SANDRA GUARDINI TEIXEIRA VASCONCELOS

PURAS MISTURAS

O imaginário das histórias em *Uma Estória de Amor* de João Guimarães Rosa

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

Orientadora : Profa. Dra. Teresa Pires Vara.

SÃO PAULO
1990

Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

PURAS MISTURAS

O imaginário das histórias em *Uma Estória de Amor* de João Guimarães Rosa

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

Orientador: Profa. Dra. Teresa Pires Vara.

São Paulo

1990

Para meus pais.

RESUMO

Este trabalho busca discutir o papel que desempenham as narrativas orais na estrutura do conto *Uma Estória de Amor*, de João Guimarães Rosa. Ele parte do pressuposto de que sua inserção no enredo obedece a um modo de composição que cria uma relação de especularidade produzida pela projeção do sujeito no universo das histórias e pela introjeção do imaginário das histórias no universo do eu, como forma de resgatar o passado do personagem e fazer fluir a história.

Profundamente marcado pelo universo da experiência coletiva, o conto aponta para uma questão que se configura como central para seu modo de ser. Trata-se fundamentalmente do modo como esta tradição oral é incorporada à história da festa de Manuelzão. Entretecidos na trama narrativa, encontram-se as quadras, romances e cantigas - completos ou em fragmentos - que Guimarães Rosa resgata de seu contexto original para reinscrever numa nova ordem, construindo assim outros feixes de significação decorrentes do novo contexto em que foram colocados.

A festa é não só o elemento que enfeixa e organiza todos os acontecimentos do conto, mas também o espaço privilegiado que arranca da destruição e da morte o tempo da experiência. Reatualizando o arcaico no ambiente da festa e enlaçando a matéria oral no tecido narrativo, *Uma Estória de Amor* coloca em pauta a questão essencial da permanência das velhas narrativas orais no imaginário individual e coletivo.

Este trabalho procura verificar, portanto, a função e o papel que o imaginário das histórias orais exerce na estrutura do conto e propõe que, ao construir o enredo como um amálgama de conto e narrativa oral, Guimarães Rosa mantém um forte vínculo com o universo da experiência coletiva. Fechando com o relato de uma narrativa que encerra um mistério, aproximando-se do mito, o conto mergulha nas fontes arcaicas da literatura e resgata a palavra do mito como algo ainda capaz de significação.

ÍNDICE

I. As Puras Misturas 1

II. A Trama Narrativa

1. Desmancho e recriação 13
2. Antevéspera: 1º segmento 22
3. Véspera: 2º segmento 28
4. Samarra em festa: 3º segmento 37
5. A teia dos tempos 46
6. Olhar e escuta 50
7. O pé que manca 57

III. A Esfera do Simbólico

1. Festa em Samarra 74
2. Riacho Seco 90
3. Torto encanto: o círculo das histórias 111

IV. A Montante do Tempo

1. O imaginário das histórias 140
2. Imagens do sertão 160
3. Vozes e veredas 186

V. Histórias 200

VI. Bibliografia 209

"O que é visível pode conter o invisível; o audível, o inaudível; o palpável, o impalpável. Quem sabe o pensável possa conter o impensável."

(Novalis)

"Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principalmente quero contar é o que eu não sei se sei e que pode ser que o senhor saiba."

(João Guimarães Rosa)

I. As Puras Misturas

Agradecimentos

Este trabalho é o relato de uma travessia. Longa, tensa, difícil. Um muitas vezes exasperante exercício de solidão, felizmente amenizado por todos aqueles que acompanharam com sua amizade este trajeto. A eles, quero tornar público meu agradecimento. Outros há, a quem devo muito mais:

A Teresa Vara, companheira de muitos anos, pela orientação da tese, mas sobretudo pelas lições de vida;

A Lia, que suportou minhas ausências e soube crescer bela;

A Nalva, que me cuidou com carinho por todos estes anos;

A Edila, Márcia e Teresa, cujos caminhos se cruzaram com os meus e desde então vêm me acompanhando a intimidade e os sonhos;

A Maria Elisa e Valéria, que compartilharam comigo tantas descobertas e paixões;

Ao Flávio, por tudo.

São Paulo, dezembro de 1990.
Sandra G.T. Vasconcelos

Acompanhando a boiada de Manoel Nardy (1) pelo interior de Minas Gerais em maio de 1952, o médico e diplomata João Guimarães Rosa mergulhou no universo das histórias que ouvia desde menino. Dez dias montado em lombo de cavalo, caderneta presa ao pescoço, Rosa ia anotando com sua letra miúda observações sobre a fauna, flora, costumes e falas assim como as histórias, cantos e danças daqueles homens do sertão.

Suas anotações, contidas em dois diários de viagem chamados de A Boiada 1 e A Boiada 2 (2), foram aproveitadas na elaboração dos contos e novelas de *Corpo de Baile*, que Guimarães Rosa publicou quatro anos mais tarde.

Desta convivência com os vaqueiros, com seu mundo, seus costumes e imaginário, Rosa criou *Uma Estória de Amor* - a narrativa da festa de fundação da fazenda Samarra (3), organizada por seu capataz Manuel Jesus Rodrigues, o Manuelzão. Povoado por velhos contadores de histórias, romeiros, dançarinos e tocadores de sanfona, o conto entrelaça no seu tecido narrativo toda uma tradição oral oriunda da memória e saber coletivos, incorporando fragmentos da *Donzela Guerreira* e romances de boi, quadras e cantigas de viola, e os faz conviver, no espaço da festa, com a perplexidade e fragilidade de um personagem central que, já velho, busca um sentido e uma explicação para sua vida.

Acostumado desde menino a ouvir as narrativas de Juca Bananeira, o negro que lhe contava histórias de boiadeiros e jagunços (4), Guimarães Rosa formou-se lenta e gradualmente nas artes da narração. É ele mesmo quem conta:

> "Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las." (5)

Mais tarde, o médico percorreu o interior de Minas a atender doentes e ouvir histórias e o diplomata correu mundo, armazenando "o saber das terras distantes".

O contato e o convívio com os narradores orais com os quais topou ao longo de suas andanças deixaram rastros na sua formação de narrador erudito. Assim como sua vida está marcada pelo universo destes narradores, sua obra está coalhada destes velhos mestres da arte da narração.

O entrecruzamento do narrador oral e do narrador erudito em Rosa faz com que ele conserve "a alma, o olho e a mão" do artesão, que fia e tece suas histórias obedecendo a um tempo e a um ritmo de trabalho que já desapareceram do cenário urbano mas ainda subsistem no espaço do campo, recriado pela sua obra.

Profundamente marcado pelo universo da experiência coletiva - a *Erfahrung* de Walter Benjamin (6) -, *Uma Estória de Amor* aponta para uma questão que se configura como central para seu modo de ser - trata-se basicamente da maneira pela qual esta tradição oral é incorporada à história da festa em Samarra. Entretecidos na trama narrativa, encontram-se as quadras, romances e cantigas - completos ou em fragmentos - que, num gesto de *bricoleur*, Guimarães Rosa resgata de seu contexto original para reinscrever numa outra ordem, estabelecendo assim novas possibilidades de significação decorrentes do novo contexto em que foram colocados - peças de um mosaico que, articuladas em novas relações, adquirem um significado particular definido a partir de sua reatualização.

Por detrás do trabalho paciente e lento de coleta e armazenamento de documentação que Guimarães Rosa levou a cabo e que se concretiza na enorme massa documental existente no seu Arquivo, é possível entrever o gesto deliberado e consciente de um autor que procurou se municiar de dados de toda ordem para compor seu universo ficcional (7). Percorrer seu Arquivo é deparar-se a todo instante com uma vasta coleção de fragmentos oriundos de tempos e tradições as mais diversas, prontos para sair de seu estado de virtualidade e construir novos feixes de significação.

Guimarães Rosa coleciona citações, fotos, desenhos, listas de palavras, recortes de jornal - registros de um trabalho artesanal acumulado em cadernos e pastas, fragmentos do real prontos para se articularem em novas constelações de significados. É desse grande baú que saem as histórias, quadras e danças que entram na composição do

tecido narrativo de *Uma Estória de Amor*. Guimarães Rosa traduz esse mundo da oralidade, recuperando a fala arcaizante na construção de sua narrativa escrita, e reitera um procedimento que é característico de sua obra - a intervenção de narrativas no corpo de seu texto que, reatualizadas, têm a função de abrir as portas para a revelação do significado daquilo que se narra.

Em Grande Sertão: Veredas há, por exemplo, o conjunto de narrativas que ilustram a narração de Riobaldo, o episódio de Maria Mutema, além da Canção de Siruiz - a balada que contém um enigma que, decifrado, pode desvelar a identidade de Diadorim. Em *O Recado do Morro* a natureza fala e intervém no conto com um mistério que, somente ao se materializar em forma de canção, é capaz de fazer irromper seu real significado.

As narrativas dentro da narrativa exercem sempre um papel iluminador, pois se constituem em portadoras de um segredo ou de um enigma que, ao se contar, oferece a possibilidade de decifração do sentido de uma vida ou do destino de um personagem.

É da convivência ou, em alguns casos, do confronto entre o mundo da oralidade e o mundo da escrita ou do propriamente literário que Guimarães Rosa vai urdindo seu grande tecido de histórias, as quais nascem umas das outras, fazendo do universo das narrativas orais a grande fonte de onde ainda é possível gerar o literário. Esta ordem arcaica, mais próxima da esfera mítica é, no entanto, recuperada de forma fragmentária, pois na paisagem do conto moderno as formas simples de que fala André Jolles - o conto popular e o mito entre elas - só podem ser recuperadas fragmentariamente. Nesse sentido, as histórias narradas por Joana Xaviel e pelo velho Camilo em *Uma Estória de Amor* se constituem em ocasiões em que a narrativa desentranha de dentro de si outras narrativas, espelhando-se nelas e fazendo da palavra do mito o momento que sagra o espaço da festa enquanto espaço ritual.

A festa, gesto coletivo onde cada participante é ao mesmo tempo ator e espectador, é não só o elemento que enfeixa e organiza todos os acontecimentos do conto mas também o espaço privilegiado que arranca da destruição e da morte o tempo da experiência. Longe de comemorar uma memória imediata, a festa assinala um momento acima do tempo e da crise, possibilitando o resgate do irredimido e do irrealizado. Seu

caráter inclusivo tem a propriedade de fazê-la abarcar o todo, transformando-a numa fala coletiva, polifonizada. Instante de absoluta concentração do tempo, a festa pode restaurar as fontes da vida que secaram, da mesma forma que as águas do riacho seco de Samarra são restauradas na narrativa do velho Camilo.

No espaço ritual desta festa, contraditório pela mistura que opera com o cotidiano, as histórias e as oferendas dos romeiros - suas "estúrdias alfaias" - se apresentam como cacos descontextualizados que clamam por redenção. A festa sagra e presentifica esses fragmentos de outros tempos que, enquanto carregam a memória de sua própria temporalidade, engendram um novo significado ao se recomporem numa nova constelação que reatualiza seu sentido. Assim, ao mesmo tempo em que desmancha o espaço, o tempo, os significados, a festa recria tudo isso estabelecendo, graças a esse movimento de desmancho e recriação, um princípio que descreve e organiza o próprio modo de ser do conto.

O imaginário resgatado pelo círculo dos contadores de histórias - velhas narrativas orais portadoras de um significado que espelha a condição do personagem e recupera, no universo do conto, o espaço do sagrado e do mito - fala de um mundo onde a experiência ainda conta, e mesmo que fragmentariamente, encerra um instante de iluminação que desvenda o destino de Manuelzão.

Uma Estória de Amor fala, na verdade, da origem da narrativa, ao procurar "a montante do tempo" as fontes arcaicas da literatura que secaram, desentranhando histórias de dentro da história. Ou como diz Guimarães Rosa em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri:

> "Uma Estória de Amor" - trata das "estórias", sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob a forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma "revelação". O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias." (8)

O conto se volta, portanto, para o processo de criação das histórias, para sua nascente. Ao deflagrar o imaginário, o passado, as lembranças, a memória, o inconsciente as histórias encontram no ouvinte a completude que não possuem no seu estado virtual. Assim, a história

fala mas seu sentido se completa ao encontrar eco no mundo interior daquele que a ouve:

> "Só se a gente guardasse de retentiva cada pé de verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo." (EA, 129) (9)

Forma-se, dessa maneira, uma espécie de elo mágico entre narrador e ouvinte, o que torna possível, ainda que por breves instantes e fragmentariamente, que a experiência se transmita. É dessa experiência, desse universo coalhado de histórias que trata Guimarães Rosa.

Uma Estória de Amor reflete, de modo muito particular, um momento de cruzamento da experiência coletiva e da experiência individual, de que trata Walter Benjamin em "O Narrador" (10). Possibilitando que o universo da narrativa oral, calcada no saber comunitário, irrompa no mundo do indivíduo solitário, ainda que de modo fragmentário e fugaz, o conto faz dessas aparições um momento de confronto do personagem com sua própria história.

Dessa forma, as narrativas orais que Rosa incorpora a seu conto provocam uma tomada de consciência do protagonista, colocam-no frente a frente com a questão de sua própria identidade e, de certo modo, o reconciliam com seu destino. Ao encerrar a narrativa com a recitação de um mito, quando o mistério contempla o mistério, o conto aponta para um plano onde as respostas ainda são possíveis. Para as perguntas que o protagonista nem sempre formula de maneira muito clara, o imaginário das histórias pode fornecer algumas respostas; por um processo de espelhamento, a experiência individual do personagem encontra eco nas narrativas orais, na medida em que aí se refletem algumas das questões fundamentais com que Manuelzão se defronta durante sua festa. Embora restaure o poder da palavra enquanto resgate da verdade e veículo da experiência do sagrado, a figura do narrador, no entanto, se interpõe entre personagem e leitor, a quem fica dificultada a contemplação e o acesso ao mistério. Resta-lhe somente perceber um breve e fugaz lampejo que ilumina e decide o destino de Manuelzão.

A tradição e a arte de contar histórias se mantêm vivas em *Uma Estória de Amor*, principalmente através da presença marcante de dois

velhos mestres da narração, o que faz do conto um espaço de cruzamento da experiência coletiva e da experiência do indivíduo solitário.

Reatualizando o arcaico no ambiente da festa, enlaçando a matéria oral no tecido narrativo - espaço da escrita -, ou mostrando que o ritmo do trabalho no campo ainda permite que se narrem histórias, *Uma Estória de Amor* coloca em pauta a questão essencial da permanência das velhas narrativas orais no imaginário individual e coletivo. História de vaqueiro ele mesmo, o conto repete, ampliando, as histórias de vaqueiro narradas por Joana Xaviel e Camilo. Assim, trata do mundo das imagens que circulam no espaço do campo e falam de perto a seus habitantes, criando um jogo de espelhos onde se refletem a experiência do mundo sensível, a memória, o desejo.

Imagens diversas de um mesmo sentido próprio que, por um processo de ampliação, figuram de modo diferente a cada vez, o episódio do riachinho, as histórias de vaqueiro e a narrativa desenham uma estrutura folheada, em que uma coisa está contida dentro da outra, exigindo que se vá desfolhando cada uma das camadas do conto para atingir seu olho-d'água.

Se Manuelzão, num impulso vital, organiza a festa na fazenda na tentativa inconsciente, é certo, de desatar o fluxo daquilo que estancara, o conto nasce do episódio do riacho seco, sua matriz imagética, que o encerra enquanto totalidade.

Com efeito, o conto duplica e amplia a metáfora do riacho seco, sua imagem e enigma. Decifrá-lo significa desatar seu fluxo, deixar correr o rio da memória e do desejo, resgatar som e sentido.

Narrando a história do reencontro de um personagem com sua própria história, com o mundo da infância, com sua alma de menino, o conto faz a leitura pelo avesso do episódio do riacho secado, ao encher seu leito vazio de som e movimento, de lembranças e desejo, de histórias e imagens.

No conjunto da obra de Guimarães Rosa, *Uma Estória de Amor* não é, evidentemente, um caso único de narrativa que abriga dentro de si outras narrativas. Um exame, ainda que rápido, dos seus contos e romance revela a presença de um mar de pequenas histórias que se embricam, se entretecem ou fazem contraponto às histórias principais. Os

narradores e personagens de Rosa estão sempre prontos a contar histórias, seja para ilustrar um problema, seja para se contrapor a uma opinião; seja para dar um exemplo, seja para esclarecer algum ponto obscuro de sua narrativa.

Constituindo-se num traço marcante dentro da obra do autor mineiro, a inserção de narrativas dentro da narrativa é um procedimento que faz conviver o novo e o velho - o imaginário das histórias tradicionais, de extração tanto erudita quanto popular, e a modernidade e refinamento da própria construção do texto.

Essa combinação do arcaico e do moderno foi apontada nos ensaios seminais de Antonio Cândido, de Manuel de Cavalcanti Proença e de Walnice Nogueira Galvão (11). Traçando um paralelo entre *Grande Sertão: Veredas* e o romance de cavalaria, estes críticos colocam em pauta a questão do imaginário que, inegavelmente, permeia e percorre grande parte da narrativa de Rosa. Sobretudo, estes ensaios deixam claro que a matriz de *Grande Sertão: Veredas* são os "romances-velhos", isto é, uma modalidade arcaica de ficção que lhe serve de paradigma e "verdadeira célula ideológica" (12).

Se neste e noutros aspectos a crítica foi pródiga com *Grande Sertão: Veredas*, o mesmo não se pode dizer a respeito das novelas que compõem *Corpo de Baile* que, de modo geral, não tem gerado bibliografia de igual calibre.

Saudado com entusiasmo pelos críticos (13), que nele souberam reconhecer o caráter revolucionário, a singularidade do estilo, o virtuosismo e a originalidade, *Corpo de Baile* não mereceu, no entanto, mais do que resenhas e comentários em periódicos. Publicado alguns meses antes de *Grande Sertão: Veredas*, o ciclo de novelas parece ter ficado à sombra, ofuscado diante da monumentalidade do romance. Exceção a essa regra são os ensaios sobre *Buriti* e *O Recado do Morro* (14), bastante posteriores. Quanto a *Uma Estória de Amor*, apenas algumas linhas nos jornais, em meio a comentários de caráter geral (15).

Importa, portanto, não só resgatar o conto do esquecimento em que foi lançado mas, sobretudo, lê-lo como chão fértil para que o imaginário das narrativas tradicionais - tanto orais quanto escritas - germine. Em *Uma Estória de Amor* há, certamente, um veio popular muito forte que se dissemina através da inclusão de histórias, quadras,

danças e provérbios em sua trama. Sua presença é inegável. Menos evidente é o porquê da permanência deste imaginário das histórias no conto. Histórias da tradição que por via oral se propagam pelo interior do país, se enraizam na memória, se contam e se recontam.

Esta é a pergunta que este trabalho deseja responder.

NOTAS

(1) O vaqueiro Manoel Nardy, conhecido como Manoelzão, tem 85 anos (*Folha de São Paulo*, 08/08/89) e vive em Andrequicé, entre Corinto e Três Marias, a duas horas de Cordisburgo. Ele foi o vaqueiro responsável por conduzir uma boiada pelo interior de Minas em maio de 1952, ocasião em que foi acompanhado pelo escritor. Alguns dos participantes desta viagem aparecem como personagens de Guimarães Rosa: Camilo José dos Santos, Aquiles Luiz de Carvalho, Raimundo Ferreira do Nascimento (Bindóia) e Francisco Barbosa (Chico Bràabóz).

(2) Os diários de viagem encontram-se no Arquivo João Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros - USP. A boiada partiu da Fazenda Sirga, de propriedade de Francisco Guimarães Moreira, primo do escritor, no dia 19 e chegou à Fazenda São Francisco no dia 29 de maio de 1952, tendo como etapas:
19, segunda-feira - Sirga / Tolda
20, terça-feira - Tolda / Andrequicé
21, quarta-feira - Andrequicé / Santa Catarina
22, quinta-feira - Santa Catarina / Catatau (Vereda)
23, sexta-feira - Catatau / Riacho das Vacas
24, sábado - Riacho das Vacas / Meleiro
25, domingo - Meleiro / Etelvina (Barreiro do Mato)
26, segunda-feira - Etelvina / Juvenal (José Costa)
27, terça-feira - Juvenal / Taboquinha
28, quarta-feira - Taboquinha / Araçaí

(3) Transfigurada no conto com o nome de Samarra, a Fazenda Sirga fica no Rio de-Janeiro, que deságua no rio São Francisco, na divisa dos municípios de Barreiro Grande e Lassance, próximo a Três Marias. Sobre ela, escreveu Guimarães Rosa:

"Você sabe, por exemplo, que a SIRGA existe, mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (sirga = corda com que se puxa embarcação, ao longo da margem). Já, na própria estória "UMA ESTÓRIA DE AMOR", troquei-o pelo de SAMARRA, que ainda me pareceu mais sugestivo." In *Correspondência com o tradutor italiano*, p. 95)

(4) Juca Bananeira é o apelido de José do Espírito Santo Cruz, hoje com 91 anos (*Folha de São Paulo*, 08/08/89). Juca Bananeira era uma espécie de pajem de Guimarães Rosa quando menino.

(5) apud DANTAS, Paulo. "Sagarana Emotiva" in *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, 29 de junho de 1968.

(6) Uso, ao longo da tese, o conceito de experiência sempre no sentido que Walter Benjamin dá à *Erfahrung*, isto é, experiência lembrada, em que conteúdos do passado individual e coletivo coincidem na memória.

(7) Só para exemplificar o processo de criação do autor, que recorre a dados da realidade para recriá-los em sua obra, vale a pena mencionar que, antes da partida da boiada de Manoelzão, foi rezada uma missa na capelinha de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na Fazenda Sirga. Guimarães Rosa registra nos seus diários a chegada do Padre e a procissão noturna, elementos que aproveitaria no conto *Uma Estória de Amor*.

(8) ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*, p. 68.

(9) ROSA, João Guimarães. "Uma Estória de Amor" in *Corpo de Baile*. 8ª edição. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1977.

(10) V. BENJAMIN, Walter. "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lèskov" in *Magia e técnica, arte e política*.

(11) Refiro-me a "O Sertão e o Mundo" de Antonio Cândido (1957) republicado como "O Homem dos Avessos" em 1964, "Trilhas no Grande Sertão" de Cavalcanti Proença (1958) e *As Formas do Falso* de Walnice Nogueira Galvão (1972).

(12) GALVÃO, Walnice N. *As Formas do Falso*, p. 52.

(13) Exceção feita a Adonias Filho e Wilson Martins, que não compartilharam deste entusiasmo, considerando Guimarães Rosa respectivamente um "equívoco literário" e apenas um grande escritor entre os pequenos, nunca "um ficcionista universal".

(14) Refiro-me a *A Construção do Romance em Guimarães Rosa* de Wendel Santos, a "O Buriti entre os Homens ou o Exílio da Utopia" de Luiz da Costa Lima e a "O recado do morro" de Maurice Capovilla.

(15) *Uma Estória de Amor* mereceu algumas referências nos artigos de Euryalo Canabrava, "Compreensão de Guimarães Rosa" (*Diário de Notícias*, Rio, 27/05/56) e Rosemar Pimentel, "Corpo de Baile" (*O Jornal*, Rio, 12/08/56). Foi Paulo Ronai, em "Segredos de Guimarães Rosa" (*Diário de Notícias*, Rio, 10/06/56 e *O Estado de São Paulo*, mesma data) quem foi mais longe nos seus comentários. Sobre o conto, ele escreveu:

"Em trilhos paralelos correm as duas ações: a exterior, constituída pela seqüência da festa, a chegada dos convidados, o cerimonial do banquete, e a íntima, o embate de inquietações surdas no espírito frusto de Manuelzão, torturado por idéias de vida falha, solidão, morte próxima. As duas ações chegam a remate no eclodir inesperado, na boca de um velho mendigo, de uma epopéia, milagre cuja vaga intuição integra o sentido da festa e apaga os tristes símbolos da vida incompleta de Manuelzão: o riacho que secou, o "cavour" que ele almejou por toda a existência e que estava fora da moda quando, afinal, se achou em condições de adquiri-lo."

II. A Trama Narrativa

"Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende."

(João Guimarães Rosa)

1. Desmancho e recriação

Samarra em festa: figuras de romaria, leilão, repenique de violas, missa. Burburinho e movimento. Vaqueiros, senhores e povo miúdo. Almoço, rezas, cantos e danças, quadras e histórias. É dessa mistura que vai nascendo a festa de Manuel Jesus Rodrigues, 60 anos, capataz de Samarra, um currais-de-gado "entre o Rio e a Serra-dos-Gerais".

Após anos de trabalho para construir Samarra, por ordem de seu patrão, o vaqueiro Manuelzão oferece uma festa de fundação da pequena fazenda e, com procissão, missa e leilão, inaugura a capelinha a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, erigida em homenagem à mãe morta.

A trama do conto, no entanto, enlaça não só o fio narrativo da festa, com toda a gama de acontecimentos que a compõem, mas apresenta também no seu tecido um outro fio, desenhado pelo mundo da subjetividade do personagem central que vive a experiência, rara em termos da sua vida, do confronto com seu passado, sua memória e seu desejo.

Por baixo desse tecido, narra-se a história de um mundo oculto, escuro e silencioso, marcado pela falta e pela ausência e que mal se deixa entrever. Esse desenho da narrativa encontra sua formulação exemplar na imagem que o narrador usa para descrever o leito do riachinho de Samarra, que havia secado alguns anos antes:

> "Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as guinés punham ovos." (EA, 116)

Esta imagem metaforiza o desenho da narrativa, onde festa e mundo interior convivem com o inconsciente do texto, cuja busca significa um mergulho em direção às suas zonas nebulosas. Ao descrever o vazio deixado pelo riacho, o narrador dá conta do tecido de sua própria narrativa. Nela, o fio da festa e o fio do universo da interioridade do personagem também se trançam, enquanto que o desejo e a carência,

sempre represados, formam um fundo subterrâneo que, ao emergir, desmancha os contornos do texto.

Assim, enquanto a narrativa ostensiva fala da construção de Samarra, do trabalho, da festa e dos preparativos para a saída da boiada, há um enredo latente no conto que conta a história da interioridade do personagem, fazendo um movimento de fluxo e refluxo "como mar em dia de ressaca".

Na sua existência de homem solitário, mais habituado ao trabalho que ao lazer, Manuelzão encontra pouco espaço para deixar emergir o mundo de sua subjetividade. A festa constitui-se, portanto, num momento privilegiado que propicia ao vaqueiro refazer a trajetória de sua vida de homem pobre e só. Festa e memória entrelaçam-se, assim, para desenhar o enredo ostensivo do conto que apresenta, ainda, em estado de latência, um outro enredo que a perplexidade e a angústia de Manuelzão, assim como sua reconstrução do passado através da reminiscência, vão delineando de maneira tênue e fugaz.

Há no espaço interior de Manuelzão também um leito seco, um "tubo fundo", que toda uma vida de carência e de desejo desenha e que encontra forma e expressão, ainda que fugidias, na esfera do devaneio e do imaginário das histórias. Longe de falar e se exprimir abertamente, a falta - marca da sua existência - deixa entreouvir seus resmungos por entre o burburinho da festa.

A convivência de um enredo ostensivo e de outro oculto parece encontrar eco na própria duplicidade do título dado ao conto. Guimarães Rosa propõe, logo de início, uma charada para seu leitor decifrar. A festa, elemento organizador da narrativa e fio que enlaça todos os acontecimentos, aparece como subtítulo do conto; o título principal, no entanto, fala de uma história de amor. Essa inversão pode servir de pista ao leitor mais atento sobre aquilo que ele deve garimpar no leito seco do riacho ou no "tubo fundo" da história.

A suspeita que Manuelzão entretém da existência de uma relação amorosa entre Joana Xaviel e o velho Camilo serve, na verdade, para encobrir a verdadeira história de amor que o conto delineia: impossível, reprimida, mas latente, prestes a romper os limites do permitido. O amor de Manuelzão por Leonísia, oculto, silencioso, que só se revela no olhar

que se desvia do seio descoberto, nos "maus pensamentos" e no devaneio na implicância sem motivo com Adelço. Leonísia: face interdita do amor - mulher do filho, proibida.

Uma Estória de Amor é a narrativa da tessitura deste e de outros desejos, da carência, cujos fios vão se urdindo subterraneamente para emergirem num momento de abandono de Manuelzão. Provocado pelo espaço aberto do imaginário das histórias narradas no conto, através de um processo de livre associação de idéias, o mundo da interioridade do personagem aflora inapelavelmente no corpo de uma noite de insônia e perturbação; reprimido, abafado, calado, se esgueira pelas frestas, mostra sua face oculta aqui e ali, até explodir em ânsias, mal-estar e dor.

Uma leitura atenta e minuciosa de *Uma Estória de Amor* revela que, se por um lado os acontecimentos da festa lhe dão um ar de aparente dispersão, o conto se apóia, na verdade, numa estrutura firme e coesa que se delineia através de alguns procedimentos básicos de organização do texto.

Cheio de movimento e burburinho, o espaço da festa é, como as águas de um rio, frequentemente perturbado pelo afloramento daquilo que está oculto nas profundezas do universo interior do personagem - um mundo escuro e obscuro, de onde fluem e refluem sensações e desejos, lembranças e sonhos, mostrando seu rosto aqui e ali, se deixando suspeitar e entrever.

A trama da festa, com suas histórias, danças, leilão, prendas, almoço e romeiros tem em Manuelzão seu condutor - seu "condão"; parte essencial da trama do conto, há um outro desenho de que fazem parte a memória, a fantasia, o mundo interior do personagem; neste processo de tessitura os dois fios se misturam e se separam, se enlaçam e desenlaçam, num movimento constante, que está sempre a remexer o fundo do poço do universo mental do personagem e do próprio conto.

Elemento condutor da narrativa, a festa é, certamente, o espaço privilegiado do texto, porque é nela que ele se arma. Ela é o elemento que capta a totalidade, é o espaço de ruptura do tempo e do cotidiano, é o espaço da criação, no qual Manuelzão vai tecer os acontecimentos. Ela

é o espaço real, palpável, onde circulam o povo, os bichos, os personagens. A festa se faz no pátio, no eirado, na chã da capela, na sala e na cozinha. Com este, convive um outro espaço - o do imaginário das histórias, do devaneio e do sonho, da memória e da desordem - construído por Manuelzão. Aí, o vivido, o imaginado, a fantasia, com suas ânsias, mal-estares e palpitações, é deflagrado ora por lembranças, como a da construção da casa, ora por pessoas, como o velho Camilo, ora pelas histórias, como as de Joana Xaviel.

Este modo de ser do texto causa uma impressão de não-linearidade que vem, de fato, deste tecido tingido pela multiplicidade dos acontecimentos que compõem o conto. O personagem passeia pelo espaço da festa na tentativa de dar conta do caráter simultâneo e diverso de que ela se reveste. Esbarra, no entanto, na dificuldade de abarcar e controlar o todo. Manuelzão, em companhia do narrador, anda por todos os cantos, olhos e ouvidos atentos à procura de absorver a natureza coletiva e imprevista da festa. Cria-se, assim, um jogo de contrários que se tocam e se cruzam ao longo da narrativa: ao desejo de comando, de ordem, de controle de Manuelzão, correspondem a desordem, o imprevisto, o informe e o oculto, instaurados pelo clima de festa.

Em *Uma Estória de Amor*, festa e narrativa, feitas de acontecimentos simultâneos e diversos, constroem-se uma à outra. Ao trançado de eventos referentes à festa, controlado por Manuelzão, corresponde o trançado da narrativa, controlada pelo narrador. Uma e outra andam juntas e se formam a partir de linhas que vão se puxando e se tecendo. Esses fios urdem a história, ao mesmo tempo que entrelaçam outros fios que tecem seu inconsciente.

Festa, memória e fantasia, presente, passado e futuro, resmungo de consciência - está tudo muito misturado. A mãe, a construção de Samarra, Leonísia, a saída da boiada, tudo vai e vem, emerge e submerge, se embricando num jogo de abertura e fechamento. O espaço físico aberto se fecha ao tomar de assalto o mundo interior do personagem para abrir-se em seguida para o espaço ilimitado do fluir da consciência. Os deslocamentos do espaço real para o da memória ou do sonho são deflagrados por elementos externos, conduzindo Manuelzão numa viagem pelo mundo da sua subjetividade. Ao se deslocar da capela

para a Casa, por exemplo, enquanto percorre os caminhos reais da fazenda, Manuelzão mergulha na esfera da memória; o espaço se dissolve em tempo, numa retrospectiva que busca reconstruir e reordenar o vivido.

Este jogo constante de abertura para o exterior - o espaço da festa - e fechamento para a interioridade do personagem dá à narrativa um movimento de sanfona ou de fole, um ritmo de respiração que resulta do alargamento e estreitamento do foco narrativo, do espaço (físico e psicológico) e do tempo.

O movimento de abrir e fechar, que se constitui num jogo de fluxo e refluxo da narrativa, fica também muito claro no tratamento do foco narrativo. O narrador tem um olhar de longe e um olhar de perto, que se amplia e se estreita. Quando esse olhar se afunila, ele toma de assalto o personagem, entrando para dentro dele, num processo de desnudamento de sua "sombra", seu lado oculto, com suas vontades e motivações inconfessáveis, reprimidas mas latentes.

Sob o respiro, percorrendo as camadas mais fundas do texto, articulando todos seus elementos e dando-lhes coerência interna, o desmancho constitui-se no princípio estrutural da narrativa. Sua organização obedece a uma lei de construção que desarranja o arranjado, desfaz os contornos nítidos, recheando a narrativa com o imponderável, que influi no seu desenho, dando um novo arranjo ao que foi desmanchado.

Configurado como o modo de construção do texto, a articular todos esses movimentos, o princípio do desmancho e recriação informa a dinâmica da narrativa. Do desmancho faz parte tudo aquilo que interfere na vida de Manuelzão, no traçado da festa ou no desenho da narrativa. A todo arranjo corresponde um desarranjo que, ao desfazer o planejado, dá-lhe nova forma e feição. Tanto narrador como personagem freqüentemente perdem as rédeas dos acontecimentos ou da narrativa, sendo obrigados a abrir espaço para os elementos de fora que se incorporam tanto à festa como ao enredo, interferindo no seu traçado. Planejar, organizar e controlar a festa ou a narrativa tornam-se tarefas de difícil execução, uma vez que é impossível evitar que os participantes, ao se investirem do estatuto de atores, intervenham no espaço e no desenho

da festa. Da mesma forma, suas vozes se fazem ouvir através de suas histórias, cantos e quadras, compartilhando da narração e transformando-a numa fala coral.

Manuelzão perde o controle dos acontecimentos na medida em que é atropelado por uma série de eventos que, assumidos pelos outros participantes, emprestam à festa um ritmo próprio. Assim, o que tinha sido planejado e antecipado acaba por ter que incorporar o imprevisível, que não está na conta do organizador e dono da festa. Os eventos se sucedem sem lhe dar tempo para intervir ou mesmo se habituar com o imprevisto. A interferência do imponderável acaba por desfazer o arranjo das coisas, conferindo a elas uma dinâmica própria.

De certa forma, a descrição que o narrador faz da construção da casa de Samarra dá conta do princípio que rege a construção da festa e da narrativa:

> "Os currais, primeiro; e a Casa. Ao passo que faziam, sempre cada um deles recordava o modo de feitio de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e o queria remedar, com o pobre capricho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber; mas, quando tudo ficou pronto, não se parecia com nenhuma outra, nas feições, tanto as paragens do chão e o desuso do espaço sozinho têm o seu ser e poder." (EA, 112)

Manuelzão fica dividido entre reter o controle de tudo e deixar a festa tomar seu rumo. Admite que "não queria mais mandar no governamento dela, sua razão. A lá era ele mordomo de festa?!" (p. 147), ao mesmo tempo em que reluta em abandonar seu comando. Não bastasse a dificuldade de dar conta daquilo que lhe é exterior, ele também enfrenta os assaltos frequentes do mundo da sua interioridade, que encontra espaço para vir à tona, desassossegá-lo e possibilitar o desmancho daquilo que ele mantinha sob controle, reprimido.

O princípio de desmancho e recriação, portanto, é o que descreve e informa todos os níveis da narrativa. Ele está presente na configuração do espaço, na medida em que o espaço do real se desmancha para se recriar enquanto espaço interior; no tempo, que abarca presente, passado

e futuro, transformando-se em tempo subjetivo; no foco narrativo, que desmancha sua onisciência seletiva para dar conta da coralidade de vozes presentes na narrativa; no próprio modo de ser do personagem central que vê sua força e poder se desmancharem em fragilidade e angústia; e por último, no enredo, cujos contornos se desfazem para recriar uma narrativa que emerge do poço insondado do passado de Manuelzão.

Um estudo mais detalhado do modo de ser do texto permite dividi-lo em três blocos narrativos, obedecendo a um critério que ele mesmo propõe ao se organizar em três segmentos delimitados por uma marcação temporal bastante nítida. Assim, o primeiro bloco vai do parágrafo 1 ao 29, enfeixando todos os acontecimentos relativos à antevéspera da festa: a arrumação da capela, o mutirão de mulheres, a chegada das figuras de romaria com suas prendas. A ida de Manuelzão até a Casa deflagra todo o processo de rememoração do personagem do qual fazem parte a construção de Samarra, a família, o episódio do riacho seco e o velho agregado Camilo. Aqui os dois fios narrativos se misturam ainda tenuemente e o mal-estar de Manuelzão não se explicita de maneira clara.

O segundo bloco compreende os parágrafos 30 a 71 - que narram os eventos da véspera da festa: a chegada de mais convidados e do padre, a reza do terço, a procissão e a primeira sessão de histórias. As quadras do velho Camilo e a narrativa de Joana Xaviel são os elementos que fazem emergir o mundo da interioridade de Manuelzão. Durante seu processo de devaneio, o vaqueiro mistura divagações sobre sua mãe, pai, nora e filho, sobre a festa e trabalho, sobre a morte e o amor. Por entre o trançado dos dois fios narrativos, a fragilidade, a angústia e o mal-estar de Manuelzão começam a dar seus primeiros sinais.

Por fim, o terceiro bloco, que vai do parágrafo 72 até o final, diz respeito ao dia da festa propriamente dito. Desde o amanhecer do dia, Samarra ganha em movimentação e burburinho e a linha da festa se constrói através da reza, missa e leilão, dos cantos, danças e conversas, do almoço no terreiro e preparativos para a saída da boiada. Enquanto o pensamento de Manuelzão vaga pelas providências de ordem prática com relação à capela, à compra do sino e ao almoço, vão aflorando novas lembranças, receios e pressentimentos, sempre misturados com o

fantasma da miséria e da solidão. Os sinais de fraqueza e desando tornam-se ainda mais claros: entorpecimento, dor de cabeça, angústia e medo. É nesse estado de ânimo que Manuelzão ouve o relato do velho Camilo, que fecha o conto. *A Décima do Boi e do Cavalo*, que narra a saga do Boi Bonito e do vaqueiro Menino, resgata o capataz de sua condição e permite que ele cumpra seu destino.

