ainda a acepção daquele que segue a organização desenvolvida por Baden-Powell⁵⁴, que visa desenvolver um comportamento pessoal e social baseado na

⁵² Sobre o tema da viagem em “Cara-de-Bronze”, ver os artigos de Cleusa Rios Passos, “Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio” (2002), e Benedito Nunes, “A viagem” (1969).

⁵³ Por meio da fala de um vaqueiro, entende-se que Grivo é irmão de Tomé Cássio e, sendo assim, também irmão de Miguilim: “E o Tomé Cássio, que é irmão-natural dele (do Grivo)... Tomé Cássio, lá quieto, tomando conta do Sapal...” (CB, p. 166)

⁵⁴ Baden-Powell (1857-1941), general inglês responsável pela criação da organização mundial masculina extra-escolar e voluntária, conhecida como “escotismo”.

ética. Aqui, pensa-se na viagem cujo objeto é o aprendizado, o crescimento pessoal. Mais à frente, a denominação dada a Grivo é a de “romeiro”, que seria o “peregrino” ou, ainda, o “defensor de novas idéias” (HOUAISS, 2004, p. 2472) e que procura o desenvolvimento espiritual.

Desse modo, Grivo aparece como uma personagem que entra em contato tanto com o plano terreno quanto com o espiritual, “ele virou o mundo da viagem” (CB, p. 165). É o único que vê Cara-de-Bronze e a vida presente da terra natal do fazendeiro. Atinge níveis de experiência que o diferenciam dos demais e o capacitam a ser o depositário de vivências para Cara-de-Bronze e os vaqueiros. Ele representa alguém “raro, especial” (HOUAISS, 2004, p. 2186), segundo uma das acepções dadas ao termo “peregrino”, estreitamente ligado a “romeiro”. “Peregrino” possui igualmente o sentido de “estranho, estrangeiro”, insinuando, mais uma vez, a condição de Grivo tanto em meio aos vaqueiros quanto entre as pessoas com as quais se encontrou durante a viagem.

Isso ganha maior evidência quando Grivo passa por lugares isolados, que mantêm um estilo de vida antigo, sugerido pelo artesanato, pela subsistência e pela troca. Os moradores são velhos que contam “acontecimentos e valências de seu passado” (também feito de contares) e que acham “que o recanto onde assistem é de todos o principal” (CB, p. 160). Ao lado, à parte, há a estrada “de viajantes”, pela qual passam de longe as novidades e que leva ao desenvolvimento de grandes fazendas. A diferença se explicita: “Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos. Vez a vez, passa uma tropa: tropas de burros com cargas de trens, vêm beirando pelas veredas mais moradas, estradas de viajantes” (CB, p. 160). O Grivo, viajante, adentrava tais “ilhas”, representando o novo e carregando na bagagem outras experiências, sendo recebido com receio pelos velhos. Confessa o jovem viajor: “e qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava, fosse ruim, fosse boa, espiava para mim com certo receio.” (CB, p. 161)

A passagem do Grivo por lugares vinculados ao passado parece refletir o próprio objetivo da viagem: o retorno no tempo, a volta ao passado de Cara-de-Bronze. Não apenas esse traço é reflexivo. Há ainda certo espelhamento entre as velhinhas e Cara-de-Bronze. Primeiramente porque se encontram isolados e reclusos. Depois, porque detêm um conhecimento passado, passível de estar “desmerecido” em seu “valor” (CB, p. 163). Há o reconhecimento dessa hipótese tanto pelo fazendeiro quanto pelas velhinhas. No entanto, os dois também se

distanciam: enquanto elas temem o novo, querendo preservar o saber antigo, Cara-de-Bronze, que assim se manteve por longo tempo, agora deseja o saber renovado, vindo justamente desse mesmo viajante, estrangeiro, tão temido pelo saber do passado.

Os lugares parados no tempo assinalam a mesmice, a rotina: “E era, em toda parte, sempre a mesma coisa, o que um-com-outro falavam” (CB, p. 163). Grivo, ao figurar como aquele que sabe mais, é temido por esse saber antigo, desusado:

Mas as velhas, descorçoadas em seu lazer, recebiam deste jeito o viajante: que dele tinham medo, tinham ódio, porque ele vinha, chegava e perturbava, porque vinha de longe, de donde **não se sabia**; e por certo xixilado, **conhecia** muitas coisas, que estonteiam; elas também **conheciam** muita coisa, mas coisas que podiam estar já desmerecidas no valor; e, então, deixavam de olhar para ele, abaixavam as caras, conversavam umas com as outras. E era, em toda a parte, sempre a mesma coisa, o que umas-com-as-outras conversavam. (CB, p. 163, grifos nossos).

As velhas, estacadas e fixadas em seu “lazer”, detinham um conhecimento pretérito. Elas também têm algo a contar e a ensinar. Por isso Grivo, em meio a elas, “podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das 70. E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia” (CB, p. 163). Seu aprendizado pode ser entrevisto nas palavras dos vaqueiros: “o Grivo voltou demudado [...]. Aprendeu o sõe de segredo. Já sabe calar a boca [...]. Aprendeu a fechar os olhos... [...] Sabe não ter medo” (CB, p. 169) – atitudes que indicam um olhar para dentro de si, um “vir aquém” –, tendo ido “amofim” e voltado “bizarro, com cores boas” (CB, p. 116).

Ao retornar, Grivo representa aquele que sabe. Eleito, ao partir em busca do desejo alheio, adquire o saber, o que o torna “superior”, estado que transparece quando, ao narrar aos vaqueiros, “sorri superior” (CB, p. 171), de maneira “pedante” (CB, p. 161). Em uma passagem, mostra-se uma das lições aprendidas, que se assemelha ao ensinamento da alegria, feito também pelo Dito, em “Campo Geral”, e que evidencia a interlocução consigo mesmo como forma de aprendizado: “Aí, conheceu a tristeza de acordar, de quem dormiu solitário no alto do dia; mas logo **ouviu, de si**, que carecia de relembrar alegrias inventadas, e saber que um dia tudo vai tornar a ser simples – como pedras brancas que minam água” (CB, p. 164, grifo

nosso). Grivo encontra-se enriquecido, “alimentado” pela experiência do deslocamento, em contraposição aos que ficam, “como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejua, jejua” (CB, p. 170). Dessa maneira, é-lhe permitido acusar a falta de autoconhecimento dos demais: “Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz” (CB, p. 172) – acusação que, conforme se verá, não se mostra tão verdadeira.

“Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava” (CB, p. 136)

Grivo é o responsável por trazer a experiência de vida contada para Cara-de-Bronze. No entanto, tal relação não acaba aí. Cara-de-Bronze também é o responsável por parte da nova estória de Grivo: “Sem a existência dele – o *Cara-de-Bronze* – teria sido possível algum dia a ida do Grivo, para buscar a Moça?” (CB, p. 138). Graças à viagem, Grivo experimenta também o viver – o seu viver e a sua estória –, tendo obtido a possibilidade de encontrar uma noiva, cuja existência está envolta em certa nebulosidade e que possui uma fonte desconhecida, mas que é levada adiante pelos vaqueiros. Nem confirmada, nem negada por Grivo, a veracidade parece não importar, pois algo de sua estória já está narrada.

Quem primeiramente conta aos vaqueiros sobre a noiva é o cozinheiro-de-boiada Massaongo, cuja fala, indicando a indeterminação do sujeito, mostra que sua versão foi ouvida de outros: “Diz-se que o Grivo aonde lá esteve até se casou... Que trouxe a mulherzinha dele até... Que deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuína...” (CB, p. 117). A estória da moça também é ambígua: por um lado, ela seria a poesia, o contar. Por outro, ela pode ser “realmente” uma moça (até mesmo a neta da ex-noiva de Cara-de-Bronze?)⁵⁵, constituindo elemento da estória de Grivo e a continuidade da vida de Cara-de-Bronze. Ambas as “versões” ligam-se ao contar.

⁵⁵ Essa hipótese se reforça pelo fato de assemelhar-se a cor dos olhos da noiva descrita pelo narrador e os olhos da noiva sobre quem Cara-de-Bronze questiona o Grivo. Segundo o narrador em terceira pessoa, a noiva atribuída a Grivo era a “Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos **verdes** com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada” (CB, p. 137, grifo nosso), enquanto Grivo diz ao patrão que a noiva “tem olhos gázeos”, ou seja, tem olhos verdes, azul-esverdeados.

Especulam, assim, se a moça noiva é o objeto de busca da viagem. E a especulação, em forma de diálogo, no plano teatral, será dominante no decorrer da narrativa. É o que faz seu desenrolar, por propiciar novos contares. Essa incerteza com relação ao objeto buscado por Grivo em sua viagem é o que incita a conversação, auxiliada pelas perguntas de Moimeichego.

Por estar constantemente perguntando, pode-se considerar Moimeichego como uma espécie de narrador na estória, já que provoca novos contares, retirados dos vaqueiros, organizando-os e conduzindo o enredo. Sabe-se, pelo próprio Rosa em carta a seu tradutor italiano, que Moimeichego é a junção de “moi, me, ich e ego”, representando “eu, o autor...” (ROSA, 2003, p. 95), o que reforça o fato de a personagem constituir-se narrador. Além de fazer indagações aos vaqueiros, o faz a Grivo em muitos momentos, claros quando este, ao relatar a viagem, dirige-se a um interlocutor a quem denomina “senhor”: “O **senhor** tem de levantar o estilo: para coragens” (CB, p. 156, grifo nosso). A função de *alter ego* do escritor ainda reverbera no cantador Quantidades, segundo análise de Ana Maria Machado. O nome completo do violeiro é João Fulano, sobrenomeado Quantidades. Ao lado da indeterminação de quem narra, representado por “Fulano”, e da multiplicidade contida em “Quantidades”, está o único elemento definido, João, que pode remeter ao escritor. Reafirmando tal identificação estão as notas de rodapé, que apresentam como autor das cantigas Soares Guimamar, anagrama de Guimarães Rosa⁵⁶.

E assim se desenrola a estrutura teatral da narrativa sob duas formas: de um lado, o roteiro cinematográfico; de outro, o diálogo direto dos vaqueiros. O primeiro entra no momento em que há pausa na conversação – o que predomina é o visual, a ação e a audição. A trilha sonora continua, com o violeiro cantando uma cantiga que parece remeter à partida de Cara-de-Bronze de sua terra natal ou ainda à do próprio Grivo. A plasticidade vem pela fala de lãs-Flores que, ao ser questionada sobre o casamento de Grivo, se refere a uma “mulher se penteando”, reavivando na memória dos vaqueiros a figura folclórica da lara: “Ué, então ele trouxe a Mãe d’Água?!...” (CB, p. 134). Ao remeter à lenda e ao folclore, recobra o lúdico e a busca de estórias, referência repetida com a imagem do saci, que acompanha o viajante durante sua jornada.

Já no diálogo dos vaqueiros, inicialmente o assunto novo e desconhecido da viagem aguça a curiosidade. No entanto, incitados pelo forasteiro, questões antigas

⁵⁶ Ver estudo de Walnice Nogueira Galvão, “Heteronímia em Guimarães Rosa” (1997-1998).

e cotidianas são postas na roda de discussão, como o nome verdadeiro de Cara-de-Bronze, seus traços físicos e psíquicos. Ao tocar coisas não questionadas até então, o diálogo parte do não-saber, ou melhor, de um saber fragmentado e impreciso, em direção a um saber e a seu questionamento, mesmo que a conclusão seja ambígua, como se observa na opinião final sobre os traços psíquicos de Cara-de-Bronze: “Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua... É o que eu **acho**...” (CB, p. 128, grifo nosso). Entrevê-se aqui certa aproximação entre os forasteiros, principalmente entre Moimeichego e o Grivo, pela condição de estrangeiros, viajados, experientes e conhecedores de outras terras, sendo capazes de incitar a transformação, com o olhar de fora, não embotado pela rotina, capaz de questionar e fazer questionar, de responder e fazer responder.

Desses assuntos velhos retornam sempre ao principal, ou seja, à viagem do Grivo. Mas, conforme declara o narrador, “a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. / Mas – é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia” (CB, p. 137). Se a estória é a do objeto buscado, ao ser encontrado deveria marcar o fim. No entanto, se o próprio narrador adverte que “esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto” (CB, p. 135), não se pode dizer que a finalidade está num objeto único e definido, como se poderia imaginar diante da primeira assertiva do narrador. Ou ainda num objeto visto e palpável.

Pode-se dizer que o objeto se acha em movimento e vai sendo criado⁵⁷, porque, se a estória é a da moça e é fruto de um contar, o objeto é o próprio contar, a troca, a escuta e a fala, dos quais emerge um saber. A estória se forma ao longo da narrativa. Ela não está em conhecer o objeto, em delimitá-lo. O jogo, a especulação que surge do mistério, o pensamento, o saber constituem, ao mesmo tempo, a “verdadeira” busca e o ponto de chegada.

Com a narração do Grivo, os vaqueiros acreditam que vão aprender tudo, conhecer: “A bem, ele agora voltou, ele está aí, de oxalá. A gente vai saber as coisas todas...” (CB, p. 144). Não se dão conta de que o maior ensinamento do

⁵⁷ “Cara-de-Bronze”, ao lado de “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, é classificada pelo autor como “parábase”, pois nela se trata do desenvolvimento da poesia, enquanto os dois outros textos, respectivamente, tratam da cantiga e da estória.

Grivo, com seu relato, eles já estão desenvolvendo: a poesia⁵⁸ e, por meio dela, o acesso a conhecimentos específicos.

Assim, de um lado, instaura-se um saber sobre a imagem do fazendeiro, até então nunca pensada. Por outro lado, ao serem questionados a respeito do que Cara-de-Bronze exigia ao testar os vaqueiros para a viagem, demonstram o manejo da poesia (que talvez durante o teste não souberam oferecer) desejado pelo fazendeiro. Em seguida, ao explicarem o motivo da escolha do Grivo, mostram que retiveram na memória a poesia feita por ele. Dessa forma, eles parecem não saber que sabem, mas acabarão por descobri-lo ao contar e ao escutar. Com isso, percebe-se certa aproximação entre Cara-de-Bronze e os vaqueiros, no que concerne ao fato de deixarem emergir o saber por meio da troca. Cara-de-Bronze, pela escuta do relato do Grivo, sabe como está sua terra natal e confirma sua inocência em relação ao pai; os vaqueiros, pelo diálogo travado entre eles e incitados também por um viajante, têm acesso a experiências alheias e oriundas de outros lugares, a aspectos da vida pregressa do patrão, além do manejo da poesia.