A linearidade temporal, que delimita um tempo exterior bem marcado, coexiste no texto com o tempo da percepção e das lembranças, isto é, com o tempo interior. A uma sequencia temporal cronologicamente determinada, corresponde um intrincado jogo de tempos, para onde confluem presente, passado e futuro, ou melhor, o tempo do desejo, da memória, do inconsciente e da utopia.

A confluência acaba por constituir uma teia temporal finamente tecida, em que pequenos acontecimentos exteriores liberam idéias, sensações e pensamentos que abandonam o presente para mergulharem em outras profundidades temporais.

O presente da festa, na verdade, serve para que Manuelzão lance seu olhar em duas direções dentro do tempo, fazendo com que à experiência do presente se sobreponha o trançado da memória e expectativa, do passado e futuro. As diferentes modalidades de tempo, longe de aparecerem ordenadas, aparecem mescladas umas às outras, em dinâmica fusão.

Do ponto de vista do espaço, o texto caminha do predomínio do espaço físico aberto do pátio e da chã da capela, no primeiro bloco, para o espaço fechado do quarto no segundo bloco e, de novo, para o espaço do terreiro da fazenda no terceiro bloco. A esse deslocamento do exterior para o interior, corresponde um movimento crescente de tensão narrativa, que culmina no segundo bloco com o intenso fluir da consciência de Manuelzão, para decrescer no terceiro bloco. Isto é, enquanto a linha da exterioridade - a festa - predomina e o mundo interior de Manuelzão só se manifesta a espaços na antevéspera, esse movimento se inverte, no segundo segmento, quando a festa se dilui até desaparecer e o fio da interioridade toma conta da narrativa. Este fio, por sua vez, volta a se esgarçar e só se deixar entrever aqui e ali quando a linha da festa retoma o comando, no terceiro segmento.

Em resumo, o texto tem um desenho que vai do exterior para o interior e de volta ao exterior, a que corresponde uma curva ascendente e depois descendente em termos de som, movimento e tensão narrativa.

2. Antevéspera: 1º segmento

A narrativa se abre com Samarra em festa. Numa tomada geral, em que o espaço aparece imobilizado, a fazenda é descrita e localizada. Num rápido movimento de aproximação da câmera, porém, o narrador vai afunilando seu olhar até focalizar a capela, motivo principal da festa que se organiza na fazenda. O foco se estreita ainda mais e nos leva capela adentro, cujo interior é ocupado pelas mulheres que, em mutirão, cuidam dos enfeites. A imobilidade daquele cenário visto de longe é quebrada pelo movimento das pessoas que se revezam na arrumação e transformam a capelinha vazia, construída pelo vaqueiro nas suas horas de folga, em um espaço que vai sendo preenchido pelos adornos trazidos pelas mulheres.

Num segundo movimento de aproximação da câmera, o narrador focaliza o dono da festa que, imponente, observa toda a movimentação dentro e em torno da capela, marcando sua intenção de manter o controle e o comando sobre os atos de todos à sua volta.

Tudo havia sido planejado com antecedência por Manuelzão. Ele havia erguido a capela, inventado a festa e organizado cada uma de suas etapas. Como capataz da fazenda, sendo seu "o governo do mundo dali", cabe-lhe comandar e determinar a seus homens as obrigações de todo dia. Com a movimentação das mulheres dentro da capela e com a chegada do povo, no entanto, o vaqueiro começa a se dar conta de que a festa é um ato coletivo, que incorpora e faz de seus participantes atores, tornando mais difícil o controle do seu traçado.

Do ponto de vista da construção do enredo, o mutirão das mulheres é o primeiro momento claro de desmancho do fio da festa, na medida em que a arrumação da qual elas se ocupam intervém no seu traçado e muda os contornos do espaço. Ao cuidar da colocação dos adornos, elas preenchem o espaço vazio da capela e passam a arranjar os objetos que vão enfeitá-la a seu próprio modo. Elas tomam conta da arrumação e o dono da festa, posto de lado, não consegue entender "os espíritos do mulherio reunido", acabando por admitir que o "arremate para a festa tinha de ser de muitas mãos". Esta intervenção no espaço por parte das mulheres provoca Manuelzão e abre a primeira fenda na

superfície do enredo, por onde vão penetrar sinais ainda tímidos do mundo interior do vaqueiro.

No seu incessante movimento, no entanto, a festa não pára. Nem bem Manuelzão se dá conta de que as mulheres ocuparam esse espaço e tomaram para si essa tarefa, ele se vê obrigado a acolher as estranhas figuras com suas estranhas prendas, que chegam de todos os lugares. Esses elementos que vêm de fora introduzem o novo e o inesperado. Sua chegada é acompanhada de uma certa perplexidade por parte de Manuelzão, que se admira e vê nos trastes trazidos por eles apenas uma grande falta de senso. Numa linguagem carregada de poesia, seu olhar se derrama sobre essas oferendas, que ele considera objetos estranhos e sem valor. Mais uma vez, é preciso abrir espaço para esses objetos sem serventia e para esse povo devoto, que não faziam parte dos planos de Manuelzão para a festa.

As prendas, "estúrdias alfaias" ofertadas pelo povo à Nossa Senhora da capela, entram no espaço da festa para compô-lo segundo um arranjo que foge ao controle de Manuelzão. Este, colocado na perspectiva de quem quer traçar o desenho da festa, só vê nas prendas a falta de senso desses "objetos fora de serventia trivial, mas com bizarria de luxo ou de memória". Assim como entram no desenho da festa para desmanchá-lo e emprestar-lhe uma nova feição, as prendas também desmancham o tempo do real ao introduzirem uma simultaneidade temporal que se delineia na convivência de objetos oriundos de tempos os mais diversos: ovos de gavião, orquídeas, balaios, pedras, um patacão antigo, uma concha do mar, um jarro de estanho secular, machados de gentio, um bacamarte, um dente de gente, cartas de baralho, um livro de contas, uma mortalha de homem ...

Provenientes da esfera da natureza - os cristais, o couro do tamanduá - ou feitos pelas mãos do homem - a buzina, as caixinhas -; mesclando o sagrado - o rosário, a mortalha - e o profano - armas, dinheiro, baralho -, esses objetos portadores de diferentes histórias, deslocados de seus espaços e originários de diferentes épocas, possibilitam a confluência dos tempos, se reatualizam e adquirem um novo sentido ao se transformarem em oferendas para a Santa.

Os ofertantes também entram no espaço da festa para desmanchá-lo, interferindo no traçado previamente estabelecido por Manuelzão. São "gente de surrão e de bordão, figuras de romaria". Informados da festa, vêm de longe pobres lazarados, aleijados, ciganos, mulheres de má reputação, lindas moças, mulheres com seus meninos e bravos sertanejos. Também esse povo devoto introduz a idéia de simultaneidade temporal ao fazer conviver a gente de surrão e bordão, que parece vir do fim dos tempos, moças, mulheres, ciganos, meninos e sertanejos - tipos sociais oriundos de tempos mais próximos, pintando um quadro social a partir de sua convergência dentro do espaço da festa.

Ruínas e cacos de outros tempos, esses personagens e objetos ocupam o espaço da festa, desmanchando, fragmentando e tirando do esquecimento o passado morto, que se descristaliza, emerge e se recria num novo tempo, detonador do imaginário individual e coletivo.

A convivência destes tempos mexe no contorno do espaço, fazendo cruzarem-se fragmentos de tempos diversos, atualizando um tempo que está fora do real e que se mescla aos elementos do espaço real e presente. O conto desenha, portanto, uma tensão entre o que pode ser controlado e o que foge ao domínio do real, instaurando, a partir do cruzamento temporal, um espaço mítico no processo de sua construção. Breve e fragmentariamente, o espaço do mito irrompe dentro do tempo da festa, através das prendas, das figuras de romaria e das histórias, criando um tempo dentro do outro.

A todos Manuelzão é obrigado a acolher, como mandam as regras da hospitalidade. Entretanto, vê com certa desconfiança este povo ocupar os espaços da fazenda, se instalando na rechã, instaurando o tempo e o espaço da festa, mexendo com o ângulo do narrador, que lhes dá voz e os incorpora como co-narradores das histórias de boiadas e vaqueiros que permeiam sua narrativa. Os contornos claros da linha da festa se diluem e abrem espaço para esses elementos de fora que rearranjam a seu modo o que estava previamente determinado. Assim, caminham em procissão, rezam, cantam, dançam e contam histórias, intervindo no desenho da festa previsto por Manuelzão.

O foco, de início distante e indeterminado, vai também sendo contaminado pelos elementos de fora, que adquirem rosto, contorno e

voz, incorporados que são pelo narrador. Embora privilegie Manuelzão, a quem acompanha de muito perto, o narrador cria um espaço para que a fala do povo se faça ouvir. O desmancho da onisciência e do controle exercido pelo narrador se dá pela irrupção de inúmeras vozes, das quais a de Manuelzão certamente soa como a mais forte. A coralidade, que perpassa todo o texto, desfaz a unidade da onisciência, abrindo a perspectiva do narrador, que passa a compartilhar sua narrativa com os outros personagens. Frases soltas, comentários, observações ressoam pelo texto:

> *" - 'Lá é Cristo, e cá é isto...'" (EA, 125)*
> *" - 'Eh, mundão! Quem me mata é Deus, quem me come é o chão!...'" (EA, 126)*
> *" - 'À Senhóoora do SocÔÔÔ-rru ...'" (EA, 127)*
> *" - 'Distância de dois, três litros de planta ... De resto, o São Francisco ainda pegou muita roça...'" (EA, 165)*

Num movimento que acompanha o jogo de abertura e afunilamento do espaço , isto é, o contraponto entre espaço aberto e fechado, o foco também se estreita e se alarga ao permitir momentos de máxima aproximação ao personagem principal, tomando-o de assalto, revelando seu lado oculto a ponto de se confundir com ele, para, em seguida, se afastar e registrar tomadas mais gerais e externas.

Estes momentos iniciais da narrativa, centrados na festa e nos motivos a ela entrelaçados - o mutirão das mulheres, as figuras de romaria e suas prendas, a boiada -, se interrompem com a ida do personagem até a Casa. Depois de observar os últimos preparativos, andar de lá para cá, receber os convidados e tomar as últimas providências, Manuelzão decide caminhar de volta à Casa. Isso vai significar não só um deslocamento espacial mas, principalmente, o primeiro momento de dissolução do ambiente em tempo. O espaço aberto da festa, onde está o povo, vai se desmanchar com a entrada do personagem no espaço e tempo da memória. A Casa é o elemento deflagrador desse processo de rememoração, de reconstrução do vivido. Nesse primeiro salto em direção à sua interioridade, Manuelzão parece

procurar passar sua vida a limpo, numa tentativa de entender seus rumos e seu sentido.

O afloramento deste segundo fio narrativo põe a nu uma série de elementos novos que lhe conferem uma nova dimensão. O desando do personagem, configurado na perda de controle sobre o movimento da festa, que adquire ritmo e força próprias, fica mais fortemente marcado no momento em que o passado de Manuelzão emerge através das suas reminiscências. A construção de Samarra, a família - a mãe, o filho Adelço, a nora Leonísia e os netos - que ele conseguiu reunir perto de si, a solidão, a velhice, o velho Camilo, o riacho seco: esses motivos recheiam esse momento de retrospectiva em que Manuelzão se depara com algumas inquietações que ele mesmo não sabe explicar:

> "De todo não queria parar, não quereria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com mau-olho." (EA, 115)

Desse universo de reminiscências faz parte um episódio, um pequeno embrião da história, que contém a matriz imagética da narrativa, apontando para seu inconsciente e o encerrando enquanto totalidade.

Se até este momento o princípio do desmancho havia se manifestado apenas no enredo aparente, fica claro que ele articula também o que há de mais fundo no texto, em estado de latência. Nesse sentido, o episódio do riachinho seco se constitui num enigma que prefigura o desfecho da narrativa e contém, em forma cifrada, o destino de Manuelzão. Parte do enredo latente do conto, este pequeno embrião da história percorre suas camadas mais fundas, mimetizando a água, princípio do indiferenciado capaz da dissolução e da desintegração de todas as formas. É basicamente depois desse acontecimento na vida de Manuelzão que se lançam as questões fundamentais com as quais o personagem tem que se ver, mas para as quais não tem resposta, e que por isso mesmo lhe causam uma sensação inexplicável de mal-estar e desequilíbrio.

Nesse tecido tingido de inquietações e lembranças, sobressai ainda a figura do velho Camilo, um agregado de Samarra, cuja figura funciona como uma espécie de contraponto e espelho para Manuelzão. É sua presença nas divagações do personagem principal, assim como sua presença no espaço real da festa, que acaba por trazer Manuelzão de volta deste primeiro mergulho no mundo interior, que se tornará mais agudo no segundo bloco narrativo.

Neste primeiro segmento, portanto, há três momentos que, se à primeira vista parecem banais, constituem-se, na verdade, em pontos-chave do enredo na medida em que abrem fraturas na sua superfície para deixar fluir um mundo de imagens, reminiscências e desejo. O mutirão das mulheres, as figuras de romaria com suas prendas e a ida de Manuelzão para a Casa da fazenda ora deslocam o tempo, ora o espaço, ora ambos, descristalizando-os e desmanchando seu traçado nítido.

Enquanto as mulheres preenchem o espaço vazio da capela com seus adornos, arrumando-o a seu modo e tirando de Manuelzão o controle do arranjo, os romeiros e suas prendas parecem ruínas, cacos de outros tempos a ocupar o pátio da fazenda. Nestes deslocamentos de tempo e de espaço, no movimento constante que se observa a nível do próprio personagem, o imaginário tanto individual quanto coletivo vai encontrando frestas por onde penetrar, determinando o desarranjo daquilo que parecia sob controle. Detonadores de lembranças, esses deslocamentos tiram do esquecimento aquilo que estava cristalizado na memória, fazendo-a fluir novamente.

3. Véspera: 2º segmento

Através de um corte temporal, que traz a ação para a véspera, a narrativa volta a se ocupar dos acontecimentos da festa - a chegada do padre, do povo, a história de João Urúgem, a reza do terço, a procissão - concentrando-se no espaço exterior - o pátio - e ampliando o foco narrativo, que se alarga e procura dar conta de toda a movimentação e dos fiapos de conversa que se entreouvem aqui e ali. O ponto de vista é claramente o de Manuelzão, cujas impressões e sensações são acompanhadas de perto pelo narrador.

Ao dirigirem-se à Capela, em procissão, narrador e personagem assumem a culatra - posição de comando nas boiadas - e a visão do narrador oscila entre o ângulo interno ao personagem e a objetividade com que apresenta a cena. O narrador registra o vozerio da festa e estabelece um *contraponto entre as vozes de fora, que funcionam como* um documento, e a voz de dentro, a do fluir da consciência de Manuelzão, que dá a medida da densidade do texto. Combinando o olhar de longe com o olhar de perto, o foco se abre e fecha, num movimento de sanfona. Nesse jogo, o narrador torna-se uma sombra de Manuelzão, sempre colado a ele, a seguir todos os seus passos.

Novo elemento a desmanchar o traçado da festa, a procissão também interfere na organização do espaço, com o povo tomando a si a tarefa de pôr a festa em movimento. Manuelzão, mais uma vez perdido o controle, surpreende-se:

> "Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo." (EA, 137)

A procissão intervém na relação que se estabelece entre os personagens, redefinindo papéis, além de instaurar o tempo do sagrado, isto é, de comunhão com a Santa. Mexe ainda no ângulo do narrador que, por assumir sempre o ponto de vista de Manuelzão, se desloca para a culatra, oferecendo uma visão panorâmica da caminhada a subir a ladeira em direção à Capela. Carregada de elementos fortemente visuais, a

descrição de seu traçado deixa um rastro de fogo e luz, desenhado pelo bruxuleio das velas na noite de lua minguante.

Enquanto o riachinho corre encosta abaixo, antes de secar de vez, a procissão caminha em direção contrária, morro acima, rumo ao céu, reproduzindo o traçado sinuoso do riacho e refazendo, na esfera do humano, seu movimento. A procissão é, nesse sentido, tanto um elemento de desmancho como de recriação, pois enlaça céu e terra e desfaz o tempo profano ao instaurar o sagrado, introduzindo, dentro do tempo da festa, aquilo que está fora do tempo.

Manuelzão ainda procura "vigiar o seguimento de tudo", numa tentativa de retomar o controle, mas, assaltado de novo pela angústia e mal-estar, índices da sua desordem interior, vê detonado um novo processo retrospectivo pelo canto do velho Camilo durante a reza. Fazendo emergir o passado morto, a figura do agregado desmancha os contornos do espaço da festa para jogar Manuelzão no mundo de sua interioridade, despertando lembranças das quadras cantadas pelo velho. O motivo predominante nesse novo momento de introspecção são as quadras e histórias, guardadas por velhos detentores da memória e do saber comunitário. Por um processo de associação de idéias, também surge na lembrança de Manuelzão a figura de Joana Xaviel, a "capioa barranqueira" que sabe contar as compridas histórias de reis e princesas apaixonadas.

Presente à festa, Joana Xaviel é o elemento que puxa Manuelzão de volta à realidade. A narrativa dá um salto do espaço aberto do pátio para o interior da casa, onde as mulheres se movimentam nos preparativos para a noite. No relento da cozinha, depois da procissão e da reza, é hora de Joana Xaviel contar suas histórias.

As histórias de Joana são o grande elemento de desmancho não só a nível do tempo e do espaço, na medida em que instauram o tempo e o espaço do imaginário, como a nível do personagem que, pelo caminho da fantasia, vai abrir as comportas da sua subjetividade. O desmancho também se dá no plano do narrador que, a partir desse momento, passa a dividir a narração não só com Joana e Manuelzão, mas com um coro de vozes que irrompe e, perpassando todo o texto, desfaz a unidade de sua voz onisciente.

Deitado atrás da parede da cozinha, Manuelzão vê o mundo fantástico do imaginário das histórias lhe entrar pelo ouvido e deflagrar um processo intenso de devaneio e livre associação de idéias, fazendo crescer a tensão narrativa e propiciando um estado de máxima desordem do personagem. Todo esse longo trecho está organizado de tal forma que intercala o relato de Joana com o fluir da consciência de Manuelzão até o momento em que este toma conta da narrativa e silencia a voz da contadora de histórias.

O relato de Joana Xaviel - cujo sobrenome sugere *chave* e *mel* - provoca em Manuelzão um verdadeiro torvelinho de divagações que dizem respeito a temas contidos nas histórias narradas. Ao tratar de questões como relações familiares, fidelidade entre empregado e patrão, o mal, mentira, trabalho, as narrativas deflagram um intenso processo de reflexão por parte do vaqueiro, que vai circunscrevendo um mergulho profundo no seu mundo interior.

O universo das histórias desencadeia o enredo mais profundo do conto, que enlaça imaginário, lembranças e inconsciente, desatando o fluxo de todos os acontecimentos imobilizados no tempo e na memória do personagem. Misturam-se, assim, seu imaginário e o imaginário das histórias de Joana: junto com as princesas e reis, Cumbuquinha e Destemida, desenham-se as imagens da própria Joana, de Leonísia e da mãe; as figuras masculinas - Adelço, o velho Camilo, o pai e o patrão - assim como a fazenda vêm a sua cabeça também em função das ligações que Manuelzão estabelece com as narrativas.

O texto entretece claramente, neste trecho, os dois fios que constituem o nervo de sua estrutura até alcançar seu ponto climático, ao fazer calar a voz de Joana e deixar murmurar o mundo interior do vaqueiro. Os parágrafos se sucedem de tal forma a dar conta do entrelaçamento desses dois fios: a tosse de alguém no terreiro interrompe o processo de escuta de Manuelzão e fá-lo embrenhar-se num cipoal de imagens e lembranças - de Camilo a Leonísia, de Leonísia a sua mãe, de sua mãe a Adelço, de volta a sua mãe e daí ao velho Camilo e Joana. A voz de Joana, então, toma conta do texto novamente, para ser interrompida logo mais por uma nova rede de associações, num processo incessante de puxar para fora o mundo interior do personagem.

Nessa ciranda, embora mediado pelo narrador que se interpõe entre personagem e leitor, o pensamento de Manuelzão passeia solto por uma quantidade de temas que vão e voltam, na medida em que o fluxo de sua consciência puxa um fio, detém-se nele por alguns instantes, larga-o para se concentrar em outro e logo depois retomar o primeiro, num jogo de livre associação de idéias, típico do processo psicanalítico.

O inconsciente do texto fala e faz fluir tudo o que está represado na memória e no passado, sob a forma de esquecimento. Assim, o fio das histórias de Joana, atado à linha da festa, é cortado a espaços para dar lugar à fina rede tecida pelo imaginário de Manuelzão. A constatação de que quem havia tossido no terreiro havia sido o papagaio Cravo deflagra uma nova cadeia de pensamentos que salta da ave para Camilo, daí para Joana e para as histórias, sua origem e poder de sedução, mulheres, Camilo, desejo e Leonísia.

Vai-se atando, dessa forma, a trança do imaginário de Manuelzão através da dança recorrente e obsessiva do desejo, através de imagens e figuras que ocupam seu devaneio - as três mulheres (a mãe, Leonísia e Joana), Adelço e Camilo, o amor, a solidão, o trabalho, a morte, o riachinho - temas que, de uma forma ou de outra, inquietam e preocupam o vaqueiro.

A oscilação do ritmo da narrativa fica evidente aqui. Até esse momento, o fio da festa, do agora, do real dominava o relato. O mundo da interioridade de Manuelzão, com seus claros sinais de desando - ânsias, mal-estar e dores - entravam apenas aqui e ali, emergindo à superfície a espaços, detonados por acontecimentos externos - a organização da festa, as andanças pelo terreiro, a subida da procissão. As histórias de Joana, no entanto, deflagram um processo que remexe no fundo do poço do universo do desejo e das lembranças de Manuelzão, fazendo com que seu mundo mais íntimo venha à tona. A festa passa para os bastidores e só se ouvem seus ecos, em meio ao resmungo da consciência do protagonista. A voz de Joana torna-se cada vez mais débil, os convidados se aquietam:

> "Por onde estaria agora recolhida para dormir aquela gentaria, não se escutava maior rumor nenhum, era uma noite como as outras, perpassada. Só o grilolim dos bichinhos do campo, um cachorro vez latia." (EA, 136)

Em meio ao silêncio da noite, no entanto, mil vozes falam, fantasmas e demônios interiores se deixam entreouvir, e imagens obsessivas dançam, indo e vindo insistentemente. A mediação do narrador, que até esse momento ainda podia ser sentida, passa a ficar cada vez mais tênue, vai se adelgaçando até praticamente se calar, deixando falar o coro das vozes interiores de Manuelzão.

No interior desse trecho, há ainda, pela própria natureza de seus temas, uma confluência de tempos e espaços, com planos simultâneos e superpostos. O tempo interior faz conviver diferentes passados, presente e futuro, na medida em que desenha um tecido composto de memória, desejo e fantasia. A voz da mãe já morta se mistura à voz de Leonísia conversando com o velho Camilo, e à voz de Joana a relatar as histórias que a memória do povo conservou, superpondo-se, assim, vários planos temporais.

A unidade desse trecho é assegurada pelo processo externo do relato das histórias de Joana Xaviel ao passo que os movimentos internos, reflexo da consciência de Manuelzão, introduzem acontecimentos de lugares e tempos totalmente diversos. O peso repousa não nos acontecimentos, mas no que eles desencadeiam, aprofundando o contraste entre o curto lapso de tempo dos acontecimentos exteriores e a riqueza dos processos da consciência.

A sucessão de imagens na cabeça de Manuelzão, a associação de idéias, e a presença reiterada das figuras da mãe, de Joana e de Leonísia nesse processo vão se entrelaçando de tal forma que acabam por formar o complexo trançado de motivos descrito acima. A narrativa torna-se muito densa e esse trecho se configura como o momento de máxima tensão dentro do conto. As mulheres, Adelço, o velho Camilo, o desejo, a festa, o trabalho, pressentimentos vagos, pobreza, velhice, amor e morte, o riachinho e a boiada, vozes ecoando - uma sarabanda que só tem fim quando, quase dia claro, Manuelzão consegue finalmente pegar no sono.

Na recorrência obsessiva das imagens das três mulheres - a mãe, Joana Xaviel e Leonísia - parece estar o nervo do desando que desestabiliza Manuelzão. Sua forte presença na vida do vaqueiro se contrapõe à figura débil e ausente do pai. Interferindo e se sobrepondo umas às outras, a elas aparecem associados os temas do desejo, do amor e da morte. O nó que ata esse momento de desequilíbrio e vulnerabilidade do personagem central centra-se fundamentalmente na relação que ele estabelece com as três mulheres.

À imagem da mãe, associa-se aquilo que no conto é do domínio do sagrado: a morte, o cemitério, a construção da capela, a homenagem a Nossa Senhora do Socorro, a quem Dona Quilina é frequentemente comparada e que a faz aparecer recoberta de uma espécie de aura de santidade.

Joana, por sua vez, provoca reações contraditórias em Manuelzão. Seu poder de sedução se exerce através da palavra e do imaginário das histórias. Ela é a "capioa barranqueira, grossa roxa, demão um ressalto de papo no pescoço, mulher praceada nos quarenta, às todas unhas, sem trato", mas quando começa a contar suas histórias, captura seus ouvintes numa teia de encantamento e magia.

> "Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. (...) Pegava a contar estórias - gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar." (EA, 135)

Joana é o ócio, a sensualidade, o prazer, a ponte de ligação com o imaginário e com o universo sensível do desejo e dos afetos. Sua liberdade incomoda Manuelzão, e ele não entende como ela pode despertar simpatia e sentimentos de amizade em pessoas tão quietas como sua mãe, no velho Camilo ou nas crianças. Joana escapa da ordem das relações sociais do mundo de Manuelzão. Parte do povo miúdo, ela não é nem uma agregada e, vivendo da esmola e da caridade dos outros, pertence ao mundo do não-trabalho.

Essa "chapadeira percebida feiosa" o atrai ao mesmo tempo que lhe causa uma certa repulsa. Manuelzão desconfia de seus modos, mas não deixa de desejá-la para um "assim-e-assado". Mais do que mulher, porém, ela corporifica o poder das histórias de desencavar coisas e revelar o desejo reprimido de Manuelzão por Leonísia, a terceira figura feminina que vive a rondá-lo.

"Fonte-d'água de bonita", Leonísia representa a imagem idealizada da mulher. Mais subentendida que assinalada, a descrição que se faz dela apenas toca em detalhes isolados - pés, mãos, seios, rosto. Esta mulher aos pedaços, no entanto, é reiteradamente caracterizada como exemplo de bondade e pureza. A imagem que Manuelzão desenha de Leonísia se aproxima daquela de Dona Quilina, sua mãe.

Perdido nesse mundo de imagens, fantasias e recordações, Manuelzão passa sua vida a limpo, sem no entanto se dar conta do que está realmente em curso nesse momento, propiciado pelo clima mágico das histórias. Ele não percebe que, por baixo de tudo, corre esse rio do desejo por Leonísia, nunca explicitado, mas projetado nas figuras de Joana Xaviel e das "mulheres acontecidas" que encontrou pelo caminho ao longo de sua vida: a própria mãe de seu filho, "nascido de um curto acaso", parece pertencer a essa categoria de mulheres.

A sarabanda de imagens, idéias e sensações que tomam conta de Manuelzão ata exemplarmente, neste trançado do imaginário, os fios do enredo manifesto e latente, chegando a articulá-los num ponto nodal da narrativa. Acumulam-se e se interdefinem todos os motivos que, associados, vão sendo distribuidos pela trama numa relação de especularidade contínua: festa e história, amor, dinheiro, riacho seco, o feminino. Pensamentos sobre a festa e alguns afamados vaqueiros que ali se encontram levam Manuelzão a sobrepor estes motivos, configurando claramente a situação de falta que marca a sua vida e que o conto tematiza de forma latente:

> "Festa devia de ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória alumiava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada. Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia - d'ele sendo como sempre." (EA, 144/145)

No longo trecho que entremeia o relato de Joana e o devaneio de Manuelzão, o mundo exterior chega ao vaqueiro pelos seus ouvidos, fazendo com que a audição tome o lugar do olhar. Metido dentro do personagem e portanto colocado na perspectiva de quem nada vê, ao narrador resta o relato daquilo que o personagem ouve:

> " Que quem foi que tossiu, lá fora da porta do terreiro? O velho Camilo. Leonísia perguntou por quê que ele não entrava: há de entrasse pra dentro, vir beber um coité de chá de cagaiteira, com as pessoas." (EA, 131)

Assim, o que chega aos ouvidos de Manuelzão são os ruídos da festa, as histórias, as vozes das mulheres, os movimentos dos hóspedes dentro da casa. O ouvido, portanto, toma o lugar do olhar do narrador, como o sentido por onde as sensações são absorvidas e o relato se realiza.

O modo de composição desse segundo bloco - que compreende a véspera da festa - obedece a regras diversas daquele que o precede e do que o sucede. Ao esfumar-se a linha da festa, a narrativa organiza-se em torno de um outro feixe de temas e motivos que dizem respeito ao mundo interior do protagonista. Para tanto, também o narrador acaba por operar mudanças no seu modo de narrar. Seu mergulho para dentro do mundo da subjetividade do personagem é profundo e ele precisa lançar mão desses outros recursos narrativos para dar conta de seu relato.

Embaralhado como o pensamento de Manuelzão, esse bloco reflete o conflito gerado pelo não enfrentamento do desejo, que vai se tornar mais agudo no próximo segmento.

São novamente acontecimentos banais que, neste segundo bloco narrativo, fazem aflorar o universo do desejo e das lembranças de Manuelzão. Configurando-se como momentos que desatam o fluxo do tempo, a procissão, o canto de um velho e as histórias narradas por uma mulher sem eira nem beira detonam o passado morto de Manuelzão, descristalizam-no e fazem-no fluir. Se do ponto de vista do personagem o desarranjo, o desando, o desmancho são deflagrados por esses elementos externos que trazem à tona o mundo da sua interioridade, do ponto de vista da estrutura do conto são esses mesmos acontecimentos que dão passagem para o que está em latência no seu enredo, permitindo-lhe emergir.

4. Samarra em festa: 3º segmento

Encerrando o segundo bloco em *fade out* - quando Manuelzão finalmente adormece - um corte temporal que traz a narrativa para a manhã da festa inicia o terceiro segmento. A quebra da atmosfera criada até então é completa e o relato retoma o tom e ritmo do primeiro segmento, produzindo um relaxamento da tensão. O fio da festa volta a predominar, fazendo com que a narrativa se organize como antes. A partir de agora, a festa é o palco central dos acontecimentos enquanto que do mundo interior de Manuelzão se ouvem ecos que se materializam em forma de mal-estar, angústia e dor.

O espaço da festa volta a ficar coalhado de gente, som, e movimento. É o dia da missa na capela, do leilão das prendas e do almoço. O ar se enche de música, executada pela rabeca de Chico Bràabóz e pela viola do Pruxe, e o terreiro dá lugar para a dança do Maçarico. Nesses momentos iniciais, até mesmo a prosa parece se contaminar e se acelera, em frases curtas e sincopadas, reproduzindo na sintaxe o ritmo vibrante da música e da dança:

> "Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos, fungava de estúrdio gosto, nem via, nem falava. Esse nem fazia outra coisa. Só dançar. Não se ria, nenhuma beira, não barateava um passo. Parecia pago de ofício. Devia de doer." (EA, 152)

O foco narrativo volta a se ampliar e busca dar uma visão panorâmica do espaço da festa, assim como se abre para as conversas entre os convidados, procurando documentar tudo o que Manuelzão ouve e vê. Assim, o vaqueiro se movimenta de um lado para outro, olhos e ouvidos atentos a tudo que se passa ao seu redor.

A linha da festa mais uma vez ganha prioridade e seu espaço se enche de novos acontecimentos a ela relacionados: a chegada de alguns vaqueiros com uma carta de Federico Freyre para Manuelzão, as conversas entre Manuelzão e seus convidados, o almoço, a leitura da carta - breve incursão do mundo da escrita nesse universo marcado pela oralidade. A narração procura dar conta de todo o movimento e vai

preenchendo o espaço da festa com todos os pequenos eventos a ela relacionados.

Manuelzão caminha pelo terreiro e pelo pátio e, à medida que o dia avança, vai se ocupando em observar tudo o que se passa. Um procedimento já verificado no primeiro bloco volta a ser empregado aqui com mais força: o texto se compõe de tal forma a dar uma impressão de simultaneidade, que se estabelece a partir da mescla de pedaços de histórias, narração, pensamentos, fiapos de conversas e falas. Permeando a voz do narrador, que se confunde com a do protagonista, intercalam-se as cantigas dos vaqueiros da outra margem do São Francisco, os sons da rabeca, sanfona, viola e palmas.

> "O que cantassem, ele nos pés transformava:
> *"Se a baiana foi-s'embora,*
> *a baiana chorou choro!*
> *A baiana chorou choro ...*
> *A baiana chorou choro."*
> *- Olerê, canta!*
> Devia de ter comprado mais umas dúzias de foguetes, bombardos." (EA, 157)
>
> "Ouvido de boiadeiro, ouve o bufo e o berro inteiro. - "*...Distância de dois, três litros de planta ... De resto, o São Francisco ainda pegou muita roça...*" As enchentes. Convinha se comprar arroz da banda de baixo, das Três Veredas." (EA, 165)
>
> "No pátio, estavam se dançando, mazurca, dança de par, os rapazes com as moças ...*"Mazurca mais a polca fizeram combinação: mazurca deita na cama, a polca deita no chão ..."* Mas a gente se afastava dali, os pastos mais de perto estavam cheios de reses que iam formar a boiada, algum boi-touro rompia mugido." (EA, 169)

O procedimento é cinematográfico - muita coisa parece acontecer ao mesmo tempo, há muita cor e movimento no ir e vir das pessoas, tornando ainda mais tênue qualquer idéia de linearidade. O narrador procura dar conta do burburinho da festa através dos deslocamentos espaciais constantes de seu personagem principal, que é ainda e sempre seu olho e seu ouvido. É através do vaivém de Manuelzão, sinal de seu

estado de agitação e ansiedade, que o narrador capta toda a movimentação da festa, amarrando os pedaços de histórias, as cenas, os acontecimentos:

> "Manuelzão andava um giro, chegava até a um ponto da cama do riachinho seco." (EA, 163)
> "(...) passeando no eirado, no pátio." (EA, 164)
> "Dentro (...) no rancho sem forro." (EA, 166)
> "Manuelzão saía de lá, (...)." (EA, 167)
> "Estavam na sala, de vez em quando povo passando, falando." (EA, 168)
> "No pátio, estavam se dançando, (...)." (EA, 169)
> "A cozinha, confusa de mulheres." (EA, 169)
> "Ia até lá na chã, (...)." (EA, 170)
> "Manuelzão retornava dali, (...). Andou. Esbarrou." (EA, 172/173)
> "No pátio, na festa, estavam essas alegrias." (EA, 174)

Nesse ir e vir, narrador e personagem vão registrando os acontecimentos da festa que, ao se justaporem, dão a impressão de fragmentos compondo o mosaico da narrativa.

Assim, debaixo dessa aparente dispersão, há sempre o tecido finamente urdido que enlaça os dois fios narrativos pois, em meio à festa, pequenos eventos - uma quadra de lundu, um comentário entreouvido, a presença de Camilo - trazem à tona o mundo da subjetividade de Manuelzão que, com sua rede de motivos recorrentes, encontra espaço para se deixar entrever: Adelço, Camilo, Joana, o pai, a mãe, o trabalho, a festa, o riachinho, a morte, e sempre Leonísia.

Atrapalhado por todas as mudanças que o ritmo da festa opera no seu cotidiano, pela primeira vez Manuelzão se dá conta, ainda que por breves instantes, de onde anda seu desejo :

> "Atinando - queria ver Leonísia." (EA, 169)

Seu pensamento viaja, solto, por sobre tudo aquilo que lhe causa perturbação. Dividido entre acompanhar ou não a boiada que vai sair

dali a quatro dias, Manuelzão se defronta, agora com mais desassosego, com vagos pressentimentos de que vai ao encontro da morte.

> "Ia, queria ir, não tinha vontade de ir, nenhuma." (EA, 177)

A natureza de seu conflito, no entanto, vai muito além de uma simples tomada de decisão. Por trás disso, aquela sensação de mal-estar difuso, acompanhada de palpitações, angústia e dor, que já sentira no início da festa, volta a inquietá-lo.

Nesse momento de confronto e contato com sua condição de homem pobre e só, o vaqueiro enfrenta ainda o conflito em que o colocam seu próprio desejo e a vaga percepção da falta e do desejo que se constituem na marca de sua vida e que ele procura preencher. O riacho que secou, o "cavour" que não pôde comprar, o filho que nunca aceitou são os símbolos mais evidentes da vida incompleta de Manuelzão que, estimulado pelo clima da festa, vive de forma mais intensa suas carências.

Sua força, seu "viver sem pique nem pouso", começam a dar sinais mais fortes e frequentes de que estão começando a falhar. Assaltado pela percepção aguda de sua fragilidade, pelo medo, pelo desejo, começa a dar mostras de que a "mão grande" está perdendo o comando das coisas.

> "A gente afrouxa?" (EA, 172)
>
> "Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos." (EA, 178)
>
> "Vezes que sucede de um adormorrer na estrada, sem prazo para um valha-me. Tinha não, tinha medo?" (EA, 178)

Nesse segmento, portanto, estabelece-se novamente o entrelaçamento do fio da festa, com todos os seus acontecimentos, e o fio da interioridade do personagem que encontra meios de vir à tona. Fortemente marcado e impressionado por tudo o que se passa ao seu redor, Manuelzão vai revelando, através do intenso fluir da sua

consciência, seu conflito interior, o movimento do desejo e das lembranças que o confundem e desequilibram.

O jogo de abertura e fechamento continua a se efetuar na medida em que o narrador, sempre a partir da perspectiva de Manuelzão, passa do registro dos acontecimentos da festa ao mergulho, mais fundo ou menos fundo, na subjetividade do protagonista. Assim, este segmento repete o ritmo de respiração da narrativa percebido no primeiro segmento: o movimento de fole ou sanfona, que se delineia através do alargamento e estreitamento do foco narrativo, do contraponto entre o espaço aberto e fechado, e da passagem do tempo objetivo para o tempo psicológico.

Neste segmento, o princípio do desmancho e recriação, que organiza todo o conto, volta a correr por debaixo dos dois fios narrativos que se entrelaçam, determinando a semelhança de configuração entre o primeiro e o terceiro blocos narrativos.

Nessa medida, o espaço da festa se desmancha para se recriar enquanto espaço da interioridade do personagem, delineando um movimento de vaivém entre o espaço externo e o espaço interno, que reitera e reforça o ritmo de respiração do conto. No caminho entre o pátio, o eirado, o terreiro e a cozinha, desenha-se o espaço da fantasia, do imaginário e da memória.

Aparentemente mais reconciliado com a idéia de que a festa é também o domínio do imprevisto, daquilo que foge ao planejado, Manuelzão parece se habituar aos poucos com a participação dos convidados no seu traçado. Nesse sentido, a missa, o leilão, a chegada da carta do patrão, música e dança são momentos em que o povo toma a si a tarefa de determinar os rumos da festa, interferindo na sua configuração. Elemento do desmancho que caracteriza o modo de ser da narrativa, a missa inscreve a festa na esfera do sagrado, fazendo disto uma experiência que se coloca acima do tempo; do mesmo modo, o leilão de Joãozim da Venda, os cantos e danças de Pruxe e Maçarico são momentos em que o controle foge das mãos de Manuelzão e o fazem compreender que, assim como os passos dos dançarinos - "cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho (...)" - a festa é um ato coletivo, em que cada participante deixa sua marca:

"As mulheres diziam quando tudo estava pronto." (EA, 148)
"O Pruxe e o Chico Bràabóz governavam." (EA, 153)
"A festa era o a-esmo, um acontecido de muitos, os espaços, uma coisa que não se podia pegar." (EA, 156)

Da mesma forma, o tempo objetivo se desmancha e se recria enquanto tempo psicológico sempre que um pequeno e muitas vezes insignificante acontecimento exterior detona a complexa rede de associações que puxa o fio das recordações, das dúvidas e perplexidades do protagonista. A conversa sobre bois entre dois vaqueiros, um gole de café ou de aguardente, a visão do velho Camilo na cozinha a beber água do pote - atos tão cotidianos que desentranham do presente da festa a vivência do passado, resgatando o tempo da memória, assim como a incógnita do futuro, com a aguda percepção da fragilidade que o personagem tem de si próprio.

"E, mesmo de propósito, o velho Camilo surgia aparecido. Ele vinha beber água, do pote. (...) Tristeza dessa, do velho Camilo, cachaça qualquer não empapava? A Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe. (...) Mas, ele, Manuelzão, era que podia mãezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá culpa?" (EA, 168)

"Havia de ser abençoado a gente viver ainda muitos anos, residindo, um dia tornar a escutar, ladeira abaixo, o sissipe do riachinho. A Samarra. Aqui o gado aumentava. Mesmo mais do que a carne de sustento de se comer, e o de vendido de dinheiro, aquele trem, aqueles bois, formavam um consenso de respeito, uma fama. Triste que aquilo tudo não pertencesse - pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão era somenos." (EA, 178)

Na superposição dos planos temporais, o nexo que marca a passagem do tempo objetivo, ainda que esparso, vai gradualmente apontando para o fim da festa:

"O dia andava." (EA, 166)
"Entardecia." (EA, 169)
"Jantar, jantar se jantava." (EA, 169) .
"A tarde passava." (EA, 171)

Assim, ao cair da noite, acendem-se no pátio os candeeiros, as velas e as fogueiras, juntam-se os caixotes e os tamboretes, arma-se a rede.

> "A gente olhava aquela lamparina se esprivitando no arder, no umbral da porta, e daqui a pouco, no empretecer das estrelas, era o fim da festa se executando." (EA,179)

Surpreso com o oferecimento de Adelço de tomar seu lugar na condução da boiada até a fazenda Santa-Lua, já menos atormentado pela dor no pé e pelo mal-estar, mas decidido a enfrentar a perspectiva da viagem para longe de Samarra e de Leonísia, Manuelzão, sempre acompanhado do velho Camilo, pede-lhe que conte uma história. Em pé, no meio da roda, Camilo narra a *Décima do Boi e do Cavalo* a seus ouvintes.

Construída à maneira dos rapsodos, a *Décima do Boi e do Cavalo* se constitui num trabalho de refusão das inúmeras histórias de boi que o universo da cultura oral conservou e Guimarães Rosa colecionou em seu Arquivo. Mais importante que isso, porém, é a função que ela assume no conto ao interferir no seu enredo. O relato de Camilo, assim como o de Joana Xaviel, instaura uma atmosfera de encantamento entre os ouvintes e enfeixa os dois fios que compõem a narrativa, pois articula festa e imaginário. Momento de emoção intensa, a história do velho agregado provoca o choro das mulheres e indica a Manuelzão o caminho a seguir. Portadora da palavra do mito que reconta o drama da separação dos domínios da cultura e da natureza, ela sagra o espaço da festa enquanto espaço ritual.

A partir do pedido de Manuelzão ao agregado, cala-se o resmungo de sua consciência e reina soberana a voz da história. Último eco do fio da festa que se desmancha, a *Décima* instaura o primado

absoluto do imaginário das histórias, silenciando narrador e protagonista e encerrando-os, junto com os demais ouvintes, no círculo mágico desenhado pela narrativa vigorosa de Camilo.

Intercalada com a voz do narrador no início do relato, a voz do velho Camilo vai aos poucos tomando conta da narração até assumi-la definitivamente. Assim, com exceção de algumas poucas intervenções por parte do narrador em meio à história, a voz deste se cala por completo a ponto de, ao término do relato, se seguir uma rápida troca de observações, comentários e reações por parte dos ouvintes que desmancha completamente a presença do narrador, substituindo-o pelo coro de vozes que encerra o conto.

O pátio transfigura-se e fica coalhado de bois e vaqueiros imaginários, de um cavalo encantado e um vaqueiro chamado Menino, cuja habilidade e valentia resultam na captura do Boi Bonito. Assim como Joana Xaviel, o tímido e quieto Camilo também se transforma durante seu relato:

> "Ao velho Camilo de gandavo, mas saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoada cabeça, com senso forte." (EA, 180)

Diferentemente das histórias de Joana, no entanto, que atuam no imaginário de Manuelzão de forma quase direta, detonando um mar de sensações, lembranças e imagens, o relato de Camilo toma conta da narrativa e cala os resmungos da consciência do vaqueiro; entretanto, é possível perceber o efeito que a história produz nele pois, reconciliado com seu destino, Manuelzão assume seu papel de homem e de pai, renuncia a seu desejo por Leonísia, abençoa filho e nora e toma a decisão de sair com a boiada dali a três dias. É nesse sentido que a Décima, portadora da palavra do mito, sagra a festa enquanto espaço ritual restabelecendo o princípio da ordem nesse momento que marca a passagem de Manuelzão da condição de filho para a condição de pai e homem.

A intervenção dessa narrativa oral, desentranhada de dentro do conto, cria a possibilidade de uma leitura especular pois ela funciona

como uma espécie de enigma, cujo significado deve se revelar para que o desenlace se cumpra. No entanto, só a Manuelzão é dado vislumbrar seu sentido, que escapa a todos os outros ouvintes. O "tubo fundo", aquele leito seco de riacho - imagem concreta do vazio interior que marca a vida do vaqueiro - é preenchido pela recuperação de seu passado e da sua infância e pelo reconhecimento e aceitação do ritmo da vida.

Além disso, esse relato resgata o riachinho que se materializa no choro das mulheres e que, no imaginário, não perde o "chio" nem seca. Se sua voz emudeceu no espaço real da fazenda, seu canto soa forte no mundo das histórias:

> "Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca - "Sou riacho que nunca seca ..." (EA, 189)

Aparentemente apaziguado e reconciliado com seu destino, o velho vaqueiro abraça Adelço e Leonísia e toma sua decisão:

> "- A boiada vai sair!" (EA, 193)

Assim como o riacho quatro anos antes, festa e narrativa chegam ao fim.

5. A teia dos tempos

A descrição da trama narrativa de *Uma Estória de Amor* deixa claro que, assim como a encosta "rachada de grotas de chuva roer", sua superfície apresenta fissuras por onde penetra o mundo de imagens, reminiscências e desejos que se desenha nos subterrâneos do conto. Dessa maneira, a seqüência linear da narrativa, formada por todos os acontecimentos que dizem respeito à festa na fazenda, é frequentemente desmanchada pelas manifestações do mundo da interioridade do personagem central, fazendo emergir aquilo que está em latência, através de frequentes deslocamentos do espaço e do tempo.

Ao longo dos seus três segmentos, o conto narra alguns acontecimentos simples, quase banais, atos rotineiros que, no entanto, funcionam como vias de acesso a um mundo oculto e esquecido que o tempo se encarregou de petrificar. Cada um desses acontecimentos provoca uma perda de controle do arranjo da festa por parte do protagonista e implica um desarranjo, na medida em que desmancha o espaço e tempo da festa, recriando-os como espaço e tempo da memória. Sua importância reside não mais no que eles significam em si, enquanto eventos da festa, mas no que desencadeiam do ponto de vista do enredo latente do conto. Há um deslocamento claro de seu sentido porque cada um deles, sem deixar de ser o que é, é também algo mais - porta de entrada ao recôndito mundo do desejo do personagem central.

Desse modo, cada bloco narrativo se estrutura a partir de pequenos acontecimentos que desorganizam e reorganizam o espaço da festa: o mutirão de mulheres, a chegada das figuras de romaria e suas prendas e a ida de Manuelzão à Casa no primeiro segmento; a procissão, o canto do velho Camilo e as histórias de Joana Xaviel no segundo segmento; a missa, as andanças de Manuelzão pela fazenda e o relato da *Décima* no terceiro segmento.

Se do ponto de vista de Manuelzão cada um desses acontecimentos, a seu modo, detona o mundo das suas lembranças, tirando-as do esquecimento e trazendo-as à tona durante a festa, do ponto de vista da construção do conto fica evidente que eles franqueiam a passagem de um tempo a outro, de um espaço a outro, por meio de

constantes deslocamentos. Nesse sentido, o conto apresenta um trançado de tempos e espaços, em que o presente da festa é continuamente invadido pelo tempo da memória e o espaço da fazenda é freqüentemente transformado em lugar povoado por lembranças e desejo.

Essas passagens, sutilmente tecidas na malha do conto, lhe imprimem um movimento constante entre exterior e interior, presente e passado:

> "Manuelzão não o procurara ver: mas, à luz, redondã, de uma daquelas velas, a cara do velho Camilo se descobria, dobrada sua palidez, diferido. Sem ser forte, mas com voz conhecível, ele também cantava.
> Nem era de não se saber que ele podia cantar e competia, por si, os assuntos - que era só alguém pedir, e ele desplantava de recitar, em qualquer dia de serviço, ali no eirado, à beira de um cocho (...)." (EA, 128)

Preenchendo o espaço vazio da capela e arrancando de Manuelzão o controle do arranjo dos adornos, ocupando o pátio da fazenda com suas oferendas - cacos de outros tempos -, narrando suas histórias ou entoando seus cantos, os personagens da festa interferem no traçado nítido do seu desenho, desarranjando-o e mudando-lhe o sentido.

O exemplo acima (o canto do velho agregado) é paradigmático, na medida em que mostra como o espaço se dissolve em tempo, abrindo brechas para que o fluxo da memória assome ao primeiro plano da narrativa. Da mesma forma, o mutirão, a chegada dos romeiros com suas "estúrdias alfaias", a procissão, as histórias, a missa provocam deslocamentos de tempo e espaço, determinando seu desarranjo. Eles intervêm na narrativa para destravar o que fora relegado ao esquecimento, para detonar as lembranças de um passado morto e cristalizado, desmanchando-o e fazendo-o fluir.

Assaltado pelo mundo das imagens, que vê tomarem a forma de objetos, gente, histórias, Manuelzão vive a experiência do desando, ao sentir o tempo, que lhe parecia estancado tal qual o riacho da fazenda, se descristalizar e retomar seu fluxo.

O espaço concreto decompõe-se por ação dos participantes da festa, que passam a interferir na sua organização, tirando das mãos de Manuelzão o controle absoluto de seu arranjo.

Entre a ordem, que quer manter com mão forte, e a "desordem" característica da festa, o protagonista deixa entrever os primeiros sinais de desando que aparecem sob a forma de ânsias, mal-estar e dor. Entre os acontecimentos que compõem a seqüência linear da festa, manifestam-se os sinais de que há um outro fio narrativo que enlaça o mundo submerso e latente do conto.

O traço comum a ligar estes eventos é o movimento que operam a nível do espaço físico ou do tempo objetivo, conferindo-lhes novo sentido ao transmudá-los em espaço e tempo subjetivos. A questão do tempo e do espaço é, portanto, determinante da estrutura do conto como um todo, na medida em que ambos tecem uma trama compacta que mescla o circuito do tempo, as histórias dentro da história, o entrecruzado das lembranças, da memória e do inconsciente ao espaço enquanto lugar e morada dos afetos. São estes deslocamentos que determinam o desarranjo da narrativa, detonando o imaginário individual e coletivo na seqüência do enredo. As histórias de Joana e Camilo, nesse sentido, representam momentos especialmente dramáticos no conto na medida em que arrancam a experiência da destruição e da morte, rompendo os diques que represavam o fluxo do tempo.

Tempo e espaço cotidianos sofrem uma transmutação porque se reengendram e se reencarnam como tempo e espaço da criação. Isto é o que a festa possibilita: desmanchar, recriar, renovar, descristalizar. Para isso, é preciso ver e ouvir com os sentidos interiores. É preciso saber escutar o que diz a voz do riacho, que seca na paisagem física da fazenda para correr no imaginário dos contadores e ouvintes das histórias.

Olhos abertos e ouvidos atentos, deixando-se penetrar pelo universo sensível, protagonista e conto resgatam a memória de suas origens. Por isso, desandam, isto é, andam para trás, em busca do que se perdeu na bruma dos tempos. Ambos carregam a marca de um acontecimento ímpar, que se constitui na sua fonte e enigma: o episódio do riacho que secou. Deteve-se o fluxo da água, deteve-se o fluxo do tempo.

Se o riacho estancou, perdeu voz e corpo, deixando apenas o leito vazio por entre as árvores, o conto é seu avesso, pois é som e movimento, um olho-d'água - solução do enigma e morada dos sentidos - de onde fluem os afetos e lembranças.

Pelas rachaduras que o enredo latente vai formando na superfície do conto, portanto, flui o tempo da memória e do desejo, levando Manuelzão na sua corrente; trançam-se o presente da festa, o tempo da história, o passado do vaqueiro, os tempos das "estúrdias alfaias". Destes restos e fragmentos de tempos, brota um novo tempo - o tempo da criação que se encarna sob a forma do conto.

6. Olhar e escuta

"Se o corpo todo fosse olho:
onde estaria o ouvido?"

(I Coríntios, 12:17)

Uma Estória de Amor é um exemplo transparente de adesão do narrador ao ponto de vista de seu personagem central. A escolha da onisciência seletiva enquanto ângulo a partir do qual se faz o relato da história de Manuelzão, com sua mescla de discurso indireto livre e monólogo interior, possibilita ao narrador do conto lançar um olhar que esquadrinha e registra todo um mundo de pequenos eventos, lembranças e sensações durante os três dias de festa em Samarra.

O resultado imediato da escolha da perspectiva de se entregar ao mundo sertanejo alcança uma visada múltipla e empática, pois descarta um ponto de vista que se coloca no centro e no alto e, ao abrir mão da onisciência *tout court*, adere ao modo de ver de seu personagem.

Assim, seu longo relato terá como traço fundamental manter-se de olhos e ouvidos atentos aos acontecimentos que têm lugar ao seu redor no incessante movimento pelo espaço da festa; a partir da tomada geral que abre a narrativa e marca sua chegada a Samarra, pintando o espaço da fazenda como um quadro visto à distância, o narrador opera um afunilamento gradual do foco de sua câmera para, em plano médio, descrever a pequena capela de Nossa Senhora do Socorro. Seu ângulo de visão se restringe cada vez mais até aproximar-se do protagonista e dono da festa para, em *close-up*, focalizar o pormenor sinedóquico de suas "mãos cruzadas na cabeça da sela" e do "anular esquerdo" que segura a rédea do cavalo. A escolha do ponto de vista e da consciência focal que vai orientar sua narração está feita. A partir desse momento, Manuelzão e narrador passam a se constituir num olhar único que procura captar e dar conta da intensa movimentação que caracteriza a festa em Samarra.

Quase sempre colado ao personagem central, operando frequentes mergulhos para dentro de seu mundo interior, se aventurando a seguir o curso labiríntico de seus pensamentos, percepção e memória, o narrador arma um jogo entre proximidade e distanciamento que se revela

também no uso de palavras que, espalhadas ao longo do texto, funcionam como índices dessa relação:

> "(...) o *desse* baixío (...)" (EA, 109)
> "Manuelzão *ali* à porta se entusiasmava, (...) (EA, 110)
> "*Aqui* era umas araraquaras." (EA, 112)
> "(...) do mesmo pano *áspero* (...)" (EA, 118)
> "(...) *arfava* um pouco." (EA, 127)
> "Ao que Manuelzão *cá* bem atrás, ficou, no coice." (EA, 149)
> "*Vinha*, porquanto ele mesmo Manuelzão tinha dado ordem, (...)" (EA, 173)

Esses exemplos mostram que, ao acompanhar o personagem nas suas constantes andanças pela fazenda, o narrador estabelece graus de proximidade e distanciamento daquilo que narra, na tentativa de abarcar no seu relato a diversidade de situações que compõem um evento como a festa. Ao mesmo tempo, descreve um outro movimento - de fora para dentro e de dentro para fora - na medida em que procura ainda dar conta do universo subjetivo do personagem. Desse modo, salta do espaço físico objetivo da fazenda para o espaço interior do personagem sem qualquer mediação:

> "Primeiro as mulheres, em seguida os homens, as chamazinhas tremeleiando, o cortejo ia aos altos, trançando as curvas. A poeira saía da escuridão, correndo uma neblina amarelada. Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, não a tinha mandado ser, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem? (...) E agora tinham esbarrado, para o padre baixar comando." (EA, 127)

Combinando esses dois movimentos - próximo/distante e dentro/fora - o narrador se vale da ótica do protagonista e vê o mundo através da consciência de Manuelzão, fazendo da voz em 3ª pessoa uma voz latente em 1ª pessoa. A mistura é especialmente evidente nos momentos em que se torna praticamente impossível distinguir entre uma e outra:

"Mas tudo vem de mais longe." (EA, 115)
"Mundo grande!" (EA, 125)
"A gente mesmo, na estrada, não acostuma com as coisas, não dá tempo." (EA, 126)
"A alma do corpo põe avisos." (EA, 138)
"Um amor está no descampadal do ar, no itê das frutas, no duro do chão onde minha boiada pasta." (EA, 145)
"A gente se alembrando - o pau-d'alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes!" (EA, 151)
"A gente afrouxa?" (EA, 172)

Nem discurso direto, nem discurso indireto livre, espalhados aqui e ali ao longo do texto, os exemplos acima dão mostras claras da fusão de vozes, tornando difícil afirmar com precisão se quem fala é o narrador ou o personagem.

Por outro lado, ressoa ainda no texto um coro de vozes que o narrador incorpora na sua narrativa através do registro da multiplicidade de sons que compõem o quadro da festa. Em meio à reza do povo, ao relato dos vaqueiros recém-chegados, ao burburinho indistinto, resultado da movimentação dos convidados, ouvem-se as vozes que recheiam a narrativa com sua ladainha

"... *À Senhóoora do SocôôÔ-rru* ..." (EA, 127)

suas quadras

"Suspiro rompe parede,
rompe peito acautelado;
também rompe coração,
trancado e acadeado ..." (EA, 129)

ou suas conversas

- "É lá que ela estava, naquela serra, pra fora daquela serra, estava até com um boi do seo Sejasmim. É velhaca. A bezerra dela é que é desgraçada de brava.
- ... amojando?
- Não, amojando, não. Ela está apartada, com bezerro grande. Mas, amojando, não. Isso é contar miséria." (EA, 171)

Dessa forma, o ouvido do narrador capta e registra relatos de viagens, cantos, histórias, provérbios, frases rimadas, abrindo espaço, no tecido narrativo, para todo um repertório de falas que incorpora uma "diversidade de vozes individuais" e estabelece uma "zona potencial de contato dialógico" (1). A narrativa cruza, dessa maneira, culturas e linguagens, compondo-se em forma de mosaico ao mesmo tempo em que carrega a forte marca de sua oralidade.

O processo de ampliação do olhar através da escuta como o modo pelo qual o narrador apreende o real da festa atinge seu momento mais exemplar quando ele, colado a Manuelzão "já deitado, aqui, atrás de parede, quase encostado na cozinha", faz da audição o sentido através do qual capta movimento e sons. Joana, junto com Leonísia e algumas das mulheres dos vaqueiros, conta histórias no relento da cozinha; alguém tosse no terreiro; Leonísia fala com o velho Camilo; o padre reza no quarto - enquanto isso, o narrador está mergulhado no universo interior de Manuelzão, percorrendo com ele os caminhos do desejo e da memória que as histórias de Joana Xaviel trazem à tona, fazendo seu o ouvido do protagonista, neste que é o momento de maior fusão entre narrador e personagem ao longo de todo o conto. Impedido de se movimentar, devido a sua opção pelo ângulo de Manuelzão, ao narrador resta o recurso da escuta, como forma de dar conta daquilo que lhe escapa ao olhar. Assim, os sons externos lhe chegam em meio aos resmungos da consciência do personagem. O ouvido de Manuelzão, atento ao que se passa do lado de fora, funciona como receptor, o que reduz e subordina a onisciência do narrador àquilo que o vaqueiro consegue captar:

> "Que quem foi que tossiu, lá fora da porta do terreiro? O velho Camilo." (EA, 131)
> "Não, não foi o velho Camilo quem tossiu. Foi o papagaio, o cravo - o Cravo." (EA, 133).
> "Por onde estaria agora recolhida para dormir aquela gentaria, não se escutava maior rumor nenhum, era uma noite como as outras, perpassada. Só o grilolim dos bichinhos do campo, um cachorro vez latia. " (EA, 136)
> "Joana Xaviel não terminava nunca de acabar aquelas estórias? O padre não esbarrava de rezar no quarto, não se adormecia?" (EA, 140)

> "Agora, tinham acabado de contar as estórias, ido se deitar, não sobrava mais conversa na cozinha. Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia." (EA, 141)

O segundo exemplo deste procedimento, em que a escuta é privilegiada, é o relato do velho Camilo, no terceiro segmento narrativo. Desta vez, no entanto, narrador e protagonista fazem parte do círculo de ouvintes que se reúnem para partilhar da narrativa da *Décima do Boi e do Cavalo*. O velho Camilo assume o controle do relato, sua história toma conta da narrativa e o narrador cala sua voz, transformando a escuta e não o olhar no sentido que capta os eventos da festa. O relato do velho Camilo rompe o tempo e o espaço do real e instaura o tempo mítico da história, abarcando festa e narrativa. O papel do narrador se dilui, e ele se transforma num ouvinte que, assim como Manuelzão e convidados, se inscreve numa dimensão que está colocada fora do tempo objetivo. Silenciada a voz do narrador, o conto se encerra numa espécie de coral em que sobressaem as vozes de Camilo e Manuelzão.

O processo de escuta é, portanto, muitas vezes privilegiado pela própria força da presença das narrativas orais dentro do conto que, nesse sentido, abre espaço para uma fala coral, constituída pelos cantos, quadras e histórias que ressoam pelo texto. Esse universo da oralidade irrompe de forma imprevista e fragmentária ao mesmo tempo que exerce a função de comentador da ação e do modo de ser do personagem.

Entretanto, se por um lado a narrativa está marcada pela presença da oralidade, o narrador se vale ainda de recursos e procedimentos que o cinema colocou em circulação para criar a impressão de simultaneidade e multiplicidade próprias do fluxo da vida, o que possibilita ao ato de narrar vencer a barreira da linearidade da escrita.

Passando da visão panorâmica para a visão do detalhe, o narrador se vale do uso reiterado dos planos geral, médio e primeiro plano ao longo do conto, desenhando um movimento longe/perto que se repete em diferentes momentos. As tomadas de câmera mais abertas ou mais fechadas procuram captar toda a movimentação dos personagens no espaço da festa:

> "Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo." (EA, 126)
> "Uma mulher carregava no colo uma criancinha toda nua, só trespassada no peito uma fita azul - por devota promessa." (EA, 127)
> "[Manuelzão] Arrastava um pouco a perna, arfava um pouco." (EA, 127)

O narrador opera ainda com cortes que se podem observar quando da introdução de *flashbacks* - momentos em que o espaço real da festa se dissolve no tempo da memória, ou ainda com os cortes que marcam a passagem de um segmento narrativo para outro. Entre o primeiro e segundo blocos, o corte interrompe o processo de rememoração do personagem e introduz um salto temporal para a véspera da festa. Entre o segundo e terceiro blocos, o longo trecho de devaneio de Manuelzão se encerra em *fade out*, desaparecendo gradualmente, e o corte transpõe a ação do conto para o dia seguinte e para o espaço da fazenda.

A intenção freqüente de superar ou mudar as barreiras de tempo e espaço; a alternância de espaços interiores e exteriores assim como de planos próximos e distantes; a incorporação de movimento, cor e som; a justaposição de blocos narrativos e a junção de fragmentos na narrativa - tudo isso faz do conto um mosaico de imagens montadas pelo narrador, que faz uso de artifícios cinematográficos para dar conta da multiplicidade e simultaneidade dos eventos que caracterizam a festa.

A narrativa é, portanto, feita de cortes que facilitam a justaposição do tempo/espaço objetivo e tempo/espaço interior, promovendo sua alternância, assim como de cortes que introduzem a noção do jogo longe/perto, graças ao uso do *close-up*:

> "(...) mas, à luz, redondã, de uma daquelas velas, a cara do velho Camilo se descobria, dobrada sua palidez, diferido." (EA, 128)

De fato, as narrativas orais, os cantos, provérbios e quadras que permeiam o texto convivem com toda uma gama de recursos que o

cinema empresta à literatura, ou ainda com um enfoque narrativo que realiza a sondagem da vida mental do protagonista, cujo jogo imaginativo, sensações, lembranças, sentimentos e concepções ocupam um espaço significativo no conto, ao retratar a consciência fluida em seu movimento.

Há, por parte do narrador, um gesto deliberado de ampliar o foco a fim de incorporar à sua narrativa a pluralidade do ver. O olhar e a escuta se configuram como os sentidos privilegiados, através dos quais se busca captar o movimento e a complexidade daquilo que se narra, numa tentativa clara de dar voz ao mundo sensível.

No seu resgate de um universo mais arcaico, que se perdeu na paisagem moderna, o narrador recupera também a experiência dos sentidos, fazendo da escuta um outro modo de olhar.

7. O pé que manca

"O sertanejo é, antes de tudo, um forte."

(Euclides da Cunha)

Durante a festa, colocado em estado de permanente tensão entre a dura realidade que o cerca e a atmosfera de ócio e prazer que a festa sugere, Manuelzão não consegue dar conta da angústia que o assalta. Na sua cabeça de homem criado dentro de uma perspectiva que coloca apenas o trabalho como valor positivo, não há lugar para o lazer. Para o vaqueiro, onde está o não-trabalho há também um vago sentimento de culpa, o que torna difícil conciliar seu conflito:

> "Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas. Ele Manuelzão nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo." (EA, 139)

Sua vida é só trabalho. Descansar significa regredir, perder o conquistado, desandar. Trabalho é progresso. Manuelzão acredita que o esforço pessoal, o trabalho duro e sem trégua bastam para fazê-lo ascender mais e mais, impregnado que está da crença de que o trabalho é sagrado, o bem supremo.

Revestir o trabalho de uma aura sagrada; fazer da preguiça, do direito ao prazer e ao lazer um pecado; tornar tudo uma questão moral - essa é a atitude que o velho vaqueiro incorporou, assombrado pelo fantasma da miséria:

> "Eu não sei festa, não. Eu sei é carecer de trabalhar..." (EA, 164)

Sua ascensão social se explica através do esforço pessoal e do apego ao trabalho. Uma vida inteira dedicada a conduzir boiadas, desde menino "seguira um movimento só". Agora, aos 60 anos, trabalhando para Federico Freyre, tem a confiança do patrão e a tarefa de administrar as terras. Não há lugar para se divertir, não há espaço para folgar. O

trabalho é seu parâmetro, o limite pelo qual ele se mede e ganha identidade.

Assim, ele só pode implicar com Joana, a mulher "solta" que conta histórias e vive de esmolas - a encarnação do ócio. Joana é o não-trabalho, inadmissível dentro do código de conduta de Manuelzão.

Tudo parece muito firme e sólido para o vaqueiro embora, de alguma forma, a festa o desestabilize, instaurando um clima desconhecido para ele, provocando sentimentos nunca antes experimentados.

Esta é sua primeira festa. Dividido entre o fazer e o mandar, o sonhar e o realizar, entre o prazer e a realidade, Manuelzão às vezes se deixa levar pela vontade de se soltar, viver as suas fantasias. Breves instantes em que ele brinca com a idéia de se abandonar aos acontecimentos, sem a obrigação do mando e da ordem:

> "(...) ele não queria mais mandar no governamento dela, sua razão. A lá era ele mordomo de festa? Nenhum algum. Ora, mais, queria era apreciar aquilo, agora solto livre assim no meio, um, que nem não fosse o dono ..." (EA, 147)

Mais comum, entretanto, é a sua figura em tensão. A negação do prazer, da dança, da música:

> "A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, desonrava o rijo de se sobresser." (EA, 164)

O medo de se abandonar, a vergonha da alegria. Manuelzão enxota o prazer, recalca a fantasia, que insistem, um e outro, em se esgueirar pelas frestas e se mostrar aqui e ali. O sonho, o devaneio estão no projeto de Manuelzão de ter seu pedaço de terra, de ter uma mulher feito Leonísia, de igual formosura e simpatia.

Reprimir seu desejo por Leonísia significa se reconciliar com sua realidade. Resolver o conflito significa sublimá-lo e canalizar toda sua energia para o trabalho. Sua caracterização é armada a partir de uma

imagem de força e mando - "mestreara", "comandar", "chefe", " o mais forte", "o governo do mundo dali", "rude impulso", "fervor", "seu ânimo", "nunca tinha parado", "era um condão", "determinar" - imagem que começa a dar os primeiros sinais de desmancho ao incorporar o desnorteio, o "sussurro de uns receios" com os quais o personagem não sabe lidar.

A história de Manuelzão é, na verdade, a história da construção da fazenda, de um nome, de uma família, de uma vida. A duplicação de seu nome atende a uma necessidade interna de se dar uma importância que ele suspeita não ter de verdade:

> "Todos, exaltados, falassem:- *Este é o Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues!...* Mais falassem." (EA, 162)

Esta máscara que Manuelzão ostenta, no entanto, está cheia de fraturas, assim como a extensa encosta de Samarra, "rachada de grotas de chuva roer". Enquanto o personagem caminha para frente, puxado por seu próprio movimento de construir e de fazer, seu desejo faz um outro caminho que desmancha e desanda, o imaginário descosturando e entrando pelas rachaduras, as histórias possibilitando contato com o mundo calado de sua consciência.

Deitado atrás de parede, quase encostado na cozinha, Manuelzão ouve Joana Xaviel. Nesse estado de vigília, embalado pela voz da barranqueira, que se transfigura e remoça no relato de suas histórias, o velho vaqueiro forja fantasias - cenas e episódios que conta a si mesmo num momento de ócio e relaxamento. No tecido da narrativa formado pelos devaneios de Manuelzão e misturado a Dom Varão, reis, príncipes, vaqueiros, bois e cavalos, cria-se um jogo de espelhamentos em que as histórias engastadas no fio narrativo metaforizam a situação do personagem. *Destemida e a vaca Cumbuquinha* e a *Décima do Boi e do Cavalo* funcionam como narrativas especulares a refletir e iluminar aspectos do universo de Manuelzão, pleno de imagens que ele vê tomarem corpo à medida que a voz da "capioa barranqueira" lhe entra pelos ouvidos.

Espelhando-se uma na outra,

> "(...) a narrativa encaixante é a *narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesmo; (...) Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe." (2)

Ajudado pela atmosfera de encantamento, pela presença do mundo do imaginário das histórias, Manuelzão deixa o pensamento correr livre e, num processo até certo ponto semelhante ao psicanalítico, fala de seus fantasmas e confessa seus desejos e frustrações, ainda que mediado pela voz do narrador, através do uso do discurso indireto livre. Sob o poder do "torto encanto" gerado pelas histórias, vai revelando um pouco daquilo que lhe é mais íntimo.

O mundo das velhas narrativas toma corpo e se presentifica diante de Manuelzão:

> "O rei velho rei segurava a barba, as mãos cheias de brilhantes em ouro de anéis; o príncipe amava a moça, recitava carinhos, bramava e suspirava; a rainha fiava na roca ou rezava o rosário; o trape-zape das espadas dos guerreiros se danava no ar, diante: a gente via o florear das quartadas, que tiniam, esfaiscavam; ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um." (EA, 130)

Assaltado por essas imagens que brotam da boca da narradora - o velho rei, a riqueza, o amor, o sagrado, a luta, a música -, Manuelzão vê seu mundo interior vir à tona também sob a forma de imagens - Leonísia, a mãe, o papagaio, Camilo, Adelço, o pai, a fazenda - num movimento que remexe no fundo do poço escuro do seu passado. Trançam-se, assim, o imaginário do personagem e o imaginário coletivo das narrativas; este puxa aquele, destravando aquilo que o tempo guardou em algum canto esquecido da memória.

As histórias representam, de fato, pontos nodais da narrativa e são elas que permitem, assim como o devaneio em que se perde o personagem, perceber mais claramente a natureza da relação dele com as instituições que parecem constituir os pilares que definem seu estar no mundo: a propriedade e a família.

Um dos trechos narrados por Joana Xaviel é uma reelaboração de *O vaqueiro que não mentia* - conto tradicional do Brasil, do qual Théo Brandão reproduz 10 versões e sobre o qual conclui:

> " É uma narrativa que procura inculcar nos ouvintes - meninos, mulheres e homens da região da pastorícia - a sua ideologia de fidelidade e lealdade do vaqueiro ao fazendeiro, e, realizando esse objetivo, consegue, em contrapartida, a manutenção de todo um sistema exploratório da pastorícia ao lado naturalmente de outros agentes de natureza sócio-econômica: os sistemas de contrato de trabalho, o pagamento, não em dinheiro, mas em reses das obtidas etc." (3)

Diferentemente de seu original, em que o vaqueiro é modelo de obediência e virtude, e onde triunfa o Bem, a versão contada por Joana apresenta um vaqueiro que cede aos apelos da mulher Destemida e é levado à mentira e à deslealdade. A história termina com a Destemida rica, "com o mal não tendo castigo" e com os ouvintes estranhando o final inesperado. Estranhamento justificável: trata-se de um conto de exemplo sem exemplo, sem punição.

Manuelzão, cuja situação de vida é semelhante à do vaqueiro, não pode aceitar essa história sem final moralizante. Seu espanto o faz acreditar que Joana Xaviel só podia estar errada:

> "Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah, ela tinha de ter outra parte - faltava a segunda parte? A Joana dizia que não, que assim era que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. Mas - uma segunda parte, o final - tinha de ter!" (EA, 134)

Como o vaqueiro da história, Manuelzão é um morador em terra alheia (4). Homem de confiança de Federico Freyre, recebe a tarefa de fundar Samarra e ali estabelecer uma fazenda de gado. Na ausência do fazendeiro, cabe a Manuelzão assumir seu papel, cumprir suas obrigações sociais e zelar pela sorte daqueles que trabalham em Samarra. Sua posição na escala das relações sociais é muito ambígua pois ele não é um

senhor, um proprietário de terra, mas também não é apenas um vaqueiro, como seus homens, a quem comanda.

Manuelzão tem o pé em dois mundos. Participa do círculo dos senhores, por sentir-se meio dono e responsável por Samarra, mas não pode se esquecer nunca de sua condição de vaqueiro, capataz de Federico Freyre e pobre. Socialmente, está um passo além de seus companheiros, enquanto que economicamente sua situação é praticamente igual à deles.

Não fica difícil compreender, nessas circunstâncias, a recusa de Manuelzão em aceitar a versão de Joana para a história do vaqueiro. Leal a Federico Freyre, Manuelzão não pode admitir a possibilidade de um vaqueiro, homem de confiança de um rico senhor de terras, que sucumbe à mentira e à falsidade de sua mulher em proveito próprio.

Sua fidelidade ao senhor não está em questão; ele próprio reafirma constantemente a cadeia de lealdade que o prende ao dono das terras. Por outro lado, seu desejo de posse, sua ambição de possuir um pedaço de chão são evidentes na importância que ele confere à fazenda. A construção de Samarra é a construção do personagem enquanto ser social. Ele adquire uma identidade na medida em que se liga à terra, ao trabalho, à família. Assim como a árvore, a quem é frequentemente associado, Manuelzão precisa sentir suas raízes fincadas no chão.

Também por isso, a presença do velho Camilo e dos outros dependentes é fundamental para reafirmar a posição de mando de Manuelzão. Ele precisa de agregados, esses homens livres que dependem de uma relação de favor para sua sobrevivência. É dele o governo do mundo dali; cabe a ele determinar a seus homens a "fazeção de cada dia" - assim, assume o papel de um "grande" sem verdadeiramente o ser:

> "(...) glórias de estar tudo em sua mão, o resoluto; ufano de ser generoso e senhor; honras fortes de não quebrar a palavra." (EA, 177)

"Administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado" - essa é a real posição que Manuelzão ocupa na ordem das relações sociais da fazenda. Participa do poder, tem ambição de vir ele próprio a ser proprietário de terra um dia, vale como o único dono visível de Samarra, tem o respeito de seus homens. Aos 60 anos, acredita estar

no meio do caminho e tem certeza de que pode ascender mais. Orgulha-se de ter construído Samarra mas sente que, para realmente se estabelecer e fundar lugar, falta-lhe uma família.

Com a recusa da mãe em vir enfrentar a vida dura do sertão, ele recorre a um filho natural - Adelço - a quem tinha visto não mais do que três vezes na vida. Não há relação afetiva entre eles e Manuelzão sente-se pouco à vontade até mesmo com os netos. Mal consegue disfarçar sua implicância com Adelço, acha-o mesquinho, duro e mau. Leonísia inspira-lhe respeito e afeto ao mesmo tempo em que lhe traz a percepção meio difusa de que a quer mais para mulher do que para nora.

A família, ainda que tardia, completa o quadro de que Manuelzão necessita para construir uma identidade. No entanto, suas ambições esbarram na impossibilidade de ter alguém que prossiga seu trabalho: se entristece ao reconhecer que tem um filho e não tem. Adelço puxara ao avô, trabalhador, mas sempre com os olhos no chão, debaixo do mando de outros.

Todos os sonhos e planos de Manuelzão - "ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos e dar-se ao respeito, administrar política" convivem com "esse susto de vir a cair outra vez na pobreza".

Sua fragilidade e insegurança afloram no decorrer da festa e assalta-lhe o sentimento de vir a ser um velho Camilo, parâmetro pelo qual se mede. Seu medo fica mais evidente quando Manuelzão, ao reconhecer o ar de decoro e respeito do velho, se pergunta se sua família não havia sido gente de mando e poder, no passado. Essa origem provável, de um outro nível social, não impediu que Camilo ficasse reduzido à condição de mero agregado, a viver da esmola e caridade alheias, numa situação de dependência sobre a qual paira a sombra da escravidão.

O velho Camilo, "uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido", acaba por se tornar uma imagem especular ao expor a fragilidade da situação desses homens livres, sem terra. Manuelzão se vê refletido nele e seu ânimo de lutar esbarra na percepção de que Samarra é seu fim de linha - "ali o caminho se estreitava para ele". Um mal-estar difuso e o desânimo tomam conta dele. Terminada a festa, vai sair com a boiada com o pressentimento de que "para morrer, no caminho, no meio".