O saber que é desenvolvido pelos vaqueiros se nutre da fixidez (ao se estabelecerem momentaneamente na fazenda, recebendo novas experiências dos de fora) e de um movimento limitado (ao se deslocarem com a boiada). Tal deslocamento se assemelha ao de uma engrenagem, cujas peças, apesar de fixas e encaixadas, se movimentam. Metaforicamente, o diálogo funciona como uma engrenagem: faz a narrativa se desenrolar e se desenvolver, sem que “saíam do lugar”, numa posição fixa, ativada apenas pelas palavras.

Desse modo, os vaqueiros representam e revelam o mecanismo que ocorre durante a experiência do contar. Como uma engrenagem, movimentam a estória maior e movimentam em si o aprendizado da poesia e do autoconhecimento. Diz um deles ao final da narrativa: “de mim, eu é que sei” (CB, p. 174). No diálogo já há evidência de uma transformação dos vaqueiros, pois as perguntas e curiosidades não são mais das coisas proveitosas, como aparece no início da conversa, que giram em torno da apartação do gado, dos elos patrão/empregado e da venda do gado de Cara-de-Bronze. Agora desejam a descrição de coisas simples, como os

⁵⁸ De acordo com o desenvolvimento da poesia dentro da narrativa, estão as palavras de Dällenbach: “Enquanto *segundo* signo, efectivamente, a ‘mise en abyme’ não evidencia apenas as intenções significantes do *primeiro* (a narrativa que a comporta); manifesta que ele é (apenas) um signo e proclama como tal um tropo qualquer – mas com um poder duplicado pelo seu tamanho: *Sou literatura, eu e a narrativa que me engasta*.” (DÄLLENBACH, 1979, p. 56).

pássaros e árvores encontrados no caminho, se teve alguma saudade, o luar, o sol. O que acontece é uma troca na mesma moeda: poesia com poesia, um “moedal” (CB, p. 140) poético. Os vaqueiros indagam “engraçadas bobéias”, assim como fez Cara-de-Bronze no teste, diferentemente da posição inicial, em que predomina uma visão mais “seca” das coisas, notável na idéia que fazem do cantador Quantidades: “O *vaqueiro Cicica*: A mariice de tarefas”, “O *vaqueiro Doím*: Ele não tem mereces” (CB, p. 113). Mariice indica “coisa de mulher”, “insignificância” (MARTINS, 2001, p. 322). Posteriormente, seu canto é reconhecido por “quase todos”, falando juntos: “É bom. – É bonito. – Eu apreceio. – É de valer. É bom...” (CB, p. 116).

A transformação fica ainda mais patente na fala do vaqueiro Muçapira. Em determinado momento ele afirma: “Estou escutando o caminhar de gados...” (CB, p. 128). A última fala também é dele: “Estou escutando a sede do gado” (CB, p. 174). Do concreto – escutar o caminhar – para a abstração – escutar a sede –, ou seja, a sinestesia cria poesia, a capacidade de ver além e aquém.

Ao final, José Proeza é quem descobre o objeto da busca: “Ara, então! Buscar palavras-cantigas?” (CB, p. 173), ao que é respondido pelo vaqueiro Adino: “Aí, Zé, opa!”⁵⁹ (CB, p. 173), frase que constitui brincadeira do escritor. Confessa Rosa: “há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor [...]: ‘Aí, Zé, ôpa!’, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante = apô éZ ia, : *a Poesia...*”⁶⁰ (ROSA, 2003, p. 93). Constitui uma brincadeira significativa, pois representa mais um ponto oculto dentro da estória (dentre outras tantas nebulosidades) a ser desvendado. Há o jogo das palavras, refletindo mais uma vez o brotar da poesia e de um conhecimento a partir da fala cotidiana. Imiscuída a uma saudação, a poesia surge com a ruptura da ordem costumeira.

⁵⁹ A entoação dessa frase pode suscitar sentidos diferentes. Por um lado, ela possui o sentido de uma saudação. No entanto, pode-se pensar que o “aí” aponta a descoberta – as “palavras-cantigas” –, seguido do “opa” como interjeição de espanto e admiração diante do menosprezo com que fala José Proeza, assinalando uma confirmação da importância do objeto encontrado.

⁶⁰ Vera Novis faz relevante observação sobre tal frase: “se se trata de uma ‘particular brincadeira de autor’, ela é funcional na estrutura da novela. Todos estão procurando alguma coisa: o fazendeiro, o Grivo, os outros vaqueiros... e o leitor. Todos saem ganhando alguma coisa, para usar uma expressão textual. O leitor teria um ganho complementar se achasse ‘a prova de seu achado’, isto é, se decifrasse a inversão.” (NOVIS, 1989, p. 84)

“Está cantando com seus pássaros...” (CB, p. 115)

A dimensão lírica se dá nas cantigas do violeiro Quantidades. Elas percorrem toda a narrativa e espelham os fatos, tanto os que são vistos – a chegada de Grivo, a de outros vaqueiros, a chuva etc. – quanto os que ele ouve do diálogo dos demais. Acabam por espelhar toda a trajetória da narrativa⁶¹, mais propriamente a estória de Cara-de-Bronze e Grivo. O violeiro pode ser considerado aquele que registra a estória, recolhendo seus indícios desde o começo, também filtrados pela escuta dos outros, portanto modificada – assim como faz o cantador Laudelim Pulgapé em “O recado do morro”.

Resumidamente, aqui serão destacadas as passagens da estória e os correspondentes trechos das cantigas mais significativas. Assim, reconta-se musicalmente a chegada de Grivo, num dia de chuva – “— *Já chegou um viajor... / Não encontra o céu sereno...*” (CB, p. 109). Tematiza-se o conflito paterno de Cara-de-Bronze que transparece no nome: “*meu nome com o meu penar...*” (CB, p. 115), passando pelas paragens distantes a que o Grivo teve de enfrentar: “— *Cruzo assim tantas veredas*” (CB, p. 118), a mando do fazendeiro, que tudo deseja: “*quer o brejo e quer o céu...*” (CB, p. 121), e que possui características ambíguas, indefinidas pelos vaqueiros: “*vem o vento, diz: — Tu fica! / — Sobe mais... — te diz o chão...*” (CB, p. 128).

No trecho de roteiro cinematográfico, momento que antecede a explicação da estória pelo narrador, a canção (a mais longa da narrativa) também ilustra a partida de Cara-de-Bronze, servindo como uma preparação para os esclarecimentos seguintes. O que se ouve é a separação de uma moça e de um vaqueiro enamorados – amor reforçado pela presença do alecrim, que, nas canções populares, representa o namoro. O vaqueiro tem de partir, cumprindo seu destino, abandonando a moça, que o vê desaparecendo no horizonte: “*Boi berrando, o chão sumindo...*” (CB, p. 133).

Quando retorna a narrativa, há, nas palavras do narrador em terceira pessoa, a explicação da vida do fazendeiro e seu grande mistério: o que ele esconde (de si): “*Duras janelas que fecho: / — Fundo! fundo! coração...*” (CB, p. 137). Há a

⁶¹ Ver, sobre a relação das cantigas com a estória, dissertação de Sofia Elaine Bahú Ortega Galvez, “*Cara-de-Bronze: a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros*” (1999).

caracterização de Grivo – “— *Vendi verdes por mais verdes,/ aprendi de tanto amar*” (CB, p. 145) – no momento em que falam que ele aprendera a poesia porque era “rico de muitos sofrimentos sofridos passados” (CB, p. 143). Na cantiga seguinte, transparece a ambigüidade que se dá entre as estórias de Cara-de-Bronze e Grivo: “*amor viaja tão longe, / junta lugar com lugar*” (CB, p. 145): a junção do passado e do presente, feita pelo Grivo, ou mesmo a vinculação da estória pessoal de ambos – com o suposto casamento do vaqueiro com a neta (?) da ex-noiva de Cara-de-Bronze –, vinculação que se repete na próxima cantiga: “*quando um amor vai morrendo,/ tem outro amor por chegar...*” (CB, p. 146). Seguem-se várias canções que falam da viagem distante, do desejo de uma mulher: “*quer uma dona de mãos finas/ cada dedo três anéis...*” (CB, p. 148).

Por fim, surge a cantiga que retrata a renovação, a “ressurreição”, do fazendeiro, com as imagens bíblicas da vaquinha e do bezerro: “*Perguntei: — Vaquinha branca, / teu nascido e teu sinal?/ — Bezerrinho de três dias,/ pasto do Buritizal...*”⁶² (CB, p. 176).

Além dessas cantigas, paralelas à dimensão narrativa e teatral, há as cantigas das epígrafes. Em seu conjunto, entrevê-se antecipadamente o roteiro percorrido pela estória maior. A primeira delas constitui um jogo infantil, o Boca-de-forno, que mostra o mandado de Cara-de-Bronze, insinuando igualmente uma característica sua, recorrente durante toda a estória: o mando.

"— Boca-de-forno!?
— Forno...
— O mestre mandar?!
— Faz!"
— E fizer?
— Todo!

(O jogo) (CB, p. 107)

A segunda epígrafe tem como núcleo a busca, que configura a tarefa designada a Grivo. Além disso, pode-se associar a busca do elixir que falta a Cara-de-Bronze, representado por “parati”, uma qualidade de cachaça (elixir, popularmente, é também chamado de cachaça):

⁶² Sobre essa última cantiga, diz Cleusa Rios Passos: “os versos do cantador tratam do ‘nascimento’ de um bezerrinho no Buritizal, desviando, aparentemente, o eixo da cena. No entanto tratam do nascimento e do boi, aglutinando o momento da mudança da personagem e um dos elementos da natureza mais presentes em seu cotidiano. Aspectos internos e externos se enleiam na cadeia propiciadora de importantes sentidos textuais.” (PASSOS, 2002, p. 93).

“— Mestre Domingos,
 Que vem fazer aqui? (bis)
 — Vim buscar meia-pataca
 Pra tomar meu parati...”⁶³
 (Cantiga. Alvissaras de alforria) (CB, p. 107)

Nas duas primeiras epígrafes, deve-se destacar a forma de diálogo, que retrata o perfil questionador de Cara-de-Bronze. Por fim, a terceira, que são versos de João Barandão, heterônimo de Rosa, evidencia o próprio objeto procurado por Grivo, ou seja, a poesia e o saber – há o abandono da estrutura inquiridora, oferecendo-se como resposta. Diz ela:

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

(Das *Cantigas de Serão de João Barandão*) (CB, p. 107, grifos meus)

Os termos grifados indicam o saber e o achado, e toda a cantiga sublinha a transformação de algo feio ou doloroso (sapo/ espinho e sisudez da rosa) em algo bonito e divertido (beleza do sapo, brinquedo), ou a transformação de algo nebuloso, escuro – a noite – em claridade, elucidação – aurora. Há uma “pedra de ouro”, algo de valor, no tortuoso “caminho da vida”; menciona-se a regra do passarinho, ou seja, conhece-se a natureza, possuindo com ela intimidade e sensibilidade, o que possibilita seu entendimento e uma visão mais abrangente do mundo ao redor.

⁶³ Daniel Sampaio Augusto chama a atenção para o fato de que esta cantiga também está presente em “Campo Geral”, cantada pelo papagaio Papaco-o-Paco, no momento em que Miguilim “pergunta pelo sentido da existência” para sua mãe: “A demanda teleológica do menino Miguilim, sua pergunta por uma causa final que explique a existência, é a mesma do fazendeiro Cara-de-Bronze, em sua procura pelo ‘quem das coisas’. A diferença entre os dois estará na maneira como o destino de cada um vai preencher esse desamparo, esse vazio formulado como interrogação.” (AUGUSTO, 2006, p. 27).

“... de mim, eu é que sei...” (CB, p. 174)

Dessa maneira, a palavra, tanto em forma de poesia quanto de estória, configura-se o elemento principal da narrativa, como sua personagem central. Para Cara-de-Bronze, ela é responsável por toda sua vida: a sua ausência, causadora do desfecho da briga com o pai e conseqüente criação de uma estória para si mesmo, na qual figurava criminoso e condenado, e a sua presença, capaz de fazê-lo reviver, por meio de nova ficção. Grivo, que sempre deteve a palavra, que é capaz de transformá-la em poesia, obtém a possibilidade de desenvolver ainda mais sua arte ao vivenciar a experiência da viagem, possibilitando, do mesmo modo, o contato consigo mesmo e o autoconhecimento. Além disso, a viagem desencadeia a criação de uma estória pessoal. Já os demais vaqueiros aprendem tanto sobre o outro quanto sobre si próprios: “Alguma coisazinha, a gente também aproveita...” (CB, p. 174)

Todos têm como resultado um aprendizado. O tema da aprendizagem é comum nas obras de Guimarães Rosa. Vera Novis⁶⁴ já o trabalhara, focando alguns contos presentes em *Tutaméia*, mas que se relacionam estreitamente às narrativas aqui analisadas. Diz a ensaísta que a aprendizagem opera uma transformação nas personagens, com um sentido positivo, “de passagem de um estado de carência para um estado de plenitude, ou de ‘completamento’” (NOVIS, 1989, p. 26), o que se vê claramente ocorrer a Cara-de-Bronze. No caso de Grivo, o aprendizado ocorre em parte por via de provações, pelas quais passa durante a viagem: “Para que ocorra essa mudança qualitativa de estado, os personagens têm necessariamente de passar por provações, como num ritual iniciático” (NOVIS, 1989, p. 26). E afirma ainda que “as estórias narram o percurso dos personagens que, partindo da ignorância, chegam ao conhecimento; da aflição, à paz; do erro, à verdade” (NOVIS, 1989, p. 27), aproximando o fulcro comum da aprendizagem nas obras do escritor mineiro⁶⁵.

⁶⁴ Vera Novis, em *Tutaméia: Engenho e arte* (1989).

⁶⁵ Em “Campo Geral”, conforme o primeiro capítulo deste trabalho, o aprendizado de Miguilim se dá por meio das estórias, tanto as escutadas quanto as recriadas e criadas, que refletem suas experiências de vida. O mesmo ocorrerá com o protagonista de “Dão-lalalão”, que aprende a reelaborar questões pessoais na troca realizada com as novelas recontadas aos moradores de seu vilarejo, bem como nos devaneios durante viagens, que, por sua semelhante estruturação ficcional, remontam fatos da vida e auxiliam em sua reflexão.

E essa aprendizagem se dá pela verbalização. Daí a estrutura que se apresenta na narrativa: predominantemente teatral, quase sem ação, prioriza-se a fala, a palavra, o desenvolvimento da estória. Vêm enriquecê-la as cantigas, novamente a palavra, agora musical, que ecoa nos ouvidos do leitor. Leitor este que é chamado e colocado na roda de discussão e que, tendo como fruto do todo da narrativa ainda uma grande indefinição (pois o que ocorre é uma “conversação nos escuros, se rodeando o que não se sabe” [CB, p. 140]), torna-se mais um contador a disseminar e especular a estória de Cara-de-Bronze e Grivo, sempre imprecisa, portanto sempre rica de novos contares.