O mundo que Manuelzão cria para si próprio, assim como sua identidade social, é forjado a partir de uma construção imaginária, uma fantasia. Sua propriedade e sua família são do reino do faz-de-conta. Ironicamente, este "herói civilizador", graças a um processo de deslocamento do mito, não passa de um velho pobre, meio doente, sem eira nem beira.

Ainda assim, Samarra é seu reino, onde Manuelzão governa absoluto. É o lugar onde ele tece sua própria história. Durante toda sua vida, tinha seguido uma única direção, "usara um viver sem pique nem pouso". Entretanto, o homem de ação, do lucro, do ânimo, das forças, o condão começa a sentir os primeiros sinais de desando, de enfraquecimento, como se o motor que o impulsiona estivesse a mostrar indícios de mau funcionamento. Todo movimento de Manuelzão em direção às necessidades de sua existência tropeça nesse momento de funda percepção de sua fragilidade. Se, por um lado, a teia das relações sociais (Manuelzão/Federico Freyre - Manuelzão/Camilo) encobre, graças à fidelidade e lealdade, uma situação de dominação que o vaqueiro não consegue ver, num momento de extrema lucidez Manuelzão se dá conta das contradições que marcam sua relação com o fazendeiro. De certo modo, é a festa, enquanto espaço de ruptura do cotidiano, que possibilita a ele lançar um novo olhar sobre si mesmo e sua condição.

Representante típico do homem pobre do meio rural, Manuelzão pauta sua relação com Federico Freyre pela contraprestação de serviços e benefícios e inventa uma propriedade e uma família, pois essas são as marcas que podem lhe dar algum corpo. De certa forma, reluta em se dar conta da fragilidade dos laços que o ligam ao proprietário das terras. A cadeia de fidelidade e lealdade que o prende pode se romper a qualquer momento. Sua liberdade é a contrapartida de sua dependência e a sua situação marginal ao sistema econômico reforça a grande mobilidade ou disponibilidade de homens como Manuelzão e Camilo.

Ao assumir o papel de fazendeiro e benfeitor vicário, sua identidade quer se construir mais a partir de uma adesão à imagem do fazendeiro do que propriamente de uma consciência de sua situação real de homem pobre. No entanto, a presença constante do velho Camilo não permite que Manuelzão se esqueça de sua real condição. Nesse mundo carente, Camilo é o espelho no qual Manuelzão vê refletida sua própria

imagem e destino. Nesse quadro de instabilidade e despojamento, resta-lhe sonhar com um pedaço de terra, vista aqui como sua chance de redenção. Filtrado pela experiência de personagens capazes de representar em profundidade essa condição de carência e desamparo, o mundo da "plebe rural" aparece problematizado na figura de Manuelzão:

> "Triste que aquilo tudo não pertencesse - pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo ..." (EA, 178)

Ao construir seu reino deste mundo, Manuelzão se dá conta de que Samarra é apenas uma das faces de sua identidade:

> "Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagamente. Só, solteirão, que ele era." (EA, 112)

Falta-lhe, sem dúvida, o segundo elemento para completar o binômio. Com a recusa da mãe em vir para Samarra, chama o filho, a nora e os netos. É evidente que esse movimento de reunir em torno de si uma família atende a sua necessidade interna de ter a marca exterior de chefe e pai. Entretanto, mais do que satisfação, essas pessoas acabam por lhe provocar um sentimento desagradável de fraqueza e insegurança.

Desse modo, no espaço aberto pelo imaginário das histórias de Joana Xaviel, quando o real se esfumaça em devaneio, Manuelzão engendra sua história. É nesse movimento de fuga da realidade que Manuelzão vai deixar transparecer o mundo de suas relações familiares. Ao deixar o pensamento passear solto, embalado pela voz da contadeira de histórias e até mesmo encorajado por esse momento de ócio, Manuelzão tece fantasias que, tematizando figuras importantes (como o pai e a mãe), revelam como se dão essas relações.

A presença e a lembrança do pai tanto na narrativa como na vida do personagem, além de menos marcadas, se apresentam difusas, sendo raros os momentos em que Manuelzão se refere a ele. Quando, no processo de rememoração, o personagem dele se ocupa é para tê-lo como um exemplo a não seguir:

> "Mas o pai de Manuelzão concordava de ser pobre, instruído nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspia muito. Tinha medo até do Céu. Morreu." (EA, 124)

Depreciar e menosprezar essa figura humilde e pobre, de olhos sempre cravados no chão, acaba por levar Manuelzão a procurar em outros homens, geralmente de categoria social mais elevada, substitutos para esse pai hostilizado e fraco. O senhor do Vilamão, fazendeiro respeitado por sua velhice e riqueza e, principalmente, Federico Freyre, o patrão, se talham para esse papel de pais substitutos, revestidos que são de características que derivam mais do desejo de que o pai verdadeiro tivesse sido semelhante a esses senhores de terras do que de lembranças reais.

A mãe, por outro lado, é venerada como uma santa. Respeitada por sua bondade e pelo seu amor por "todas as criaturas inofensivas e vulneráveis", sua imagem permeia o texto e ocupa um lugar marcante nas lembranças de Manuelzão. É a ela, em sua memória, que Manuelzão dedica a festa e a capela de Nossa Senhora do Socorro:

> "Sua mãe, saudosa velhinha, a melhor das de lá no Céu, havia de estar gostando, de muito aprovar. Era a festa dela. Aquele dia, ela estava juntinha com Nossa Senhora." (EA, 122)
> "(...) mas a alma dela, seu entender de tudo, parava era no Céu." (EA, 126)

Dona Quilina é o modelo a partir do qual Manuelzão define as outras duas figuras femininas fortes do texto - Leonísia e Joana Xaviel - que funcionam como projeções e atualizações da divisão arquetípica santa/prostituta. Assim, a imagem materna é cindida em duas figuras

opostas - a santa, inacessível e interdita e a prostituta, sensual e acessível a todos:

> "A Leonísia devia de ter permanecido sempre exata donzela formosa, não se casado com ninguém." (EA, 141)
>
> "Mas, ele, Manuelzão, que não possuía mulher formosa no canto da cama, então não estava livre para assim-e-assado, alguém poderia debicar e reprovar? Seguro que ela [Joana] não passava de uma chapadeira percebida feiosa; mas isso era negócio pessoal, desde que ele mesmo quisesse, para um variamento, ninguém não tinha que confrontar, por ele não pôr os pontos altos. E o velho Camilo?" (EA, 140/141)

A presença marcante dessas três mulheres no espaço do devaneio de Manuelzão acaba por obrigá-lo a se defrontar com a questão do desejo, sexual e explícito no caso de Joana, velado e reprimido no de Leonísia, e permite-nos perceber como ele revive a situação edípica através de suas relações com Leonísia/Adelço por um lado e Joana/Camilo por outro.

Tanto Adelço como Camilo, comparados inúmeras vezes a seu pai, são investidos do caráter de antagonistas pois são obstáculos reais à realização do desejo, enquanto que Leonísia, associada à mãe, se reveste da aura de santidade e torna-se, também por ser nora, interdita, barrando-lhe assim o caminho do incesto. Através da paixão por Leonísia, projeção de uma paixão incestuosa, Manuelzão quer o lugar do outro, o lugar do filho.

O drama edipiano vivido pelo personagem é deslocado, portanto, para as figuras substitutivas e, assim como se dá com a figura materna, a figura do pai também sofre uma cisão. O pai real, representado pelos antagonistas Adelço e Camilo, coexiste com a imagem do pai idealizado, que Manuelzão projeta em Federico Freyre e no senhor do Vilamão.

Na tentativa, portanto, de engendrar para si uma família, Manuelzão acaba por se deparar com uma realidade que o angustia: a figura apagada do pai, uma mãe cultuada como santa, um filho que rejeita e uma nora que deseja. Sem se dar bem conta do que se passa, revive, graças às histórias de Joana Xaviel, suas relações com o pai e com a mãe e as atualiza em suas relações com o filho/nora e com a contadeira

de histórias/velho agregado, que formam com Manuelzão triângulos edípicos.

Na verdade, Manuelzão revive no tempo e espaço da festa um momento crucial de confluência das duas versões do "romance familiar" que Freud propõe como núcleos fantasmáticos criados pela criança para enfrentar a realidade de sua relação com os pais. Manuelzão guarda traços da criança encontrada ao tentar se dar um pai melhor e ao procurar construir um reino onde governa onipotente; ao mesmo tempo, vive o afastamento do pai verdadeiro e os fortes laços que ligam o bastardo à mãe. O mundo que quer criar para si, reforçado pelo imaginário das histórias, é o mundo da criança encontrada, enquanto que o que tem à sua volta é o mundo do bastardo. Do esfacelamento de sua onipotência de criança encontrada e da necessidade imperiosa de aprender a dominar a realidade do bastardo nasce a narrativa de sua vida e aflora sua crise edípica.

Neste momento de cruzamento da primeira e segunda versões de seu "romance familiar", Manuelzão vive, de forma oblíqua, o mito de Édipo. Não é acidental que ele apareça ao longo de todo o texto com um ferimento no pé, a que se refere o narrador tantas e repetidas vezes: "machucão num pé", "pé doente", "dor de ferroada no macnucado do pé", "pé doesse", "arrastava a perna", "o inflamado do pé doía", "o pé-me-dói". Não por acaso, o mesmo pé que aparece metido "no fresco lameal", no episódio do riachinho

Não há como esquecer a etimologia do nome Édipo (rad. *oidein*, ser inchado; *pous*, pés), ou ainda a força da palavra *desando*, usada no texto para tentar explicar a situação de Manuelzão. Desandar significa fazer andar para trás, percorrer em sentido contrário, o que é exatamente o que faz o personagem: voltar no tempo, à infância, e reviver seu complexo de Édipo.

Se, por outro lado, se pensa que, em estreita relação com o complexo de Édipo, o menino vive o complexo de castração, tem-se o núcleo do conflito vivido por Manuelzão, gerador de sua angústia e sentimento de fragilidade e impotência. O papel do complexo de castração não pode ser compreendido sem relacioná-lo com o "caráter nuclear e estruturante do Édipo" (5). A criança não pode superar o Édipo e proceder à identificação paterna se não atravessar a crise da castração,

cuja ameaça sela a proibição do incesto e cuja superação lhe possibilita a passagem da natureza para a cultura.

A castração simbólica, ao coroar o processo gradual de separação entre filho e mãe, é um corte que "introduz a criança no universo do simbólico e, como tal, faz dela candidata a sócia plena da sociedade dos homens" (6). Isto se torna especialmente verdadeiro neste caso específico, na medida em que é a morte que determina esta separação entre Manuelzão e sua mãe.

Nesse momento crucial, aparece uma palavra-chave dentro do texto, que revela a natureza da crise vivida pelo personagem: *desmancho*. A escolha desse substantivo me parece fundamental não só por definir o estado do personagem como também por explicar o procedimento narrativo, em que o enredo latente desfaz os contornos nítidos do enredo de superfície. O fio narrativo onde estão trançados os acontecimentos relativos à festa é desmanchado pelo afloramento desse mundo escuro e obscuro, de onde fluem e refluem sensações e desejos, lembranças e fantasias. O princípio do desmancho define não só o modo como o texto se organiza, mas também a maneira de ser do próprio personagem. Este princípio organizador configura-se como a lei de construção que desarranja o arranjado, desfaz os contornos, recheia a narrativa com o imponderável, influi no seu desenho, abre fendas na máscara que Manuelzão ostenta, fazendo falar o que está emudecido. Rompem-se os diques do tempo e a narrativa fica inundada de passado e desejo, lembranças e fantasia.

No nível do personagem, o *desmancho* põe a nu a crise interna que o assalta. Uma busca das origens da palavra é extremamente reveladora dessa crise. Segundo Antenor Nascentes,

> "O sentido demonstra que nada tem com *mancha*. A. Coelho tira do pref. *des* e *mancha*, manga, cabo do lat. *manica*; compara com o fr. *démancher*, tirar o cabo (*manche*) do instrumento. Seria mais lógico então tirar do fr. porque a transformação fonética não é regular em português. Cortesão acha que está por *desmanchar*, do latim *emasculare*, de *masculu*, macho, e quanto à nasalação do *a* manda confrontar *mancha* e *mácula*." (7)

Na sua etimologia, a palavra *desmancho* legitima a idéia de que uma das causas da crise que Manuelzão enfrenta, nesse momento de pausa e ruptura do cotidiano, é, no fundo, a terrível angústia da castração. É quase desnecessário chamar a atenção para o significado de *tirar o cabo a*, principalmente se lembrarmos o que Freud diz a respeito dos símbolos fálicos; ou ainda, a possibilidade de desmanchar provir de *emasculare* que, sabemos, significa *tirar a virilidade*, *desvirilizar*, *castrar*.

Esse corpo machucado carrega uma cicatriz de origem, a marca, a mágoa, a mácula. As histórias que ouve e aquelas que cria ao ouvi-las entrelaçam o nível do vivido e do imaginado e, ao se concretizar na imagem das duas fileiras de árvores e no buraco deixado pelo riacho seco, apontam para a necessidade de cobrir a falta daquilo que Manuelzão não sabe. A busca do tempo das origens mexe, na verdade, com a cicatriz. Seu pé, metido na lama do riacho, é um pé que manca, um pé a que manca - ou falta - algo. Sugestivamente, este ferimento se produz na parte de seu corpo que ficou submersa no que restava da água do riacho, sendo, portanto, "dissolvida" pelo barro, matéria da criação.

O machucado fala e dá voz ao que estava calado. O imaginário tece por cima do buraco, da falta, uma história. A carência encontra brechas e um mundo interdito, inconsciente se revela.

Passando a vida a limpo, sem se dar conta de que "muitos assuntos ele mesmo não sabia que neles não queria pensar", Manuelzão pressente, perplexo, seu fim.

Suas forças minadas abrem espaço para o desnorteio e desassossego. Pelas frestas e fissuras de uma vida construída com "mão grande" se infiltram os sinais de desando e desmancho. Seu reino construído "como se" fosse do nada, não é impermeável à realidade, que penetra pelas fendas e prova ser inelutável. O dilaceramento da sua onipotência desestabiliza; a percepção de sua fragilidade incomoda; a consciência de sua situação de homem pobre desampara.

Família e propriedade, enquanto tentativas de se dar um rosto, acabam por se mostrar ineficazes e a solução é partir, em busca do novo. Ao fim e ao cabo de três dias de festa, o vaqueiro vive um processo que culmina no reconhecimento de que Adelço deve tomar o seu lugar e que uma certa etapa de sua vida chegara ao fim, marcando sua passagem para uma nova dimensão da existência. A festa, portanto, se reveste de um

sentido ritual ao sagrar a morte de sua mãe e ao possibilitar que Manuelzão aceite este fato para, finalmente, deixar de ser filho e assumir seu papel de homem e de pai, reconhecendo algo que faz parte do próprio ritmo da vida. O ferrete do conflito edípico parece não atormentá-lo mais e ele está pronto para abraçar e abençoar filho e nora.

A percepção de que tem necessidade de "um filho, prosseguinte" transforma-se no prazer de poder recusar o oferecimento de Adelço:

> "A daí, de repente, o Adelço chegando, em direito, por dizer:- "Nho pai ..." O Adelço limpou a goela. Que? O Adelço tinha chegado fixe, saudador, como no cumprir duma lição ...
> -"Nho pai, o senhor não supre bem, do pé ... Seja melhor eu ir, levar esse trem de boiada, nos conformes ... O senhor toma um repouso ..."
> Disse. Não se acreditava.
> Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como, de supetão, demais se felicitava. Um sentir de bom poder, um desagravado, o aluído de um peso - e ele se clareando do que aquilo fosse: glórias de estar tudo em sua mão, o resoluto; ufano de ser generoso e senhor; honras fortes de não quebrar a palavra. Aquele - um prazer - prazer antigo não havido: que estava dando um doado ao Adelço, um benefício. Dádiva que quanto mais certa e grande conseguisse, que se pudesse. Balançou a cabeça.
> -Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve ..." (EA, 176/177)

Terminada a festa, ouvidos os cantos e as histórias, a hora é de reunir os bois e pôr-se na estrada. Sua pressentida viagem para a morte transforma-se num reencontro com a vida e a partida com a boiada, no final, corresponde a um gesto de abertura e a um novo nascimento.

NOTAS

(1) BAKHTIN, M. *The Dialogic Imagination*, p. 262 e p. 45, respectivamente.

(2) TODOROV, T. "Os Homens-Narrativas" in *As Estruturas Narrativas*, p. 126.

(3) BRANDÃO, Théo. *Seis Contos Populares do Brasil*, p. 133.

(4) V. FRANCO, Maria Sylvia de C. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*.

(5) LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J-B. *Vocabulário da Psicanálise*, p. 115.

(6) PELLEGRINO, Hélio. "Édipo e a Paixão" in *Os Sentidos da Paixão*, p. 322.

(7) NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

III. A ESFERA DO SIMBÓLICO

"La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers."

(Charles Baudelaire)

1. Festa em Samarra

"O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência."

(Walter Benjamin)

Marcada por práticas culturais que se constituem em formas do saber, do agir e do pensar do homem do campo, a festa de Manuelzão é, antes de tudo, um ato inaugural que incorpora os domínios do sagrado e do profano num mesmo sistema simbólico. Combinando e alternando procissão, rezas e missa de um lado, e cantos, danças e histórias de outro, sua festa se reveste de um caráter ao mesmo tempo devocional e festivo.

Tudo é festa: as intervenções do mundo da oralidade em forma de histórias antigas - perdidas no tempo, contadas sem que ninguém saiba quem as produziu ou de onde vieram -, em forma de quadras, ou através de provérbios, pequenas ruínas de experiência congelada no tempo; ou ainda o mutirão das mulheres, o leilão de prendas, o lundu, a missa, a procissão e o repenique das violas - práticas e manifestações que falam do modo de vida dos participantes deste evento que, ao romper com a rotina de carência e de trabalho duro, instaura uma atmosfera propícia ao advento do novo.

Presentificando e ativando a vasta gama de acontecimentos e elementos que a compõem, a festa reatualiza todas essas manifestações, que passam a fazer parte de um só conjunto de significados, ao mesmo tempo que carregam a marca de sua própria temporalidade. No contexto da festa, portanto, o tempo é vivido como um presente contínuo, um tempo de exceção que se mistura ao mundo cotidiano para, colocando seus participantes em contato com a esfera do sagrado, reinscrevê-los num tempo cíclico e cósmico. A festa é, dessa forma, uma ocasião em que o tempo mítico intervém no devir humano, ligando-se a um ciclo ritual de morte e renovação.

Com efeito, construir e instalar-se em Samarra - sua morada e lugar de pouso - equivalem, para Manuelzão, a marcar um novo começo, uma vida nova, repetindo, desta forma, o gesto primordial de "fundação

do mundo" (1) na medida em que ali o vaqueiro cria um pequeno cosmos que decidiu habitar e tem a responsabilidade de manter. Para Mircea Eliade,

> "Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente des-sacralizadas, as festas e os regozijos que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova*." (2)

Povoar essa região inculta e desconhecida é, na verdade, um ato de criação, uma experiência de construção, ainda que num plano laicizado e profano, que reorganiza a vida e o mundo de Manuelzão. Nesse sentido, a decisão do vaqueiro de aceitar o desafio de desbravar uma "terra asselvajada" e ali estabelecer uma fazenda de gado, aguentando "as ruindades dum princípio tão sertanejo assim", se constitui de fato na criação de um mundo novo que se concretiza na construção de Samarra, com casa, rancho de carros-de-boi, pavilhões, casinhas e currais. É só mais tarde e por sugestão de sua mãe, no entanto, que Manuelzão se propõe a erguer uma capelinha, o que realiza após a morte de Dona Quilina.

Mais do que uma promessa, a construção da capela de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro é um compromisso assumido por Manuelzão de cumprir o desejo da mãe e homenagear a Santa. Assim, a sagração da capela tem o sentido de inaugurar e fundar Samarra de fato, com "uma festa forte, a primeira missa", transformando-se, desse modo, num "ritual de tomada de posse" (3).

Planejada com todo cuidado, a festa é motivo de orgulho e fonte de preocupação para Manuelzão a quem, investido do papel de festeiro, cabem obrigações e deveres. Como "dono" e chefe da família, tem o poder decisório, a autoridade e o dinheiro necessários para deter o controle de tudo, para ter o respeito de todos e a prerrogativa de dispor e ordenar e ser obedecido:

> "Dito que ele era quem mandava - por ser o pai, o dono, por ter as custas do dinheiro." (EA, 138)

Como anfitrião, deve acolher seus convidados, alimentá-los, providenciar-lhes abrigo e cuidar para que nada lhes falte:

> "Tinha dado ordem de um almoço, despois, em quantidades. Somente galinha e carne, e arroz; outros manjares faltavam. Mas em enorme fartura." (EA, 150)

Ser dono da festa significa estar sempre em movimento, andando de lá para cá, atento aos detalhes, à chegada do povo de fora, absorvido pelos arranjos e providências, pois a notícia da festa, que se espalhara pela região, traz a Samarra gente de "desanimar de contar". Mulheres de trouxa na cabeça e seus meninos, ciganos, aleijados, sertanejos bravos, povo humilde e doente - "gente de surrão e bordão, figuras de romaria".

Trazidas pela devoção, essas pessoas chegam a Samarra para respeitar e venerar a Santa. Pela lei da hospitalidade, cabe a Manuelzão acolher e abrigar a todos. Sua responsabilidade e honra exigem que ele a tudo prova, assim como disfarce seu desagrado ao ver chegarem uns "cabras valentões", armados e capazes de "piorar os assuntos". A presença desses tipos e o convívio de gente estranha no espaço da fazenda carregam um potencial de antagonismo e deixam entrever uma violência latente, criando, desse modo, a possibilidade de eclosão iminente de confronto. Microcosmo que reproduz a rede de relações entre indivíduos e grupos, a festa propicia um alargamento das fronteiras sociais ao fazer conviver num mesmo espaço fazendeiros abastados (como o senhor do Vilamão), sitiantes (como seo Vevelho), vaqueiros, e gente pobre ou marginal (como João Urúgem, os ciganos, as "más mulheres"). Manuelzão orgulha-se, no entanto, de que

> "Esta festa, Jesus Cristo no alto louvado, não tinha produzido nenhuma discussão, nem um começo de briga, por deslei. O mundo de gente, pretejando, povoando, feito mutucas na chapada. Tanta criatura estranha, aqueles cabras valentões, cintura total de armas, e arremenos em paz, uns com os outros. Vinha a ser mesmo milagre." (EA, 162)

Se, por um lado, a festa é uma continuação da vida cotidiana na medida em que reproduz no seu contexto as contradições e conflitos sociais e econômicos que definem a vida desses grupos, ela significa, por outro lado, uma interrupção da rotina na medida em que transcende o cotidiano ao incorporar dentro de si a possibilidade da transgressão e da reinvenção. Assim, tudo aquilo que se faz de modo dispersivo no cotidiano das pessoas, se faz de forma concentrada nos dias de festa - comer, dançar, rezar, narrar histórias, divertir-se, reunir boiada.

Tudo ganha novo sentido e rompem-se as normas que regulam o cotidiano para dar lugar à ausência de regras, pois a cada um é permitido inventar ou reinventar a festa a seu modo. Ao invés do ritmo do trabalho, é o ritmo da dança e da música que rege os corpos e faz um criador de cada um :

> "Um, de cada um, sua vez, pulava no meio da roda, e pega rapapeava, trançava as pernas, num desatino de contravoltas, recortando os lances. Cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho, seguindo a rapidez." (EA, 152/153)

Graças ao seu caráter inclusivo, a festa é uma possibilidade concreta de vida coletiva e, ao dar-se conta de que a festa une aquilo que as obrigações do cotidiano separam, Manuelzão vislumbra o caráter profundamente alienante do trabalho que se realiza no dia-a-dia:

> "Uma festa é que devia de durar sempre sem-fim; mas o que há, de rente, de todo dia, é o trabalho. Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas." (EA, 139)

Assim, à monotonia, acumulação e senso de medida que caracterizam a vida cotidiana, contrapõem-se a prodigalidade e arrebatamento da festa. Tempo de exceção e efervescência, a festa transforma cada participante em ator e espectador de um espetáculo que é essencialmente o lugar do esbanjamento, paroxismo e improviso:

> "Ele [Maçarico] era todo duro, de pau, mas sabia se espiritar no corpo como ninguém, no fervo da dança. Se destravava do espaço do ar, até batia os queixos, fungava de estúrdio gosto, nem via, nem falava." (EA, 152)

A festa apresenta-se, dessa forma, como o espaço que possibilita a irrupção do novo e do imponderável, que tanto assustam Manuelzão. Com o olhar e jeito desconfiados, o vaqueiro observa o entusiasmo com que seus convidados se entregam à música e à dança e a prodigalidade com que fazem uso do dinheiro ganho:

> "Gente essa do sertão, como sabiam gastar dinheiro atoa, direito, dinheiro ganho duro, a poder de si, seus aforros. Ninguém ali não amouxava." (EA, 150)
>
> "Tinham sovertido, aos litros, a delas-frias, a-do-ó, e conhacada, espumaral de cervejas. Mesmo, no seguir, o esperdiçamento: tinham aberto garrafas, despejado um-conto-de-réis de cerveja, uns nos outros, a rapaziada quente, falavam que era preciso, para o regozijo da festa, esvaziavam por cima das pessoas, cervejama, molhavam as roupas, o Joãozim Vendeiro tudo animava, a ser." (EA, 162/163)

Mistura do previsível e do imprevisível, a festa inclui atos de rotina como carrear água, tirar leite e reunir a boiada, ao mesmo tempo que transcende o cotidiano ao introduzir um tempo de distensão que se constitui num "espaço estrutural para o surgimento do *novo*" (4). Assim, embora os homens realizem os mesmos atos dos tempos não festivos, eles crêem que vivem num tempo de exceção, na medida em que estes atos se revestem de um novo significado, voltado para o coletivo e simbólico-religioso. Esta mistura possibilita que a festa transgrida a separação entre

as esferas do sagrado e do profano, incorporando ambas num mesmo domínio. Meio de expressão de uma comunidade, a festa torna possíveis a restauração e a regeneração da plenitude da vida ao romper com o cotidiano regrado do trabalho, com os limites da condição humana e reintegrar seus participantes no tempo da liberdade criadora e da apropriação do mundo através do imaginário.

Se a festa da Santa é, por um lado, um tempo de não-trabalho que possibilita o ócio e a diversão através das danças, cantos e histórias, ela é também um espaço simbólico onde trocas simbólicas entre o povo devoto e a Santa têm lugar. A procissão, a missa e a reza são, assim, gestos coletivos que marcam essa relação de reciprocidade. Da troca de bens entre o povo e Nossa Senhora do Socorro fazem parte, sobretudo, as prendas - "estúrdias alfaias" sem qualquer valor comercial - que são doadas como agrados à Santa. Cacos de tempos diversos, ruínas descontextualizadas provenientes tanto do domínio da natureza quanto da cultura, do sagrado e do profano, essa "trenzada" sem "saída em comércio, nem nenhum outro seguro custo" se reveste, na verdade, de um valor simbólico e, portanto, de um novo significado na medida em que é o seu valor de uso que a faz ser ofertada na expectativa de retribuição futura. Esses bens transformam os devotos e a Santa em doadores e receptores num sistema de trocas que obedece a regras de prestação e contraprestação de serviços e cujo fulcro é "dar, receber, retribuir" (5). Desse sistema também faz parte o dinheiro para a compra de um sino para a capelinha, recolhido através do leilão de prendas organizado por Joãozim Vendeiro. Na esperança de que a Santa venha a ser milagrosa, o povo se esforça por cumprir sua parte neste contrato que envolve direitos e deveres de ambos os lados.

Animada pela fé, essa gente caminha em procissão ladeira acima, "parecia até que para o Céu", refazendo dentro da esfera do humano, o movimento sinuoso do riacho que secara. Ritual que coloca os homens em comunicação com o sagrado, a procissão refaz a experiência de criação do mundo e de volta às origens, pois ela é "um rito que dá corporeidade à idéia do ciclo e transcurso, como prova seu retorno ao ponto de partida" (6). Este ato de comunhão com o sagrado, repetido durante a missa, tem o poder de restaurar, ainda que apenas por instantes, a harmonia entre homem e natureza, pressentida no canto dos

grilos e no céu estrelado, no primeiro caso, e confirmada pela descrição que o narrador faz do cenário, no segundo caso:

> "[Manuelzão] Ajoelhou na hortelã-do-campo. Queria rezar. Mas o coração crescia. Perto, estava um gado, um touro e as vacas, que pastavam. O que era de Deus, não se enxotava, por ser. O sol esquentava, aos tantos; o touro, que coçava a testa e o pescoço num mourão do cemitério, ia-se afastando. Passavam os periquitos, o oscilo de gritos, emplanados." (EA, 149).

A sucessão de eventos festivos e de situações devocionais de caráter litúrgico, estas sob a responsabilidade de frei Petroaldo - o padre estrangeiro "alimpado e louro" -, transformam a fazenda num mundo temporariamente outro, mas que faz parte, ao mesmo tempo, do mundo habitual.

É neste mundo simultaneamente outro e ele mesmo, em que a excepcionalidade e a transcendência do cotidiano se tornam possíveis, que Manuelzão vive de modo conflituado a experiência da festa. Assim, encontra dificuldade em aceitar a mistura que a própria natureza da festa possibilita e que a outros parece tão simples vivenciar. Isso se reflete nos comentários que faz para si mesmo enquanto caminha pela fazenda e observa os acontecimentos:

> "Tempo de festa, era só para a festa, não p'ra o comum, cabeça da gente não dá pra tantas coisas." (EA, 145)
>
> "Tudo era diferente do que devia de ser. Mesmo enquanto se festava, a gente carecia de sofrer também o ramerro dos usos, o mau sempre da vida: uns adoeciam com moléstias, outros se entristeciam, alguém tinha de cuidar das necessidades de todos, rompe reinavam as maçadas, e a gente tinha de precatar os perigos do amanhã, que subia armado contra os fundamentos de hoje. Os outros aceitavam o misturado disso, entravam nus na festa, feito fossem meninos. Mas, ele, Manuelzão, não. Não conseguia. Para ele, o apreciável das coisas tinha de ser honesto limpo, estreito apartado: ou uma festa completa, só festa, todamente! - ou mas então a lida dura, esticada, sem distração, sem descuido nenhum, sem mixórdia!" (EA, 167)

Escapa-lhe, desta forma, a compreensão de que festa é mistura e combinação de opostos - do planejado e do imprevisível, do religioso e do secular, de ritual e improviso. Entretanto, é na tensão entre tempo de festa e cotidiano que se cria a fissura por onde vai se instalar a possibilidade da desordem, do novo e da criação.

Embora possa conter atos de rotina, a festa se regula por normas que diferem daquelas que regem o cotidiano das pessoas, e se transforma num período excepcional, que propicia, através da diversão, a busca do novo e a fuga daquilo que a vida tem de maçante e cansativo.

Para Roger Caillois, as festas opõem, em relação aos dias de trabalho, a concentração da sociedade à sua dispersão, formulando, dessa maneira, um contraponto entre explosão e continuidade, frenesi e repetição, efervescência e calma. Festa e cotidiano constituem-se, assim, em situações antitéticas na medida em que propõem uma dinâmica pautada pela contraposição entre um tempo forte e fases átonas na existência de uma comunidade (7).

Em *Uma Estória de Amor*, esses dois movimentos - concentração e dispersão - formam o desenho global a partir do qual a festa em Samarra se constrói, repetindo no enredo os movimentos de abertura e fechamento da câmera do narrador. De fato, a festa faz convergir para o espaço da fazenda gente, bois e objetos, concentrando tudo e todos em torno de um objetivo comum, de caráter festivo-religioso, para, ao fim e

ao cabo de seus três dias de duração, desfazer esse movimento através da dispersão daqueles que haviam se reunido para festejar a Santa.

Por outro lado, no circuito da festa, a infinidade de pequenos eventos se inscreve ora num ora noutro desses dois movimentos, repetindo-os, não só deste ponto de vista mais geral, mas também na miudeza do pormenor. Assim, a colocação dos adornos, as prendas, a reunião da boiada, a procissão, o almoço e as danças são tanto elementos de concentração como de dispersão, na medida em que se reúnem em um mesmo local objetos, animais e pessoas para se desbaratarem em seguida. Dessa forma, repete-se, no nível da festa, o ritmo de respiração da narrativa, caracterizado como o movimento do fole da sanfona. Abertura e fechamento do foco narrativo, do tempo e do espaço, e concentração e dispersão são duas maneiras diversas de definir um ritmo que, afinal, é idêntico.

O significado destas palavras sugere outras alternativas que podem igualmente descrever este movimento que se procura delinear. *Concentrar*, além de *reunir em um centro*, *fazer convergir para um mesmo ponto*, também significa *tornar mais denso*, *mais intenso*. Nesse segunda acepção, um antônimo adequado poderia ser *distender*, no seu sentido de *afrouxar*, *relaxar*, ou ainda *espraiar*, cujo significado é *derramar*, *estender*, *espalhar*, *expandir*.

Qualquer que seja a escolha, há um princípio de recorrência que perpassa todas as camadas do conto e que pode ser descrito como o ritmo da concentração e do espraiamento. Até mesmo o ritmo das frases se encaixa nesta descrição. A alternância de frases curtas, com a presença de intensa virgulação, imprimindo um ritmo entrecortado e ofegante à leitura, e frases longas, que se espraiam, desenha um movimento de tensão e afrouxamento que apenas repete, no nível da frase, o ritmo geral da narrativa, perceptível desde o primeiro parágrafo do texto:

> "Ia haver a festa. Naquele lugar - nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra." (EA, 107)

A concentração como elemento constitutivo da festa tem sua razão de ser, pois, conforme Caillois argumenta em seus estudos já clássicos sobre o tema (8), as festas nas sociedades tradicionais assumiam a função de regenerar o mundo real, ao permitir a restauração e o reencontro da plenitude de vida que possibilitaria enfrentar a passagem do tempo, inaugurando periodicamente um novo ciclo. Dessa forma, segundo regras, leis e uma lógica próprias, a festa evocaria o caos original para moldá-lo novamente.

Impulso de purificação e renovação, a festa é uma explosão, um paroxismo da sociedade que, através do excesso, do desregramento e da prodigalidade, faz um movimento em direção ao tempo do princípio.

A imersão no caos primordial, o restabelecimento do tempo da liberdade criadora, que precede e engendra a ordem, trazem em seu bojo a violação dos interditos que, em tempos normais, regulam o bom funcionamento das instituições e a marcha do mundo. Nesse sentido, essas festas abrem caminho para sacrilégios alimentares e sexuais (através da inversão de papéis e arrebatamento sexual) que têm a função de garantir, ao fim e ao cabo, a fertilidade e a fecundidade para essas sociedades primitivas. Deste modo, ao suspender a ordem do mundo, a festa instaura a confusão que restaura, a desordem que regenera. A transgressão das proibições, a violação das prescrições são meios através dos quais a sociedade se reintegra ao passado mítico, como forma de restaurar periodicamente as forças e a energia de que necessita para continuar a existir.

A rigor, enquanto ritual de renovação, a festa é uma forma de repúdio à idéia de morte ou de fim, uma aposta no poder regenerador e

fecundante, um estratagema de negação da idéia de irreversibilidade do tempo.

O tempo gasta, esgota, faz envelhecer; a natureza perde sua força; para contrapor-se a este desgaste, é preciso recriar o mundo desde o começo, a fim de retemperar as forças e, assim, restaurar natureza e sociedade.

Em outra obra clássica - agora sobre a cultura popular na Idade Média e Renascimento (9)- Mikhail Bakhtin de certo modo retoma, embora os homens e os tempos sejam outros, a discussão da festa como uma manifestação de períodos de crise, de transtorno na vida do homem, da sociedade e da natureza, que tem na morte e ressurreição, sucessão e renovação, seus aspectos essenciais.

Opondo os festejos do carnaval às cerimônias oficiais do Estado e Igreja feudais, Bakhtin reitera o caráter fundamentalmente liberador daqueles, através do riso, da paródia, do arrebatamento e inversão de papéis. Ainda que profundamente enraizado no tempo histórico e dotado de características muito particulares, o carnaval conserva, tal como as festas descritas por Caillois, a ênfase na sucessão e na renovação ao contrapor o novo e o velho, morte e renascimento. O carnaval é, para o homem medieval, um tempo em que, provisoriamente, não há lugar para a alienação, um tempo em que ele volta-se para si mesmo e se sente um ser humano entre seus iguais.

Apesar das diferenças, tanto as festas nas sociedades tradicionais como o carnaval medieval são manifestações que apresentam como traço comum alguns elementos que estão completamente ausentes da festa de Manuelzão, principalmente no que diz respeito ao personagem principal.

Enquanto as festas descritas por Caillois e Bakhtin se pautam pela transgressão, pelo excesso, pelo delírio, não há, na experiência de festa do velho vaqueiro, espaço para transbordamento, sombra de Dionísio ou marcado impulso erótico e vital. Manuelzão vê a festa, o arrebatamento dos músicos e dançarinos, o esbanjamento dos peões, com os olhos distantes de quem, esmagado pela banalidade da vida cotidiana e pela alienação do trabalho duro e sem trégua, desaprendeu a fruir do prazer e da alegria.

Sua vivência do clima francamente arrebatador da festa é uma vivência contida e interiorizada. Na verdade, os ecos do impulso vital que a festa representa reverberam mais fortemente no seu íntimo, na alma desse vaqueiro que tem no antagonismo ao filho a contrapartida da atração que sente pela nora e que experimenta, ao longo dos três dias, o turbilhão das reminiscências e a angústia do desconhecido.

Na esteira desse clima de efervescência, Manuelzão transforma sua festa, graças ao movimento da sua memória, numa espécie de resgate do irredimido e do irrealizado, principalmente através das figuras do pai que não teve e do filho que não criou. Apesar de sua natureza essencialmente coletiva, a festa se configura como uma ocasião que reforça o ensimesmamento do protagonista, jogando-o nos meandros de seu passado, e se reveste de um sentido estritamente individual que Manuelzão não pode compartilhar com mais ninguém. Sua vivência da festa é singular, pois diz respeito apenas a si próprio, em confronto com seu passado, o que faz do tecido da memória o material que informa sua experiência.

Ainda que seja assim, o conto, cujo fulcro é a festa, oferece uma oportunidade única de mesclar as reminiscências do vaqueiro, na medida em que "lo que hace que los dias festivos sean grandes e importantes es el encuentro con una vida anterior" (10), e a memória coletiva, presente nas histórias, quadras e cantos; essa mistura encontra seu ponto máximo no relato do velho Camilo que, ao recitar a *Décima do Boi e do Cavalo*, deflagra um momento de iluminação súbita, detona o lampejo que entrelaça, ainda que fugaz e debilmente, o individual e o coletivo.