4. “Dão-lalalão (o devente)”

... ele não queria o reino dos amargos, o passado nenhum, o erro de um erro de um erro. (DL, p. 46)

“Dão-lalalão” é a primeira narrativa do volume *Noites do Sertão*, ao lado de “Buriti”. Nela, foca-se o trajeto do protagonista Soropita (no passado, renomado assassino) do Andrequicé para o ão, onde mora com a esposa Doralda, ex-prostituta. Tal viagem é freqüente e tem como intuito a escuta de novelas de rádio, que são recontadas posteriormente aos moradores de seu vilarejo. Paralela à paisagem exterior, há uma viagem interior, por meio do devaneio do protagonista, cuja figura central é sua mulher. Em uma das saídas, encontra no caminho um velho conhecido, Dalberto, juntamente com alguns vaqueiros, entre os quais o preto Iládio, desconhecido de Soropita, mas que lhe causa repulsa imediata. Dalberto acompanha o amigo até sua casa, onde pernoita, depois de jantar e conhecer Doralda. Para Soropita, o clima é tenso, pois teme que o passado da esposa seja reconhecido. No dia seguinte, atormentado pelos fatos ocorridos na véspera, a personagem, acreditando que Iládio o havia ofendido, vai em seu encalço e o ameaça de morte. No entanto, não consuma o ato, deixa o preto vivo e humilhado, voltando tranqüilo para casa, pronto a recomeçar sua vida cotidiana de ouvinte e contador de novelas.

Nesse breve resumo, a narrativa parece comportar um enredo simples. Contudo, levantando fatos pretéritos da vida de Soropita e Doralda, acaba surpreendendo pela supressão do ato violento. Homem corajoso, dominador, impulsivo, vai tendo seu caráter revelado pela recorrência de termos referentes à posse e ao domínio, tanto sobre a mulher quanto sobre as outras personagens. Para manter o controle, figura como ser ativo, que se antecipa agindo contra qualquer situação que possa prejudicá-lo. Mas revendo sua trajetória de vida, outro elemento, de extrema relevância, também se faz recorrente: a palavra. E será ela que, ao permeiar e cercar Soropita, desenvolvendo-se cadenciadamente em meio a suas reflexões, trará conseqüências fundamentais para o desfecho da estória.

“Para Soropita, tudo tinha de ser falado na forma...” (DL, p. 59)

No passado, Soropita havia trabalhado como vaqueiro, percorrendo diversas extensões sertanejas; no presente, configura-se como um viajante “específico”, ou seja, em busca de um determinado objeto: as estórias do rádio, escutadas no Andrequicé e recontadas aos moradores do ão. Sua bagagem, portanto, é a palavra alheia. A viagem é fundamental para a troca de experiências, grande fonte de criação de narrativas. Analogicamente, tal motivo aponta, segundo Walter Benjamin, o marinheiro comerciante como um dos dois tipos fundamentais de narradores, por recolher a sabedoria das terras distantes, dividindo importância com o camponês sedentário, detentor do conhecimento passado. O contato com terras distantes tanto enriquece o viajante graças à apreensão de estórias e culturas alheias, como, interiormente, proporciona-lhe reflexões duradouras, além do contato consigo mesmo. Soropita abarcará essas duas dimensões: paralelamente à viagem exterior, viaja internamente, por meio de devaneios⁶⁶. Carrega, assim, a própria palavra.

O objeto de cada uma das viagens pressupõe uma cadeia comunicativa. A primeira – especificamente destinada ao deslocamento da palavra ficcional e de sua transmissão, no caso, a novela do rádio – indica, necessariamente, de um lado, o (re)contador Soropita e, de outro, os moradores do ão, ouvintes atentos e participantes, que, “solertes, citavam como a estória podia progredir por diante”, em uma “conversação geral” (DL, p. 41). Na segunda viagem, entretanto, os referidos elementos não são tão bem delimitados. As questões, internalizadas sob forma ficcional, tornam o criador/contador seu próprio receptor. Essa interlocução consigo mesmo fica clara quando Soropita se interroga diretamente sobre determinados assuntos.

Em ambas as cadeias, o conteúdo do que é expresso parece ser reflexo do comportamento de seus receptores. As novelas do rádio aparentam (já que

⁶⁶ Os devaneios (ou ainda fantasias ou sonhos diurnos) ocorrem no estado de vigília e possuem semelhanças com o sonho noturno. Também representam realização de desejos (“As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” [FREUD, 1976, p. 152]) e se beneficiam de um relaxamento da censura. Freud atribui diversas afinidades entre a literatura e os devaneios, levantando a suposição de que “a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil” (FREUD, 1976, p. 157). Dentre as afinidades, reconhece nos heróis invulneráveis das estórias “Sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias” (FREUD, 1976, p. 155). Analogicamente, Soropita se faz herói de seu devaneio.

minimamente explicitadas na narrativa)⁶⁷ possuir um enredo simples, de fácil compreensão, sem grandes variações, característica desse gênero, assim condizente com o perfil dos moradores do ão, definidos como

gente sem esforço de tempo, nem de ambição forte nenhuma, gente como sem sangue, sem sustância. Tudo que acontecesse ou não acontecesse em roda, esses boiavam a fora uma distancinha e voltavam a se recolar, que nem ruma de cisco em cima d'água. (DL, p. 77).

O enredo simples e repetido reflete a vida desses moradores: “Jõe Aguiãl começou a contar a história do noivado desmanchado e tornado a combinar, da filha dum sitiante do Os-Verdes; e conversa se teve que **vem e vai**, conversinha, falavam disto e daquilo, coisas de gente dali do ão” (DL, p. 84, grifo nosso). Gente sem maiores ambições, cujo desejo, na comunidade afastada e no momento da narrativa, é o conhecimento de uma novela (na “verdade”, por vezes, a confirmação, o reconhecimento daquele determinado episódio da novela, pois já a haviam escutado diretamente do rádio de um comerciante – viajante – que estivera no ão na véspera –, novidade e “progresso” que apenas passam por ali, mas não ficam, reforçando o atraso e isolamento do ão).

A falta de ambição dos outros desperta um sentimento ambíguo em Soropita: ao mesmo tempo em que parece incomodá-lo, pois valoriza o caráter forte (o que não possuem os do ão, “sempre moles, todos num desvalor de si, de suas presenças” [DL, p. 77]), causa-lhe certo alívio, porque, dessa forma, pode exercer o controle, manter a ordem que deseja, refletindo seu caráter ambicioso e ordenador, já que ele, sim, tem “fome de tudo”: “E parecia que, se eles [os moradores] não fossem assim, como que chamando que tudo de ruim pudesse vir e pousar, se eles não espalhassem no ar aquela resignação de aceitar tudo, aquela moleza sem nervo” (DL, p. 77-78). Essa faceta de Soropita pode ser associada imediatamente à da personagem central da cantiga de Chico Braabós⁶⁸, epígrafe que abre a narrativa, desejoso da posse ilimitada. Sobre ela fala Rosa a seu tradutor italiano:

⁶⁷ A única exposição do conteúdo da novela de rádio é exposta no seguinte trecho: “A novela... o pai não consentia no casamento, a moça e o moço padeciam...” (DL, p. 79).

⁶⁸ “Da mandioca quero a massa e o beijú,/ do mundéu quero a paca e o tatú; da mulher quero o sapato, quero o pé!/ – quero a paca, quero o tatu, quero o mundé.../ Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:/ também quero casar na família./ Quero o boi, quero o chifre, quero o guampo/ do cumbuco, do balaio, quero o tampo./ Quero pimenta, quero o caldo, quero o molho/ – eu do guampo quero o chifre,

Traduz ele [Chico Braabós], de modo cômico aparente, mas cheio de vitalidade, uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, *eternas*. O cantor, ele mesmo, reconhece que os outros, os comuns e medíocres, o tomam por louco. Mas ele, assim mesmo, persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora – até sua tampa! – e seja ela o que for: balaio ou cumbuco... (ROSA, 2003, p. 43).

Para manter essa posse, é preciso que se preserve a ordem estabelecida, pois, com a “ordem de costume, evitava se estar tomando cabeça em escolher ou resolver o quê” (DL, p. 99). Daí fica patente o traço ordenador, observado primeiramente na composição de seu devaneio. Para o leitor extratextual, o devaneio se apresenta desordenado, com diversas informações desconexas e incompletas. Já para Soropita, há uma espécie de composição ordenada, “que tomava, sobre vez, o confecho, o **enredo**, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma **estória** muito relida e decorada” (DL, p. 49, grifos nossos). A utilização dos termos sublinhados reforça ainda mais o caráter ficcional do devaneio. Entre vários elementos, a figura central é a esposa Doralda, que vai sendo apresentada fragmentariamente; a partir de tal centro irradiam outros pensamentos, como os fragmentos de seu passado e presente.

Além da “ordem” formal, por algumas reações e atitudes de Soropita, vislumbram-se feixes recorrentes, muitas vezes metaforizados, identificadores de um perfil ordenador, percebido nos pontos “decorados” do trajeto, nas botas, colocadas simetricamente lado a lado, e na correção dos itinerários passados percorridos com as boiadas, entre outras passagens, pois “ele mesmo sucedia conhecimento de ter de ser assim um homem sistemático” (DL, p. 99), aspecto que auxilia a manutenção do controle:

A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas. Os benefícios da ordem são incontestáveis. Ela capacita os homens a utilizarem o espaço e o tempo para seu melhor proveito, conservando ao mesmo tempo as forças psíquicas deles. (FREUD, 1997, p. 46-47).

A constante necessidade de controle e de ordem gera, quando não lhe é possível dominar algo, a angústia. Essa necessidade, como exposto na citação anterior, vincula-se a uma certa constância, capaz de proporcionar prazer⁶⁹. Soropita deseja dominar até o impossível, como as reações do corpo:

Por que, então, o corpo da gente não obedecia à vontade da cabeça, sempre e em tudo por tudo – como **devia** de ser: as partes, **deviam** de estar sempre sentindo e fazendo, com prazer de mocidade, o que a gente mesmo quer. Não ter dor. E um **devia** de poder pensar somente naquilo que queria, que **devia**. (DL, p. 105, grifos nossos).

Ligado à referida necessidade, há a prevenção de quaisquer tipos de “acazos”, interferências, desarmonias que possam quebrar a ordem. As interferências provêm principalmente da paisagem exterior, que o despertam de seu devaneio e provocam uma reação imediata: levar a mão às armas, as quais sempre porta; movimento que pressupõe uma ação violenta e de precaução — justificável, até o momento (para o leitor extratextual), na realidade do ermo e anômico sertão. Soropita está sempre atento às armas, às estratégias de ataque e fuga na casa de Jõe Aguial, onde pernoita quando vai ao Andrequicé. Basta citar a passagem na qual elogia seu cavalo, sobre o qual “a gente podia desfechar tiro, a bala passando entre as orelhas dele, que esperava, quieto, testalto, calmo, nem fitando” (DL, p. 32). A precaução ainda se estende ao uso de remédios, à censura de vícios, como a bebida e o fumo, e a valorização de substâncias purificadoras e portadoras de odores naturais, como cheiro de café, de limão e madeira, além da relevância dada à limpeza – “Aqueles botas estavam empoeiradas, ressuja da viagem; tivesse hora, tivesse um trapo, limpava.”⁷⁰ (DL, p. 99)

Desse modo, o devaneio de Soropita vai sendo estruturado, encorpando-se aos poucos e ordenando-se segundo o seu desejo, mas sofrendo interferências da paisagem exterior. Como seu criador, percebe-se que fatores indesejáveis são

⁶⁹ A constância remete ao princípio de prazer. Isso porque Freud relaciona o prazer e o desprazer à quantidade de excitação presente na mente. O desprazer corresponde a um aumento de excitação, enquanto o prazer, à diminuição (FREUD, 1975, p. 16). Assim, “o aparelho mental se esforça por manter a quantidade de excitação nele presente tão baixa quanto possível, ou, pelo menos, por mantê-la constante” (FREUD, 1975, p. 17), o que o leva a afirmar que “o princípio de prazer decorre do princípio de constância.” (FREUD, 1975, p. 17)

⁷⁰ Sobre esses “rituais” diz Freud: “As proibições obsessivas envolvem renúncias e restrições tão extensivas na vida dos que a elas estão sujeitos como as proibições do tabu, mas algumas podem ser suspensas se certas ações foram realizadas. A partir daí, essas ações *devem* ser realizadas; elas se tornam atos compulsivos ou obsessivos, não podendo haver dúvida de que são da mesma natureza da expiação, da penitência, das medidas defensivas e da purificação.” (FREUD, 2005, p. 38).

omitidos, fato possível de ser entrevistado quando apenas toca suas cicatrizes, explicando a maneira pela qual foram adquiridas, descrevendo a trajetória das balas que lhe perfuraram o “coitado do corpo” (DL, p. 35), mas não os motivos que as ocasionaram: “Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. Só pensar no passado daquilo, já judiava” (DL, p. 35). Ou ainda quando diz ignorar a rapidez com que podia atirar: “mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si” (DL, p. 29). Funcionalmente fragmentado, o conteúdo do devaneio intenta refletir o enredo da vida presente, que só será exposta de modo mais claro com o abandono do discurso indireto livre que se dava até então, ficando momentaneamente apenas o narrador em terceira pessoa⁷¹, que sugere muitas das informações até agora nebulosas pela estrutura do devaneio. Por meio dele, ficamos conhecendo que Soropita é um homem casado, com posses e, principalmente, respeitado.

A expressão “principalmente respeitado” se vincula aqui a um outro elemento recorrente na narrativa, talvez um dos mais importantes: o respeito. De um lado, respeito dos moradores do ão por uma questão social, já que Soropita tem posses; de outro, na acepção de “medo”, “receio” (HOUAISS, 2004, p. 2439), adquirido no passado por via da violência, desconhecido dos moradores. Mas desse passado só se fica sabendo graças a outras personagens mais à frente, pois omitido inicialmente pelo protagonista. Contudo, se o respeito constitui elemento significativo, é necessário verificar por que fica à sombra da figura insistente de Doralda. Antes disso, enfoque-se a moça.

“Respeito honesto, comigo, minha casa, minhas coisas, tudo no direito...” (DL, p. 76)

Em meio ao devaneio de Soropita, há momentos nos quais se nota uma estrutura ficcional mais elaborada, como uma “representação certa” (DL, p. 49). Assim acontece na primeira grande estória imiscuída nas fantasias de Soropita: a da

⁷¹ Esse recurso não apenas se repete outras vezes durante a narrativa, mas também, como visto no capítulo anterior, se faz presente em “Cara-de-Bronze”.

rapariga prostituta, que posteriormente receberá o nome de Izilda. O tempo é o do passado, da vida de vaqueiro, em que freqüentava casas de mulheres. Um tempo de desordem, de vida errante, violenta e promíscua, que quebra a ordem do presente, representando na atualidade “o que nunca se **deve** fazer” (DL, p. 49, grifo nosso), e, por isso, relegado apenas à fantasia: “Mas, o manso de desdobrar memória – o regozio de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra” (DL, p. 47).