Este amálgama é, para Walter Benjamin, próprio dos dias festivos:

> "Cuando impera la experiencia en sentido estricto, ciertos contenidos del pasado individual coinciden en la memoria con otros del coletivo. Los cultos con su ceremonial, con sus fiestas, [...], llevaban a cabo renovadamente la amalgama de estos dos materiales de la memoria." (11)

Na sua plasticidade, a festa se constitui ao mesmo tempo numa experiência coletiva e individual, sagrada e profana, profundamente

enraizada no devir histórico ao mesmo tempo que integrada no ciclo cósmico e mítico da morte e regeneração periódicas do mundo. É esta sua ambiguidade que permite, no fundo, que, longe de comemorar uma memória imediata, a festa se configure como um momento que se coloca acima do tempo e da crise, assinalando, na verdade, uma data anterior ao tempo. Momento concentrado de memória, a festa arranca da destruição e da morte o tempo da experiência .

Nas sociedades arcaicas era a comunidade inteira, ou grande parte dela, que revivia, graças à ação do ritual, os acontecimentos reatualizados pela narração do mito, tornando possível, portanto, um retorno coletivo ao tempo de origem. Em *Uma Estória de Amor* o voltar atrás é um ato individual, que propicia a Manuelzão um retorno a seu tempo de origem, isto é, aos primórdios de sua história pessoal. Manuelzão não se entrega nem se integra ao clima de arrebatamento da festa, desmancha seu significado coletivo, e recria um espaço transgressivo apenas no âmbito do privado. Pois é no seu íntimo que fervilha e transborda o mundo de imagens, lembranças, sensações e desejos.

A festa em Samarra se reveste de um sentido ritual, pois ela marca de forma inelutável um momento crucial na vida do vaqueiro que, graças à recitação do mito pelo velho contador de histórias, descobre definitivamente quem é e compreende qual é o destino que tem a cumprir. A nível do personagem, aquilo que se iniciara como um ritual de fundação e tomada de posse do novo território acaba por se transformar numa cerimônia de adeus em que Manuelzão encerra de fato uma etapa de sua existência, assumindo definitivamente o papel de homem, de pai e vaqueiro. Sua partida, no final, inaugura, na verdade, uma nova fase na vida desse homem para quem, apesar de tudo, a festa se constitui numa afirmação de vida à qual ele acaba por se render, aceitando a passagem inexorável do tempo. Insuflado pelo que ainda lhe resta de vigor, retemperado em suas forças, Manuelzão renuncia a seu desejo por Leonísia e, apaziguado, prepara-se para enfrentar o desafio do desconhecido.

O processo de rememoração que o clima da festa instaura é parte do esforço de Manuelzão de descobrir sua própria história e, através dos

fragmentos dispersos que consegue tecer numa trama, o sentido de seu destino, evocando uma totalidade que se tornou impossível.

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

Desta forma, o ingresso neste ciclo cósmico, no mínimo problemático para uma sociedade mergulhada no tempo histórico, perdeu seu sentido original, pois ele não pode se dar coletivamente, na medida em que o mito já não tem o mesmo significado para todos os ouvintes que se reúnem ao redor do velho contador; sua revelação tem o sentido que o velho vaqueiro lhe dá. Por isso, ao se expor ao universo do mito, Manuelzão tem acesso a uma visão epifânica que é vedada tanto aos outros participantes do círculo da história como ao leitor. Nessa medida, ao tempo mítico só é possível intervir no tempo profano e histórico de forma efêmera e fragmentária, ao passo que a visão reveladora que o mito propicia, antes gozo coletivo, só é dado a Manuelzão desfrutar.

Irrupção súbita de um tempo no outro, esta reintegração é um momento de iluminação, um lampejo que se apaga quase que instantaneamente e cujos efeitos se podem adivinhar na reação emocionada dos ouvintes: o choro das mulheres, as palmas do senhor do Vilamão e o abraço reconciliado de Manuelzão em Adelço e Leonísia. Isto é tudo, entretanto, que conseguimos vislumbrar. Mediado pelas figuras do protagonista e do narrador, ao leitor do conto não é permitido um contato direto com esse universo mítico que se revelou através da recitação da *Décima*. O significado do mito se completa ao encontrar eco na história individual de seus ouvintes e a nós só resta imaginar como o relato age e repercute no coração de cada um.

Assim, o conto desenha um espaço ritual, que faz da festa um espaço do desmancho, assumidamente um espaço de transgressão, ainda que a desordem seja exclusivamente interna e a transgressão nunca ultrapasse os limites do individual. Durante a recitação da *Décima*, cruzam-se o mundo das imagens que habitam o íntimo de Manuelzão e o

imaginário coletivo das histórias. A velha narrativa oral faz-se instrumento da consecução de um destino individual, ponto culminante de uma travessia solitária que Manuelzão empreendeu com os olhos voltados para o passado e o andar trôpego e claudicante de quem suspeitava ter chegado ao fim do caminho.

NOTAS

(1) ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, p. 75.

(2) Id., Ibid., p. 69.

(3) Id., *O Mito do Eterno Retorno*, p. 25.

(4) PRADO, Regina Paula Santos. *Todo Ano Tem. As festas na sociedade camponesa*, p. 82.

(5) BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os Sacerdotes de Viola*, p. 42.

(6) CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*, p. 475.

(7) V. CAILLOIS, Roger. "Théorie de la Fête".

(8) V. CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*.

(9) V. BAKHTIN, Mikhail."Introduccion" in *La Cultura Popular en la Edad Media y Renascimiento. El Contexto de François Rabelais*.

(10) BENJAMIN, Walter. "Sobre Algunos Temas en Baudelaire" in *Illuminaciones II*, p. 156.

(11) Id., Ibid., p. 128.

2. Riacho Seco

> "Em torno o debuxo misterioso de uma paisagem bíblica: a infinita tristura das colinas desnudas, ermas, sem árvores. Um rio sem águas tornejando-as, feito uma estrada poenta e longa."
>
> (Euclides da Cunha, *Os Sertões*)

Da fina malha tecida pelo emaranhado dos fios das lembranças e das inquietações de Manuelzão faz parte um pequeno episódio que constitui, na verdade, o nervo da estrutura de *Uma Estória de Amor*. Trata-se do relato acerca do riachinho que corria por Samarra e que "estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem" cessou de fluir.

Enigmático, inexplicável, o episódio deixa marcas indeléveis em Manuelzão. Grande ausente no espaço da fazenda, o riachinho é uma presença inequívoca e inescapável na memória do protagonista, no imaginário das histórias e até mesmo no trajeto sinuoso da procissão que mimetiza o curso d'água e refaz, na esfera do humano, o movimento do riacho.

Misturado à evocação do protagonista sobre tantas outras questões fundamentais - a fundação de Samarra, a família, a velhice, a terra - o episódio do riachinho poderia até passar despercebido e ser descartado como um acontecimento qualquer na vida da fazenda, não fossem o mistério que o envolve e as insistentes referências feitas ao riacho ao longo da narrativa. Assim, embora ocupe pouco mais do que dois parágrafos, encaixados no primeiro segmento do conto, este embrião da história se delineia como um ponto nuclear da narrativa na medida em que dá existência ao conto, transformando-se na sua própria razão de ser.

Abre-se a narrativa. Tomado pelo mutirão das mulheres, pela chegada dos romeiros com suas prendas, o espaço de Samarra se enche de som e movimento. Aturdido pelo vaivém das mulheres dentro da

capela, deslocado, Manuelzão toma o rumo da sede da fazenda, como que em busca de refúgio. A visão da Casa - símbolo evidente da sua interioridade -desencadeia no personagem um complexo jogo de associações que culmina com o relato do episódio do riacho. A partir desta impressão visual, que serve de elemento de ligação entre o presente e o passado, o mundo das lembranças do vaqueiro vem à tona, revelando na superfície aparentemente uniforme da trama narrativa uma construção por encaixe.

Dessa forma, o primeiro bloco narrativo contém, do ponto de vista do enredo, um intrincado tecido de reminiscências que contém, por sua vez, o episódio do riacho. Sua situação de encaixe, neste primeiro bloco, faz dele uma história dentro da história, idéia reforçada pela série de imagens que o descrevem. Riachinho dentro da grota, "tubo fundo" dentro do trançado das árvores, olho-d'água, manancial, "mágoa nos olhos", uma coisa dentro da outra - é assim que ele se desenha no conto:

> "Porque, dantes, se solambendo por uma grota, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para ir cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar no que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com regojeio e suazinha algazarra - ah, esse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então, deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar com a beira dele, num encosto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou.
> Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. - "Ele perdeu o chio ..." Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, ele tinha ido s'embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os

> pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido." (EA, 114/115)

Esta pequena história, regida pela parataxe, com uma linguagem dividida e miúda devido à virgulação, encerra uma totalidade de significação, pois é uma metáfora reduzida e concentrada do conto, onde convivem o elemento lírico presente na descrição da natureza, o tom trágico contido na idéia de corte do fluxo, e a figura épica de um herói civilizador e fundante, desmanchada na fragilidade e no humano.

Abrindo-se com uma descrição lírica do cenário por onde corre o riacho de Samarra, o episódio caracteriza-se por criar uma atmosfera singular dentro do conto, pois remete narrador e personagem, e junto com eles o leitor, a um tempo primordial cuja indeterminação só é quebrada uma única vez por uma referência temporal específica ("ao cabo de um ano de lá se estar"). O uso de duas expressões temporais bastante vagas - "dantes" e "no meio duma noite, indo para a madrugada" - de certa forma arranca esta historieta do fluxo histórico e joga os acontecimentos que ela narra além do tempo, colocando-os de fato como um momento de passagem, da noite para a luz, indeterminado e fora do tempo.

O sentimento de nostalgia que impregna este trecho explica o tom lírico com que o olhar do poeta procura captar a alma feminina e infantil deste regato que, dengoso, desce sinuosamente a encosta de Samarra. Narrador e personagem, num exemplo de fusão de vozes e ponto de vista, deixam claro através da forma como caracterizam o riacho este seu lado sensual, erótico, e ao mesmo tempo infantil. Nisto, recuperam uma tradição que remonta aos gregos, que costumavam representar os riachos

através da "figura de uma mulher, de um rapaz imberbe, ou mesmo de uma criança" (1).

As marcas do feminino e da criança na imagética do riachinho estão evidentes na escolha dos verbos, substantivos e adjetivos usados para descrevê-lo: "solambendo", "fluviol", "cocegueando", "xexe", "puro", "regojeio", "suazinha algazarra", "silenciozinho", "barulhinho", "boquinha", "menino sozinho". Esta sequência de gerúndios e diminutivos empresta um tom afetivo e carinhoso à descrição, como se narrador e personagem estivessem efetivamente a contemplar as travessuras de um menino. Com efeito, o que se desenha é uma figura humana, com voz - "algazarra", "chio" e "soluço" - e corpo - "menino", "lagrimal" e "boquinha". A caracterização do riacho, calcada na sua personificação, coloca em evidência sua sensualidade, feminilidade e musicalidade e o vincula ao universo da infância e dos sentidos, apontando para a natureza alegórica do texto.

Assim, todo o episódio é construído de forma a dar conta da necessidade de captar esse duplo sentido da água e do menino, da criança e da mulher, do tempo e do inconsciente.

Se, entretanto, no primeiro parágrafo a linguagem se deixa contaminar pelo temperamento alegre e brincalhão do riozinho e, ludicamente, o incorpora em palavras que criam a idéia de som e movimento, o segundo parágrafo rompe a atmosfera idílica dessa cena e introduz o inesperado: o corte, o silêncio, a cisão.

Em frases curtas, ou entrecortadas por vírgulas, que imprimem um ritmo sincopado à leitura, este parágrafo narra o instante em que o riacho cessa de fluir. O silêncio súbito invade o espaço da fazenda e, ocupando cada um de seus cantos, transforma-se para seus habitantes em percepção sensorial que se traduz em sinestesias - "cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo" e "pontuda falta de toada". O impacto desse acontecimento se expressa ainda através de oxímoros - "o estalo do silenciozinho", "para espiar o que não havia" - usados pelo narrador para dar conta da perplexidade que atinge todos.

O contraste entre os dois parágrafos é evidente. O barulho faceiro da água corrente do riacho é substituído pela "pontuda falta da toada",

pela perda do "chio": estancara o olho-d'água. O riacho emudece e o silêncio que se instala só é rompido pelo latido ininterrupto dos cães.

Fresco e claro era o canto do riacho até o silêncio selar seu destino - canto de juventude que a morte cala. Regato sinuoso e brincalhão, feminino e sensual, que falava, através da sua algazarra e regojeio, a linguagem infantil da natureza até estancar deixando a mágoa, a perplexidade estampada nos olhos de todos, o "lameal" e o vazio.

O jogo de contraste que se desenha contrapõe ruído e silêncio; o escuro da noite, só quebrado pela solitária estrela-d'alva, contrasta com a luz que a tocha de cera de carnaúba de Manuelzão irradia. Convivem e se misturam aí os elementos que, segundo Bachelard, compõem a matéria do imaginário: a tocha de fogo, o ar e o lameal, mescla de terra e água que possibilita a modelagem e a criação de formas.

Do simbolismo ambivalente das águas, matriz das imagens que se enfeixam nesta pequena história, fica seu sentido enquanto soma de possíveis, força criadora e princípio do indiferenciado, fonte de vida e, portanto, regeneradora, que as faz

> "(...) la somme universelle des virtualités; elles sont *fons* et *origo*, le réservoir de toutes les possibilités d'existence; elles *précèdent* toute forme et *supportent* toute création." (2)

O modo como se compõe, a escolha das imagens que descrevem o riacho e o cenário, o entrecruzamento de significações das próprias palavras utilizadas neste trecho - tudo faz suspeitar que esta pequena história já não se refere apenas ao riachinho que cessou de fluir, mas se recobre de um outro significado.

Desde seu início, o episódio do riacho se apresenta como um desenrolar de imagens, que se organizam plasticamente. Figuradamente tratado, o riacho é dotado de características humanas, através das metáforas que remetem ao universo infantil e feminino e lembram o mundo da infância, pleno de som e movimento. Este é um riacho que desce as encostas "se solambendo" e "cocegueando", com "regojeio", "algazarra", "barulhinho" e "chio". A frase que fecha o relato - "Era como se um menino sozinho tivesse morrido" - condensa o sentido que vinha se

construindo ao longo dos dois parágrafos, numa comparação explícita entre duas realidades de natureza diferente - a cessação do fluxo da água e a morte de um menino, confirmando todas as referências anteriores. Comparado a um menino morto, o riacho é humanizado pelo olhar do poeta.

Graças ao uso da linguagem figurada, o riacho se transforma numa alegoria, isto é, numa seqüência de imagens que resulta num deslocamento geral do sentido. Dotado de uma realidade poética que se sobrepõe à transposição fiel do real, o riacho passa a representar a ausência de som e movimento, a cisão, a morte.

Os elementos expressivos confluem para um sentido novo, decorrente deles. O riacho, com seu canto e movimento interrompidos, lembra a morte, a imobilidade, o corte do fluxo. Como super-imagem poética, ele representa o mundo perdido da infância, a cessação do fluxo do tempo.

Pressupondo um conceito abstrato implícito através de uma pequena história vivamente descrita, o riacho seco é uma alegoria da morte que, paradoxalmente, também contém a idéia de vida. Pois seu caráter alegórico deriva da criação de um espaço poético construído através da aproximação de elementos díspares, emprestando ao texto um sentido paradoxal e ambivalente, graças às tensões que constituem a imagem do riacho.

A ambivalência que se inicia já com a notação temporal - "no meio da noite" -, indicando o momento de passagem da escuridão para a luz, tem continuidade nos inúmeros paradoxos que compõem a imagem. O texto cria, desssa forma, uma relação tensa e contraditória entre presença e ausência, pleno e vazio, vida e morte.

À presença da luz, do som, da fala, contrapõe-se a ausência de som, da voz, da fala, da luz:

> "Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. (...) saíram com luz, (...) Manuelzão segurando a tocha de carnaúba, (...)."

> "Foi no meio duma noite, (...) cada um sentiu, no coração, o estalo do silenciozinho que ele fez, a pontuda falta da toada, do barulhinho."
>
> "(...) para espiar o que não havia."
>
> "Ele perdeu o chio..."
>
> "(...) nos silêncios (...)"

Ao pleno, contrapõe-se o vazio:

> "(...) se solambendo por uma grota (...)"
>
> "(...) o regato botar espuma (...)"
>
> "(...) de primeira, a água, pra se beber."
>
> "(...) para espiar o que não havia."
>
> "(...) ele tinha ido s'embora (...)"
>
> "(...) fresco lameal (...)"
>
> "(...) derradeiro fiapo d'água (...)"
>
> "(...) derradeira gota, o bilbo."

À vida, contrapõe-se o corte, a cisão a ruptura:

> "Um riachinho xexe, puro, ensombrado, determinado no fino, com regojeio e suazinha algazarra (...)"
>
> "O riacho soluço se estancara, sem resto e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido".

Ao vaqueiro, no entanto, escapa este caráter paradoxal do acontecimento e o que permanece é a associação à idéia de morte.

Metáfora do curso da existência humana, o riacho, quando pára de fluir, deixa em Manuelzão uma inquietante sensação de mal-estar. Não é casual que a idéia de *desando*, *desmancho*, *morte* e *mau-olho*, que lhe vem

à cabeça pela primeira vez após o episódio, seja imediatamente associada à morte do riacho:

> "Dera de ser também nessa época que um argueiro, um broto de escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fosse. Se ele mesmo às vezes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um começo, de separar alguma data a montante do tempo. De todo não queria parar, não quereria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo da morte. Pensou que estivesse com mau-olho." (EA, 115)

De fato, o texto estabelece uma relação de equivalência entre riacho e tempo, riacho e corpo, riacho e menino. Mesclam-se o lume da tocha e a luz da estrela, a mágoa nos olhos e o mau-olho, o desando no corpo do homem e a morte do menino. À perda do "chio", da voz, soma-se a perda da visão: a "mágoa nos olhos" denuncia não apenas a amargura e o pesar, mas sugere *mácula*, isto é, uma mancha ou nódoa causada por uma contusão. O episódio fala, deste modo, de olhos feridos, que perderam o dom da visão sensível, poética, musical. Não estranha que Manuelzão pensasse que "estivesse com mau-olho". Mau porque talvez cego ao mundo sensível.

O olho-d'água que seca - com sua "boquinha", "chio", "soluço" e "lagrimal" - forja a equivalência entre riacho e homem e se transfigura em alegoria da morte, transformando o espaço em cenário da vida do corpo sensível. O que se perdeu, e o conto procura recuperar ao se constituir no avesso do riacho, é o mundo da interioridade do sujeito, o universo do sonho e das lembranças, do imaginário e do inconsciente.

Se, no entanto, a morte do riachinho é sinal de algum desarranjo, Manuelzão não sabe ler a mensagem que a natureza lhe envia. O que permanece é a sensação de oco, de vazio que esta ausência do riacho provoca e o desejo sempre reiterado de que as águas do riozinho voltem a correr por Samarra. É assim que a narrativa, daí para diante, fica coalhada de referências ou lembranças do riacho:

> "Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia - d'ele sendo como sempre." (EA, 144)
>
> "Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte." (EA, 146)
>
> "Ah, estava fazendo mais sua ausência o sutil riachinho, que por um simples erro se tinha errado, e havia tanto tempo, ali à porta." (EA, 163)
>
> "(...) chegava até a um ponto da cama do riachinho seco." (EA, 163)
>
> "(...) um dia tornar a escutar, ladeira abaixo, o sissipe do riachinho." (EA, 178)

Essa sucessão de referências encontra seu ponto mais alto na última delas, quando, na *Décima* narrada pelo velho Camilo, o riachinho aparece como cenário do encontro entre o vaqueiro Menino e o Boi Bonito e Samarra aparece transfigurada na Vargem da Água-Escondida. Cria-se, assim, uma leitura pelo avesso do episódio do riacho, em que as fontes que secaram passam a manar, reatando o universo sensível e o fluir do imaginário. O tema do riachinho é recuperado, "em transcendência" (3):

> "Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca - 'Sou riacho que nunca seca...' - de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo." (EA, 189)
>
> "Se escutava o riachinho." (EA, 189)
>
> "Mas, da água do riachinho, eles dois tinham juntos bebido." (EA, 191)

Ao mesmo tempo que a versão de Camilo encanta seus ouvintes e os enreda na teia mágica da narrativa, ela narra o encontro, no plano do

imaginário, de Manuelzão consigo mesmo, com o menino, o passsado morto, a infância. Esta recuperação sugere que, naquele plano, torna-se possível reparar a perda, preencher o vazio com um riacho que *nunca* seca e transformar o desejo de presença em presença. Nesse sentido, a *Décima* cumpre a função primordial do modo romanesco que Frye define como a realização de um desejo cujo objetivo é transfigurar o cotidiano a fim de restaurar uma situação edênica perdida.

Se a importância do riachinho fica clara pelo lugar que, apesar de ausente, ele ocupa no mundo de Samarra, o episódio em si se configura como o nervo da estrutura do conto e como sua própria matriz imagética - um episódio cujas ressonâncias atravessam todas as camadas do texto. Ponto nevrálgico a partir do qual tudo no conto passa a ter existência, este episódio é fonte e origem de tudo que o conto tem para narrar. Ele é a matriz imagética que o conto amplia pelo avesso, reatando o fluxo do que estancou, o universo do sensível, do corpo e o imaginário.

É dele que o conto nasce e flui, num movimento que busca investigar no passado as motivações inconscientes que explicam o presente de Manuelzão. É o impacto de ver o riacho deixar de correr diante de seus olhos cheios de espanto que leva o protagonista a um longo processo de reflexão acerca das causas de tão estranho acontecimento. É ele, em última instância, a razão de ser desta festa que Manuelzão organiza em Samarra, numa tentativa de resgatar simbolicamente uma perda inexplicável - gesto ritual que busca "recapturar uma relação perdida com o ciclo natural" (4).

O conto, portanto, tem sua origem neste episódio do riacho seco que pode, nesse sentido, ser descrito como uma *arché*, ou princípio de todas as coisas. Colocando-se sob o signo da falta, a narrativa nasce de um mistério e propõe a imagem do riacho seco como um enigma, cuja elucidação só terá lugar ao final da festa.

Um primeiro indício das ligações que Manuelzão estabelece, ainda que inconscientemente, entre este acontecimento e seu mundo interior transparece na contigüidade, dentro de seu processo de livre associação de idéias, entre Adelço, culpa, Leonísia, erro e riacho.

Num parágrafo anterior ao do episódio do riacho, o vaivém da consciência de Manuelzão traz à tona a questão da culpa e, ao associá-la à sua relação com o filho e nora, cria uma imagem bastante reveladora:

> "Sua culpa. Se então, mais valesse o rejeitar outra vez e enxotar para os passados - feito a gente está pescando e dá na peneira uma serepente: um cospe um nojo e desiste logo aquilo no movimento das águas, ligeiro, no rio, de donde veio!" (EA, 114)

Logo em seguida, Manuelzão, sempre através do discurso indireto livre, deixa escapar um comentário cheio de ambigüidade a respeito da escolha do local para a construção da casa:

> "Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? Mas que podia acontecer a um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo." (EA, 114)

Resta-nos indagar a qual erro se refere: à escolha do lugar ou ao fato de ter trazido Leonísia e Adelço para junto de si e ter assim incorrido em um crime do qual julga agora pagar o preço?

Como se vê, está tudo muito embaralhado na cabeça de Manuelzão: à imagem da "serepente" - claro símbolo fálico - segue-se a historinha do riacho, tematizando a falta, a ausência e tendo como termo de comparação a morte de "um menino sozinho". Será esta a punição pelo desejo incestuoso por Leonísia, nora e figura deslocada da mãe? Se assim for, aqui fala o Édipo e todo o nó do complexo de castração que discutimos em capítulo anterior.

De qualquer modo, algo se passa para que Manuelzão coloque uma série de questões que, na seqüência narrativa, aparecem no parágrafo seguinte aos do episódio. É aqui que, através do processo de sondagem de seu universo interior, Manuelzão empreende um movimento que, de fato, pesca a "serepente" do rio e procura buscar "a montante do tempo" as causas de seu desando. Sem certezas, formulando indagações para as quais não obtém resposta, Manuelzão suspeita que, na verdade, a cessação do fluxo do riacho é um sinal que a natureza lhe

envia de que algo vai mal; sente que as forças da natureza, incompreensíveis e estranhas, se contrapõem e se sobrepõem a ele. Do seu ponto de vista, trata-se de um acontecimento nefasto que introduz um fermento de perturbação e uma idéia de dano à ordem do mundo.

O livre jogar da consciência do protagonista revela, portanto, uma ligação inconsciente entre uma série de idéias que, a princípio, parecem carecer de qualquer relação. Seu pensamento viaja do universo da culpa e do erro à proposta da festa, não sem antes navegar pelo misterioso riacho.

Nesse momento de contato consigo mesmo, quando percebe sua profunda fragilidade, Manuelzão forma a idéia da festa, móvel da própria narrativa. Sem que o vaqueiro se dê conta, a festa é a resposta que consegue dar à estranha linguagem da natureza, o que a reveste, portanto, do sentido ritual de restaurar as fontes da vida que secaram.

Marcação fatal da passagem do tempo, o riacho de Samarra, ao interromper seu fluxo, rompe a imagem de continuidade própria dos rios, instaura uma atmosfera de perplexidade e estranhamento e aponta para um desarranjo no mundo da natureza. Esta parece enviar uma mensagem ou emitir um sinal, envolvendo aquilo que, segundo Frye, Shakespeare chama de "solene simpatia":

> "(...) the death of a god appropriately involves what Shakespeare, in *Venus and Adonis*, calls the 'solemn sympathy' of nature, the word solemn having some of its etymological connections with ritual." (5)

Para Frye, a aproximação imaginativa entre homem e natureza é possível, mesmo porque o uso da "solene simpatia" numa obra de ficção de caráter mais realista pode indicar que o autor está tentando dar a seu herói algumas das conotações do modo mítico.

Entretanto, enquanto no modo mítico a natureza, criando um jogo de espelhamentos, responde empaticamente ao sofrimento ou morte do herói, seu superior em condição, no conto de Guimarães Rosa é o protagonista que atribui significação a um acontecimento natural, permitindo-nos ler o riacho seco como uma metáfora que condensa em

imagem sua experiência diante da idéia de interrupção da passagem do tempo.

Lido desta forma o episódio, através do riacho que seca, a ordem da natureza começa a falar uma linguagem estranha e deixa entrever uma analogia entre a interrupção do fluxo da água e o cessar do fluxo do tempo. Ou pelo menos, isto é o que parece estar implícito na comparação que Manuelzão faz entre a morte do riacho e a morte de "um menino sozinho". Na verdade, esta analogia revela que o vaqueiro projeta para fora de si algo que tem lugar no mundo da sua interioridade, pois foi dentro dele que o tempo cessou de fluir e o passado se petrificou. Na "precisão de achar um começo" e de explicar sua desordem interna, ele investe o riacho temporário de um significado particular e formula uma pergunta - por que o riacho estancou?

Sua indagação detém-se no parar e Manuelzão parece não se dar conta, pelo menos até ouvir o relato da *Décima*, ao final da festa, de que o segredo da vida está no seu fluxo e que deter-se no parar é que estanca o fluir. O episódio do riacho seco constitui-se num enigma, cuja resposta reside no próprio fato anterior de que o riacho fluía. O que Manuelzão acaba por reconhecer, através da história recitada pelo velho Camilo, é que a vida tem seu próprio ritmo e deve seguir seu curso. A perspectiva da viagem, metaforizada na saída com a boiada, é sinal claro de que o tempo, que havia parado, retomou seu fluxo.

É nesse sentido que o conto se constitui no avesso da historinha do riacho seco, metáfora do fluxo estancado que ganha contornos nítidos e concretos na imagem do tubo escuro e fundo, recoberto pelo trançado das árvores:

> "Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as guinés punham ovos." (EA, 116)

Esta é, de fato, a imagem que dá forma à metáfora da falta e de vazio que percorre o conto por debaixo do trançado de festa e memória que compõe a narrativa. O leito seco do riacho é o fio que atravessa e

corta o espaço da fazenda e todo o espaço da narrativa. Fio d'água e fio da narrativa correm em direções opostas: enquanto o primeiro vai do movimento e do burburinho ao silêncio e ao vazio, o outro desenha uma trajetória exatamente contrária. O conto recobre o espaço da falta no plano simbólico, com a procissão, as histórias e a própria festa, com o imaginário individual e coletivo. Se o riacho caminha do espaço cheio para o espaço vazio, a narrativa da festa com procissão, histórias, boiada obedece a um outro traçado que preenche o vazio através do som, do movimento, da criação. Nem tudo, na verdade, pode ser descrito da mesma forma que as "estórias":

> "Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória alumiava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco." (EA, 145)

Este parece ser o destino de todas as coisas mais fundamentais em *Uma Estória de Amor*. Modo de ver o mundo como algo que está sempre, na sua fragilidade e transitoriedade, prestes a se desfazer, a desmanchar em nada. Nessa medida, Manuelzão trança, por cima de seu buraco interior, de seu sentimento de vazio e de perda, uma história tecida de passado, presente e futuro, formando um desenho de tecido narrativo análogo ao trançado das árvores por cima da deixa do riacho.

Procissão, histórias, festa fazem parte do trançado da narrativa que procura ocultar e preencher a falta, desenhando no espaço e no tempo o movimento inverso, que vai do vazio para o cheio e do silêncio para o ruído. Subordinam-se, nessa medida, ao princípio que organiza e informa toda a narrativa, obedecendo ao incessante movimento de se criarem para se desmancharem logo em seguida.

Ao captar esse movimento, o conto parece indicar algo que Manuelzão só vai compreender ao final dos três dias de festa, isto é, que a essência da vida reside num processo perene de mudança.

Se o movimento se interrompe, sobrevém a morte. Assim, aquela mensagem da natureza, que a princípio parece incompreensível e indecifrável, serve para despertar a suspeita de que é preciso reatar o fluxo do tempo. A resposta para o enigma do riacho seco encontra-se,

portanto, no próprio conto, que desata o rio da criação, cruza o fluxo das histórias com o universo do imaginário de seu personagem e descristaliza seu passado.

Em um artigo sobre as procissões da Semana Santa no interior de São Paulo, José Antonio Pasta Jr. chama a atenção para a curiosa correspondência que o caipira estabelece entre rio e procissão. A certa altura do artigo, Pasta Jr. diz:

> "Esta materialidade lacerada, da esfera da cultura, encontra, mais que uma correspondência, um símbolo na esfera da natureza: nessas mesmas regiões em que as procissões dramáticas estancam, desaparecem ou são apenas a sombra de si mesmas, também os rios deixaram de fluir." (6)

Coincidentemente, estas duas imagens parecem também estar associadas no conto de Guimarães Rosa. Difícil saber até que ponto esta analogia se disseminava também no interior de Minas Gerais, como parte do imaginário dos habitantes daquela região. O fato é que procissão e riacho estão interligados no universo do conto, seja pela similaridade que se pode estabelecer entre eles, seja pelo contraponto que as duas imagens acabam por construir do ponto de vista simbólico.

Marcados ambos pela sinuosidade de sua trajetória, procissão e rio empreendem uma travessia espacial que é também uma travessia temporal. No caso do rio, marcação da passagem do tempo; no caso da procissão, celebração do eterno e irrupção do sagrado no espaço e no tempo profanos. Enquanto a procissão de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro caminha morro acima, "parecia até que para o Céu", desenhando um rastro de luz à sua passagem, ela refaz na esfera do humano o movimento do riacho.

Se, no entanto, a sinuosidade, a mobilidade e o caráter de travessia que tanto o rio quanto a procissão desenham espacialmente permitem traçar uma relação analógica entre um e outra, há, por outro lado, todo um jogo de contrastes que se estabelece entre um evento que é fundamentalmente da ordem do humano e algo que é parte do mundo natural. Espaço da cultura e espaço da natureza respectivamente,

procissão e riacho seco são também espaço cheio (de gente, ruído e luz) e espaço vazio ("a deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo"); ou, ainda, movimento ascendente (a procissão, "subindo, ladeira arriba) e movimento descendente ("um riachinho descia a encosta"). Nessa sua trajetória morro acima, a procissão parece, assim como Manuelzão, caminhar "a montante do tempo" para, ao refazer a experiência de volta às origens, restaurar a harmonia entre homem e natureza.

Cada uma a seu modo, as histórias e a festa também repetem a idéia de fluxo vital e traçam, no espaço e/ou no tempo, e pelo avesso, trajetórias que contêm os elementos presentes no episódio do riachinho: vazio/cheio; silêncio/ruído; ausência de movimento/movimento.

O episódio do riachinho, portanto, forja uma imagem que se configura como a matriz imagética do conto, calcada na contraposição entre fluxo e cessação do fluxo.

Esta imagem tem, na verdade, duas faces - uma concreta, que fala da interrupção do curso do rio; e outra abstrata, que se refere à cessação da corrente do tempo, sugerida pelo próprio simbolismo que envolve o riacho. O fato é que seja na sua face concreta, seja na sua face abstrata, a imagem criada deságua no mesmo "escuro tubo fundo", isto é, numa imagem complementar que, no plano concreto, se refere ao leito vazio do riacho e, no plano abstrato, ao buraco deixado pela falta, pela ausência ou, em última instância, pela morte.

Daí todo o esforço de preencher este vazio, que toma diferentes formas: organizar festa, fazer procissão, juntar boiada. No entanto, é através do imaginário das histórias que essa tentativa fica mais explícita. Não é casual a constatação de que quando o fluxo da história se interrompe, ela também deixa um buraco (cf. página 145 do conto), pois sua função é, além de espelhar a condição do protagonista, remeter à matriz imagética de *Uma Estória de Amor*.

Operando uma travessia no tempo - procissão, histórias, festa - ou no espaço - procissão, festa, boiada, riacho -, no plano humano, animal e vegetal, este conjunto de imagens refaz o trajeto do riacho, repetindo seu traçado, sinuosidade e mobilidade. Variantes de um mesmo padrão, cada uma dessas imagens faz parte de um movimento correlato que ressoa nos três reinos, vinculando-se desta maneira a um princípio de recorrência

que percorre todo o texto. Ocupando uma posição central na estrutura imagética do conto, o riacho toma diferentes formas ao longo da narrativa e reaparece na procissão, nas histórias, na boiada e na própria festa, ao mesmo tempo que se constitui em arquétipo - na acepção que Northrop Frye dá ao símbolo recorrente "which connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience" (7).

Ainda que se trate de um riacho, é possível inscrever esta imagem na tradição que fez de *rio* um arquétipo literário convencional, cujas raízes remontam à própria Bíblia.

Na paisagem bíblica, os rios podem ora significar bênção, fertilidade e prosperidade, purificação, segurança e força, ou abundância, ora significar calamidades, morte e ameaça; é prerrogativa divina determinar-lhes o curso, transformar suas águas em sangue, fazê-los nascer no deserto e também secar-lhes o leito (8).

Rios secos podem ser instrumento de castigo ou de ameaça para fazer valer a vontade de Deus, como no oráculo sobre o Egito, em Isaías:

> 5 "E se irá extinguindo a água do mar, e o rio minguará, e se secará. 6 E as ribeiras se esgotarão: as levadas por entre marachões diminuirão e se secarão: as canas e os juncos murcharão: 7 o álveo dos regatos ficará descoberto desde o seu olheiro, e toda a sementeira do regadio se secará, ir-se-á murchando, e não vingará." (Isaías, 19, 5s.)

Mas podem também servir para facilitar a travessia do Jordão pelo povo judeu que, guiado por Josué, caminha para a terra prometida:

> 13 "E logo que os sacerdotes, que levam a arca do Senhor Deus de toda a terra, tiverem metido as plantas de seus pés nas águas do Jordão, as águas debaixo seguirão a sua corrente e minguarão: e as que vêm de cima pararão feitas num corpo."
>
> 17 "E o povo caminhava em direitura a Jericó: e os sacerdotes, que levavam a arca do concerto do Senhor, se conservavam quedos e prestes sobre a terra seca no meio do Jordão, e todo o povo passava através do rio a pé enxuto." (Josué, 3)

Não por intervenção divina no mundo dos homens, mas talvez por conta de um "erro" seu, o velho vaqueiro, também com as plantas dos pés metidas na lama, vê as águas do riacho cessarem de fluir. Tal qual Josué, cujo nome em hebraico coincide com o nome de Jesus, Manuelzão também "conduzira o início de tudo" na tentativa de transformar Samarra em sua Canaã. Seu papel de condutor - o "condão" - e de enviado se reflete nos próprios nomes de batismo que carrega. O velho capataz é Manuel - forma aferética do hebraico Emanuel, que significa "Deus conosco" - e Jesus - nomes que, em última instância, se confundem pois o profeta Isaías chamou de Emanuel o messias que viria. Isto faz de Jesus, o "Salvador", o verdadeiro "Deus conosco".

As vinculações com o universo bíblico, entretanto, não se esgotam aí. Transfigurado no seu sentido geral como representação da morte, o episódio do riacho contém dentro de si, a possibilidade de sua própria negação, prefigurando o final do conto em que o riacho vai ser recuperado sob a forma de história e em que as águas vão voltar a correr sob a forma de lágrimas. Ao acentuar o caráter ambivalente e as tensões que a constroem, a imagem do riacho contrapõe à idéia de morte um prenúncio de vida. De fato, ocorrendo num momento de passagem da escuridão para a luz -"Foi no meio duma noite, indo para a madrugada"- , a interrupção do fluxo do riacho se inscreve numa concepção da história humana como processo, como uma história feita de ruptura e catástrofe, ao mesmo tempo que apresenta ainda uma concepção cíclica do tempo como eterno retorno, como possibilidade de morte e ressurreição, consubstanciada na anunciação de um novo dia:

> "Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva." (EA, 115)

Temos aí o arremate da face ambivalente da imagem do riacho, onde convive o duplo caráter do tempo, visto como ruptura e como eterno retorno, e contendo em si a catástrofe e a redenção.

Qualquer associação com os prenomes bíblicos do personagem central - Manuel Jesus - e com a morte e ressurreição de Cristo não é, a partir daí, arbitrária.

No entanto, ainda que èstas reverberações bíblicas ressoem pelo texto, o conto se afasta do plano do mito canônico, operando constantes deslocamentos para manter a plausibilidade da narrativa. Há um movimento evidente de busca de uma maior verossimilhança calcado no fato de que Manuelzão tenta vestir a capa do herói civilizador, do guia, do enviado cuja função é fundar um novo lugar para mostrar-se, no fundo, apenas um velho cheio de achaques, sem eira nem beira. De elevado e sublime pouco resta. O descompasso entre o mundo dos ideais e dos sonhos e o mundo que o protagonista tem diante de si arrasta a narrativa para um terreno francamente realista.

Apesar disso, sua posição central dentro da estrutura imagética do conto, assim como seu caráter enigmático, revestem o riacho seco de um sentido oracular, constituindo-o num mistério que diz algo a respeito de Manuelzão e de seu mundo e também do conto do qual faz parte.

Este pequeno embrião da história, que contém a matriz imagética do conto, aponta para seu inconsciente e o encerra enquanto totalidade. Ele funciona como uma espécie de iluminação, prefigurando o que ainda está por vir. Seu estatuto ambíguo faz dele uma grande metáfora que se desdobra em várias camadas de significado.

Enquanto metáfora condensada, que se constrói através de polaridades e mistura todos os elementos - fogo, terra, ar e água -, essa historinha contém em germe toda a matéria da criação e aponta para ritmos anteriores à palavra, para a musicalidade e poeticidade que estão na origem da criação artística.