Criador e personagem, imagina-se no quarto de Izilda, “que de verdade essa rapariga nunca tinha havido, só ele é que a tinha inventado” (DL, p. 50). Na descrição física da prostituta, pode-se entrever uma característica do trabalho do sonho, a condensação⁷², pois aglutina as figuras de Doralda e de uma outra rapariga que conhecera no passado, evidente nas indefinições físicas e na mescla de características de ambas: “lisos pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos **verdes ou marrons**, e covinha no queixo e risada um pouco rouca.” (DL, p. 49-50, grifos nossos).

Abre-se nova cadeia comunicativa: Izilda, personagem, torna-se contadora, responsável pelo relato delicado do passado (omitido) de prostituta de Doralda, dirigido ao ouvinte Soropita. Este mantém sua posição ativa, pois cria Izilda e, portanto, sua fala: controla o conteúdo do relato, dosando-o e ordenando-o conforme seu desejo. Em função desse controle, pode-se dizer que se realiza aqui um “devaneio consciente”, ao “reinar” e ter do quarto a “chave na algibeira” (DL, p. 50), postura que assume nos “sonhos” com Izilda. Na desordem que ainda insiste em seu interior, em contraposição à ordem mantida exteriormente (Soropita a preserva acreditando nas omissões e mentiras da esposa, sem a questionar), ele pode “tocar” o passado de Doralda, o qual procura sonegar na “realidade” do presente, mostrando uma das máximas de Freud sobre os sonhos, a saber, a de que estes constituem uma realização de desejos insatisfeitos⁷³.

⁷² A condensação é um dos mecanismos do trabalho do sonho, ao lado do deslocamento e da figurabilidade. Nele há a condensação do conteúdo onírico latente, além de agir na composição de figuras, unindo traços de várias pessoas diferentes: “A construção de figuras coletivas e compostas é um dos principais métodos pelos quais a condensação atua nos sonhos” (FREUD, p. 313). Isso se deve a motivos variados, como a identificação entre os seres. No caso de Soropita, outra condensação ocorrerá, posteriormente, entre Iládio e um macaco, a que identifica o preto, levando em conta preconceitos pessoais.

⁷³ Sobre isso, vale citar, na esteira da crítica, trecho de Renato Mezan, pois deixa clara a necessidade de “se ver” em sonhos, durante a realização dos desejos: “todo e qualquer sonho é uma realização do desejo – e antes de mais nada do desejo de ver, posto que é filme que se desenrola no interior das

Ao colocar o relato do passado de Doralda na boca de Izilda, distancia-o, de certa forma, de si e da esposa, podendo usufruí-lo sem maiores conseqüências. Por ser o próprio Soropita criador e receptor da estória, se ele a “contasse” a si diretamente, sem intermediações, como uma especulação reflexiva sobre o passado de Doralda, teria por resultado uma espécie de repulsa, sensação da qual é “consciente”, por isso a omite. Diz Freud que quando um indivíduo comunica a outros suas fantasias escondidas, não é capaz de provocar em seu receptor nenhum tipo de prazer, mas sim repulsa ou indiferença. No entanto, o contrário se obtém quando age o escritor criativo. Sua técnica faz superar o “sentimento de repulsa”, ligado a limites que separam cada sujeito dos demais (FREUD, 1976, p. 158). Disfarçando e alterando seus devaneios, “suborna [seu leitor] com o prazer [...] estético”, o que possibilita “a liberação de um prazer ainda maior, proveniente de fontes psíquicas mais profundas” (FREUD, 1976, p. 158). Parte desse efeito, realizado e desejado por Soropita, se deve à possibilidade oferecida pelo escritor do deleite dos “próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha.” (FREUD, 1976, p. 158).

Já que o passado de Doralda aparece na narrativa vinculado, analogicamente, ao “inconsciente” de Soropita, percebe-se que os moradores do Æo o desconhecem. Para eles, sempre fora uma mulher respeitável, e é assim que Soropita deseja. É preciso, portanto, manter o domínio sobre ela, o que se torna, mais uma vez, tarefa impossível e angustiante. Doralda afigura-se honesta e “ajuizada”, e suas atitudes mostram que respeita o marido e gosta dele, ocultando, com boa intenção, fatos do passado: “No que transformava a verdade de seus acontecidos, era para não ofender a ele, sabia como se ser” (DL, p. 38).

Assim, exteriormente ela “parece dominada”; no entanto, Soropita quer dominá-la por completo, ele a quer “muito sua, fora de toda desordem” (DL, p. 49), angustiado-se ao imaginar que, interiormente, semelhante ao que lhe acontece, ainda existam resquícios da vida passada. Por isso, ele tem “fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo” (DL, p. 60). Ou seja, quer o “miolo”, “a parte essencial, mais importante, fundamental”, “a parte interior de qualquer coisa”. Deseja ter o domínio tanto do próprio interior quanto de Doralda e das demais personagens.

pálpebras – porque a criação de um sonho satisfaz o desejo megalomaniaco infantil de ser simultaneamente o sujeito e o objeto, o autor e o ator do filme noturno.” (MEZAN, 1988, p. 459).

Além disso, no caso da esposa, quer seu passado de prostituta e seus desdobramentos; não quer apenas Doralda, mas também Sucena e Garanhã (apelidos dados a ela por clientes), da mesma forma que o bagaço dessa vida, o que restou da prostituição e que ele acredita ainda existir.

Por temer esses resquícios é que sente prazer quando ela dorme, pois, assim, absorta, está contida em seu domínio. Ao mesmo tempo, sabe que a desordem pode sobrevir em sonho, espaço onde a realização de desejos da mulher lhe escapa:

Gostava que Doralda pudesse ficar dormindo, compridas horas, muito mais tempo que ele, **dormindo** e **acautelada**, ali no quarto, sem pensar nada que ele não soubesse, não fazer nada que ele antes não aprovasse [...]. **Dormir mesmo, era perigoso, um poço – dentro dele um se sujeitava.** (DL, p. 104-105, grifos nossos).

Mulher bonita, boa, pertencente a ele, diferente das dali, Doralda oferece à personagem ainda mais respeito: “parecia que depois de olharem para Doralda logo olhavam para ele, Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido a sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo” (DL, p. 81). No entanto, ela é faca afiada de dois gumes. O limiar entre o respeito e o desrespeito que comporta é muito tênue. Se seu passado viesse à tona, Soropita acredita que imediatamente perderia o respeito, tornando-se motivo de riso e de deboche alheio, pois poderiam pensar que ele havia casado enganado, e, dessa forma, correria o risco de perder o controle da situação. Doralda constitui seu ponto frágil, resumindo o conquistado, o já dominado e creditado, juntamente com seu oposto, a perda, a falta, o débito (o “devente”). Daí configurar-se o centro de seu devaneio.

Logo, a dor que pode advir de Doralda se apresenta graças a analogias com seu nome⁷⁴. O verbete “dorado” do dicionário o conceitua como o “que apresenta dor” (HOUAISS, 2004, p. 1077), remetendo a um outro verbete, “dol”, elemento de composição vocabular, proveniente do latim “doleo”, significando “sentir dor; afligir-se, amargurar-se; [...] dor moral, tormento, aflição; raiva, ressentimento” (HOUAISS, 2004, p. 1072). Interessante notar que esse elemento composicional possui outra acepção, também ligada estreitamente à Doralda, advindo do latim “dolus”, que quer

⁷⁴ Estudo mais acurado sobre os nomes na obra de Guimarães Rosa encontra-se em *Recado do nome*, de Ana Maria Machado.

dizer “esperteza, fraude, embuste, engano; astucioso, enganador”. Pode-se dizer que Soropita sabe que Doralda é uma “fraude”, um “embuste”, se confrontada verdadeiramente com os moradores do Æo, assim como parcialmente para ele mesmo, pois sabe de suas omissões, bem-vindas para a manutenção da ordem e paz no casamento.

O limite entre respeito e desrespeito revela-se refletido em várias estorietas, no decorrer de todo o devaneio de Soropita. São estorietas escutadas ou constituintes de fatos presenciados por ele, e que, vistas em conjunto, possuem quase todas o mesmo tema, como a de Seo Quincôrno, traído pela mulher, a do Major Brão, homem rico que exibia a esposa, a do Aderbal, que autorizava a mulher a “se dar” para os outros, a de Julinho Lúcio, que havia tirado a esposa de um bordel, entre outras. Todas se relacionam às mulheres, à traição, à perda do respeito, às mesmas questões que atormentam Soropita; especulares, consistem num dado a mais para a reflexão de tais questionamentos. Essa especularidade será mais detidamente enfocada adiante, em diversos níveis, auxiliada, sobretudo, pela entrada em cena da personagem Dalberto (acompanhado de sua comitiva), que vem interromper o devaneio de Soropita.

“... o que minava na gente era o cismo, de supetão, de ser, vindo no real, tudo por contrário” (DL, p. 67)

Dalberto é antigo companheiro de boiada. Ambos não se viam há muito tempo, e o encontro “sem espera nenhuma [...] fora de todo rumo costumeiro” (DL, p. 52) não agrada Soropita, pois, além de abalar a ordem cotidiana, sente-se acuado com a presença dos outros vaqueiros. E serão estes os responsáveis, assim como Izilda em relação à Doralda, por trazer à tona o passado do protagonista.

À semelhança de “Cara-de-Bronze”⁷⁵, sua estória de vida se constrói graças a perguntas e respostas, em um diálogo em que se conhece que Soropita foi um grande assassino, que “só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados” (DL, p. 56). A partir do relato dos vaqueiros, entendem-se os

⁷⁵ Em “Cara-de-Bronze”, a estória da vida do protagonista, homônimo ao título da narrativa, é resgatada e contada por meio do diálogo dos vaqueiros que trabalham para o fazendeiro.

elementos prezados por Soropita: as armas, a precaução, os movimentos violentos, a ordem garantida por seu desejo de ser senhor da situação, dono, e o respeito social conquistado, síntese de todos os demais. A perda do respeito que possui diante do olhar alheio constitui a angústia maior, medo de ter seu nome jogado na lama, metaforicamente aparente neste trecho: “Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar o brejo de barro preto [...] **Mas o pior, que podia ser, de fim de um, era se morrer atolado naquele ascoso.**” (DL, p. 31, grifo nosso).

Logo, nova cadeia comunicativa se conforma: os vaqueiros, contadores e receptores, têm por objeto a vida de Soropita, protagonista também dessa estorieta, que narra os detalhes da morte de alguns dos maiores valentões em suas mãos. Em geral, ao contrário do que certos vaqueiros imaginam, Soropita não estava em meio à briga, ou fora ameaçado diretamente pelos jagunços; na “realidade”, ele, pressentindo-se ameaçado por estar próximo à confusão, antecipa-se a ela, para se defender, protegendo-se de qualquer ação que pudesse lhe causar dano. Dizem os vaqueiros, companheiros de Dalberto: “O que ele tem é que tem pressa demais – tem paciência nenhuma: não gosta de faca. Cheirou a briga possível, rompeu algum brabo com ar de fazer roda de perigo, e aquilo ele principieia logo, não retarda: dá nas armas.” (DL, p. 57).

Dalberto também é contador e cantador. Ele conta um causo e canta uma cantiga que podem remeter ao reconhecimento de Doralda como prostituta. O causo é o de um cego pedinte, encontrado numa estrada, para o qual dera um par de botinas. Anos depois, reencontra o mesmo cego, que o reconhece pela voz. Essa estorieta é inserida por Dalberto no momento em que pergunta para o antigo companheiro se ele o havia reconhecido logo. Para o desconfiado Soropita, a questão pode refletir a possibilidade de Dalberto conhecer Doralda – se um cego pode reconhecer alguém pela voz, como ele não reconheceria uma prostituta? Já a cantiga, que traz a figura de animais exercendo atividades estranhas e descabidas, pode ser também, analogicamente, um indício de reconhecimento da troca de posições “sociais” e “morais”, no caso específico de Doralda – de prostituta para esposa honesta:

*“Vi três marrecas nadando
outras três fazendo renda;
também vi uma perua*

caixeirando numa venda...” (DL, p. 63).⁷⁶

Há ainda outra cantiga, evocada por Dalberto, que remete ao perigo de desposar mulher casada, fato que pode ser ligado por Soropita ao perigo de se casar com uma prostituta, acarretando o risco de uma vida insegura, tanto pelo ciúme constante do passado da companheira, quanto pelo receio do olhar alheio:

*“Em três tábuas eu não piso,
Cadas três mais arriscada:
Burro troncho, boi caolho,
Amor com mulher casada...”* (DL, p. 94).

Esses causos e cantigas especulares da situação vivida e conhecida por Soropita obrigam a um maior enfoque de tal característica na narrativa. Como se disse anteriormente, a especularidade se dará em níveis distintos, principalmente no que diz respeito às personagens e suas histórias. Dalberto reflete Soropita, apresentando semelhanças e diferenças. O primeiro é jovial, aberto e falante, conta sua vida, com sinceridade e inocência, contrapondo-se ao outro, dissimulado e calado: “Um podia aceitar o Dalberto, até pelo esse jeito trivial de defalar com um amigo o por-meio de suas coisas, expor o vivido escondido. Ele Soropita não fiava esse assolto de se descobrir com ninguém: – a bilha tem pescoço fino, em bilha não se enfia copo” (DL, p. 66). Assemelham-se, entretanto, no fato de ambos constituírem narradores da história vivida por cada um. Aliás, segundo Benjamin, os narradores (orais) dos mais típicos são viajantes de profissão e possuem farta experiência dos vários lugares pelos quais passaram, acumulando experiência de pontos dos mais diversos lugares, sejam vilarejos afastados, em contato com camponeses narradores, imóveis em suas grandes fazendas ou casebres, nos prostíbulos, com as mulheres receptáculos de outras experiências, seja em meio às estradas, deparando-se com outros vaqueiros, cegos pedintes-videntes e loucos pregadores.

Além dessa condição, as personagens possuem uma história parecida, que vem à tona inicialmente pelo relato de Dalberto – que se encontra em processo –, refletindo a de Soropita – à primeira vista concluída. Dalberto encontra-se apaixonado por Analma, mulher casada que, “por de homens muito gostar” (DL, p.

⁷⁶ Estes versos constituem uma quadrinha popular, que possui no texto de Rosa algumas variações se comparada à versão coletada por Sílvia Romero, que seria: “Ninguém viu o que vi hoje/ Um macaco fazer renda,/ Também vi uma perua/ De caixeira numa venda.” (ROMERO, p. 560).