Recriado na literatura, o mito elabora sobre o enigma, se despe de toda a crença e se consagra ao mistério e ao poético. Mito de origem, que está por baixo a alimentar e desmanchar a narrativa, a história do riacho seco é uma voz do inconsciente que nos fala do fundo do texto, oferecendo-se de modo fragmentado, disfarçado e enigmático.

O episódio se apresenta ainda como um relato de face dupla. Num primeiro momento, regato corrente e murmurante, reportando a um mundo de inocência em que prevalece a relação harmônica entre homem e natureza. Num segundo momento, riacho seco, dando lugar ao mundo da experiência e ao penoso trabalho de carrear água todos os dias, acentuando a relação problemática com o mundo natural. Esta passagem, abrupta e inexplicável, deixa atrás de si uma impressão de mundo desconjuntado, cuja reordenação será refeita no plano imaginário, com a *Décima* recitada por Camilo.

Paradoxalmente, no entanto, é o episódio do riacho seco que desata a fonte secada, a origem das coisas, o fluir e o fruir do tempo, das lembranças e do inconsciente. Ao fazer a leitura do episódio pelo avesso, enchendo seu próprio leito de som e movimento, o conto inverte e amplia a metáfora da qual nasce, resgatando corpo e imaginário. Manancial que alimenta o conto, o riacho imaginado e evocado irriga seu solo. O silêncio se transfigura em linguagem, se corporifica em som, resgatando a palavra em sua relação com o mundo sensível.

Desdobrando-se no personagem e nos contadores de história, o narrador amplia sua visão e recupera a sensibilidade do olhar. O sentido se reativa nesta experiência de reabertura do campo do ver e do ouvir, liberando aquilo que o tempo congelara. O mal do olho encontra sua "cura" e a imaginação criadora transporta a liquidez das águas do riacho para o plano da linguagem, das histórias e do conto.

NOTAS

(1) COMMELIN. *Nova Mitologia*, pp. 137-138.

(2) ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*, p. 199.

(3) ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*, pp. 42-43.

(4) FRYE, Northrop. *Fables of Identity*, p. 15. Tradução minha.

(5) FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, p. 36.

(6) PASTA Jr., José Antonio. "Pela rua, teatro" in Folhetim, 17/04/87, p. B-3.

(7) FRYE, Northrop. "Theory of Symbols" in *Anatomy of Criticism*, p.99.

(8) VAN DEN BORN, A. (org.). *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*, p. 1325-1326.

3. Torto Encanto: o círculo das histórias

> "(...) manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias - tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia." (EA, 132)

O universo da oralidade intervém de diversas formas no espaço dos três dias de festa em Samarra. Ele está presente nos cantos e quadras - uma espécie de crônica da vida do povo que chega à fazenda; na sabedoria cristalizada dos aforismos, frases rimadas e provérbios que, repositórios que são do senso comum, comentam aspectos e práticas da vida dessas pessoas; ele está presente, sobretudo, na fina rede de histórias que forma o substrato de *Uma Estória de Amor*.

Tecida por anônimos vaqueiros que, de volta das viagens, têm muitas histórias para contar ou por aqueles que preservam e propagam as narrativas que o tempo e a vida lhes ensinaram, essa rede de histórias cruza o saber que vem do "longe espacial das terras estranhas" e do "longe temporal contido na tradição" (1). Assim, ela se vincula a um mundo que praticamente desapareceu do cenário da vida moderna - o mundo da experiência compartilhada e do saber comunitário.

Ao resgatar e manter viva a velha arte de contar histórias, o conto de Guimarães Rosa articula, de modo exemplar, os universos do arcaico e do moderno, do oral e do escrito.

É o Brasil rural o espaço privilegiado por Guimarães Rosa na sua obra. Entretanto, este mundo do campo não é impermeável aos ecos que chegam da cidade, seja através da figura de Zé Bebelo, em *Grande Sertão: Veredas*, com seu desejo de modernizar o sertão levando para lá o progresso, seja através de personagens como Miguel ou dona Lalinha em *Buriti*, que trazem para o sertão algo do modo de ver e pensar da gente da cidade.

Em *Grande Sertão: Veredas* é a voz do jagunço Riobaldo que toma conta da narrativa. Sua longa fala, de narrador semi-letrado, sugere

repetidas vezes a presença de um interlocutor culto, caracterizado como experiente homem da cidade. Silente, esta figura apenas se faz ouvir de modo implícito, através do próprio Riobaldo quando este ecoa suas perguntas e comentários.

No mundo de Manuelzão, por sua vez, a cidade é um longe e a presença do narrador culto se dilui graças ao recurso do discurso indireto livre que mistura a voz do narrador à voz do protagonista. Além disso, este narrador incorpora outras vozes na sua narrativa, abrindo espaço para uma espécie de coralidade (ou co-oralidade) que permeia todo o texto. Nesse mundo predominantemente oral, o universo da escrita intervém brevemente através da carta de Federico Freyre para o vaqueiro. Do seu ponto de vista, "a carta de setenta vezes se ler" é um registro indelével e prova do respeito e amizade que Freyre dedica ao velho empregado, o que explica a importância desmedida dada à chegada da carta e à sua leitura.

Na sua ânsia de tornar pública esta prova de amizade, Manuelzão acaba por criar uma situação de embaraço para seus convidados. Acreditando que não convém que ele mesmo leia a carta, pede que alguém o faça e recebe como resposta desculpas que escondem, no fundo, a dificuldade que estes homens rudes, acostumados ao duro trabalho com o gado, enfrentam para lidar com o mundo das letras.

O universo do conto de Rosa preserva as velhas narrativas orais que, segundo Walter Benjamin, se tornam cada vez mais raras no mundo capitalista moderno, tendo sido substituídas por novas formas de narrar, tais como o romance e o conto, mais adequadas aos novos modos de produção. Ainda de acordo com Benjamin, a atividade artesanal, característica de uma organização pré-capitalista do trabalho, possibilita ao artesão inscrever voz e mão no ato de narrar e garante o ócio e distensão indispensáveis para que se estabeleça uma comunidade entre narrador e ouvinte, calcada no desejo de ouvir e contar. Nesse sentido, o narrador é aquele "que sabe dar conselhos" (2) porque sua narrativa transmite algo de que se pode tirar proveito - uma moral, uma sugestão, um ensinamento.

Para Benjamin, a arte de contar está ameaçada de extinção porque houve um processo de degradação da experiência e já não é

possível dar nem receber conselhos, cada vez mais mergulhados que estamos no universo da experiência do indivíduo solitário, que se debate com a busca do sentido da vida.

Cristalinas na sua exemplaridade, as velhas narrativas orais, que se conservam e se propagam ao se contarem e recontarem, exigem uma proximidade de experiência entre narrador e ouvinte que se rompeu. O ato de tecer histórias, e desencadear outras, requer um tempo de distensão que as novas formas de organização capitalista do trabalho já não permitem. Dessa maneira, na paisagem do conto moderno, ocupado pelo universo da escrita, essas narrativas - ou formas simples, como as chamou André Jolles (3) - tornaram-se "formas evanescentes" (4), só podendo ser recuperadas fragmentariamente enquanto irrupção súbita de um tempo mítico (arcaico e sagrado) no tempo presente (moderno e profano).

Ao fazer da oralidade um fato de ficção, João Guimarães Rosa incorpora essas velhas narrativas no universo do seu conto e dá voz aos velhos mestres da arte da narração.

Tendo como horizonte o universo da experiência individual e saber comunitários, as histórias de Joana Xaviel e de Camilo se configuram como momentos-chave do enredo, na medida em que lançam luz sobre seus aspectos essenciais, metaforizando a situação e o destino de seu personagem principal.

Abrindo as portas do devaneio e da memória para o personagem central, as histórias propiciam um tempo de distensão que faz irromper tudo o que estava contido no mundo da interioridade de Manuelzão e comprovam a profunda necessidade de ficção que habita o coração do homem, reiterando a força e o poder regenedores da palavra. Essas narrativas abrem o reservatório do tempo e da memória, descristalizando o passado morto e desencadeando o fluxo temporal que havia estancado como as águas do riacho. Sua intervenção no conto faz com que elas cumpram um papel iluminador, na medida em que espelham e revelam ao velho vaqueiro questões fundas e essenciais para que ele decida seu destino. Seu significado, portanto, se completa no ouvinte, que é capaz de tirar delas algum proveito, um ensinamento ou uma resposta ainda que de caráter exclusivamente individual.

Joana Xaviel aparece no conto pela primeira vez mediada pela voz do narrador que, em discurso indireto, relata um fragmento de uma das muitas histórias que a contadeira conserva - trata-se de um pequeno trecho do conhecido romance da *Donzela Guerreira*, ou Dom Varão, cujo núcleo temático (a moça que se veste de homem para guerrear) João Guimarães Rosa desenvolve em *Grande Sertão: Veredas*. Porém, é com o relato de uma história de boi (*Destemida e a vaca Cumbuquinha*), encaixado no segundo segmento do conto, que a voz de Joana Xaviel se fará ouvir através da parede da cozinha, naquela que é a primeira grande intervenção do mundo do imaginário das histórias orais em *Uma Estória de Amor*. O segundo grande momento de irrupção do universo da tradição oral, encaixado no terceiro segmento do conto, é armado pela recitação da *Décima do Boi e do Cavalo* pelo velho Camilo que, ao formar o círculo das histórias, fecha festa e narrativa.

Histórias dentro da história, os relatos de Joana e Camilo são tecidos ao fio narrativo que enlaça os eventos da festa. Compondo, junto com os cantos, danças, procissão, missa, almoço e leilão a trama da festa, as narrativas dos velhos contadores assumem um papel fundamental no conto, pois também fazem parte da teia que cruza exterioridade e interioridade, passado e presente. Se o trançado da narrativa entretece dois fios - o fio da festa e o fio do mundo interior do personagem central -, as duas histórias se vinculam a ambos. São elas que desmancham o tempo e o espaço objetivo da festa para introduzirem o tempo e o espaço do imaginário. O momento das histórias coincide e entra em sincronia com o tecido de reminiscências de Manuelzão, estabelecendo o jogo de espelhamento entre os conteúdos da história passada do personagem - sua condição social, seu destino de vaqueiro, a construção da fazenda, as relações familiares, o riacho seco, o amor e a morte - e o conteúdo das histórias coletivas. A relação do personagem com sua própria história e com a tradição das narrativas orais propicia a reconstrução da experiência no sentido benjaminiano.

Estas duas histórias orais marcam a trajetória do personagem durante os três dias de festa e, carregadas de significado, se vinculam ao universo da experiência coletiva, calcada na memória e na tradição. No caso particular de *Uma Estória de Amor*, o lastro das histórias vem de

uma tradição que se pode rastrear na herança cultural ibérica e nos "romances" que circularam por diferentes regiões do país.

Coalhado de reis e vaqueiros, princesas e mãe-da-lua, fazendas e engenhos e guerreiros vestidos de cetim, o imaginário das histórias mescla a velha tradição do romanceiro ibérico aos dados da realidade do sertão, trazendo para dentro da obra ficcional as "puras misturas" de que fala Guimarães Rosa em seu depoimento a Paulo Dantas (5). Repetindo um procedimento que é natural no processo de transmissão oral, este cruzamento realizado pelo autor é parte de uma acomodação que sofrem os romances tradicionais ao transmigrarem para um novo meio. Enquanto os velhos romances penetram e se enraizam no nosso país, o povo vai substituindo lentamente, pela própria força da transmissão oral, os elementos que lhe parecem estranhos por outros mais condizentes com sua experiência e realidade. Isto explica a existência das versões e variantes, que são nada mais nada menos que adaptações aos costumes e linguagens locais de núcleos temáticos que permanecem invariáveis.

Deste romanceiro, cuja circulação no Brasil pode ser comprovada não só pela tradição escrita (através de livretos e da literatura de cordel), mas também pela sistematização empreendida por alguns dos nossos mais famosos folcloristas (6), faz parte todo um ciclo cujo núcleo temático é o *boi*, personagem das duas histórias centrais de *Uma Estória de Amor*.

O destaque que o boi ganha dentro do conto de Rosa equivale ao lugar que ele ocupa na paisagem rural brasileira e à importância da atividade pecuária em muitas regiões do país. Desde o século XVII, o boi constituiu-se num fator determinante de ocupação da terra, auxiliando na aceleração do processo de povoamento de áreas extensas e transformando a fazenda de gado em centro de poder. Aí, os vaqueiros assumem um papel fundamental, pois a eles se atribuem tarefas para cuja execução são necessárias coragem e experiência: amansar, curar e proteger os animais, preparar os campos de pastagens, transportar boiadas, etc. Acostumado à vida livre nos pastos extensos, o gado era reunido no curral apenas durante a "apartação", época em que a habilidade dos vaqueiros em localizar e perseguir os bois desgarrados era testada e confrontada com a força e rapidez do animal que se rebelava

contra o jugo do laço e do ferrão. Destes embates e correrias pelo campo, nasciam as lendas que envolviam tanto bois quanto vaqueiros e que acabaram dando origem aos romances de bois que conhecemos (7).

Estes romances, em geral, contam histórias de bois que se perderam nos campos e serras, conseguindo fugir à perseguição dos vaqueiros até o dia em que seu dono resolve "dar campo" ao animal rebelde. Assim, os vaqueiros saem para o mato e derrubam o boi para trazê-lo, vencido, de volta ao curral.

É, portanto, a partir de uma atividade corriqueira nas fazendas que a imaginação dos anônimos poetas populares cria um ciclo de histórias ou romances - *Boi Surubim*, *Rabicho da Geralda*, *Vaca do Burel*, *Boi Espácio*, por exemplo - cujo motivo central gira em torno de um mesmo núcleo temático, em que pese o acréscimo de novos episódios; trata-se sempre da luta do boi com um vaqueiro (ou vaqueiros) que ambiciona mostrar sua coragem e habilidade na derrubada do animal que, por sua vez, procura fugir e defender sua liberdade, mantendo-se à solta pelos campos.

É este boi do imaginário, figura simbólica central de todo um ciclo de histórias populares, que entra no conto de Rosa. Também não se pode esquecer que as histórias de Guimarães Rosa pertencem ainda a uma outra linhagem, de natureza literária, que faz da inserção de romances de boi na narrativa uma tradição que remonta a José de Alencar. Além de compilar estes romances em *Nosso Cancioneiro*, Alencar mapeia em *O Sertanejo* (1875), dentro de seu projeto de criação do romance nacional, a vida na zona rural e menciona as "lendas sertanistas dos bois encantados", como *Boi Espácio* e *Rabicho da Geralda*, que os velhos vaqueiros narram aos mais novos "deitados ao relento no terreiro da fazenda" (8). Alencar não só molda seu personagem principal - Arnaldo - a partir do modelo de herói desses romances, como também constrói uma trama narrativa que tem como enredo arquetípico as histórias de boi descritas acima.

Muitos anos mais tarde, um outro grande escritor brasileiro, no seu esforço de entender o Bumba-meu-boi enquanto dança dramática, iria se interessar pela presença do boi na cultura popular (9). Vendo no boi "uma sobrevivência mítica e um valor moral" (10), Mário de Andrade

vai rastrear as origens do culto deste animal nos ritos de vegetação descritos por Frazer em *The Golden Bough* e comenta:

> "(...) nenhum dos dramas cantados do nosso povo tem origem profana. (...) Todos são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa." (11)

A morte e ressurreição do boi, ainda que se tenha perdido o sentido mitológico da dança, se associam ao desejo do homem de renovação da terra e apontam, através da sobrevivência do rito, para a relação que se estabelece entre homem e natureza. Morte e ressurreição estão entre os motivos que formam o núcleo temático do Bumba, segundo a descrição de Câmara Cascudo:

> "O 'amo' confiou o 'boi' a um vaqueiro e este o matou, a) durante a excitação da dança, b) porque fora agredido pelo animal, c) para satisfazer ao pedido da companheira que desejara comer o fígado do 'boi'. Ressuscita-se o 'boi' aplicando-se-lhe uma 'ajuda', o clister." (12)

Cascudo lembra ainda que o episódio da morte do boi pelo vaqueiro que deseja atender a um pedido da mulher aparece numa série de contos populares - *Boi Cardil*, *Boi Rabil*, *Quirino, vaqueiro do rei* e *Boi Leição*.

Trata-se, portanto, de dois enredos diversos: o primeiro descreve a captura nos campos de um boi indomável por um vaqueiro valente; o outro narra a morte do boi por um vaqueiro que pretende realizar um desejo da mulher. A possibilidade que a cultura oral oferece, no entanto, de as situações e motivos das histórias circularem e migrarem acaba provocando a contaminação e mistura de enredos.

Aí está a tradição, tanto oral quanto escrita, à qual se filiam as histórias de boi de *Uma Estória de Amor*, que, entretanto, conservam-se fiéis a cada um desses núcleos temáticos: *Destemida e a vaca*

Cumbuquinha trata da morte do boi pelo vaqueiro, a pedidos da mulher, e a *Décima do Boi e do Cavalo* relata uma história de captura de um boi encantado por um vaqueiro valente.

O interesse de Rosa pelo romanceiro em geral e pelas histórias de boi em particular pode ser comprovado não só na sua obra mas também através de um exame de seu Arquivo, onde pode ser encontrado um número significativo de registros de versões e variantes destes romances, coligidos pelo autor. *Vaca do Burel*, *Boi Pintadinho*, *Boi Liso*, *Rabicho da Geralda*, *Boi Espácio* são alguns dos romances que freqüentam as notas e páginas de anotações de Guimarães Rosa. A versão de *Quirino, vaqueiro do rei*, por sua vez, Rosa leu na antologia de *Contos Tradicionais do Brasil*, organizada por Luís da Câmara Cascudo (13).

Estas são as fontes onde Rosa bebeu para, à maneira dos rapsodos, produzir a sua versão para estas histórias tradicionais. Produto da confluência de diversos textos, as duas histórias do conto resultam de uma pesquisa sistemática e cuidadosa de um material de cultura popular, que o autor reaproveita, de um trabalho de refusão de vários contos e romances e de sua elaboração artística. Seguindo a trilha aberta por Mário de Andrade em *Macunaíma*, Guimarães Rosa se utiliza da construção rapsódica, pautada pela justaposição de elementos afins, e incorpora um procedimento assim descrito por Cavalcanti Proença:

> "Usando letras e solfas populares, fundindo-as, reunindo a obra de vários autores que versam temas afins, pertencentes ao mesmo ciclo (...) " (14)

Dentro do princípio de preservação e transformação, característico dos processos de composição popular, é possível delinear um procedimento que define a maneira como cantadores e contadores operam.

A partir de um repertório comum, formado por um vocabulário de rimas, fórmulas estereotipadas e motivos recorrentes e por regras que regem sua combinação, o contador produz um história que é, na verdade, o resultado de substituições realizadas a partir de um arcabouço ou estrutura formal.

Na medida em que a transmissão, numa cultura oral, depende de recursos mnemônicos que facilitem o trabalho da memória, não é difícil imaginar quão importantes se tornam a redundância e a repetição ao longo deste processo. Isso explica a frequência da coordenação, dos clichês, dos epítetos, das fórmulas de abertura e conclusão, dos mesmos adjetivos sempre associados aos mesmos substantivos ("o ajuizado Telêmaco", "o solerte Odisseu" em Homero, por exemplo), dos motivos que se repetem e das cenas ou episódios que circulam de uma versão para outra. Tudo isso faz parte de uma "gramática poética" (15) que o contador tem à mão e da qual pode se valer para poder criar.

A incorporação e o domínio deste repertório comum da tradição deixam-no livre para o improviso e criam o espaço de que ele necessita para imprimir sua marca pessoal na história que narra ou na canção que canta.

A dinâmica entre improvisação e repetição está evidente no princípio de variação que Gilda de Mello e Souza propõe para explicar o modo como *Macunaíma* se estrutura:

> "O princípio de *variação* é, como a *suíte*, uma regra básica de compor que consiste em repetir uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade'." (16)

Mais simples mas não menos apropriado é este comentário de um anônimo dançador que, de modo claro, sintetiza o movimento de preservação e transformação que define o modo de ser da cultura oral tradicional:

> "'É sempre igual', dizia um dançador de jongo de São Luís de Paraitinga, 'mas é sempre diferente'." (17)

Na sua fluidez e mobilidade, determinadas por permutas, combinações ou substituições, a literatura oral (seja conto popular ou "romance") obedece a este princípio de composição, calcado em

diferentes combinações de fórmulas ou elementos estereotipados, e apresenta um repertório de motivos recorrentes que transmigram de uma versão para outra, produzindo histórias que são elas mesmas e outras, simultaneamente.

Estas questões de ordem geral devem orientar a análise das duas histórias de boi que Guimarães Rosa tece no fio narrativo de *Uma Estória de Amor*, pois elas ajudam a compreender os processos de que o autor se valeu para criá-las, a partir desta tradição que acabo de descrever.

Afastando-se do tema clássico dos romances de boi, centrado na façanha de perseguir e prender o animal fujão, a história da *Destemida e da vaca Cumbuquinha*, narrada por Joana Xaviel, pode ser agrupada ao outro núcleo de narrativas, de origem muito antiga, cujo paradigma é a *Estória do vaqueiro que não mentia*, também conhecida como *Estória do Boi Leição*, ou *Quirino, vaqueiro do rei* (18). Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do entremeio de Reisado e Bumba-meu-boi, o *Vaqueiro que não mentia* circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens européias, principalmente peninsulares.

De modo geral, desconsiderando-se a infinidade de variantes possíveis, pode-se descrever o enredo tradicional deste conto como sendo composto dos seguintes elementos:

1. um fazendeiro tem um boi de estimação e um vaqueiro fiel e avesso à mentira;

2. um compadre (ou vizinho) do fazendeiro aposta que o vaqueiro pode ceder à mentira;

3. o compadre envia sua filha para seduzir o vaqueiro e convencê-lo a matar o boi para que ela (grávida, em algumas versões) possa comer-lhe o fígado;

4. o vaqueiro cede aos apelos da mulher e mata o boi;

5. o vaqueiro tenta inventar uma mentira para justificar ao fazendeiro a morte do boi;

6. incapaz de mentir, o vaqueiro confessa a verdade ao fazendeiro e o compadre perde a aposta;

7. o fazendeiro recompensa o vaqueiro, que se casa com a moça.

O *Vaqueiro que não mentia*, como o resumo acima bem o demonstra, é um conto de exemplo, ou de ação moral, uma vez que oferece um modelo de conduta a ser seguido por seus ouvintes. Ainda que do ponto de vista de sua natureza este tipo de conto difira dos contos estudados por Vladimir Propp, o método do folclorista russo pode ser adaptado à análise desta história, numa tentativa de propor que sua seqüência narrativa também pode ser reduzida a funções essenciais. Evidentemente, uso aqui o conceito de função tal como foi formulado por Propp:

> "Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue." (19)

Penso que é possível aplicar esta definição em uma análise da seqüência narrativa da *Estória do vaqueiro que não mentia*, uma vez que a redução a suas partes constitutivas mínimas pode ser útil, se comparada e confrontada com a história da *Destemida*. Tal análise revela em que medida Guimarães Rosa rompe com a seqüência tradicional do conto popular, criando uma versão inaudita para ele, o que explica, em parte, o efeito de estranhamento que provoca nos ouvintes e a pronta reação de recusa de Manuelzão.

A situação de equilíbrio com que se inicia o *Vaqueiro que não mentia* se apóia em três elementos básicos: a) a confiança do rico fazendeiro (auxiliar do protagonista); b) a existência de um boi de estimação, entregue aos cuidados de c) um vaqueiro leal e verdadeiro (herói).

A intriga tem início quando um *desafio* é lançado pelo compadre (antagonista) que quer ver a lealdade do vaqueiro submetida à prova. O equilíbrio começa a se romper com a aposta acordada entre compadre e fazendeiro e com o artifício da sedução utilizado pelo primeiro para *lograr* o herói. O êxito do antagonista conta com a ajuda de sua filha,

agente da sedução e auxiliar do antagonista. Morto o boi, o vaqueiro é responsável pelo *dano* infligido a seu patrão. O medo da punição leva-o a hesitar sobre a conveniência de contar a verdade sobre o destino do animal, o que sugere uma *luta* de natureza interna. Vence a verdade e o próximo passo na seqüência é a *confissão* do herói, a *derrota* do antagonista, e a *recompensa* oferecida à lealdade do herói em forma de fazenda (ou dinheiro) e casamento.

Neste universo, portanto, todas as faltas são redimidas e a remissão vem para todos - o que torna a função moralizante do conto absolutamente clara. Seu conteúdo ideológico é mais claro ainda - ao esculpir um perfil ideal da profissão de vaqueiro, essa história objetiva inculcar em seu ouvinte um comportamento e um código de honra baseados na lealdade e no repúdio à mentira. Esses valores, sem dúvida, convêm à manutenção de um estado de coisas que, refletindo uma situação econômica concreta, tem na exploração das relações de trabalho sua marca registrada. A produção simbólica, portanto, ao fazer desta representação das relações sociais matéria-prima a partir da qual se constrói o imaginário destas histórias, cumpre um papel fundamental na justificação de relações de poder, mascarando a verdadeira natureza destas relações sob a capa de uma fidelidade desejável e criando um imaginário que possibilita sua aceitação e reprodução.

O sistema de prestação e contraprestação de serviços que rege a relação entre proprietário de terra e vaqueiro se apresenta como uma *troca* e se estrutura de tal modo que faz com que o empregado creia ser o beneficiado, o que oculta ao mesmo tempo em que sustenta, de fato, esta situação de dominação. Desta forma, a relação de dependência fica encoberta por laços afetivos, formas de compadrio, troca de favores e proteção.

Da história da *Destemida*, narrada por Joana Xaviel, estão ausentes alguns dos elementos da sequência narrativa descrita acima. Partindo de um situação basicamente semelhante - o rico fazendeiro que confia sua vaca de estimação ao vaqueiro fiel e amigo -, a versão criada por Rosa ignora o episódio da aposta sugerida pelo compadre e faz da Destemida, mulher do vaqueiro, uma impiedosa vilã - autora do plano de matar o animal, assassina da mãe do fazendeiro, ladra e incendiária.

Nesta versão, o vaqueiro não só mata a vaca, infligindo, portanto, o *dano* como também mente para o patrão ao explicar que o animal rolara um barranco; ele assume um papel secundário em relação ao de sua mulher, o que o torna uma espécie de auxiliar da ação.

É a partir da morte da vaca, portanto, que a versão de Rosa toma outros rumos e apresenta uma releitura da história tradicional, apontando numa direção absolutamente nova para os ouvintes de Joana Xaviel. Esta versão privilegia a deslealdade, a mentira e ascende a vilã à condição de vencedora, apresentando um mundo demoníaco, marcado pela perversidade, roubo e destruição pelo fogo. Neste universo, não há remissão e nada se recompõe, o que faz desta história uma epifania negativa, pois aquilo que se revela para os ouvintes é um mundo de cabeça para baixo, um mundo desconjuntado em que tudo está fora do lugar.

Desta forma, enquanto a narrativa tradicional é um dos modos através dos quais o romanesco se apresenta, configurando-se como um deslocamento do mito e, portanto, como uma possibilidade de ainda fornecer uma resposta para uma pergunta que se formula, a leitura que Guimarães Rosa faz da história de Joana pertence ao modo irônico, com um antípoda de herói - ser fraco, sem poder de ação e presa das artimanhas da mulher. A presença dos temas da violência, da fraude e do mal faz com que a exemplaridade neste caso remeta à questão do demoníaco. O veneno, o roubo das "alfaias" e a casa consumida pelo fogo desenham uma visão infernal e a história acaba "com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias".

Este desfecho, portanto, resume uma moral que é de natureza inteiramente diversa se comparada com a moral implícita no conto popular. Há aí uma inversão total de valores que poderia ser expressa através das seguintes proposições:

[conto tradicional] - Só a verdade (ou lealdade) compensa.

[versão de Joana] - A mentira (ou deslealdade) compensa.

Mantida a exemplaridade, isto é, sua função de dar conselhos, o que se observa é que a versão que Joana apresenta não pode nunca ser

chamada de um conto de ação moral, se entendemos moral como um conjunto de regras socialmente aceitas. Isto quer dizer que ambas as narrativas são exemplares, no sentido de que ambas dão conselhos; no entanto, na versão de Joana exemplaridade e moralidade não coincidem, pois aquilo que sua história ensina vai contra o que seus ouvintes crêem ser uma conduta adequada, já que aí o exemplo se dá pelo negativo. Ainda que a solução exemplar que ela oferece não corresponda a uma tradição real, nem por isso ela perde sua exemplaridade dentro do conto.

Isso explica a reação de recusa de Manuelzão ao ouvi-la, pois, vista nos seus aspectos ideológicos, a *Destemida* sugere que é possível ascender socialmente através da falsidade e do crime - o inverso, portanto, daquilo que está implícito no *Vaqueiro que não mentia* - a ascensão social (através do casamento e da doação da fazenda) é a recompensa para quem cumpre com seu dever de não faltar à verdade e mantém, a qualquer preço, a fidelidade a seu patrão, reforçando uma regra que define as relações de favor entre fazendeiro e vaqueiro.

Ao vaqueiro Manuelzão, preso a Federico Freyre por uma forte cadeia de lealdade, só pode estranhar versão tão inusitada do conto. No entanto, a narrativa cumpre o papel de deflagrar todo um processo de revisão de sua própria condição histórica, que o protagonista intercala à escuta do relato.

É a partir deste momento que ele se coloca a questão de sua própria identidade e passa a tentar compreender qual o lugar que ocupa na ordem do mundo que criou em Samarra. A narrativa de Joana, portanto, a despeito de seu desfecho, tem o poder de abrir o caminho da perplexidade para Manuelzão; suscita perguntas, ainda que não possa oferecer respostas. Estas, Manuelzão só pode encontrá-las dentro de si mesmo.

Se este primeiro momento do círculo das histórias funciona como um alerta de que algo vai mal no mundo de Manuelzão, como uma espécie de índice de desordem e desequilíbrio, a *Décima do Boi e do Cavalo,* narrada pelo velho Camilo, fecha a narrativa abrindo uma perspectiva de recomposição da ordem ao sagrar a decisão do vaqueiro de partir com a boiada.

Também história de boi, tal qual a *Destemida*, a *Décima* não só se organiza de modo diverso como também cumpre um papel diferente na trama do conto.

A *Décima* é, na verdade, um amálgama de diferentes versões de um mesmo núcleo temático, tendo nas histórias de boi o arcabouço formal sobre o qual Guimarães Rosa constrói sua própria história - uma forma rapsódica que se vale dos diferentes processos coletivos de criação popular e da justaposição de fragmentos de romances diversos.

A *Décima* se constitui, do ponto de vista de sua composição, num trabalho de refusão de muitos dos romances de boi a que Rosa teve acesso pela tradição oral ou escrita. Utilizando-se de fragmentos retirados de diferentes romances, de motivos migratórios e da estrutura convencionalizada destas formas, Rosa cria, à maneira dos rapsodos, sua própria versão para um tema cujas fontes orais vêm da Pensínsula Ibérica e cuja tradição escrita, no Brasil, remonta a José de Alencar, tal como procurei descrever acima.

De caráter épico-lírico, feito uma canção de gesta medieval, a história narrada por Camilo tem por núcleo temático as proezas de um vaqueiro apelidado de Menino que, com o auxílio de um cavalo encantado, captura um boi indomável, bravo e desafiador.

Em prosa poética que recria procedimentos estilísticos próprios da cultura oral - rimas internas, repetição, hipérbole e enumerações, por exemplo -, incorporando recursos como o ritmo e a aliteração, sua *Décima* apresenta, em determinados momentos, uma prosa metrificada, alternando redondilhas de 5 e 7 sílabas, como no trecho abaixo:

"Esse boi que hei,
é um Boi Bonito:
muito branco é ele,
fubá da alma do milho;
do corvo o mais diferente,
o mais perto do polvilho.
Dos chifres, ele é pinheiro,
quase nada torquesado.
O berro é uma lindeza,
o rasto bem encalcado.
Nos verdes onde ele pasta,
cantam muitos passarinhos.
Das aguadas onde bebe,
só se bebe com carinho.
Muito bom vaqueiro é morto,
por ter ele frenteado.
Tantos que chegaram perto,
tantos desaparecidos.
Ele fica em pé e fala,
melhor não se ter ouvido..." (EA, 184)

Estes recursos mnemônicos guardam uma relação estreita com a natureza oral da narrativa que, recriada ficcionalmente, reinstaura o poder da palavra. Na busca de seu sentido original, a palavra passa a exercer a função primordial de resgatar a verdade e servir de veículo para a irrupção da experiência do sagrado. É o tempo mítico que se reatualiza pela palavra, fazendo do círculo da história um momento em que

> "A fala mitopoética (...) tenta reviver a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, mythos e epos." (20)

A cosmogonia do velho Camilo opera um resgate da linguagem enquanto identidade entre som e sentido (21), entre signo e objeto, transforma o falar em criar e coloca

> "(...) o homem no papel de amo da criação. (...) Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação." (22)

Composta de fragmentos e resíduos de diferentes histórias de boi, a *Décima* constitui-se num mosaico de desenho claro e estruturado que preserva e transforma, simultaneamente, a matéria de que é feita. Desta maneira, seu arcabouço formal é semelhante, em quase tudo, àquele dos romances de boi que a tradição oral e escrita conservou nos folhetos e memória dos contadores. Estão aí os elementos básicos: o núcleo temático do confronto entre vaqueiro e boi; o desafio, a coragem e a valentia do homem e do animal; a perseguição; o cenário. Quando o círculo da história se forma e Camilo inicia seu relato, a reação dos ouvintes é de pronto reconhecimento e identificação imediata. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre a narrativa tradicional e a versão recriada por Guimarães Rosa: no início, boi e vaqueiro se reconhecem como iguais mas, ainda que desista de subjugar o animal, o Menino reafirma a diferença concedendo-lhe a liberdade.

Embora apresente algumas variantes e ignore algumas sequências, a estrutura da história narrada por Camilo se encaixa no esquema geral que Propp formula para o "conto maravilhoso" (23):

1. dano ou desejo de possuir algo - o herdeiro da fazenda deseja reaver o Boi Bonito.

2. partida do protagonista - corresponde, na *Décima*, à chegada do forasteiro à fazenda.

3. encontro com um doador do objeto mágico - o vaqueiro Menino monta o cavalo encantado que pertence ao herdeiro. O cavalo é o meio através do qual o vaqueiro vai encontrar o objeto de sua busca.

4. duelo com o adversário - o vaqueiro persegue o Boi e o duelo dá lugar ao canto de ambos; o Boi, no entanto, reconhece a superioridade de seu oponente, se rende e deixa-se amarrar.

5. regresso e perseguição - o vaqueiro volta à fazenda para relatar sua empresa.

6. prova - realizada a prova (a captura do Boi), o vaqueiro chama todos os companheiros para comprovarem seu feito.

7. subida ao trono e matrimônio - a recompensa reivindicada pelo vaqueiro, apesar da promessa do herdeiro de dar ao vencedor honras, dinheiro e a filha em casamento, é o Cavalo e a liberdade do Boi.

Embora a descrição de sua sequência narrativa dê conta do modo como a *Décima* se organiza, penso que a versão recriada por Guimarães Rosa exige que se dê atenção a algumas de suas especificidades.

Além dos procedimentos que colocam a *Décima*, do ponto de vista da linguagem, muito próxima do universo da poesia, sua função no conto pode ser melhor compreendida se lida como uma história que apresenta a estrutura que Northrop Frye chama de estória romanesca.

Jogando os eventos para o tempo das origens - "quando tudo era falante", "no princípio do mundo" - e para o espaço indeterminado do mito - "A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar" - a *Décima* pode ser lida como uma estória romanesca, cujo fulcro é uma demanda - a captura do Boi Bonito, o mágico boi de número "sete".

Protagonizada por um herói de origens obscuras, cujo poder de ação o coloca acima dos outros vaqueiros da fazenda e que se move num mundo onde as leis da natureza estão suspensas, a *Décima* apresenta na sua estrutura as fases que, segundo Frye, definem a forma do romanesco:

> "The complete form of the romance is clearly the successful quest, and such a completed form has three main stages: the stage of the perilous journey and the preliminary minor adventures; the crucial struggle, usually some kind of battle in which either the hero or his foe, or both, must die; and the exaltation of the hero. We may call these three stages respectively, using Greek terms, the *agon* or conflict, the *pathos* or death-struggle, and the *anagnorisis* or discovery, the recognition of the hero (...)." (24)

Forma *ingênua* (25), a saga do vaqueiro Menino e do Boi Bonito tem como elemento essencial de seu enredo uma busca envolvendo um herói que se configura como uma espécie de enviado que vem de longe

para enfrentar um inimigo com poderes extraordinários. Se, por um lado, as informações sobre este herói são escassas, deixando entrever apenas uma figura cuja superioridade em relação a seus companheiros é inegável e imediatamente reconhecida por todos, de outro lado, seu antagonista é pintado com traços que aliam beleza, força animal, energia, coragem e, sobretudo, instinto de liberdade.

A partir de uma exposição inicial cujo objetivo reside fundamentalmente em fornecer todos os elementos necessários para que o móvel da ação se coloque - descrição do cenário, desaparecimento do boi, chegada do vaqueiro e preparação da vaquejada -, a história se arma de modo a compor um enredo do qual as etapas que constituem o romanesco formam o núcleo básico. De fato, podemos ver nas tentativas dos vaqueiros e no seu embate inicial com o Boi Bonito e nas primeiras incursões do Menino pelo Campo do Amargoso a viagem perigosa e as aventuras menores preliminares que definem a etapa do *agon* ou conflito.

Durante a perseguição, que antecede o encontro fatal entre herói e antagonista, ambos vão dar num "campo de muitas águas" - lugar edênico onde a natureza aparece representada numa espécie de versão idílica que coloca o mundo animal e vegetal em perfeita harmonia. Neste *locus amoenus*, existe um "riacho que nunca seca", à margem do qual boi e vaqueiro se encontram e vivem a experiência marcante de juntos beberem da mesma "água ciririca".

A fase da luta crucial ou *pathos* transforma-se aqui de luta mortal em confronto entre duas forças que se reconhecem como iguais. O Boi que "fica em pé e fala", longe de repetir o combate sangrento que havia causado a morte de tantos vaqueiros, parece se dar conta da superioridade do Menino e renuncia à luta, entregando-se ao laço sem esboçar qualquer reação. Surpreendentemente, o confronto entre boi e vaqueiro se resolve em canção, transpondo-se para o plano puramente verbal, sob a forma de desafio.

Momento climático da narrativa, este encontro introduz a fase da *anagnorisis*, ou descoberta, em que se dá o reconhecimento e a exaltação do herói, tanto por parte do próprio animal como por parte dos outros

vaqueiros da fazenda. Cumprida a demanda, o Menino revela a todos seu verdadeiro nome e devolve ao boi sua liberdade.

A *Décima* narra, portanto, o instante em que o homem doma a força bruta do animal e a transforma em força pacífica, em calma, em capacidade de trabalho e de sacrifício. O instante fugaz de comunhão entre a esfera da natureza e a esfera humana é captado por um Camilo poeta que, tocado pelo "deus do instante", cria um sentido de totalidade fundindo o eu que canta e o mundo cantado. Seu relato, dessa forma, se reveste de um tom predominantemente lírico que capta "as vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo" (26) e proporciona um contato súbito com o sagrado.