66), se prostituiu. Ela refletirá Doralda, sendo a prostituição o traço que mais as aproxima. No entanto, ambas invertem suas trajetórias: Analma escolheu tal profissão, abandonando o marido e a vida “descente” na sociedade, pois era “filha de uma família muito boa” (DL, p. 66), enquanto Doralda trilhou caminho diverso, partindo da prostituição e transformando-se, oportunamente, em esposa respeitável.

Doralda também reflete Soropita, assemelhando-se a ele com relação à profissão anterior – prostituta e assassino se vinculam. Mas se diferenciam, ainda, pela profissão: ela sempre imóvel, receptiva a vários viajantes; ele, reunindo em si a fixidez e o movimento; ambos recolhendo experiências alheias e cultivando as próprias. A relação com o passado é sentida de forma diferente por cada um: ela aceita seu passado; ele, não. Doralda não se incomoda de o expor, omitindo alguns fatos em favor do marido, respondendo sempre, porém nunca perguntando. Ele, ao contrário, questiona e nunca responde.

Ainda no plano especular entre as histórias vividas, diante do relato de Dalberto, Soropita torna-se leitor da experiência alheia, refletindo sobre a própria: “Doralda, pensava nela através do assunto, numa baldança” (DL, p. 70) – o assunto, neste momento, gira em torno das atitudes de Analma com relação ao amigo, ao se preparar para receber outros clientes. Dalberto conta da estima que nutre por Analma, e Soropita, absorto em seus pensamentos, aconselha-o a pedi-la em casamento, conselho que gera inicialmente o repúdio do amigo, incomodando sobremaneira o protagonista. Perante tal reação, Soropita cogita, imagina, supõe a opinião de Dalberto: “Podia imaginar o que o Dalberto devia de estar pensando, Dalberto cuspiu no copo: — ‘... Casar com meretriz? É virada! Nem puxado por sete juntas de bois... Sei que uns fazem; pior p’ra o caráter deles’” (DL, p. 72). Por apenas imaginar o pensamento alheio, sem ter acesso ao real pensamento do amigo – o que o angustia –, acaba por deixar transparecer, na “verdade”, sua própria opinião, ou a opinião alheia atribuída aos demais. A reação de repulsa inicial do amigo, revelando o repúdio e a visão dos outros sobre o fato de alguém se casar com uma prostituta, é um fator a penetrar seu devaneio, resgatando uma vez ainda o perigo que adviria de o passado de Doralda ser descoberto.

Um dos aspectos reveladores da “consciência” de Soropita com relação à especularidade das histórias é o fato de acreditar que o relato do amigo foi propositadamente planejado para obter informações sobre sua vida: “E então a maior parte da conversa dele, na estrada, só podia ter sido de propósito, por regalo

de malícia, para tomar o ponto a ele Soropita, devia de ter sido uma traição!” (DL, p. 74). Acresce-se a isso a crença segundo a qual Dalberto teria as mesmas sensações de insegurança e ciúmes que ele, nos devaneios constantes, em que “vê na idéia”, imagina, o que não quer: “o que podia estar fazendo a Analma, com que homens –; nisso o Dalberto não pensava, não via; se visse, na idéia, havia de estar padecendo” (DL, p. 95). No entanto, posteriormente, a troca de experiências, com os conselhos dados por Soropita, motiva Dalberto a tomar a iniciativa de ir ao encontro de Analma, como “se a resposta de Soropita virasse a derradeira decisão contra ou em seu favor.” (DL, p. 93)

Esses narradores, como Soropita e Dalberto, incorporam em si experiências e as transmitem a outros, já que a narração é a “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Ao relatar sua estória com Analma, Dalberto expõe a experiência pessoal, em busca de uma resposta, um conselho do amigo. Sabe que Soropita pode responder, porque reúne em si duas facetas principais do narrador: a mobilidade — tanto levando em consideração seu passado de vaqueiro, quanto o presente, nas viagens para o Andrequicé — e a imobilidade, ao permanecer momentaneamente em sua venda no vilarejo e ao receber em sua casa os moradores do ão, que o cercam e contam estórias do povo dali. Como o narrador “é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1994, p. 200), Dalberto acredita que poderá obter o retorno desejado: “Perto dele, sempre tinha o surdo palpite de que podia aprender alguma coisa” (DL, p. 61). Soropita não expõe sua estória, mas percebe que esta é reflexo daquela e que o diálogo será também para ele importante, pois lhe possibilita pensar e “dar conselhos” para si mesmo, oferecendo uma sugestão de continuidade para sua própria estória, em busca da sabedoria:

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma estória que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Assim, o jogo de espelhos entre os dois narradores e suas duas narrativas pode trazer como produto um aprendizado. Soropita reflete sobre sua vida presente com Doralda; no entanto, silencioso, não é capaz de reelaborá-la inteiramente.

Dalberto, por sua vez, sendo mais aberto aos conselhos (até porque verbaliza sua estória, em contraposição a Soropita, que a tece nos fios emaranhados do devaneio, solitário), aprende com eles e os segue, depois de breve maturação, decidindo-se como co-narrador e, portanto, “dono” de sua estória pessoal, iniciada pelo conselho de Soropita, e sai em busca da amada prostituta, a fim de “escrever” seu final, atitude que demonstra certa reelaboração. Esse autoconhecimento de Dalberto causa a admiração de Soropita, pois sabe que lhe escapa o domínio de si mesmo: “E o Dalberto ria, soltado. Tão seguro só assim de si – isso era o que Soropita admirava” (DL, p. 97).

“Hora de outras coisas começarem, nada não se podia impedir” (DL, p. 85)

Influenciado por essas novas/velhas questões (antigas e conservadas – recalçadas –, portanto novas, para o presente) e situações, que interferem na ordem de seu devaneio, preenchendo lacunas, resgatando a desordem pretérita, Soropita volta a devanear com Izilda. Mas, dessa vez, o traço inconsciente domina: Izilda, de repente, transforma-se em Doralda:

Aí, estava escuro. Soropita estava lá, involuntário. Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando: chamego, um nhénhém dengoso, risadas; [...] Mas – não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! (DL, p. 69).

Essa cena é semelhante à de quando Soropita fora, voluntariamente, buscar Doralda no prostíbulo, e ela estava trancada num quarto com um cliente negro, Sabarás⁷⁷. Agora, ao contrário, ele está lá “involuntariamente”, talvez pelo trabalho da censura onírica, e Doralda tem por companhia Iládio, cuja figura se apresenta condensada à de um animal: “O negro não estava falando como gente, roncava e

⁷⁷ O nome do homem que se encontra no quarto com Doralda representa característica forte dos povos negros, que, na narrativa, se estenderá a Iládio, porque “sabarás” é um dos grupos étnicos mais importantes do subcontinente indiano, ao lado dos mandarís, bircares, codas, curcus, carias e patuas, pois alguns deles introduziram “o elemento negróide nos tipos físicos da Índia”. Disponível em: <<http://fmostardeiro.vilabol.uol.com.br/asia.htm>>. Acesso em: 7 set. 2007.

corria de mãos no chão, vindo do meio do mato, esfamiado, sujo de terra e de folhas...” (DL, p. 69). Em vista de tais características, bem como da repetição de uma situação vivida e novamente do trabalho de condensação, esse devaneio constitui literalmente “as sobras de um sonho” (DL, p. 68). O fato de estar com Iládio remete a resíduos da vigília, ao encontro que tivera na estrada naquele mesmo dia. Esses resquícios dos acontecimentos do dia são indispensáveis para o resgate de algo inconsciente e que tornam possível a formação do sonho (ou do devaneio), transferindo para o presente e para a figura de Iládio o que o angustia⁷⁸.

E o que o devaneio parece resgatar do inconsciente de Soropita é justamente seu medo maior: perder o que lhe pertence e, conseqüentemente, o seu respeito. Ele não surge aqui como agente, não tem o controle da situação; está como espectador, impotente diante de uma porta trancada (enquanto no devaneio com Izilda ele está dentro do quarto trancado e com a chave na algibeira), o que faz com que seu objeto de desejo esteja inacessível, provocando perda de domínio e de ação. Ele não pode agir, além de estar ali contra sua vontade. Em seu lugar, no papel de protagonista e agente, dono, dominador, encontra-se Iládio, que agora possui o que Soropita considera seu: “O preto, indecente, **senhor de tudo**, a babar-se fazendo xetas” (DL, p. 69, grifo nosso), correlato da característica do preto, indicada por Dalberto, de que “é pai-d’égua, homem dobrudo, de qualquer lado ele remete...” (DL, p. 79). A cena do devaneio é sentida como “verdade”, como se Iládio o estivesse desrespeitando, a ponto de pensar em matá-lo: “corjo de um assim, o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente. P’ra não ser soez, ser bruge, não **desrespeitar!**” (DL, p. 69-70, grifo nosso).

Com a presentificação do passado de Doralda, graças ao devaneio, Soropita sente-se ameaçado; quando isso acontece, seu desejo é antecipar-se, agir com violência como outrora. A desordem, constituinte da ordem passada, também pode retornar: “Dentro de si, Soropita vinha-se **desdesenrolando, recolhendo**, de detrás de moita para atrás de moita, se esfriava. Cacos e coisas que **voltam** dos ares” (DL,

⁷⁸ Freud afirma que o resíduo de vigília, ou “restos diurnos”, é indispensável para o resgate de algo inconsciente, pensamentos latentes que, sozinhos, não são capazes de formar o sonho (ou, no caso, o devaneio): “uma representação inconsciente, por si só, é totalmente incapaz de penetrar no pré-consciente, e que só pode exercer algum efeito ali estabelecendo um vínculo com uma representação que já pertença ao pré-consciente” (FREUD, 1999, p. 540). Os restos diurnos “oferecem ao inconsciente algo indispensável – ou seja, o ponto de ligação necessário para uma transferência.” (FREUD, 1999, p. 542).

p. 71, grifo nosso). A sensação de ameaça é tão intensa que a projeta em Dalberto e até mesmo em Jõe Aguial, amigo e morador do ão:

O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão **garantido**, e agora ia-se embora [...]. De hora p'ra outra, estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo do que soleira de espora. Podiam até perder toda cautela com ele, ninguém obedecer mais, ofenderem, insultarem... (DL, p. 74, grifo nosso).

Diante da ameaça, Soropita repete o pensamento anterior: quer antecipar-se a qualquer prejuízo agindo violentamente: “Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava” (DL, p. 75). Pode-se entrever aqui uma tendência da personagem que, em psicanálise, se considera como compulsão à repetição. Há, na repetição, um retorno do recalcado, sob diversas formas, a saber, sonho, sintoma, atuação, idéias, pensamentos etc. Há assim a repetição de seqüências que, no início, geraram sofrimento. Sobre isso diz Freud:

a maior parte do que é reexperimentado sob a compulsão à repetição, deve causar desprazer ao ego, pois traz à luz as atividades dos impulsos instintuais reprimidos. Isso, no entanto, constitui desprazer de uma espécie que já consideramos e que não contradiz o princípio de prazer: desprazer para um dos sistemas e, simultaneamente, satisfação para outro.⁷⁹ (FREUD, 1975, p. 32).

O passado violento é o que Soropita deseja recalcar. No entanto, a violência que o caracterizara se repetirá por meio da ação no final da narrativa. Ele pressente que é fonte de dor, pois sofreu as conseqüências no passado, com os ferimentos físicos e a angústia, sabendo de sua natureza avessa à vista de sangue; além de nunca se possibilitar o sossego de vida, sempre fugindo ou se precavendo de alguma possível vingança: “No ão, no mundo, não havia sossego suficiente” (DL, p. 110). Soma-se a isso o fato de que tudo o que conseguiu construir após ter mudado de vida, recalcado o passado doloroso, poderia ser destruído, o que o obrigaria a reconstruí-lo, dessa vez de forma não voluntária, como aconteceria no caso da partida para o Campo Frio – lugar distante e isolado, para onde Soropita recebe uma

⁷⁹ Os dois sistemas a que Freud se refere são o *ego*, constituído em grande parte pelo inconsciente e por uma pequena parte pelo “pré-consciente”, e o *reprimido*. Freud usa essa terminologia mais “sistemática e dinâmica” em substituição à terminologia “consciente” e “inconsciente”, considerada por ele “puramente descritiva”. (FREUD, 1975, p. 30-31).

proposta de mudança em troca de suas propriedades do Ño. O episódio do Campo Frio é outro índice de repetição, pois indica a tendência a fugir e se isolar em lugares distantes, como fizera ao ir para o Ño, com o fito de eliminar olhares alheios conhecedores de seu passado e de sua mulher; constitui-se como uma “carta na manga” para a fuga imediata dos problemas, obedecendo, assim, ao princípio de prazer.

No entanto, ao lado da angústia e sofrimento que são resgatados pela violência e necessidade da fuga, há também o prazer que advém do fato de que, com tais atitudes, é garantida a manutenção do respeito. Com a idéia da repetição, “Soropita bebeu um gole de tranqüilidade” (DL, p. 75). Ao repetir a atitude passada, surge o prazer, o “mundo reentrava em suas formas” (DL, p. 75), já que “só mesmo o que concertava tudo bem era uma escolhambação, as esbórnias!” (DL, p. 89). Como em um concerto, sobre um palco, em que Soropita figuraria um maestro, regendo e, assim, conduzindo a vida e seus músicos subordinados, ou seja, as demais personagens.

A repetição só chega a termo, ou, ao menos, é amenizada, quando se reelabora o que lhe ocasiona. Saber (ou reconhecer) o motivo que o leva a agir de maneira semelhante em situações semelhantes é já um indício de reelaboração. Para isso, é necessário a fala e a escuta alheia, o que não é possível a Soropita. Apesar do desejo de saber, de devorar o “miolo” e o “bagaço” dos demais e de dominar-se, o saber de si lhe escapa. Bloqueia também, de certa forma, a abertura dos outros, seja por reprimir atitudes que condena, como no caso de Dalberto, quando menciona seu problema com o jogo – “Dalberto falara com um riso apressante, sabia que o jogo Soropita reprovava, não gostava de malparar” (DL, p. 60) –, seja mesmo por não querer saber, como no caso de Doralda e suas omissões propositais. Ela acompanha e satisfaz os desejos do marido “lendo” seus gestos, já que ele nem sempre os verbaliza. Diversas passagens insistem nos olhares da mulher: “Mas Doralda, que nunca tirava os olhos dele” (DL, p. 37), “Nunca tirava os olhos de Soropita” (DL, p. 90), “Doralda, quieta, em pé, acompanhava-lhe o bem-estar dos movimentos, com os olhares” (DL, p. 99).

Esses gestos, ao lado de outros sentidos, como o tato e a audição, são índices de seu silêncio; por meio deles, Soropita se nega a especulação, foge à reelaboração: “A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo com seu desenho, a desforma” (DL, p. 34). A troca, o saber,

lhe são temidos: “fugia de Soropita a coragem de perguntar quem a ela tinha ensinado. **Subentendia**, até a **frouxo**, num perturbo, torvado de que ela fosse falando à tonta, dizer uma gravidade pior” (DL, p. 37, grifos nossos). O prefixo “sub-” indica a insuficiência de seu entendimento, acompanhado pela “frouxidão”, pela debilidade e covardia em saber.