A força e intensidade deste "alumbramento" transparecem na emoção e no choro dos ouvintes e se materializam em cor e luz:

> "[O Boi] Sarajava. O campo resplandecia." (EA, 189)
> "Mas o Boi se transformoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fornalhas de um instante - o meio-tempo daquilo durado." (EA, 190)
> "... O Boi estava amarrado, chifres altos e orvalhados. Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia. Boi Bonito desse um berro, não aguentavam a maravilha. E esses pássaros cantavam." (EA, 192)

É a palavra do mito que intervém no espaço da narrativa para, através do relato de uma cosmogonia, contar como algo passou a existir, isto é, como o animal perdeu o dom da fala e do canto e, diferenciando-se do homem, transformou-se em força de trabalho. Estamos nos movendo aqui no terreno daquilo que Frye chama de escritura secular - "the verbal part of man's own creation" -, um dos dois aspectos do universo mitológico. Se o mítico e o fabuloso se diferenciam em termos de autoridade e função social e não em estrutura e se mito e estória romanesca pertencem à categoria de literatura mitopoética, é possível ler a *Décima* como uma história que contém uma grande concentração de significado mítico (27). A *Décima*, nesse sentido, ganha estatuto de mito pois ela explica algo a respeito da sociedade humana (neste caso, o drama da separação entre o domínio da cultura e o da natureza) e se

reveste de autoridade e de função social exatamente porque justifica ou legitima um estado de coisas.

O mítico - ou fragmentos dele - irrompe no tempo profano para sagrar o espaço da festa e recompor a ordem dentro do mundo de Manuelzão. Neste plano, na "Vargem da Água-Escondida" (um sucedâneo de Samarra?), as águas manam sem problemas e aparecem não só sob a forma de "riacho que nunca seca" como também se materializam no choro emocionado das mulheres. Configurando-se como uma epifania positiva, a narrativa de Camilo tem o poder de recolocar tudo em seu lugar e repor o sentido das coisas para Manuelzão. Do fundo de sua fragilidade e desamparo, Manuelzão é resgatado pelo imaginário dessa história e a fala criadora do velho tem a função simbólica de reconciliá-lo com seu destino de vaqueiro e homem só. O relato o ajuda a se dar conta da passagem inexorável do tempo, a reconhecer o ritmo da vida e lhe permite acolher filho e nora num abraço de pai. Aí ele encontra a resposta que procurava: vai partir com a boiada.

Nesse círculo mágico da história, memória e tradição recuperam, ainda que por breves instantes, a experiência coletiva daqueles que partilham um tempo e um trabalho ainda próximos do universo artesanal. Espaço privilegiado de criação, a festa é um momento concentrado de memória que arranca Manuelzão de sua experiência vivida de indivíduo solitário para inscrevê-lo na esfera da experiência compartilhada. Plena de sabedoria, a narrativa de Camilo encerra uma resposta e constrói-se como um momento epifânico que sela o destino do personagem e recupera o sentido da festa enquanto resgate do irredimido e do irrealizado.

No entanto, na paisagem dessacralizada do mundo moderno, em que as relações entre homem e natureza se tornaram problemáticas, a experiência do sagrado só pode se dar de forma fragmentária enquanto breve e fugaz intervenção do mítico no tempo profano. Isto significa que já não há mais lugar para o mito na sua totalidade e que, portanto, se do ponto de vista do personagem há ainda a possibilidade de uma visão epifânica, aos leitores é vedada a contemplação do mistério de forma direta. Estes são distanciados do universo do mito pela mediação dos

personagens e também pela intervenção do narrador na história de Camilo:

> "Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era - o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez (sic) do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado." (EA, 190/191)

Esta intromissão do narrador, que se interpõe entre Camilo e o leitor, e sua escolha de um foco que se coloca de fora em relação ao que se passa no mundo da interioridade do protagonista nestes momentos finais do conto deslocam, de fato, o leitor. Este procedimento impede ao leitor saber qual a natureza da pergunta formulada por Manuelzão e qual a resposta que o mito encerra. No entanto, algo é dito, pois o vaqueiro toma a decisão de partir. Enquanto o mistério contempla o mistério, a narrativa de Camilo ainda ecoa, encerrando o conto, e cumpre sua função mais essencial de colocar a serviço de uma história individual a experiência armazenada dos velhos narradores orais.

Num mundo sem transparência e transformado numa floresta de símbolos incompreensíveis, as velhas histórias exigem decifração, pois seu sentido tornou-se opaco e já não se revela de modo imediato. Manuelzão tem que decifrá-las e interpretá-las para, incorporando-as a sua vivência, dar sentido a sua trajetória.

Originárias das mesmas fontes, as duas narrativas orais que intervêm no universo da festa de Manuelzão assumem papéis e significados diversos no enredo de *Uma Estória de Amor*. Histórias dentro da história, elas funcionam como um jogo de espelhos que refletem imagens reveladoras a respeito do mundo do personagem principal.

Ao tematizar a fraude, a violência e o mal, a história da Destemida desperta em Manuelzão todo um emaranhado de sensações e lembranças que o mergulham no confronto com seu passado e o devolvem, inquieto e frágil, a um presente de insegurança e incógnitas. A narrativa de Joana serve, portanto, de instrumento para uma espécie de tomada de consciência por parte de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só. No processo de revisão de sua vida, o vaqueiro capta o sinal de que este mundo desconjuntado de que trata a história não é muito diferente de seu próprio mundo que, construído a duras penas e à custa de muito trabalho, está permanentemente ameaçado de ruir. Espelhando-se no vaqueiro impotente e fraco da história, Manuelzão se dá conta de quem é realmente. Mas internamente não vê qualquer saída que implique romper os laços de dependência que o atam ao dono da fazenda, e repudia a fraude e a traição como meios de ascensão social. Restam-lhe dessa forma o sonho de ter seu pedaço de chão e o desejo de poder viver sem aquele "susto de se vir a cair outra vez na pobreza".

O que a narrativa de Joana e a figura quase ubíqua de Camilo não o deixam esquecer é que sobre esses homens livres paira, ameaçadora, a sombra da miséria e da escravidão.

A *Décima*, por sua vez, se constitui numa epifania positiva, que tem como função primordial recompor a ordem dentro do mundo de Manuelzão. Inversamente à história da Destemida que, ao tratar da questão do mal, remete seus ouvintes a um mundo demoníaco, ínfero e desconjuntado, a *Décima* recoloca tudo em seu devido lugar, apresentando um mundo claro e ordenado, onde as relações de trabalho obedecem a uma ética desejável. Aqui, prevalece a função regeneradora da recitação do mito. Ao narrar o drama da separação entre natureza e cultura e ao repetir o instante em que o homem prova seu domínio sobre o animal, diferenciando-se dele, Camilo abre caminho para a irrupção do sagrado no mundo. Sua reconstituição do mito provoca, ritualmente, a experiência de devolver a Manuelzão sua condição de homem e dono de seu destino.

A insistência com que homem e animal são comparados e associados desde o início do conto não é, certamente, casual:

> "Ali e no pátio, onde os homens e animais formavam convivência, (...)." (EA, 112)
>
> "Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi." (EA, 113)
>
> "Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos." (EA, 119)
>
> "(...) tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego." (EA, 124)
>
> "O povo trançando, feito gado em pastos novos." (EA, 155)

A comparação não é fortuita. Ela vai além da mera constatação de que bois e vaqueiros fazem parte da mesma paisagem e de uma mesma realidade econômica. E toca num ponto nodal do mundo de inquietações que assaltam Manuelzão. Propiciado pelo clima liberador da festa, tem lugar um processo pelo qual o vaqueiro adquire clareza sobre si mesmo e sobre sua situação, enquanto se questiona a respeito do universo de trabalho alienado em que vive. O sistema de prestação e contraprestação de serviços vigente no campo escamoteia, através da cadeia de lealdade e dependência, uma relação de trabalho permeada pelo dinheiro e pautada pela exploração. Um trabalho que brutaliza o homem, jogando-o numa condição que pouco o diferencia do animal.

Ao sentimento de pertencimento, de destino comum, sobrepõe-se a percepção do isolamento que é marca das relações regidas por interesses, contratos e dinheiro. Cruzam-se desta forma no conto duas temporalidades diversas. De um lado, um modo de vida arcaico, regido por relações pessoais que mantêm a estrutura colonial do favor, pautado por relações de parentesco e agregação. De outro, relações cada vez mais impessoais, mediadas pelo dinheiro.

Transformaram-se as relações e as condições em que vive o homem do campo; alterou-se seu ritmo de trabalho. Sobra-lhe pouco tempo e pouco espaço para comemorações, atividades simbólicas e

práticas de solidariedade. As necessidades econômicas tornam-se determinantes, obrigando-o a uma rotina de trabalho mais intensa, reduzindo formas coletivas de trabalho como o mutirão e diminuindo suas chances de sociabilidade (28). A história de Manuelzão, nesta medida, é exemplar.

A sensação de vulnerabilidade e desarraigamento e a constatação de que não é possível harmonizar-se com suas aspirações e ambições tomam conta do protagonista e fazem-no palmilhar um caminho até então desconhecido para ele. Entretanto, a distensão característica da festa e a oportunidade que ela oferece de se narrarem histórias possibilitam esse momento de reencontro de Manuelzão com sua própria inteireza. Possibilitam ainda que Manuelzão se dê conta de que, subjugado pelo trabalho duro e brutal, também ele, assim como o Boi Encantado, perdeu o dom da fala criadora e do canto.

NOTAS

(1) BENJAMIN, Walter. "O Narrador", p. 202.

(2) Id., Ibid., p. 200.

(3) V. JOLLES, André. *As Formas Simples.*

(4) Anotações de aula. A expressão "formas evanescentes" foi cunhada por Flávio Wolf de Aguiar em seu curso "Conto e Catástrofe na Literatura Brasileira".

(5) apud DANTAS, Paulo. "Sagarana Emotiva".

(6) Refiro-me, por exemplo, a Celso de Magalhães, Câmara Cascudo, F.A. Pereira da Costa, Sílvio Romero, Bráulio do Nascimento e outros.

(7) V. NASCIMENTO, Bráulio do. "O Ciclo do Boi na Poesia Popular" in *Literatura Popular em Verso*, pp. 165-231.

(8) ALENCAR, José de. *O Sertanejo*, v. I, p. 10.

(9) V. ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil.*

(10) LOPES, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos*, p. 126.

(11) ANDRADE, Mário de. op. cit., v. I, pp. 21-22.

(12) CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições Populares da Pecuária Nordestina*, p. 60.

(13) A este respeito, V. minha dissertação de mestrado *Baú de Alfaias*, FFLCH, 1984 (mimeografado), pp. 43-59.

(14) PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, p. 7.

(15) BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Europa Moderna*, p. 166.

(16) SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde* (Uma Interpretação de *Macunaíma*), p. 19.

(17) apud BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*, p. 39.

(18) Esta história recebe diferentes nomes em suas diferentes versões. V. a este respeito CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*; idem, *Tradições Populares da Pecuária Nordestina*; BRANDÃO, Theo. *Seis Contos Populares no Brasil.*

(19) PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*, p. 31.

(20) BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 149.

(21) V. João Guimarães Rosa em entrevista a Gunther Lorenz: "Literatura deve ser vida" in *Exposição do Novo Livro Alemão no Brasil*, p. 345.

(22) Id., Ibid., p. 340.

(23) PROPP, Vladimir. *Las Raíces Históricas del Cuento*, p. 17.

(24) FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, p. 187.

(25) Uso *ingênuo* com o sentido que Frye lhe confere de primitivo ou popular. V. FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*, p. 35.

(26) ROSENFELD, Anatol. "Teoria dos Gêneros" in *O Teatro Épico*, p. 10.

(27) V. a esse respeito *The Secular Scripture* e *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye.

(28) Sobre esta questão, ver *Os Parceiros do Rio Bonito* de Antonio Cândido.

IV - A Montante do Tempo

"Mas que um som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem. Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo."

(Marcel Proust)

1. O Imaginário das Histórias

> "Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias corre por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens."
>
> (Guimarães Rosa em entrevista a Gunther Lorenz)

O ato de criar e contar histórias, longe de ser abandonado junto com os contos de fadas e jogos infantis, permanece como uma atividade básica e essencial da mente humana. A presença das histórias, nas suas mais variadas formas, faz da ficção uma experiência central na vida do homem.

Com efeito, a ficção é o meio de que se vale o homem para escapar, pela trilha da fantasia, do cotidiano muitas vezes insuportável que enfrenta; é a maneira que encontra, desde tempos imemoriais, para tentar compreender os mistérios que o cercam; é ainda o modo como procura refazer seu próprio trajeto num esforço nem sempre bem-sucedido de desvendar as sombras do passado e perscrutar o futuro.

A ficção é necessária e inerente ao homem, que faz dela uma arma contra as vicissitudes, um escudo contra as frustrações e um instrumento de descoberta de si próprio e do mundo.

De olhos cravados no céu e nas estrelas, ou observando a natureza que o rodeava, o homem antigo criou os primeiros mitos, na tentativa de explicar o universo e seus segredos. De lá até aqui, o caminho foi longo. No percurso, acumularam-se narrativas que se incorporaram à história da

humanidade e transformaram-se em fontes onde muitas vezes a literatura foi beber. Mas não só a literatura.

Foi também num velho mito grego que Freud se baseou para formular o "Complexo de Édipo", um dos pilares em que se assenta a teoria psicanalítica. Da mesma forma, quando se deu conta das potencialidades da *talking cure*, Freud dava o passo mais importante em direção ao reconhecimento de que, ao narrar sua própria história, o homem pode, através da sua fala e da escuta psicanalítica, encontrar respostas para seus enigmas.

Esta função terapêutica da narrativa, assumida enquanto prática psicanalítica, pode ser rastreada desde as sociedades primitivas onde os xamãs tinham um papel análogo ao do psicanalista, com a diferença de que suas sessões de cura se baseavam na fala ao invés da escuta. A cura xamanística pretendia suscitar experiências, reconstituindo o mito que o doente deveria viver, ou reviver (1).

Do mesmo modo, rituais de cura, às vezes acompanhados da recitação do mito, tinham por finalidade propiciar a recuperação do doente, baseados na crença de que não é possível reparar a vida mas somente recriá-la pela repetição simbólica da cosmogonia. Assim, era preciso recomeçar a existência, fazendo o doente renascer simbolicamente para restituí-lo à sua condição de saúde (2).

A idéia de cura pela palavra também está presente em um dos escritos de Walter Benjamin, que reconhece, de modo inequívoco, a força terapêutica da narrativa, aliada, neste caso, ao gesto de carinho materno:

> "A criança está doente. A mãe a leva para a cama e senta-se perto dela. E então começa a contar-lhe histórias. Como se deve entender isso? Eu o pressenti, quando N. me falava da extraordinária força de cura que haveria nas mãos de sua mulher. Destas mãos ele dizia: "Seus movimentos eram altamente expressivos. No entanto, não teria sido possível descrever sua expressão... Era como se elas contassem uma história." A cura pela narração, conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Elas não apenas repetem a fórmula de Odin, mas narram o assunto que deu margem a que ele utilizasse pela primeira vez a fórmula. Também se sabe que a narração que o doente faz ao médico no início do tratamento pode tornar-se o começo de um processo de cura. E aí se coloca a pergunta, se a narrativa não pode constituir o clima adequado e a condição mais propícia de uma cura. Ou mesmo: toda doença não seria curável, contanto que se deixasse levar suficientemente longe - até a embocadura - pela corrente da narrativa? Se se considera a dor como uma barragem que resiste a essa corrente, então se vê claramente que ela é quebrada onde a correnteza se torna forte o suficiente para arrastar tudo que encontra em seu caminho para dentro do mar de um esquecimento feliz. O acariciar desenha um leito para essa corrente." (3)

Na concepção de Benjamin, portanto, o doente pode ser curado não apenas pelas palavras e carinho da mãe, mas também seu processo de cura se inicia com a história do sofrimento que ele mesmo narra ao médico ou ao psicanalista.

Narrando sua própria história ou ouvindo-a narrada por outrem, o doente é cativado pelo poder mágico da palavra. Este dom de cura pela narração e o poder de sedução da palavra encontram sua mais perfeita expressão em *As mil e uma noites*. Ali, Sheherazade enreda o sultão Xariar na sua teia narrativa e, sem excluir do seu relato histórias de adultério e traição, propicia-lhe o caminho da cura, operando uma transformação de natureza interna, através da linguagem simbólica da narrativa. Transformando a palavra em arma contra a morte, a sultana vale-se de suas histórias para cicatrizar as feridas deixadas por outra mulher no coração do sultão (4).

O que *As mil e uma noites* sugerem é que a relação que se estabelece entre narrador e ouvinte é, de certa forma, análoga àquela que se dá entre analista e analisado, com o narrador assumindo o papel de analista e conduzindo, através do ardil da narrativa, a uma recuperação do passado do ouvinte.

Desta maneira, narrador e ouvinte tornam-se cúmplices de um processo que busca reconstituir, sob forma narrativa, histórias que resgatam restos do passado e o presentificam, possibilitando uma espécie de cura. Nesse sentido, é possível dizer, com Peter Brooks, que

> "L'écoute est irréparable: après avoir écouté, on ne peut plus revenir dans une position de surdité, d'ignorance, d'innocence." (5)

Esta parece ser a função primordial das narrativas emolduradas, que são a essência de *As mil e uma noites*.

No conto de Guimarães Rosa, da mesma forma, as narrativas dentro da narrativa assumem um papel essencial. A sedução da (e pela) palavra também se corporifica sob a forma de história e exerce um poder irresistível sobre o vaqueiro Manuelzão, seu personagem central. Diferentemente da astuta Sheherazade, que arquiteta um plano para enredar o sultão e caminha cotidianamente sobre o fio da navalha que pode conduzi-la à morte, os contadores de história de *Uma Estória de Amor* encarnam a sedução que a palavra exerce sobre seus ouvintes de maneira involuntária. Joana e Camilo não são belos nem dotados de inteligência superior como a sultana, mas dão provas do poder de transformação que as histórias contêm. E este poder funciona tanto para os narradores quanto para os ouvintes. Se Camilo cresce, "saído em outro velho Camilo, sobremente", a transformação que se opera em Joana vai ainda mais longe:

> "Joana Xaviel virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante." (EA, 130)
>
> "Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias - gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar." (EA, 135)

Já não se trata mais da "capioa barranqueira", pois o vaqueiro, seu ouvinte, cria uma outra Joana. São as histórias que narra, portanto, que emprestam a ela o poder de sedução que Manuelzão testemunha e traduz em suas considerações sobre o que ouve:

> "Se furtivava o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias. As estórias - tinham amarugem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia." (EA, 132)
>
> "Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia - a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo!" (EA, 133)

Este poder de sedução é, em larga medida, responsável pela atitude ambivalente de Manuelzão para com as histórias de Joana. Isso se evidencia principalmente através das antíteses - "torto encanto", "amarugem e docice" e "mel de marimbondo" - com que o ouvinte se refere a elas, numa tentativa de resistir à sedução. As "negaças" (que tanto podem significar *isca*, *ilusão* ou *sedução*), o "torto encanto", o "mel" mesmo que de "marimbondo" lançam a rede que captura a fantasia do vaqueiro e vencem-lhe a resistência, preparando-o para se transformar no ouvinte atento e emocionado da história de Camilo.

As narrativas enredam Manuelzão no seu "urdume" e abrem espaço para que ele se veja refletido no mundo de imagens que elas encarnam. Tratando das questões que o atormentam, elas as espelham e narram ao vaqueiro os dramas de sua existência. Neste espelhamento, narradores e ouvinte estabelecem um vínculo invisível e tornam-se cúmplices do processo de resgate do passado do personagem, presentificando sua história passada, reconstituída sob a forma de narrativa. Nesse sentido, a escuta torna-se essencial, pois implica o rompimento do estado de "surdez" do ouvinte que, graças ao discurso narrativo, torna-se capaz de evocar ausências e fazer emergir seu passado. No caso de Manuelzão, sua vida transcorre, sob a forma de imagens, diante dos seus olhos e lhe penetra pelos ouvidos.

Uma Estória de Amor abriga um pequeno rosário de histórias: os breves relatos dos vaqueiros mesclando notícias trazidas de longe à experiência dura de tanger boi, fragmentos da *Donzela Guerreira*, quadrinhas sobre o cotidiano dos homens do campo e, sobretudo, a história da *Destemida* e a *Décima do Boi e do Cavalo*, narradas por Joana Xaviel e por Camilo.

A importância destas duas narrativas engastadas na trama do conto não se pode medir apenas pelo que Manuelzão reconhece nelas de sua própria história. Assaltado pela sarabanda de imagens que as duas histórias fazem surgir na sua imaginação - vaqueiros, mulheres, bois, patrão, riacho, fazenda, cavalos - seu mundo parece desfilar perante seus olhos, entrelaçando o imaginário do protagonista com o imaginário das velhas histórias orais. Dessa forma, estas se apresentam para Manuelzão como uma sucessão de imagens que evocam imagens de sua própria vida. Ele é o vaqueiro das histórias e vê refletidas nelas muitas das questões que o inquietam - a relação com o patrão, com as mulheres, com o filho, com a terra, com os bois. Cria-se, dessa maneira, uma homologia entre as constelações de imagens desenhadas pelo conto e pelas narrativas engastadas que, graças a esse processo de espelhamento, fazem emergir o universo do desejo e da memória, submerso e latente. Arrancando o personagem da contingência histórica, o fluxo das histórias desata e faz manar o fluxo do tempo, descristalizando o que havia ficado petrificado, sob a capa do esquecimento.

Por isso, aflora à superfície do enredo, misturando-se às próprias histórias, um complexo trançado de imagens que inclui pais, filho, nora, riacho seco, boiada, trabalho - todo um mundo oculto e abafado que encontra espaço para se deixar entrever. Como dois espelhos que, colocados um diante do outro, criam duas séries de imagens, conto e histórias refletem e arrancam para fora a interioridade, o universo do desejo, das lembranças e do inconsciente de Manuelzão.

Assim como a visão da Casa, no primeiro segmento narrativo, devolve a Manuelzão o momento distante em que chegara a Samarra, são as associações auditivas e visuais que estabelecem correspondências entre as histórias narradas e a história passada do vaqueiro. Se o rosto e o canto do velho Camilo fazem Manuelzão recordar-se das quadras e narrativas que ouvira em outros tempos, a figura e a voz de Joana desencadeiam um intenso jogo de associação de idéias no personagem principal, trazendo à tona breves fulgurações de imagens de seu passado. Ao cruzar o tempo das histórias com o tempo interior do vaqueiro, o conto vai produzindo um tecido feito de eventos de épocas diversas, revelando camadas superpostas da memória, tal como num palimpsesto. Assim, os fios da história vão se entretecendo aos fios da reminiscência e o passado aflora, deslocando o presente do sujeito e do conto:

> "Então a Destemida, mediante venenos, matou a mãe do homem rico, antes que ela fosse poder delatar ao filho os exatos." (EA, 134)
>
> "A mãe de Manuelzão também apreciava. Só pelo desejo dela, foi que se deixou a Joana Xaviel vir, de tempos em tempos contar." (EA, 134/135)
>
> "-"... Diz que era um Rei, tinha uma filha por casar ..." O senhor do Vilamão, miúdo mansinho de tão caduco, o pai dele tinha sido o maior de todos os fazendeiros, no rumo de Paracatu. Um faraó de homem, dono de quinhentos escravos, fazenda de toda gala." (EA, 135)
>
> "A estória da Carolina: - *"A preta chegou nos agrades da cadeia, e deu o recado: que ele pudesse ir, que a Princesa chamava. Quando voltou, arengou à Sinhá..."* (EA, 136)
>
> "Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa. O Adelço merecia uma mulher assim?" (EA, 137)

Da mãe do homem rico da história para sua própria mãe, do Rei para o senhor do Vilamão, da Princesa para Leonísia, o fluxo da consciência do vaqueiro vai percorrendo os caminhos sinuosos da memória. Embalado pela voz da contadeira, Manuelzão vai desentranhando fragmentos de seu passado e misturando o pai e a mãe, o filho e a nora, Federico Freyre e a fazenda, o senhor de Vilamão, João Urúgem, os netos, os companheiros. A cada imagem seu corpo esquecido, sem memória, reconstitui momentos que se perderam no tempo. Estabelecem-se correspondências temporais e o presente de Manuelzão se comunica com os diversos passados, através dos acontecimentos lembrados. As narrativas o deslocam para outras cenas e outros espaços e sua vida de vaqueiro volta à sua lembrança:

"(...) o senhor do Vilamão (...) assistia numa casa enorme, com capela por dentro - mas espaçosa, possuindo nobre altar, com douração, com os ornatos todos - onde cabiam bancos de jacarandá, de recosto, e a gente admirava a cruz e os instrumentos de martírio, repintados, em amarelo e azul, no forro branco do teto. Lá, naquela fazenda Atrás-dos-Morros, se servia vinho comercial, bebidas de sala; mesmo em dias sem festa se comiam eram iguarias." (EA, 135/136)

"Mas esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade." (EA, 136)

"A quando Acizilino se casou, ele e Manuelzão trabalhavam pra Nhô Acácio, nos Algodões. Acizilino, depois do casamento, podia ter tomado folga, de gala de repouso; se tanto, se duvidar, uns dias. Mas fez questão de sair com a gente, ele casou num sábado e se saiu na segunda, com o gado, esse trem, que se ia para o Capão das Almas, por fora de uns mais de quarenta e cinco dias, ida e volta só." (EA, 139)

"Pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aqui, você-ali, maria-hoje-em-dia - eram gado sem marca, como as garirobas, sem dono, do cerrado. Nem não moravam dentro das terras de seu serviço. E ele nunca se descuidara de não gostar demais delas. Isto é, às vezes, tinha gostado. Tinha até chorado, lágrimas, dessas que violão toca." (EA, 139)

"Diversidade grande de quando de primeiro se tinha vindo, se dormia, ali no arrancho, e os macacos manheiros gritando juntos matinavam, dependurados das árvores, quase que podendo bulir com as mãos nas cangalhas da gente!" (EA, 140)

"Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafúa, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando de caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados." (EA, 144)

No livre fluir de sua consciência vão se revelando os temas que o inquietam. Por mais que vagueie, seu pensamento sempre retorna a duas questões fundamentais: sua relação com as mulheres (Joana, a mãe,

Leonísia, e as "mulheres acontecidas" que encontrou pela vida) e sua condição de homem livre e pobre.

Numa espécie de *ritornello*, as relações afetivas e a condição social sempre recorrem nas suas lembranças e divagações, aparecendo, deslocadas, sob diversas formas: ora é o par Acizilino/esposa, ora é Adelço/Leonísia, ora Camilo/Joana; ora é o senhor do Vilamão, ora é Federico Freyre, dinheiro, posses, fazenda. Qualquer que seja a forma, no entanto, é o passado que retorna sob o signo da falta, expressa nas imagens da "grota" e do "cavo chão". O que as histórias desencavam, deste modo, é este passado de renúncias e privações, é esta vida de cortes - dos afetos, dos sentimentos - que se desenha concretamente na imagem do riacho que deixou de correr.

Este passado de privações é arrancado de seu estado de cristalização, salta pelos ares e é salvo no momento em que encontra o presente, restituindo a Manuelzão, no final da festa, a possibilidade de caminhar em direção ao futuro, em busca da redenção e da utopia:

> "Havia de compor outras, maiores festas, ali na Samarra. Ou em lugares. Aumentação. Ir, por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão, dizer seu nome." (EA, 145/146)
>
> "Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada (...)" (EA, 146)
>
> "Sair, daqui a quatro dias. Da Samarra à Tralha, primeiro dia, subida da Serra, quatro léguas, mau cômodo, mau pouso. Segundo, da Tralha ao Andrequicé, corda de morros, cômodo regular, três léguas e meia, bom pouso, pasto regular, desdemente. Do Andrequicé à Vereda-do-Enforcado, razoável. Fazenda São-Manuel, da viúva Pedro Donato. Riacho-do-Chumbo. Fazenda Jequitibazinho - esses paraísos de agradável. Ribeirão Branco. Lagoa do Caramujo. Riacho da Vaca Magra. O resto. Meio de dar volta, de longe do Curral-de-Pedras, faltava de todo a água, para a boiada beber, o vento perfazia muito, o frio muito." (EA, 172)
>
> " - Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa - dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir - mas para depois se lembrar ... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias ... A boiada vai sair. Somos que vamos." (EA, 193)

É, portanto, fundamentalmente através da mediação das narrativas que Manuelzão se reencontra com seu passado. E a festa, mais do que comemorar a inauguração da capela, sagra o momento no curso da existência do vaqueiro em que ele se apropria de sua história. Trata-se da festa do reencontro de Manuelzão com sua própria experiência, que o devolve reconciliado com a idéia de deixar a Adelço a tarefa de substituí-lo no comando de Samarra.

Enquanto veículo da experiência humana, as narrativas de Joana e Camilo conduzem o vaqueiro a essa nova fase de sua vida e assumem, de certo modo, uma função "terapêutica": elas são parte fundamental do processo de resgate do fluxo temporal interrompido, na medida em que se constituem no elo de ligação entre o presente e o passado do vaqueiro, por um lado, e fundem passado individual e passado coletivo, por outro. As impressões armazenadas no inconsciente de Manuelzão, sob a forma de reminiscência, saltam do *continuum* da sua história e se encontram com a experiência narrada pelas histórias.

Os sinais externos de sua "doença" - a falta de ar, a dor no machucado do pé, as palpitações - desaparecem. Do ponto de vista interno, Manuelzão consegue recuperar seu passado, reintegrando-o a seu presente: ele resgata o tempo da juventude, o tempo da chegada em Samarra, o tempo de "antigamente". Com fragmentos, com as lembranças que, tal qual um arqueólogo, escava na memória, ele constrói o desenho de sua trajetória, que culmina no abraço de pai com que acolhe Adelço e Leonísia. A "cura" do seu ferimento no pé lhe devolve a mobilidade e lhe permite, assim como o riacho da narrativa de Camilo, sair caminhando e retomar a itinerância. Do estado de paralisia e imobilidade - signos da morte -, surge a possibilidade de regeneração.

Na linguagem simbólica das narrativas, o velho vaqueiro descobriu imagens de sua vida e achou respostas e alívios para seus males. Narrando sua própria história e ouvindo-a narrada por outrem, Manuelzão é fisgado pela palavra, a que é restituído, em *Uma Estória de Amor*, o poder de encantamento e de força criadora.

Reinvestida de sua função mitopoética, a palavra, em busca do sentido das próprias coisas, recupera "na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual" (6).

No espaço do imaginário das histórias, abre-se uma saída para o cotidiano. Ver sua própria imagem refletida no espelho das histórias inscreve Manuelzão no destino comum dos oprimidos e despossuídos, ajuda-o a dar-se conta de sua situação e, resgatando-o de sua condição de impotência, lhe devolve a possibilidade de decidir sobre sua própria vida.

Longe de se estreitar, aqui o caminho se abre para ele. A viagem - tema tão frequente na tradição literária - aparece no final do conto como perspectiva do novo e marca da mudança. Isso é o que as histórias (e a própria festa) ajudam o vaqueiro a compreender, mesmo "sabendo os pressentimentos".

Na dúvida de que possa haver respostas para suas dúvidas e inquietações, ele resolve perguntar ao velho Camilo:

> "Perguntasse ao velho Camilo. Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar... Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias - (...)" (EA, 178/179)
>
> "O que podia era perguntar ao velho Camilo algum renovame, algum pedido que ele tivesse de ter. Mas não avantajava. Velho Camilo não ia dar resposta." (EA, 179)
>
> "Daí, pois, perguntava. Perguntava? - "Seo Camilo ..." Que era que ia indagar? Só se mandando. Mandava. - "Seo Camilo ..."
>
> - Seo Camilo, o senhor conte uma estória!" (EA, 179)

Então, o vaqueiro sucumbe à sabedoria do velho narrador e ao poder da narrativa que este guarda na memória, deixando-se tomar pela magia do relato.

Por tudo isto, em *Uma Estória de Amor* as narrativas encaixadas ocupam um lugar fundamental na trama, na medida em que refratam em escala menor o tema do macro-enredo e traduzem a nível simbólico a situação do personagem central. O conto, ele próprio uma história de vaqueiro, repete, por um jogo de espelhamento, histórias de vaqueiro que a tradição conservou e que intervêm na narrativa nas vozes de velhos mestres da arte da narração, trançando o imaginário individual e coletivo.

No seu processo de construção, portanto, o conto capta e desvenda correspondências entre as imagens do passado do personagem e as imagens que as histórias desenham. As histórias entram no enredo do conto para detonar o mundo das lembranças do personagem e fazê-lo emergir, desmanchando o tempo e o espaço da festa para introduzir o tempo e o espaço da reminiscência.

Há, desse modo, uma história que o próprio Manuelzão conta, através do recurso do discurso indireto livre, e que traz à tona fragmentos de sua vida, num processo claro de resgate de seu passado. Graças a sua capacidade de deflagrar o imaginário, as lembranças, a memória, as histórias se revelam portadoras de significados que falam de perto ao protagonista, pois ele encontra nelas algo que já trazia dentro de si.

É neste momento de confluência da memória individual e coletiva, em que uma se refrata sobre a outra, que é possível arrancar o passado de seu estado de petrificação e fazê-lo fluir.

A relação de homologia entre as narrativas de Joana e Camilo e o conto, no entanto, não se esgota na sua função de descristalizar o passado do personagem, fazendo-o manar novamente. Elas também espelham uma outra questão, presente no enredo do conto.

O afloramento das lembranças de Manuelzão a respeito de sua relação com os pais, filho, terra e patrão, coloca, num determinado momento, o problema de sua substituição no comando de Samarra. Confrontado com a idéia da velhice, o vaqueiro se dá conta de que

"Carecia de um filho, prosseguinte." (EA, 136)

Em meio à complexidade de seu tecido narrativo, o conto também apresenta, assim como as histórias narradas por Joana e Camilo, um tema de longa tradição no conto popular.

Segundo Vladimir Propp (7), o conto maravilhoso frequentemente centra-se em torno de um protagonista que ascende ao trono ocupado pelo sogro, suscitando a questão das formas de sucessão no poder. Em geral, a ascensão ao trono pelo herói depende do cumprimento de uma empresa difícil e da morte do rei. Nos relatos maravilhosos, é comum o rei anunciar publicamente que dará sua filha como esposa àquele que levar a cabo a empresa proposta. Nunca fica explícito que razões levam o rei a agir de tal modo, mas a renúncia ao trono é geralmente motivada por sua impotência e velhice, que aparecem sob a forma de enfermidades e achaques. Nesses contos, portanto, o surgimento de uma nova geração mostra aos velhos que é chegado o momento de dar lugar à renovação.

As histórias narradas por Joana e por Camilo de certa forma tematizam este problema. O que a narrativa de Joana propõe, ainda que de modo invertido e negativo, é uma forma de sucessão, que assusta o vaqueiro pela sua crueldade e violência. A posse e a ascensão por meio da usurpação e da fraude são questões centrais na história da "capioa barranqueira" que são retomadas no "romanço" relatado por Camilo,

desta vez de modo positivo e ético. Na *Décima*, trata-se também do problema da sucessão, só que claramente relacionado ao cumprimento de uma empresa difícil (a captura do Boi Encantado) eticamente conduzida pelo herói.

Tratando de questões que estão presentes na vida de Manuelzão, essas histórias espelham um aspecto do enredo de *Uma Estória de Amor*. Sem o saber, Joana e Camilo tocam, através da linguagem simbólica de suas narrativas, num ponto sensível ao seu ouvinte.

A relação de Manuelzão com Federico Freyre (o homem "*feliz de rico*" da história de Joana?), proprietário de Samarra, figura vicária de pai e autoridade inconteste; a questão da propriedade; a constatação da velhice e da fraqueza, sinais evidentes de que está chegando a hora de deixar o comando de seu "reino", construído à custa de bastante sacrifício; a relação conflituosa com o filho, nunca reconhecido como tal - tudo isto o vaqueiro ouve e vê refletido nas histórias dos dois narradores.

Nesse sentido, a questão da sucessão aparece também nas duas histórias que, ao mesmo tempo que refratam uma situação sobre a outra, tratam de um tema central nos contos maravilhosos. Ainda que haja diferenças entre a *Destemida* e a *Décima* no que diz respeito à sua estrutura e personagens, ambas pertencem ao modo romanesco. No caso do conto, no entanto, há um deslocamento evidente. A situação real e concreta de Manuelzão é bem outra: ele está claramente no plano da ficção realista e é só através do imaginário das histórias e da fantasia que lhe é permitido acesso ao sonho de ser proprietário e senhor.

Entretanto, as coordenadas históricas não esgotam a idéia de personagem criada por Guimarães Rosa na figura de Manuelzão, pois através dela fluem motivos recorrentes nos velhos contos populares. Para rastreá-los, é necessário, seguindo a trilha de Northrop Frye, enveredarmos pelo caminho da antropologia literária em busca de arquétipos. O recuo de alguns passos a fim de "ver a composição ao invés das pinceladas" (8) permite constatar a existência de um paradigma narrativo que informa o conto de Guimarães Rosa.

Não se trata apenas de detectar a presença de imagens ou configurações míticas espalhadas ao acaso pelo texto, mas de identificar num tecido basicamente realista a recriação de formas arquetípicas,

através de procedimentos tais como substituição, adaptação ou apropriação (9).

Por debaixo de suas outras camadas de significado, há um mito ou enredo arquetípico, que é evocado e organiza a narrativa de *Uma Estória de Amor.*

Na história de Manuelzão, é possível reconhecer ecos não só do motivo da sucessão no poder, mas também da relação entre fertilidade humana e fertilidade natural - ambos preocupação manifesta em diferentes mitologias e temas-chave tanto no mito quanto no ritual (10). Inscrever o conto nesta longa e antiga tradição significa ler seu enredo, personagens, tema e imagens como elaborações ou deslocamentos de elementos semelhantes presentes nos mitos e contos populares. Mais do que expressão direta de antigos rituais, descobrimos vestígios dos velhos cultos de fertilidade na identificação que se pode estabelecer entre o homem e a terra, cuja prova mais concreta aparece no episódio do riacho. Imagem de uma natureza humanizada, o riacho revela seu caráter alegórico ao ser comparado explicitamente a um corpo morto - o corpo do senhor de Samarra.

Tida como princípio da vida e símbolo de fertilidade, a água, seja sob a forma de rio ou mar, era parte essencial nos antigos ritos. Em algumas sociedades, sua escassez ou ausência significava literalmente o limite entre vida e morte, o que contribuiu fortemente para assegurar sua presença e importância nos rituais.