Quando Soropita expressa algum desejo, não sabe, não entende o motivo de ter se manifestado. Assim, numa noite, em que falara com Doralda da “Rapariguinha bonita de pintinha preta por cima de canto da boca” (DL, p. 48), não “sabia por que tinha falado, sem intenção razoável, mesmo sem querer falar, pois nunca conversava nos agravos de seus passados” (DL, p. 48). Os motivos que ele pensa ignorar são óbvios: deseja a rapariguinha. Quem fala é seu desejo – que é capaz de quebrar a ordem –, e essa espontaneidade lhe causa estranheza por lhe ser inabitual. O pedido não é verbalizado diretamente, mas Doralda, como boa ouvinte, sempre atenta ao silêncio e às lacunas do marido, os preenche na mesma moeda: não fala, age: “Doralda escutou; de certo ela pensou que ele queria sem coragem de querer, e **não respondeu com as palavras**: gateava, sacudia os cabelos, sumiu o rosto, dito e feito a rapariguinha bonita” (DL, p. 48, grifo nosso). A resposta de Soropita também vem de modo semelhante, num diálogo sem palavras⁸⁰, de gestos e corpos: “ele concordava corpo, se arrijava num suspenso, suas forças rebentavam” (DL, p. 48). Tal espécie de “diálogo” continua em outro momento, quando, no quarto com a esposa, Soropita “tinha os desejos de falar as alegres artes sem o sentido de todos, sem constâncias”, mas o que fazia era aprovar “com a cabeça.” (DL, p. 99)

No entanto, há um momento em que Soropita fala: é o momento em que reconta a novela do rádio a seus vizinhos. Desenrola-se a cena do jantar, no qual Dalberto divide espaço e atenção com os moradores do vilarejo, que haviam ido à casa de Soropita para escutar a estória. Inicialmente, o que predomina é a tensão, para Soropita, com receio do reconhecimento de Doralda, em contraposição ao sossego de Dalberto, para quem tudo estava dentro das regras: “O Dalberto aceitava de se sentar na rede; para ele, tudo normava, se via que estava em paredes amigas.” (DL, p. 77)

⁸⁰ Ao contrário do que ocorre em “Cara-de-Bronze”, onde o que predomina é o diálogo “com palavras” entre os vaqueiros, que resulta num conhecimento, num saber. Com Soropita e Doralda, o diálogo “sem palavras” objetiva o não-saber, a omissão do ser passado de cada um.

Depois de ser o centro das atenções do olhar dos outros, transformando-se no contador, quando se vê sozinho junto à mulher e ao amigo, muda momentaneamente, falando, bebendo – “fora de hábito, enchia para si o copo” (DL, p. 83) – e saindo de seu constante estado de alerta, ao pensar nas boas intenções de Dalberto ao se referir ao nome de sua mula de Moça-Branca, o contrário do que pensará depois: “Soropita certo se confirmava de que fosse um simples sossego sem ofensa, como melhor não podia ser” (DL, p. 84). No ponto mais alto dessa mudança repentina, chega mesmo a “negar” o perigo que representa Doralda e a tensão que ela lhe causa, confirmando uma paz que não lhe é possível: “E se voltava para Doralda, crente de que só porque ela estava ali era que tudo tomava rumo acomodado e bom, tanta paz” (DL, p. 84). De devente do olhar alheio, passa a “vivente” (DL, p. 89), vive, sem as inibições e medos habituais: “Ah, e junto bebo, vou vivente, dúzia de goles não é que me põe dandando de traspés! Vamos alegrar...” (DL, p. 89)

A mudança momentânea lhe permite até mesmo se ausentar da sala de jantar, deixando a mulher a sós com o amigo. Mas o sossego tão almejado não dura e, “afadigado subitamente” (DL, p. 85), volta para a casa: “Em si, num estado de alma-e-corpo como quando o vento revira, Soropita se constou de que alguma coisa estava mudando” (DL, p. 85). Para ilustrar a sensação angustiante, resgata uma estória pela qual tinha passado, em que estava em meio a uma boiada, e alguém do outro lado do gadame gritava, querendo entregar-lhe um bilhete. Entre os dois, recadeiro e destinatário, como os pensamentos de Soropita nessa passagem, “uma vertigem de boiada enorme, que escorrendo, os bois se estrepolindo, uns se encavalando nos outros, no sobrosso daquela aflição” (DL, p. 79). Angustiado, consta para si⁸¹, cogita alguma mudança: “Ah, mal saíra por um instante [saíra de si?], e a conveniência se atrapalhava, logo que ele não estava ali, de vigia que nem boi-touro querenciando em chão mexido, **garantindo, com sua vontade de dono.**” (DL, p. 85, grifo nosso)

Se o mundo reentra em suas formas com a repetição do passado, e o que o concerta é a esculhambação, ou seja, a desmoralização, a esbórnia e a “orgia”, Soropita, ao voltar para a sala e ao ver-se definitivamente a sós com a esposa e o

⁸¹ Esse “constar para si” revela uma supervalorização do pensamento, em detrimento da “realidade”, o que caracteriza a onipotência de pensamentos, comum aos neuróticos: “O que caracteriza os neuróticos é preferirem a realidade psíquica à concreta, reagindo tão seriamente a pensamentos como as pessoas normais à realidade.” (FREUD, 2005, p. 162)

amigo, expõe o escondido, exibindo Doralda – que se vestira como no passado – como prostituta e a tratando como tal. Forma-se uma “encenação verdadeira”⁸², assistida inocentemente por Dalberto, em que a desordem emerge, com o resgate do caráter tão fortemente omitido de Doralda.

Aberto, vivente, ao conversarem sobre a possibilidade de Dalberto desposar Analma, Soropita fala ao amigo, sem o conhecimento deste, do que parece ser um medo seu, evidenciando mais uma vez que a especularidade entre as estórias o ajuda a refletir:

— Aí... As belezas e luxo que ela exalta, agora, isso como é que você podia sustentar? [...] Aí você não tem receios de que ela então fique sendo assim como uma outra pessoa boçal, se enfeando até, na chãíce, com perdão pelo que digo, e você acaba desprazendo, se enjoando? (DL, p. 97).

Soropita mostra, nessas falas, que preza os resquícios da prostituição em Doralda e os sustenta: os tecidos caros, as calcinhas de renda, os vidros de perfume e os vícios da bebida e do fumo. Ele tem necessidade desse “bagaço” das “doces desordens”, que transparece quando ela calça os sapatos de salto alto, “aqueles que ela só era quem usava, ali no ão, no quarto, para ele venerar, quando ele queria e **tinha precisão** d’ela assim” (DL, p. 91, grifo nosso): a “última gota do caldo” da prostituição, limitada a ele, dentro do quarto conjugal, longe dos olhares ignorantes e condenáveis dos moradores do ão.

Nesse mesmo quarto, Soropita, depois do jantar e das mudanças que este ocasionara, questiona Doralda diretamente sobre seu passado, o que jamais acontecera antes: “— Nunca a gente tinha conversado o entendimento destas coisas. Hoje, sim. Tinha nunca mandado você estar desse jeito, p’ra a verdade do se saber...” (DL, p. 101). Soropita queria tudo “até muito esclarecido” (DL, p. 100), pedindo para Doralda ficar nua, verdadeira, sem os disfarces e as omissões ordeiras a que estão acostumados. Muda-se a ordem estabelecida e Soropita possui uma “semelhança diferente” (DL, p. 99). Aos poucos, induzida pelos questionamentos do

⁸² Vale a pena recordar a análise desse momento feita por Maria Theresa Abelha Alves: “Soropita, que fabulara o tempo todo, traz a ficção para dentro de casa, pois a noite se processa como um jogo de teatro em que cada um pensa estar representando a máscara que a um terceiro agradaria. Para Doralda, o marido planejava uma brincadeira para deixar Dalberto envergonhado [...]. Para Dalberto, aquela situação constrangedora talvez fosse uma nova moda da sociedade [...]. Todos representam e é na representação que suas máscaras caem, deixando livres as verdadeiras faces.” (ALVES, 2001, p. 222)

marido, Doralda vai contando coisas de seu passado. No “bom claro” (DL, p. 99) do quarto e na nudez de Doralda, o diálogo é livre, sem as amarras da censura até então prezada por ambos. Aqui ele fica sabendo de alguns dos antigos fregueses da esposa e, o que mais o angustia, que ela não rejeitava clientes negros: “— Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?” (DL, p. 103). Diálogo agora feito de palavras, não mais de gestos e ações. Palavras que elucidam e fazem brotar o saber. Fonte de saber, mas também de disfarce, ponto de fuga, agora usada engenhosamente por Doralda para escapar das especulações do marido e não o deixar elaborar a questão do Campo Frio, para onde ela não deseja ir, interrompendo-o abruptamente: “— Bem, meu Bem. Mas, amanhã cedo tu me explica direito o restante da novela do rádio?” (DL, p. 104)

À ação violenta interiorizada, que vinha resgatando durante o dia, vem juntar-se a exterioridade da fala de Doralda, que reforça o temor da perda do respeito, novamente com o efeito de uma ação, despertando em Soropita a necessidade da atitude passada: “Soropita abraçou-a: era todo o supetão da morte, sem seus negrimes de incerteza. Soropita, um pensamento ainda por ele passou, uma visão: mais mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele.” (DL, p. 104)

Nessa situação, em que o sujeito é governado pela necessidade da ação repetida, vislumbra-se uma luta de forças dominadoras: Soropita deseja “governar” as ações dos outros, “governado” por seus pensamentos e obsessões. É, ao mesmo tempo, governante e governado. Governado pela necessidade de manter o respeito, pela necessidade de ser admirado, é, portanto, governado por quem quer governar: o olhar alheio. Aliás, tenta governar quem lhe governa para conseguir governar-se, o que sabe não ser possível por inteiro: exteriormente, em parte, graças a atitudes com relação aos outros; interiormente, impossível. Daí nunca se permitir o sossego de vida, cumprindo o destino inescapável, sempre retornando ao mesmo. Interessante notar que Soropita parece saber que ele mesmo não se permite o sossego, que sabe ser o único responsável pelas sensações desagradáveis, ao dizer, nos momentos em que sente o mal-estar da desconfiança e do perigo iminente, que “Dalberto não tinha culpa” (DL, p. 73), assim como “Doralda não tinha culpa.” (DL, p. 85)

Vem reforçar o resgate dessas desordens a chegada dos vaqueiros, companheiros de Dalberto, que havia partido de manhã em busca de Analma, desencontrando-se deles. Soropita sente uma desconfiança por parte dos vaqueiros

de que ele pudesse ter assassinado Dalberto: “Que enredo aquela gente estava pensando? Que ele, Soropita, tivesse consumido o Dalberto, desaparecido? À poita!” (DL, p. 110). Aquela gente (ou seja, os vaqueiros que conheciam sua fama) estava pensando o enredo coerente com as atitudes passadas de Soropita, mas ele, mesmo sendo o responsável por tal idéia, não a admite. Entre os vaqueiros, está Iládio, que o cumprimenta. Soropita interpreta o olhar e a fala do preto como atrevimento, afronta, como alguém que “ria” dele e que poderia comprometer sua posição, algo já antevisto no devaneio. A palavra, aqui, obtém novamente força, representa ameaça, transforma-se em ação: “E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias...” (DL, p. 111). Ele interpreta, supõe que o preto o ofende, o que não pode permitir, intensificando sua ira, pois “Só de se escutar a fala de um valentão, discutindo, desafiando, era vergonha que a gente tinha de guardar no resto da vida, repuxão de gastura.” (DL, p. 64)

A razão do ódio que nutre pelo negro não é conhecida por Soropita. Em parte, pode-se cogitar que o preconceito seria fruto do passado escravocrata do país, resultado do longo tempo de marginalização econômica e social dos negros, interiorizada e assimilada negativamente. Mas tal sentimento não se limita apenas a esse fundo ideológico. Há algo de pessoal. Ao identificar pela cor Iládio com Sabarás, que vira saindo do quarto de Doralda certa vez, transporta ao primeiro o conhecimento que o outro, “verdadeiro” cliente no passado, teve de uma faceta da esposa que lhe é inacessível: Doralda prostituta. Acredita que tanto Sabarás quanto Iládio possuem um conhecimento que não lhe pertence. Ambos sabem mais que ele. E o saber pressupõe a posse: a posse de Doralda (assim como saber de si pressupõe a posse de si, do corpo e da mente).

Além disso, os dois marcam apenas diferenças em relação à Soropita, não sendo possível nenhum espelhamento. É o negro – que na mentalidade ordeira de Soropita representa o mal – contra o branco, o bom. É o saber contra o não saber a respeito de Doralda. Uma diferença que não incomoda Doralda, pois não possui preconceitos, em contraposição ao preconceito exagerado de Soropita, o que causa a este maior exasperação. Ambos os negros representam o interdito com o qual ele tem que conviver. Atormentado com as diferenças e com o não acesso a esse saber, sente-se ameaçado e transforma-se: “Vento mau o sacudia, jogava-o, de cá,

de lá, em pontas de pedras, naquele trovão de morte, gente com gritos de dores, chorando e falando, muitos guinchos redobrados, no vento varredor?” (DL, p. 111)

Diante da possível ameaça, espera-se uma reação imediata, que não ocorre. Alguma coisa mudara, pois ele não age subitamente e depois repele os fins: “Tinha suas armas, mas não voltavam a ele os rios da coragem” (DL, p. 112), ou seja, tinha as armas, representantes do já conhecido, da violência, da repetição, mas que agora dividiam espaço com a falta de coragem, desconhecida para ele e com seu curso alterado. Depois de, surpreendentemente, refletir, Soropita reúne as armas e sai ao encalço de Iládio, decidido a matá-lo e eliminar a diferença que carrega em si, algo que lhe escapa, um saber que lhe foge. Seu passado, parcialmente reprimido, transforma-se em ação, “ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete-o*, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (FREUD, 1969, p. 196), tanto que, mesmo agindo com o intuito de matar, se ofende com a idéia de que poderia ter “consumido” o Dalberto. Por isso, quando age, parece ser impelido por uma força maior⁸³: “mas escutava que tinha de ir, feito bramassem do escancarado do céu: a voz grande do mundo.” (DL, p. 113)

A caminho do encontro com Iládio, Soropita convoca o povo: “Ajunta, povo, venham ver carnes rasgadas!” (DL, p. 114). O mesmo povo, que já constitui sua platéia e o olhar do qual ele depende no presente para manter o respeito, forma uma espécie de palco no arraial onde se encontra o negro. Soropita ameaça-o e atua. O homem, por sua vez, ajoelha-se apavorado, tremendo “de mãos e pernas” (DL, p.114), e pede perdão, totalmente dominado. Em torno deles, complementam o cenário os outros vaqueiros, que “gritavam calados” (DL, p. 114). Soropita torna-se, com isso, o dominador da situação, (re)obtem o controle: “Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo” (DL, p. 114), já que “macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem” (DL, p. 89). Marca agora uma diferença que lhe apraz: ele é superior. Recupera-se da posição inferior em que se encontrava no devaneio diante do preto, assumindo a posição de protagonista e afigurando-se como um “outro alto personagem”. No entanto, não consuma o ato. Há mudança, elaboração parcial. O poder da ação dá agora lugar ao poder da palavra. Repete,

⁸³ “As manifestações de uma compulsão à repetição [...] apresentam em alto grau um caráter instintual e, quando atuam em oposição ao princípio de prazer, dão a aparência de alguma força ‘demoníaca’ em ação.” (FREUD, 1975, p. 50)

sim, a atitude violenta, mas a exterioriza pela palavra, de que reconhece o valor. Dessa forma, a repetição não é completa.

Interessante ainda notar nessa cena um foco narrativo ambíguo. Quando o negro parte com os demais vaqueiros, “sumindo por mil anos”, “como um pensamento mau” (DL, p. 114), ele é caracterizado como bom: “O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos” (DL, p. 114). Por um lado, pode-se pensar aqui no retorno do narrador em terceira pessoa, que, abandonando mais uma vez os pensamentos de Soropita, vem em “defesa” de Iládio, que nada havia feito de prejudicial a Soropita, reforçando a visão deturpada que o protagonista tem de diversas situações, sempre se sentindo ameaçado. Por outro lado, se tal percepção do negro é fruto dos pensamentos de Soropita, pode ser que mostre, novamente, certa noção de que é o único responsável por seus sentimentos de violência e repetição, isentando de qualquer culpa seu virtual desafeto, assim como o fez com Dalberto e Doralda⁸⁴.

Logo, a vingança maior de Soropita ultrapassa o mero assassinato: ele deseja destruir o respeito de Iládio, mudar o final da estória do negro, não o deixando como herói, como um alto personagem que com ele poderia disputar espaço. A humilhação é exatamente o que teme que lhe façam, por isso sabe da profundidade de tal ação e consegue alcançar seu intento: “Urubus do ar comiam a fama do preto” (DL,p.114). Reafirma com essa atitude o respeito diante de todos.

O uso da palavra como ato é eficaz para a manutenção do respeito no povoado, que desconhece seu passado: “Os do ão que estavam ali, homens e mulheres, viam e não entendiam” (DL, p. 114). Se surgisse como assassino perante os olhares alheios, poderia incorrer em erro: perder o respeito do vilarejo, além de retornar à desordem anterior, destruindo a “nova lei de vida”, o presente que tanto prezava e custara a construir, tendo que fugir novamente, dessa vez para o Campo Frio. Com palavras, ele se reafirma dono da situação, homem respeitável, novamente dominador, “escrevendo” seu enredo de vida de maneira a não necessitar (momentaneamente) fugir para o Campo Frio, ato que se torna nova evidência de elaboração. Além disso, ao deixar Iládio vivo, faz com que sua fama se

⁸⁴ Para Tânia Nascimento, a qualificação de Iládio como “pobre” e “bom” indica a constatação, após a humilhação sofrida pelo negro, de que ele jamais fora uma ameaça para Soropita. (NASCIMENTO, 2001, p. 110).

espalhe, com mais testemunhas, já que “a fama, no sertão, não se desvincula do contar, é sempre um enredo que se fia e se desfia.” (ALVES, 2001, p. 221)

“O mundo reentrava em suas formas” (DL, p. 75)

Pode-se dizer que Soropita antes agia para manter a vida, conquistando o respeito graças a tal atitude. Conquistado o respeito, age, agora, para mantê-lo por meio da palavra. E, com isso, ao final, diante dos moradores, o termo “respeito” muda sua configuração: o que significava, para os que conheciam seu passado, “temor e medo”, adquire certo sentido de “reverência” (HOUAISS, 2004, p. 2439) e admiração.

O subtítulo da narrativa – o “devente” – configura-se ainda mais expressivo, caso se atente para os seus vários sentidos, confrontados com o caráter de Soropita. Devente, mesmo não constituindo verbete no dicionário, significa “aquele que deve”. O verbo “dever” possui, entre outros, três significados que se ajustam ao protagonista da narrativa. Dever no sentido de “ter de pagar; estar na obrigação de restituir”, pode remeter ao fato de Soropita dever ao olhar alheio o respeito que teme perder, além do autoconhecimento que deve a si mesmo; no sentido de “ter obrigação de” sugere que ele acredita que deve fazer algo, que as coisas devem, têm obrigação de ser do jeito que ele quer, algo nem sempre possível; e ainda no sentido de “probabilidade, suposição”, já que supõe o que os outros pensam, refletindo seus próprios pensamentos, ao crer sempre estar no foco de atenção dos demais. Essas suposições geram angústia e sofrimento, pois, na maioria das vezes, possuem conotações negativas, não permitindo o sossego de vida tão almejado.

Assim, a fuga à interlocução não lhe permite a reelaboração de seu passado e, com isso, o conhecimento de si continua insuficiente. Mas a reelaboração parcial que consegue obter vem por meio da palavra alheia. Daí a razão da busca da novela de rádio a lhe permitir, por um lado, o devaneio, no qual pode refletir sobre sua vida; por outro, a possibilidade de falar do outro, graças às histórias, cujo enredo muitas vezes é capaz de refletir situações e apontar soluções (no caso das novelas de rádio, espelham a repetição da própria vida de Soropita). Mais uma vez, o que responde aos desejos do protagonista é um sentido que não o da fala: é a audição,

a escuta da novela alheia, que funciona como algo que possibilita um tipo de interlocução: a interlocução consigo mesmo.

Dessa forma, na recapitulação de devaneios e nas viagens para ouvir as histórias, Soropita aprende a valorizar a palavra. Em alguns momentos, torna-se um leitor de sua história pessoal, relida e lembrada. Contudo, no momento da narrativa, ao repassar a mesma história, sofre interferências, que vão fazendo emergir novos (velhos) significados, aparentemente ocultos, mas que expõem seu temor maior: a perda de respeito social. Diante da ameaça, intenta repetir a atitude violenta de outrora. Nesse sentido, a história da novela do rádio parece ser como sua história de vida, no que concerne a sua característica de que “taca e não rende” (DL, p. 78), ou seja, de que não evolui, “travada” em parte pela compulsão à repetição. No entanto, ao final, aparentemente influenciado pelo contato com as palavras, pelas histórias que “transporta” e pelas lembradas, há um vislumbre de reelaboração de suas atitudes, transformando-as em palavras e descobrindo a força delas.

A descoberta do poder verbal, por via da viagem exterior, com troca de experiências, já havia sido explorada por Benjamin, assim como a viagem interior, que proporciona a reelaboração pessoal e o conhecimento de si mesmo⁸⁵. Mas no caso de Soropita a elaboração não é completa, e, aliás, bem pequena, pois os fantasmas permanecem e ele volta ao cotidiano, pronto à “nova repetição”. Conforme o movimento de vai-e-vem do badalar do sino, “dão-lalalão”, a vida de Soropita pode “recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (DL, p. 115), partindo para escutar o restante da novela: “Pois vou. Passo em casa, p’ra bem almoçar, e vou...” (DL, p. 115), e “volto”, e irá e voltará, vai e volta, dão-lalalão...

⁸⁵ Sobre isso, Sérgio Cardoso afirma que as viagens “nunca transladam o viajante a um meio completamente estranho [...], mas, marcadas pela interioridade do tempo, alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornam-o [sic] estranho para si mesmo. Assim, neste sentimento de estranheza, de ‘alheamento’ e distância, seu mundo não se estreita, se abre; não se bloqueia, mas experimenta a vertigem da desestruturação [...] que lhe impõem as alterações do tempo. É desta natureza o estranhamento das viagens: não é nunca relativo a um outro, mas sempre ao próprio viajante; afasta-o de si mesmo, deflagra-se sempre na extensão circunscrita de sua frágil familiaridade, no interior dele próprio.” (CARDOSO, 1988, p. 359)

5. Considerações finais

O ato de contar histórias apresenta-se representado em grande medida nas obras de Guimarães Rosa. Por meio dele, vislumbra-se o surgimento intenso do universo da imaginação, sendo possível visualizar o nascimento, o amadurecimento e o movimento da criatividade.

As manifestações artísticas, que não se limitam apenas a histórias, mas incluem também as cantigas, danças e poesias, sejam as folclóricas, sejam as tradicionais, sobrevivem no sertão partindo da boca de diversificados tipos, de crianças a velhos, de vaqueiros a cozinheiras, de loucos a artistas, de analfabetos a letrados.

Corpo de Baile, ao lado de *Grande Sertão: Veredas*, é uma das obras em que a emersão de variados estilos de arte, principalmente do contar, mais se faz presente. Nela, contadores e cantadores se espalham por todas as narrativas, dando-lhes musicalidade com suas canções e maior complexidade e densidade com suas histórias. Para lembrar alguns deles, basta citar Seo Aristeu, Joana Xaviel, o velho Camilo, dona Rosalina, dô Nhã, Laudelim Pulgapé, Soropita, Grivo. Todas personagens típicas do sertão, caracterizadas pelo deslocamento ou pela imobilidade. De um modo ou de outro, captam experiências de vida, tornando-se capazes de transmiti-las a outros, como já observara Walter Benjamin, ao destacar os dois tipos principais de narradores: os artesãos e os marinheiros viajantes. A troca de vivências, possibilitada pela verbalização, é capaz de gerar mudanças, decisões e sabedoria.

Em “Uma história de amor”, Manuelzão encontra na história contada por Camilo uma espécie de interlocutor. A Décima do Vaqueiro Menino e do Boi Bonito contém um enredo que encoraja o velho vaqueiro a prosseguir seu caminho. A partir do que se conta, ele se desloca em busca de algo mais, abandonando os medos da velhice e, de certo modo, rejuvenescendo. Parece haver uma autovalorização, pois decide partir com a boiada, para dura e longa viagem, recusando a substituição proposta pelo filho – substituição esta almejada ardentemente antes da escuta da história.

Do mesmo modo desloca-se Pê-Boi, em “O recado do morro”, após ouvir a cantiga de Laudelim Pulgapé, que reflete a posição em que se encontrava, na iminência de se tornar vítima da emboscada preparada pelos “amigos”. Na canção, como figura central está um rei, com o qual o protagonista se identifica. Pedro Orósio é rei entre seus companheiros – infinitamente superior a eles –, porém, mais rei ele devia ser de sua terra natal, da terra à qual pertence. Ocorre a emersão de um autoconhecimento e de uma autovalorização, incitando-o e fazendo-o concretizar o retorno tão adiado para a terra de origem.

Em “A estória de Lélío e Lina”, o moço busca a todo momento as palavras de dona Rosalina, a única interlocutora capaz de compreender sua sensibilidade e seu sofrimento amoroso. Ao fim, ainda sozinho e desorientado, resolve partir com dona Rosalina, portadora do que ele necessita: a palavra.

Lala, em “Buriti”, retorna também à cidade, depois de temporada na fazenda Buriti, onde moram as cunhadas e o sogro, aguardando a volta do marido fugido. Na tentativa de fazê-lo retornar, a família do rapaz chama a feiticeira Dô-Nhã; no entanto, a feitiçaria nem precisa ser feita: a mulher apenas conta sua estória de vida. O intuito primeiro não é alcançado, mas se atinge novo objetivo: o relato, somado à sedução do sogro, colabora para que Lala volte à cidade, seu lugar inicial, suficiente de si mesma, independente de qualquer relação com o ex-marido e sua família.

Todas essas personagens tomam determinada atitude e adquirem um autoconhecimento a partir de estórias (e cantigas) que escutam. Vêem, de certo modo, refletido nelas algo de suas vidas, encontrando nesse espelho fictício uma maneira de interlocução. O mesmo acontece com as três personagens das narrativas selecionadas para este trabalho. Porém, diferentemente das demais personagens que permeiam *Corpo de Baile*, elas não são apenas ouvintes. O efeito que tais estórias desencadeiam não provém apenas da escuta: ele se dá também pela fala, pelo contar, pela ficcionalização realizada por elas próprias.

Assim agem Miguilim, Cara-de-Bronze e Soropita. Pode-se dizer que são personagens carentes de interlocutores e, mais do que as outras, apelam por um interlocutor, possuem um desejo intenso da troca de experiências para o conhecimento: Miguilim, com os apelos infantis diante de situações desconhecidas, questiona: “— ‘Mãe, mas por que é, então, para que é, que acontece tudo?!’” (CG, p. 123); Cara-de-Bronze, no fim da vida, pede: “— ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’” (CB, p. 173); Soropita, em meio a seu devaneio, procurando a

confirmação do que ele tinha como certeza e incerteza para si, apela por uma resposta, dentre as várias perguntas que o atormentam: “Mas – não semelhante [Doralda] uma mulher séria, honesta, tendo sido sempre honesta, pois, não achavam, todos? Não achavam?” (DL, p. 81).

Diante de tantas questões e da procura de respostas, há a limitação advinda da falta de alguém que pudesse responder a tantos apelos. Análogo aos limites impostos pelas montanhas aos horizontes dos sertanejos, há o silêncio cercando a elaboração das reflexões e do Imaginário e, conseqüentemente, da vida. Os motivos para isso são particulares a cada uma das personagens.

Miguilim – como criança num mundo severo de adultos – não tem voz, bloqueado seja por censuras (como as do pai e de vovó Izidra), seja pela falta de entendimento em novas situações, como no episódio da entrega do bilhete proibido de Tio Terêz à mãe. Para reforçar sua carência, perde seus dois principais interlocutores, o tio e, principalmente, Dito, o único à altura de seu universo infantil e de sua imaginação criadora, sempre pronto a lhe oferecer uma resposta: “ ‘Hoje, o que era que o Dito ia dizer, se não tivesse morrido? O quê?!...’ ” (CG, p. 123).

Em “Cara-de-Bronze”, a interlocução é propositadamente evitada pelo protagonista, até certo momento de sua vida, porque dela poderia emergir um saber – na “verdade”, a possível confirmação – de algo temido: o suposto assassinato do próprio pai – “em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse medo de espiar para trás.” (CB, p. 121)

Já em “Dão-lalalão”, Soropita silencia com o intuito de esconder sua vida passada e a da mulher para manter o respeito conquistado da comunidade em que vive. O silêncio se mostra tanto proposital, objetivando a visão alheia, quanto fonte de angústia e conflito interior: a fala significa exposição, espontaneidade, fatores que não lhe são habituais – “Soropita não fiava esse assolto de se descobrir com ninguém: – a bilha tem pescoço fino, em bilha não se enfia copo.” (DL, p. 66)

No entanto, o desejo do saber sobre si e sobre o outro existe, além da necessidade de tentar desfazer, de certa forma e momentaneamente, a angústia provinda do silêncio. Sem um interlocutor, as personagens fazem uso do que têm à mão, isto é, do que se encontra em abundância pelo sertão e em latência no sertanejo: a ficção, o contar, pois estes refletem experiências de vida, oferecendo o vislumbre de questões e situações conflituosas.

Assim, em cada um, a sua maneira, as buscas se configuram. Miguilim, garoto de apenas oito anos, resgata, principalmente, estorietas infantis e folclóricas. Com base nelas, em suas estruturas, também cria as próprias. Elas constituem um modo de interlocução: o menino projeta nas estorietas situações novas, portanto desconhecidas, com as quais se depara, contando-as a si mesmo, na tentativa de encontrar, nesse processo, soluções de impasses e respostas às perguntas de difícil compreensão para seu universo infantil. Além disso, o contar é uma forma que ele encontra de desenvolver outros sentidos, como a visão limitada, pois, por um lado, é míope; por outro, vive em um lugarejo cercado por montanhas, que não oferece horizontes mais longínquos. O contar torna-se capaz de superar tais limitações. Ao final, depois de toda vivência filtrada pela ficção, desloca-se para viver nova vida, com nova visão, engrandecido e amadurecido pelas experiências adquiridas.

Em “Cara-de-Bronze”, como são vários os narradores, vários são os modos que o contar e seu resultado aparecem. Cara-de-Bronze, na velhice, deseja a interlocução e, ao mandar buscar sua estória de vida deixada em suspenso, sob forma de poesia, busca revivê-la, o que só se torna possível por meio da ficção. Ela ganha outro final: sabe-se inocente de um crime pelo qual sempre se culpou, responsável pela paralisação de sua existência. Uma pequena contradição aqui poderia surgir: Cara-de-Bronze também não se constitui apenas ouvinte de uma estória – a de sua própria vida –? Se assim fosse, o que o diferenciaria das demais personagens de *Corpo de Baile* não selecionadas para este estudo? A contradição poderia ser verdadeira caso não se pensasse – conforme foi desenvolvido no capítulo referente a tal narrativa – que a vida levada pelo fazendeiro no Urubuquaquá, correspondente a praticamente toda a sua existência, paralisada e cheia de sofrimentos, também é fruto de um contar, o que ele criou imaginariamente e em que acreditou a partir da cena vista.

Ao final, ao contrário das outras personagens, Cara-de-Bronze não se desloca, permanecendo imóvel em seu quarto. Entretanto, pode-se pensar que seu deslocamento dirige-se para a morte – já preconizada pelos vaqueiros e esperada pela própria personagem –, para o fim e para o “final feliz”, que esperou por toda a vida: o seu deslocamento se dá no imaginário, conforme a natureza fictícia da vida que levou.

Já para Grivo, o responsável por tal empreitada, o contato com novas experiências, sempre filtradas por sua subjetividade, por sua “consciência” poética,

modifica-o interiormente, a ponto de voltar mudado da expedição. Desenvolve ainda mais o aprendizado da poesia, que já lhe era inerente desde a infância, e conseqüentemente o aprendizado sobre si mesmo. Além disso, a ficção articulada a respeito da jornada pelos vaqueiros, que inventam uma noiva para o Grivo, acaba por criar nova estória sobre sua vida. Também os vaqueiros, por meio do diálogo, aprendem mais sobre o que os cerca e sobre si próprios.

Em “Dão-lalalão”, o contar – graças às novelas de rádio que Soropita retransmite aos moradores de seu vilarejo e graças a seu próprio devaneio, ao entrar em contato com o relato de experiências semelhantes, tanto as do amigo Dalberto quanto as de outros, expostas nas estórias de seo Quincorno, do Julinho, etc. – auxilia na reelaboração de questões que o fazem agir sempre do mesmo modo, atitude que constitui fonte de sofrimentos. Aprende a valorizar as palavras em detrimento da ação repetitiva, geradora de angústia. Ao final, desloca-se, mas seu movimento, reflexo da elaboração insuficiente, é repetido, seguindo novamente o mesmo percurso.

Sendo assim, entrevê-se que essas personagens alteram suas vidas a partir do que ouvem e do que contam. O ato de deslocar-se o indica bem, ato que marca o desfecho de cada narrativa, apontando para a idéia da continuidade e rotatividade (no caso de Cara-de-Bronze, a vivência agora transferida a Grivo), semelhante ao movimento das estórias pelo sertão, as quais, a cada transmissão, recebem mais conteúdo, enriquecendo-se progressivamente. Homens e estórias se aproximam, se mesclam a ponto de se tornarem praticamente um só. Aqui vale o jogo: o homem é vida, a vida é estória, logo, o homem é estória.

Além disso, o contar e o que resulta dele marcam, em cada um, uma perspectiva em direção a um tempo particular: para Miguilim, como criança, a experiência da reflexão visa ao futuro, um aprendizado a guiar caminhos progressos; para Cara-de-Bronze, já velho, com o resgate de algo não vivido, do que deixou de ser (filho, marido e pai) e do que sempre foi (inocente), a perspectiva se dirige ao passado; para Soropita, jovem, a importância da reelaboração atual do que é – ou acredita ser –, objetivando prosseguir sua vida sem sofrimento, tem como foco o presente. Passado, presente e futuro aparecem espelhados na palavra, fundamental à compreensão da existência resgatada, vivida e ainda por viver.

Diante de tudo isso, procurou-se mostrar a relevância deste enfoque ao conjunto da obra rosiana: a dimensão da palavra que se apreende das três

narrativas vem reforçar o valor que o contar adquire para a vida sertaneja. Isolados em vilarejos e fazendas distantes, carentes de recursos básicos de toda natureza, as personagens encontram no universo ficcional uma maneira de se obter conhecimentos, normas de comportamento e experiências do vivido. Veja-se, exemplarmente, Riobaldo, que, em *Grande Sertão: Veredas*, narrando constantemente histórias, extrai delas sempre uma aprendizagem, além do fato de que, ao relatar sua vida, busca, por meio da fala e da escuta alheia, o sentido de toda sua existência, reforçando a relevância da verbalização como forma de se adquirir conhecimento e, principalmente, autoconhecimento, um dos fundamentos da psicanálise freudiana (retomado, sob a perspectiva do intercâmbio de experiências realizado pelos narradores, por Walter Benjamin) que norteou, analogicamente, este estudo.

Com isso, é possível tentar responder à pergunta feita na introdução, a saber: a presença das histórias internas, dos diversos contares, não seria uma outra maneira de manifestação de Guimarães Rosa dentro da obra, com o intento de reforçar a importância da existência do mundo ficcional? E, se é manifestação do escritor, não constituiria também uma das formas em que a parábola se explicita? A resposta para essa questão arrisca-se a ser positiva: o processo que se evidencia na relação das personagens com a ficção é o espelho do que ocorre ao leitor diante da obra literária. Diante da obra de Rosa, tal relação se torna ainda mais significativa, pois o que se obtém com ela se conforma ao aspecto metafísico da literatura, defendido pelo escritor mineiro, no qual se atribui ao poeta o poder de alterar a imagem do mundo, reiterando, desse modo, que a “vida também é para ser lida”.

Logo, no mundo sertanejo, o universo do pensamento das personagens – com suas “neuroses”, dúvidas, aflições e angústias – ganha a dimensão das palavras, capazes de aprisionar, mas também de libertar. Tais palavras perpetuam, mas também apontam para o provisório, pois passível de ser reelaborado, e, mais do que garantir sentido às coisas, oferecem vida a seus leitores e criadores, respondendo a muitos apelos e, sobretudo, questionando, sempre movimentando em cada um a busca de seu próprio elixir.

6. BIBLIOGRAFIA

De Guimarães Rosa

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 34 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Manuelzão e Miguilim*. 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. *No Urubuquaquá, no Pinhéim*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. *Noites do Sertão*. 9 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Tutaméia - terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Sobre Guimarães Rosa

ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: _____; DUARTE, Lélia Parreira (orgs.). *Outras margens: estudo sobre a obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC/Minas – Autêntica, 2001.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996.

ARRIGUCCI Jr., Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: PIZARRO, Ana (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. Campinas/São Paulo, Unicamp/Memorial da América Latina, 1995.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1984.

AUGUSTO, Daniel Sampaio. *Um assunto de silêncios: estudo sobre o "Cara-de-Bronze"*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP. São Paulo, 2006.

BARBOSA, Fábio Luís Chiqueto. *A recepção da tradução alemã de Grande Sertão:Veredas e a perspectiva da Weltliteratur de Goethe*. Tese de Doutorado (FFLCH-USP). São Paulo, 2004.

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

BRASIL, Assis. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: *Tese e antítese*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor.

_____. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo - Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

CAPOVILLA, Maurice. "O Recado do Morro", de João Guimarães Rosa. *Revista do Livro*. nº 25. 1964.

COELHO, Nelly Novaes. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

_____. O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo. In: *Revista Scripta*, v.2, n.3, p. 80-88. Belo Horizonte, PUCMinas, 1998.

GALANO, Ana Maria. Particularidades de "Campo Geral", novela de Guimarães Rosa. *Novos Estudos - CEBRAP*. n 38, pp.: 206-224, março 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Heteronímia em Guimarães Rosa. *Revista USP*. São Paulo, Número 36. USP, 1997-1998.

GARBUGLIO, José Carlos. Guimarães Rosa, o demiurgo da linguagem. *Revista Scripta*. V.5, n. 10. Belo Horizonte-PUC Minas, 2002.

LAGES, Susi Kampff. Exercícios de saudade: Dão-Lalalão. In: *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê – Fapesp, 2002.

LEÃO, Ângela Vaz. O ritmo em “O Burrinho Pedrês”. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Niterói: EdUFF, 2001.

LOPES, Paulo Carneiro. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de "A hora e vez de Augusto Matraga"*. Petrópolis: Vozes, 1997.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome*. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

MENDES, Eliana Amarante de Mendonça. A recepção da obra de Guimarães Rosa na Alemanha e na Itália. In: *Veredas de Rosa II*. Seminário Internacional Guimarães Rosa (2001 - Belo Horizonte). Belo Horizonte, CESPUC, 2003. P: 172-177.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico*. (vol. 10). 1 ed. São Paulo: Martins, 1955-1956.

MIRANDA, Hélio Rosa de. *O sertão no universo poético de João Guimarães Rosa - o recado cifrado da canção*. Dissertação de Mestrado, 1999. (FFLCH-USP)

NASCIMENTO, Tania Regina Cosci. *A narrativa redentora de “Dão-lalalão”*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. Araraquara, 2001.

NOVIS, Vera. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

NUNES, Benedito. A viagem do Grivo. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília, INL, 1983. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6)

OLIVEIRA, Franklin de. Guimarães Rosa. In: _____. *A dança das letras - antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

ORTEGA GÁLVEZ, Sofia Elaine Cerni Baú. *"Cara-de-Bronze": a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP. Araraquara, 1999.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. "Voável" desejo. In: *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*. São Paulo, Hucitec: 2000.

_____. Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do Sertão e do Devaneio. *Scripta*, Belo Horizonte, v.5, n.10, p. 78-98, 1º sem. 2002.

PRADO Jr, Bento. O destino decifrado - Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns Ensaios*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PROENÇA, M. Cavalcanti. Manuelzão e Miguilim. *Comentário*. 1º trimestre. Ano VI - vol. 6. Número 1 (21), 1965.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa (1956). In: _____. *Manuelzão e Miguilim* (Corpo de Baile). 11 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SOARES, Cláudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em "Campo Geral"*. Tese de Doutorado. São Paulo, 2002. (FFLCH-USP)

SPERBER, Susi Frankl. *Caos e Cosmos - leitura de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec- Fapesp, 1997.

_____. Os mundos de Rosa. In: *Revista USP*. São Paulo, SP: USP, 1997-1998.

_____. *Baú de Alfaías*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Lingüística e Línguas Orientais. TLLC – FFLCH – USP, SP: 1984.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. In: *Revista Scripta*, v.2, n.3, Belo Horizonte - PUCMinas, 1998.

Geral

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

BAKHTIN, Mikhail (V.N. Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARBOSA, João Alexandre. *Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A leitura do intervalo* (ensaios de crítica). São Paulo: Iluminuras, 1990.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1)

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Seleção*. Org, notas e estudos de Américo Oliveira Costa. Nota de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: José Olympio, INL, 1972.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura - formalistas russos*. 1. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria - Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Ministério da Educação e Cultura. INL: Rio de Janeiro, 1956.

ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 9 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago - v. 9, 1976.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Ed. Comemorativa 100 anos. Imago: Rio de Janeiro, 1999.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, IV. 1987.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. *O caso Schreber – artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Obras Completas, vol. 12).

_____. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1893). In: _____. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Obras Completas, vol 2).

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O mal-estar na civilização*. In: *Sigmund Freud* – edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1974. vol. 21.

_____. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. Notas sobre um caso de neurose obsessiva. In: *Sigmund Freud* – edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. X, Rio de Janeiro: Imago, s/d.

_____. Novos comentários sobre as neuropsicoses de defesa. In: _____. *Freud*. Livro 33 – Pequena coleção das obras de Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Moisés e o Monoteísmo*. Pequena coleção das obras de Freud – livro 10. Rio de Janeiro: Imago: 1975.

_____. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. O Moisés de Michelangelo. In: _____. *Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/ FAPESP, Campinas: SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. vol. 1.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1999. vol 2.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A Estética da Recepção: colocações gerais; O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

JOLLES, André. *Formas Simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MACHADO, Regina (comp.). Uma fábula sobre a fábula. In: _____. *O violino cigano e outros contos de mulheres sábias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MENDES, Murilo. Florinda e Florentina. In: _____. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

MENEZES, Adélia Bezerra de. Scherazade ou do Poder da Palavra. In: *Do Poder da Palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

MERQUIOR, José Guilherme. Psicanaliteratura. In: _____. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MEZAN, Renato. A medusa e o telescópio ou Verggasse 19. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GARCIA-ROZZA, Luis Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 17 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, s/d.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Dicionários

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LACHAUD, Denise. Repetição. In: _____. *Freud & Lacan – Dicionário de Psicanálise*. Salvador: Ágalma, s/d. Vol. 1.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAZNIK-PENOT, Marie-Christine. Por uma teoria lacaniana das pulsões. In: *Freud & Lacan – Dicionário de Psicanálise*. Salvador: Ágalma, s/d. vol. 1.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Sites

<http://www.buriti-ma.com.br> (acesso em 07/07/2007)

<http://fmostardeiro.vilabol.uol.com.br/asia.htm>