Havia ainda a convicção de que o destino de uma comunidade estava inextricavelmente ligado ao de seu rei, o bem-estar de uma dependendo do bem-estar do outro. No princípio de identidade entre governante e vida/fertilidade assentava-se toda a crença popular destes antigos cultos, em que o rei

> "(...) is not merely a deeply symbolic figure, but the essential centre of the whole cult, a being semi-divine, semi-human, standing between his people and land, and unseen forces which control their destiny." (11)

A impotência, a enfermidade ou a senilidade do rei eram vistas como causas diretas do esgotamento da terra, pois acreditava-se na

> "(...) cessation, or suspension, by injury or death, of the reproductive energy of the god upon whose virile activity vegetable life directly, and human life indirectly, depended." (12)

Desta crença, que pode ser rastreada em diferentes civilizações, nasceu o ritual que se centrava num rei divino, morto todos os anos para renascer na figura de seu sucessor. Em desenvolvimentos posteriores, o rei já não era morto, mas sofria anualmente uma morte simbólica seguida de um renascimento ou ressurreição também simbólicos.

A correlação implícita que se pode estabelecer em *Uma Estória de Amor* entre a interrupção do fluxo do riacho e os achaques e velhice do personagem central permite traçar um paralelo entre o papel atribuído a Manuelzão no conto e a figura arquetípica do governante cujo ferimento, real ou simbólico, é responsável pela aridez e exaustão de suas terras. Dentro de uma perspectiva mitopoética, que vê a esterilidade da terra como conseqüência direta da esterilidade do soberano, poderia ser aplicada a "lei da participação" formulada por Lévy-Bruhl para afirmar a identidade entre fenômenos ou objetos de esferas diversas, que estabelece uma espécie de "simpatia" natural entre homem e natureza.

Na relação que Manuelzão cria entre si próprio e o riacho, há ressonâncias deste enredo arquetípico, que se revelam basicamente através dos símbolos e figuras do velho mito. Em Samarra, onde Manuelzão governa, soberano e senhor, o leito seco do riacho evoca a terra estéril e seca, cuja vida só é restaurada, do ponto de vista simbólico, graças à recitação do mito por um velho sábio que sugere a figura de um curandeiro ou xamã.

Tal qual os cultos, o conto encena um ritual de morte e renovação que, pela recitação solene do mito, restaura a saúde à terra e ao homem, oferecendo a esperança de um renascimento. Manuelzão deixa o comando de Samarra nas mãos de Adelço; o riacho volta a manar no plano imaginário, através da narrativa do velho Camilo,

> "Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca - "Sou riacho que nunca seca ..." - de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo." (EA, 189)

renovando a expectativa de que volte também a fluir no espaço da fazenda e a narrativa se encerra sob o signo do novo, com a perspectiva da viagem.

Dessa forma, a história narrada se inscreve no ciclo natural de morte e regeneração, encenando simbolicamente no conto um momento de transformação da condição humana. O tempo interrompido, corporificado na imagem do riacho secado, se transmuda em fluxo temporal, sob a forma de riacho desatado.

A reconstituição do padrão ritual presente no conto, no entanto, não deve ocultar as diferenças existentes entre o plano do mito e o plano da criação literária. Em primeiro lugar, é preciso marcar que o destino de Manuelzão já não é mais prescrito pelo mito ou pelo ritual, mas decidido por um ato de vontade pessoal.

Em segundo lugar, se, por um lado, importa pontuar a presença destes vestígios de antigos rituais na sua construção, é necessário reconhecer que o conto não é um simples repositório de velhos símbolos mas uma forma simbólica inteiramente nova. Embora tenha no mito sua matriz, o conto apresenta uma estrutura narrativa que transforma o material mítico, arranjando-o e organizando-o de modo muito particular. O salto do plano do mito para o plano da literatura se dá justamente porque se interpõe aí o insondável da criação, a transfiguração estética operada pela presença de um autor que aproveita a tradição sem, no entanto, deixar de imprimir sua marca pessoal numa composição que é, sobretudo, singular.

Desta forma, o mito se configura como uma pedra de toque a partir da qual é possível revelar a presença de um tema universal numa forma verbal particular. Importa perceber que, através da figura historicamente determinada de Manuelzão, reencena-se um drama vital a que o conto deu uma forma.

Do mesmo modo que o vaqueiro empreende um movimento de volta às suas origens, buscando na sua história passada as motivações de seu presente, o conto mergulha na tradição, resgata antigas narrativas, destravando um imaginário que a memória conservou, e pesca nas redes do tempo um paradigma narrativo que informa seu enredo.

No entanto, para conferir plausibilidade ao narrado, o *mythos* que dá origem ao conto sofre uma série de deslocamentos que inscrevem Manuelzão e seu mundo no universo realista. Com efeito, a não ser na imaginação de seu capataz, Samarra não é seu reino mas apenas um "currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais"; ele próprio não passa de um velho cheio de achaques, sem eira nem beira; o recitador do mito é apenas "uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido". Manuelzão é, sobretudo, um homem particular, protagonista de sua própria história e presa das contingências de tempo e lugar.

No entanto, há algo de ritualístico nesta festa que possibilita ao vaqueiro a despetrificação e revisão de seu passado. Neste processo, fica patente a importância de todas essas velhas narrativas que constituem o acervo ficcional onde o homem armazena e compartilha suas experiências.

NOTAS

(1) V. LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Cultural*, p. 230.

(2) V. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*, p. 94.

(3) BENJAMIN, Walter. "Erzaehlung und Heilung" in *Gesammelte Schriften*, IV-1, p. 430, tradução de Adélia Bezerra de Meneses. Ver também a este respeito o artigo de Jeanne Marie Gagnebin, "Narrar e Curar" in *Folhetim*, 01/09/85.

(4) V. MENESES, Adélia Bezerra de. "Do Poder da Palavra" in *Folhetim*, 29/01/88.

(5) BROOKS, Peter. "Constructions psychanalytiques et narratives" in *Poétique*, n. 61, p. 63.

(6) BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 153.

(7) V. PROPP, Vladimir. *Las Raíces Históricas del Cuento*.

(8) FRYE, Northrop. "The Archetypes of Literature" in *Fables of Identity*, p. 13. Tradução minha.

(9) Estes procedimentos são apontados por Fredric Jameson em "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism" in *The Political Unconscious*.

(10) V. KIRK, G.S. *Myth*, p. 98.

(11) WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*, p. 136.

(12) Id., Ibid., p. 44.

2. Imagens do Sertão

> "Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância; o olhar da natureza assim despertado sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho. As palavras também podem ter sua aura."
>
> (Walter Benjamin)

A leitura de *Uma Estória de Amor* pode ser descrita como uma experiência sensorial. Os sentidos são chamados a acompanhar a narração, graças aos dados relativos ao olfato, ao tato, à escuta, à visão e à sugestão de permanente movimento que o conto provoca. Macacos roncam, papagaios gritam, o capim exala cheiro, o vento corta, o ar é áspero, o povo canta e dança e o cenário se enche de cor e movimento. O dourado do pau-doce, o branco da capela e das colchas de bilro, o azul do céu, o verde das árvores. Um feixe de sensações que não esconde, entretanto, o predomínio do olhar.

Uma Estória de Amor compõe um pequeno universo de imagens. Desde o primeiro parágrafo, que se abre com um instantâneo de Samarra - "só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais" -, o conto tece uma intrincada rede de imagens que tem no riacho sua imagem-matriz. Feito uma cicatriz riscando o chão da fazenda, o leito seco do riacho, meio oculto por entre o trançado das árvores, se desenha como marca do texto.

O conto se apresenta, na verdade, como uma sucessão de quadros que ganham vida e movimento graças à natureza cinematográfica do relato, cujos procedimentos narrativos incorporam uma série de técnicas e recursos próprios do cinema (1). Personagens, objetos e cenas são captados pelo olhar do narrador e transformados em imagens pictóricas, enredando o leitor no extraordinário impacto visual da narrativa:

> "Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava a capelinha." (EA. 107)
>
> "(...) dois machados de gentio, lisas e agumiadas peças de sílex, semelhando peixes sem caudas, desenterrados do chão de um roçado montês (...)" (EA, 108)
>
> "Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo." (EA, 126)

Através de quadros como estes, feitos de palavras, estáticos ou não, o conto se dá a ver e transforma a leitura numa vívida experiência que potencia o movimento do olhar. Graças aos artifícios da voz narrativa e à sua capacidade de representar o real através de imagens que falam, o leitor é tragado para dentro da ação do conto, como participante da festa de Manuelzão. Se, para obter tal efeito, é decisivo o uso, por parte do narrador, do *close*, de movimentos de aproximação e distanciamento e da alternância de planos, a visualidade também nasce de um certo modo de configurar a linguagem.

Do mágico poder de sugestão e criação das palavras, vão-se forjando, em meio ao burburinho da festa, as imagens do sertão que Rosa pinta inclusive nos pequenos detalhes. São as gameleiras, os tinguis, as rolas fogo-apagou, a irara, o pau-doce e o pacari, os meninos, os vaqueiros, os bois, o buritizal - elementos de uma paisagem que vai adquirindo forma e ganhando contorno diante de nossos olhos. O sertão se desenha a partir das minúcias, dos sons, das cores:

> "As barras do dia quebrando, em cima da Serra dos Gerais, o roxoal da sobrealva abrida, os passarinhos instruindo, vinha por tudo o bafo de um dia que ia ser bonito. Que-queriam os periquitos. As fogo-apagou, se dizendo alto, e os pássaros-pretos, palhaços, na brincação. Bandos de juritis, tantas, tão junto de casa. Nem eram só juritis, eram pombas-verdadeiras. E cheirava a muito boi." (EA, 147/148)

A seqüência das oclusivas bilabiais */p/* e */b/*, acompanhadas da vibrante */r/* ou não, das oclusivas dentais */t/* e */d/*, a onomatopéia que imita o som dos periquitos ("*que-que*riam os peri*qui*tos") são bons exemplos de como a linguagem se deixa contaminar pela materialidade dos sons para criar o sentido. Instigada a todo momento a romper os limites da linearidade da escrita, a linguagem arma-se de uma gama de recursos expressivos a fim de dar conta da multiplicidade e simultaneidade do real.

A aguda percepção das cores, dos sons, dos cheiros, das formas e a capacidade de estabelecer relações associativas ou analogias entre diferentes universos, próximos e distantes, são fundamentais para captar a experiência e redesenhar o mundo através das imagens. Ao sugerir visões, sensações, cheiros, movimento, as palavras traduzem sensorialmente o real e compõem um espaço poético por meio da transposição metafórica da linguagem:

> "(...) onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado (...)." (EA, 107)
>
> "No frio apertado da noite (...)" (EA, 127)
>
> "(...) aquela arribação de gente (...)" (EA, 141)
>
> "(...) enormes sapos quadrados, cheirando a enxofre forte - uns sapos que piam como pintos." (EA, 146)

Trançando seu duplo sentido de "figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação" (2) e de expressão verbal (sob forma de comparações, metáforas, símbolos, etc), a noção de imagem reitera dentro do conto a coexistência de dois universos distintos. Por um lado, ela entretém uma relação estreita com o pictórico, ao refazer o mundo dos objetos, a paisagem, os seres e as coisas; por outro lado, ela é linguagem. Sua natureza simultânea e plástica contamina a temporalidade do discurso, elidindo o intervalo entre a narrativa - modo encadeado de desvendar e ampliar o universo da experiência feito imagem - e a imagem do riacho secado - modo figural de conceber por antecipação a experiência (3), o que permite ler o conto alegoricamente

enquanto imagem desdobrada de sua matriz. Na confluência do visível e do (in)dizível, o olhar desenha a imagem e a palavra sai em sua busca.

A imaginação criadora procura diminuir a distância entre palavra e objeto, investindo no poder de recriação da experiência do real que a imagem comporta. A transfiguração estética do real passa necessariamente pelo trabalho com a linguagem, desvendando o imaginário do artista por trás do colecionador de palavras e paisagens. É, portanto, sobretudo no plano da linguagem que toda a força imagética do conto se revela ao olhar do leitor.

A descrição que Rosa faz da paisagem sertaneja se assenta sobre a permanente analogia, ou às vezes identidade, entre as esferas humana, vegetal e animal. Ele vai trançando essas relações através da justaposição de termos, de comparações ou de metáforas que se disseminam pelo discurso narrativo: João Urúgem é o "homem-bicho"; Manuelzão é associado a diferentes espécies de árvore; os participantes da festa são comparados ao gado.

O procedimento analógico reativa o teor poético das frases, que colorem a narrativa e revelam um olhar lírico que esquadrinha o cenário. Este é o olhar que vê na falta de senso das oferendas dos romeiros à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro "bizarria de luxo ou de memória", misturando bicho, flor, balaios, minerais; percebe que os bois comiam e "as florinhas e as folhas verdes caíam no sal"; observa o "bobo baile de cogumelos" dos meninos com os chapéus-de-couro dos pais; ou anota:

> "A Capelinha estava só de Deus: fazendo parte da manhã, lambuzada de sol, contra o azul, mel em branca, parecia saída de um gear." (EA, 148)

Apreendida no seu todo, a gama de imagens geradas em *Uma Estória de Amor* compreende um conjunto de substantivos concretos - oferendas, casa, capela, riacho, boi, árvore - que entram na composição do cenário do conto, constituindo-se ao mesmo tempo numa rede imagética finamente trançada.

De fato, utilizando-se desde a comparação até a metáfora implícita, o conto contém uma "estrutura de imagens significativamente repetidas" (4), na qual

> "An image is not merely a verbal replica of an external object, but any unit of a verbal structure seen as part of a total pattern or rhythm." (5)

É próprio das imagens se articularem entre si e criarem sistemas, formando uma rede de palavras que Frye chama de "complexo metafórico" (6), constituído neste caso pela imagem do riacho e pelo conto enquanto desdobramento desta. A configuração ou ritmo total a que ele se refere acima resulta de um conjunto de imagens metaforicamente vinculadas umas às outras, através de imagens que se agregam ou se repetem: as imagens contidas na imagem do riacho; as histórias dentro da história.

No conto, as imagens se criam a partir de um princípio de humanização da natureza, que se manifesta nas diversas expressões espalhadas pelo texto, onde a aproximação entre o natural e o humano se dá por via metafórica:

> "(...) rachadas de grotas de chuva roer, (...)" (EA, 110)
>
> "(...) árvores mansas (...)" (EA, 112)
>
> "(...) o cavalo agradecendo (...)" (EA, 123)
>
> "(...) [os cavalos] pediam para dançar(...)" (EA, 123)
>
> "(...) corpo da noite (...)" (EA, 127)
>
> "(...) nos antebraços do tempo (...)" (EA, 142)
>
> "(...) escutando outra vez o riachinho, cantar (...)" (EA, 145)
>
> "O dia andava." (EA, 166)

O exemplo mais cabal da manifestação do humano na natureza se encontra no episódio do riacho, cuja caracterização desenha uma figura de criança não só através da escolha dos adjetivos, verbos e substantivos,

mas principalmente através da comparação explícita que encerra o pequeno embrião da história:

> "Era como se um menino sozinho tivesse morrido." (EA, 115)

Esta antropoformização revela o caráter alegórico do riacho - uma historieta que diz o outro ao condensar, sob a forma de uma imagem particular e concreta, um conceito abstrato e geral. Figuração imaginária do sujeito, tal como ele se vê no presente, a imagem do riacho seco, retirada do universo da memória de Manuelzão é um enigma com poder de revelação. Instante de *anagnorisis* que se transfigura na imagem central do conto. Feito lançadeira, ela vai tecendo outras imagens até configurar uma rede de analogias decisiva para a leitura do conto, que culmina no entrelaçamento de festa, "estórias", riacho e a imagem primordial do feminino - a mãe. Na relação de contigüidade que se estabelece entre estes quatro elementos, não é possível ignorar o sistema de equivalência entre eles:

> "Festa devia de ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória iluminava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada. Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que quando a gente se alembrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa." (EA, 144/145)

Mas há ainda o movimento inverso. O conto também está cheio de expressões que revelam uma contaminação do humano pelo mundo natural. Os exemplos se multiplicam pelo texto:

" (..) no ferro do corpo (...)" (EA, 115)

" (..) um homem-bicho (...)" (EA, 119)

" (..) daquele remoinho de gente (...)" (EA, 166)

" (..) voz de ferro (...)" (EA, 190)

Ainda dentro desse universo de analogias entre homem e natureza, pode-se inscrever um conjunto de imagens que procuram insistentemente aproximar os personagens do conto ao mundo animal, através da figura do boi, que se confunde com o próprio humano:

" Ali e no pátio, onde os homens e animais formavam convivência, (...)" (EA, 112)

" Estavamde bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi." (EA, 113)

" (..) Mas [as pessoas] se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, (...)" (EA, 119)

" (..) a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, (...)" (EA, 124)

" (..) [mulheres acontecidas] eram gado sem marca (...)" (EA, 139)

"O povo trançando, feito gado em pastos novos." (EA, 155)

Ou também ao mundo vegetal, através da figura da árvore, emblema da força da natureza:

"Ativo e quieto, Manuelzão ali à porta se entusiasmava, público como uma árvore, em sua definitiva ostentação." (EA, 110)

"(..) o que era um indivíduo boiadeiro-gadeiro, teso feito um jequitibá-legal." (EA, 144)

"O povo - estavam como as árvores do cerrado, respingados de sol." (EA, 149)

"[Velho Camilo] Tinha seus ares. A gente se alembrando - o pau-d'alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e as folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes!" (EA, 151)

"(...) [Maçarico] um pau-de-imbaré sangrado do leite." (EA, 153)

"[Manuelzão] Assim estava - árvore sobranceira ao caminho. O belo angico que gasta armação para se enfolhar tão pouco. Cipó não trepa em pau morto! O angelim sobe, sobe, sobe, e se abre para o lado do céu; não é qualquer passarinho que irá ninhar lá. Um cerne. Na árvore, o cerne não vive: só agüenta." (EA, 177)

"Ah, árvore sozinha, em morros chama raios." (EA, 179)

Elementos da paisagem que cerca os personagens do conto, boi e árvore se transformam em imagens que traduzem principalmente um profundo sentimento de proximidade com a natureza. Símbolo de força pacífica e capacidade de trabalho, a figura do boi sugere vínculos estreitos com a terra ao passo que a árvore, na sua verticalidade, raízes fincadas no chão e tronco e ramos como que se lançando para o céu, é o eixo do mundo que liga as regiões subterrânea, terrestre e celeste, símbolo do cosmos e expressão de vida, de saber e madureza. As mesmas árvores, repetidamente associadas à figura de Manuelzão, reaparecem, no episódio do riacho, como cobertura do seu leito seco e sob a forma de tocha feita de carnaúba, a luz terrena que antecipa a estrela-d'alva no céu da madrugada. Elementos da paisagem de Samarra que prefiguram outros elementos de uma paisagem imaginária, com riacho, árvores (buritis) e luz - a paisagem da *Décima do Boi e do Cavalo*:

> "Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. (...) [O Boi] Sarajava. O campo resplandecia." (EA, 189)
>
> "Nos campos o sol brilhava. Nos brancos que o Boi vestia, linda mais luz se fazia." (EA, 192)

Da paisagem do conto ainda fazem parte dois elementos que, enquanto construções do mundo civilizado, compõem o cenário da fazenda tanto na sua dimensão real quanto simbólica. Trata-se da capela e da casa - produtos do esforço e do trabalho humanos e índices da intenção do personagem central de fixar raízes na fazenda. A casa, elemento cultural por excelência, separa ao mesmo tempo que une o dentro e o fora, o mundo do trabalho e o mundo da natureza. Bem de raiz, ela é marca do empreendimento civilizador:

> "Aqui era umas araraquaras. A Terra do Boi Solto. Chegaram, em mês de maio, acharam na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram a sede. O que aquilo não lhes tirara, de coragem, de suor! Os currais, primeiro; e a Casa. Ao passo que faziam, sempre cada um deles recordava o modo de feitio de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e o queria remedar, com o pobre carinho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber; mas, quando tudo ficou pronto, não se parecia com nenhuma outra, nas feições, tanto as paragens do chão e do desuso do espaço sozinho têm o seu ser e poder. Daí, esperaram as grossas chuvas. Era a Casa, grada, com muitos cômodos de chão batido e só um quarto de assoalho; em dado não passava, bem dizer, de uma casa-rancho, mas com teto complexo, de madeiras, por sobrecima as talas e palmas de buriti." (EA, 112)

Símbolo do projeto de construção de Samarra, a casa é um prenúncio do templo que Manuelzão vem a edificar mais tarde:

> "(...) - templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura esplã, de donde a vista se produzia. Uma ermida, com paredes de taipa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de vivo azul e tendo à testa a cruz." (EA, 107)

Tanto a casa como o templo, do ponto de vista simbólico, se constituem como centro do mundo e imagem do universo. Dentro desta dimensão cósmica e sagrada se vinculam à imagem da árvore, figura que, pela relação que estabelece entre terra e céu, também é investida do sentido de centro, de pilar que dá sustentação à casa e ao templo.

Desdobramentos da imagem do riacho, sua vinculação com ele se dá basicamente por dessemelhança, pois tanto a casa quanto a capela, além de pertencerem à esfera da cultura, se configuram no conto como espaços cheios, em oposição ao leito seco e vazio do riozinho. É bom assinalar também que, na geografia de Samarra, riacho e capela se contrapõem inclusive do ponto de vista espacial, na medida em que sua localização os coloca frente a frente - o primeiro no sopé de uma encosta, num plano mais baixo, e a segunda na "mesa-de-campo" de outra encosta e, portanto, "ladeira arriba". É o espaço vazio que se opõe ao espaço que pode ser preenchido, com toalhas, vasos de flores, adornos, Santa e gente.

É a relação de contigüidade entre riacho e capela no plano da narrativa, no entanto, que nos permite estabelecer a relação metafórica entre ambos:

> "Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro, nesses campos do mundo. Mas tudo vem de mais longe. E se lembrava. Um dia, em hora de não imaginar, falara à mãe: - "Aqui junto falta é uma igreja ... Ao menos um cruzeiro alteado ..." (EA, 115)

O gesto de fundação de Samarra, consubstanciado nestas construções que remetem ao universo do trabalho, marca a presença do humano numa paisagem que Manuelzão quer edênica. Pela constante referência, através do discurso indireto livre, às arvores, ao gado e à agua

corrente do riachinho, o personagem sugere uma imagética pastoral imagens de um mundo recriado poeticamente.

Estas vinculações apontam, sem dúvida, para um complexo de alusões que se pode perceber basicamente na insistência com que o narrador se reporta ao universo bíblico.

A aura de religiosidade que envolve o conto emana não só de pequenos detalhes - o caráter da festa, a presença do padre, a procissão, a missa - mas de todo um conjunto de referências que nos remetem ao imaginário cristão, rearticulado poeticamente. O personagem central porta dois prenomes bíblicos (Manuel Jesus); sua mãe é frequentemente associada a Nossa Senhora; Leonísia é um "sabido anjo-da-guarda"; além disso, há o gesto intencional do narrador de pintar um cenário bíblico, por comparação ou alusão:

> "(...) ali o céu parecia mesmo o Céu, de Deus, dos Anjos." (EA, 125)
>
> "Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia à procissão noturna (...)" (EA, 126)
>
> "A Capelinha estava só de Deus (...)" (EA, 148)
>
> "Assim era como nos Santos Evangelhos." (EA, 150)

Com efeito, é da Bíblia que sai o repertório de arquétipos que Guimarães Rosa reativa ao compor suas imagens, organizadas de modo figural no texto. De fato, o conto sugere uma forma de articular e sobrepor as imagens que se pode associar à maneira como o Velho e o Novo Testamento se espelham, prefigurando acontecimentos distintos no tempo.

Em seu livro *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach afirma que, para a visão da realidade das obras cristas do fim da Antiguidade e da Idade Média,

> " (...) um acontecimento terreno significa, sem prejuízo de sua força real concreta aqui e agora, não somente a si próprio, mas também um outro acontecimento, que repete, prenunciadora ou confirmativamente." (7).

A interpretação figural é retomada por Northrop Frye, em seu livro sobre a Bíblia, e reproposta através dos conceitos de tipo e anti-tipo:

> "Everything that happens in the Old Testament is a "type" or adumbration of something that happens in the New Testament, and the whole subject is therefore called typology, though it is typology in a special sense. Paul speaks in Romans 5:14 of Adam as a typos of Christ; the Vulgate renders typos here as "forma" but the AV's "figure" reflects the fact that "figura" had come to be the standard Latin equivalent of typos. What happens in the New Testament constitutes an "antitype", a realized form, of something foreshadowed in the Old Testament." (8)

A partir deste ponto de vista figural, é possível conceber a imagem-matriz de *Uma Estória de Amor* como um tipo que, na versão apocalíptica de riacho cheio e na versão demoníaca de riacho vazio, se resolve no seu anti-tipo: as lágrimas emocionadas das mulheres ouvintes de Camilo e a própria história do Boi Encantado, na Vargem da Água-Escondida, onde corre um riacho que nunca seca. As lágrimas que manam dos olhos são a contrapartida do olho-d'água secado. O riacho seco de Samarra prefigura o riacho pleno que flui no imaginário.

Dentro desta concepção, o episódio do riacho seco seria uma imagem figural que, ao relatar o eterno movimento de morte e regeneração da vida no plano da natureza, antecipa, enquanto metáfora, "morte e ressurreição" de Manuelzão.

Personagens, eventos, objetos, cenários - ainda que embebidos de temporalidade - se repropõem como arquétipos, estabelecendo um nexo entre o real e o mítico. Ao ordenar-se em pares, cada imagem carrega consigo sua imagem invertida, ao mesmo tempo que nos coloca em contato com a tradição do universo bíblico e mitopoético.

Vestígios e ressonâncias desse mundo se percebem basicamente no modo como Rosa investe diferentes elementos da narrativa de traços arquetípicos.

O conto revela, de um lado, uma estreita ligação entre uma série de imagens que se caracterizam, sobretudo, por sua positividade - índice de uma visão beatífica que busca recriar um mundo ideal e encerra um desejo de transcendência. Assim, as imagens da árvore, do riacho corrente da *Décima*, e do templo se interrelacionam fundamentalmente enquanto imagens da vida (física e espiritual) e, no caso das duas primeiras, também como símbolos de fertilidade. Surge, nítido, diante de nossos olhos o cenário descrito no Gênesis:

> "9 Tinha também o Senhor Deus feito nascer da terra todas as castas de árvores agradáveis à vista, e cujo fruto era gostoso ao paladar: e a árvore da vida no meio do paraíso, com a árvore da ciência do bem e do mal.
>
> 10 Deste lugar de delícias saía um rio, que regava o paraíso, e que dali se repartia em quatro braços." (Gênesis 2)

Por outro lado, cada uma dessas versões apocalípticas tem sua contrapartida demoníaca, identificada, respectivamente, nas imagens da árvore do conhecimento - emblema do universo do desejo e da necessidade -, da casa e do riacho seco - símbolos de imobilidade e de cessação do fluxo do tempo e da vida. Ou, dito de outra forma, visão da natureza enquanto processo que se detém e, portanto, demoníaca.

Neste conjunto de imagens, o riachinho ocupa o lugar central, pois se constitui no centro de irradiação do conto. Ao recuperar o sentido e o fluxo do riacho na história e nas lágrimas, *Uma Estória de Amor* restabelece o princípio do riacho cheio, conjugando boi, boiada e estrada - claro resgate da idéia de movimento e mudança. Nesse sentido, o conto configura-se como contrapartida da história de sofrimento, do corte, da cisão, através do resgate do imaginário, das lembranças e do passado.

Também do ponto de vista dos personagens, as oposições se constroem e armam uma rede de alusões ao imaginário bíblico. À figura

do patriarca, evocada por Manuelzão, contrapõe-se a figura de Adelço, seu filho e seu avesso:

> "Esse, filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado, Manuelzão não o vira, ao todo, mais de umas três vezes. E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal, e era um rapagão cabeludo, escurado, às vezes feio até, quando meio zarolho remirava; com Manuelzão nada se parecia." (EA, 113)
>
> "Já o Adelço, esse, se encobria de não se conhecer sua propensão, criatura de guardadas palavras e olhares baixos. Mas não enganava a Manuelzão: era mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim." (EA, 113/114)

Adelço se apresenta como uma imagem invertida do vaqueiro, evidenciada ainda na associação do personagem a um cão mau e à serpente, cujas vinculações com o demoníaco não é preciso reafirmar. Descrito como "desamigo de todos", como "erro", rebaixado ao nível animal - "Onde era que o Adelço se *amoitava*, naquela hora?" -, ele é finalmente reconhecido como "o contrário da festa".

Também na caracterização das personagens femininas, Guimarães Rosa se vale dos arquétipos da mãe, da noiva e da prostituta. Do universo das imagens bíblicas, que se apresentam em versão apocalíptica e demoníaca, faz parte um conjunto de imagens que diz respeito estritamente à forma como as mulheres são representadas, tanto no Velho quanto no Novo Testamento. As figuras bíblicas são atualizadas no conto como Dona Quilina, imagem analógica de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro e como Leonísia, o "anjo-da-guarda" da casa, identificada com a noiva desejada:

> "(...) e a Leonísia sendo tão bonita - mulher para conceder qualquer felicidade sincera." (EA, 135)
>
> "Leonísia era linda sempre, era a bondade formosa." (EA, 137)
>
> "A Leonísia devia de ter permanecido sempre exata donzela formosa, não se casado com ninguém." (EA, 141)

A terceira figura feminina é sua contrapartida demoníaca - Joana Xaviel, a mulher "solta" que Manuelzão olha com olhos desconfiados. Ela se apresenta ora como a prostituta demoníaca ora na forma analógica de "prostituta perdoada", malvista mas nem sempre indesejada (9):

> "Mas - o que alguém ali tinha dado a entender: que o Adelço próprio, alguma vez usava o selvagem do corpo dela! - isso havia de poder ser?" (EA, 135)
>
> "Mas, ele, Manuelzão, que não possuía mulher formosa no canto da cama, então não estava livre para assim-e-assado, alguém poderia debicar e reprovar? Seguro que ela não passava de uma chapadeira percebida feiosa; mas isso era negócio pessoal, desde que ele mesmo quisesse, para um variamento, ninguém não tinha que confrontar, por ele não pôr os pontos altos." (EA, 140/141)
>
> "(...) porque ela era levada." (EA, 144)
>
> "A Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe." (EA, 168)

A rede imagética de *Uma Estória de Amor* se tece, portanto, a partir de uma imagem-matriz que se desdobra e enlaça uma série de outras imagens com as quais estabelece uma relação de correspondência. Calcando-se num procedimento de construção que procura sempre apresentar a dupla face de cada imagem, o mundo das imagens do conto se estrutura em campos de significação, contrapondo, desse modo, mundo da natureza/mundo da cultura; masculino/feminino; presença/ausência; vazio/pleno; mobilidade/imobilidade; silêncio/ruído; morte/regeneração.

Entretanto, é o riacho - olho-d'água do conto - que contém todos esses sentidos e os projeta em cada uma das imagens em que se desdobra, se reflete, ou em que ressoa.

Imagem de uma natureza que o olhar do poeta humanizou, o riacho é um

> "(...) fragmento de história transformado em natureza, mas também um fragmento de natureza cuja leitura permite decifrar a história." (10)

Entre a imagem do riacho e o conto como um todo, entre o riacho seco e o riacho pleno, forja-se uma relação especular, pois *Uma Estória de Amor* é a versão desdobrada e invertida da imagem do fluxo que cessou. O conto - uma história de amor - é a contrapartida de uma história de sofrimento, ligada à perda e à cisão. O desdobramento da matriz (riacho seco) em outras imagens contém o universo das histórias da mesma forma que o universo das histórias contém a matriz.

A imagem do riacho seco se desdobra e se projeta nas imagens da festa, das "estórias", da boiada e da viagem. Eros - movimento, fluxo e vida - como contrapartida de Tanatos - dor, sofrimento, perda, cisão, imobilidade, morte.

Esta intrincada rede de imagens que o toque do artista Guimarães Rosa tece para narrar a história da festa de Manuelzão não nasce só de sua imaginação. Ela começa a se configurar, na verdade, tempos antes da composição do conto. Velhas imagens de um mundo retido na memória que ganham forma literária.

Em maio de 1952, o escritor João Guimarães Rosa deixou seu posto no Ministério das Relações Exteriores para tanger boi do baixo Pirapora até Araçaí, no interior de Minas Gerais. Reencontrava-se, dessa maneira, com o mundo de onde saíra muitos anos antes, quando abandonou a medicina para tornar-se diplomata.

Este reencontro está registrado em dois diários de viagem (11) que, apesar de se constituírem em um conjunto de anotações

fragmentárias, permitem recompor seu trajeto. Em larga medida, um itinerário que revela algumas intersecções com os caminhos trilhados pelos jagunços de *Grande Sertão: Veredas* em sua demanda pelos campos gerais e que se configura como uma espécie de mapeamento da paisagem dos contos de Rosa.

Os dois diários oferecem, sobretudo, a oportunidade de comprovar o espírito arguto e observador de um artista que procurava absorver dados de realidade para retrabalhá-los e recriá-los em sua obra.

Os vários testemunhos de sua enorme curiosidade e interesse pela região revelam a face do cronista Guimarães Rosa que, matizada no texto acabado, se coloca em primeiro plano nos diários. Zito, o "guieiro" João Henriques Ribeiro, em seu relato da viagem descreve em versos toscos:

> "Manoezão ta contente
> Co a viajen que fazia
> todo que passava
> Dotor João Zito escrevia." (12)

Há também o depoimento dos repórteres de *O Cruzeiro* que acompanharam os dois últimos dias da viagem e registraram em sua reportagem a experiência do escritor, que "se divertiu muito, assistindo às danças do 'lundu' e ouvindo cantar desafios pelos vaqueiros" (13). Através deles ficamos sabendo que Rosa levava uma caderneta presa ao pescoço por um barbante, onde anotava palavras e frases. Esta caderneta, escrita a lápis em letra irregular, encontra-se no Arquivo do escritor e constitui-se numa primeira e incompleta versão dos diários da viagem.

De uma outra visita de Guimarães Rosa, desta vez à Nhecolândia, em Mato Grosso do Sul, ficou o testemunho do vaqueiro Mariano, que relembra a respeito do seu encontro com o escritor:

> "Tudo queria saber: os nomes dos pássaros, dos pés de folha, o nome das vacas. Não largava o caderninho, nem nos rodeios. De vez em quando parava o cavalo para perguntar as cousas, tirava o caderninho e escrevia." (14)

Esta vocação de anotador está presente em cada página dos diários e se mostra nos registros que mesmo um exame rápido revela. Daí, vão nascendo as imagens do sertão que Rosa documenta, em meio aos comentários, observações, quadras, cantigas e histórias. Cenas de uma paisagem fixadas por sua pena no espaço branco do papel. Imagens fugidias que a palavra busca perpetuar.

As notas vão desenhando um cenário construído de minúcias: é uma descrição de boi, das aves, das plantas, da cor do céu. Há um certo traço naturalista neste gosto pelo detalhe, no cuidado com o pormenor (15):

"Casa. Casa-rancho - com rebaixa: uma varanda cercada. Rancho de carro." (E28, p. 15)

"No mato margem direita: alto, nas árvores, abundantes, sempre as flores roxas de olho-de-boi: cipó (trepadeira). Canta um pássaro (nhambu?)" (E28, p. 16)

"Gavião pedrezinho, miudinho - É tratado de "gavião verdadeiro". Este é de todo lugar. Tem muito no baixio e nos gerais." (E28, p. 20)

"À noite. Escuro. Estrelas. O cone negro - teto de rancho de buriti (inclinado, bem, para as águas correrem). As árvores, escuras, estrelas entre os ramos. O cincerro de um boi de carro badaleja. Os grilos." (E28, p. 34)

"A aranha caranguejeira (verde-escuro-azulaço-preto) peluda. (Palpos vermelhos)." (E28, p. 46)

"Silhuetas negras (à noite): as cercas dos currais, a massa (pirâmide) cônica da coberta dos bezerros; as árvores: a cagaiteira no meio do eirado, a gameleira no pátio. Atrás (à esquerda, digo) - a encosta da serra. Sobre isso, um céu todo igual - o liso do céu, cheio de estrelas: muitas e pequenas estrelas sertanejas. Depois, acolá, todo o campo é de breu." (E28, p. 63)

"O pau-doce: compridos cachos, amarelo grosso." (E29, p. 5)

"No cerrado: flores e borboletas amarelas, em ampla predominância." (E29, p. 37)

"Entre as pedras da beira do córrego, floresce roxinho o meloso!" (E29, p. 60)

Os exemplos se multiplicam. É da riqueza do detalhe que Rosa desenha sua cartografia da região. Há miríades de pequenos *flashes* que revelam o observador atento e flagram o olhar do poeta que, no ato mesmo do registro, muitas vezes transcende a notação verista e oferece um modo todo particular de mapear o sertão. As notas já evidenciam a adesão do artista a tudo que o circunda, privilegiando a experiência sensível do real. O olhar e a escuta colocam-se, de fato, a serviço da percepção do mundo.

Este modo de apreensão constitui-se, sem dúvida, em marca do autor. Disseminam-se pela sua obra exemplos desse procedimento. Seu

Olquiste, em *O Recado do Morro*, se apresenta como uma espécie de *alter ego* de Rosa, tomando notas em sua caderneta, fazendo perguntas e desenhando: - "de tudo tirava traço e figura leal". A cavalo, atravessando o sertão, o personagem lembra o escritor em suas andanças:

> "Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atoa, uma moita de carrapicho, um ninhol de vespos." (16)

Durante a viagem da comitiva, Olquiste, de "codaque" e de binóculo, inventaria o perfil geográfico e geológico da região, com suas lagoas, lapas, cavernas, grutas e morros. Não lhe escapam os detalhes da flora e da fauna, que seu olhar estrangeiro capta e registra.

Em *Buriti*, é a escuta que passa para primeiro plano e constitui o sentido através do qual se apreende o mundo. O insone Chefe Zequiel perscruta o escuro da noite para se dar conta de que "No silêncio nunca há silêncio."

E o sertão fala:

> "Trás noite, trás noite, o mundo perdeu suas paredes. Fere um grilo, serrazim. Silêncio. E os insetos são milhões. O mato - vozinha mansa - aeiouava. Do outro mato, e dos buritis, os respondidos. Mais frio e cheio de calor, o Brejão bole. Um peixe espiririca. Um trapejo de remo. Um gemido de rã. O seriado túi-túi dos paturis e maçaricos, nos piris do alagoado. Nunca há silêncio. As ramas do mato, um vento, galho grande rangente. As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas." (17)

As vozes e imagens do sertão, já sugeridas nos diários, se fazem ver e ouvir claramente na obra do escritor.

Um cotejo entre *Uma Estória de Amor* e os diários de viagem demonstra de forma cabal quanto do convívio de Guimarães Rosa com os vaqueiros, seu mundo, costumes e imaginário foi aproveitado na elaboração do conto (18). Sem dúvida, há um enorme valor documental

em suas anotações. Através delas, ficam comprovados seu mergulho neste universo e sua notável capacidade de observação e apreensão do real.

Cenas da viagem foram muitas vezes aproveitadas por inteiro no conto. A reportagem da revista *O Cruzeiro* traz uma foto da capelinha de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, na fazenda à margem do São Francisco, e uma descrição do vaqueiro Manoelzão, que deixam claro que Rosa levou para a ficção o que sua memória registrara.

O próprio personagem central de *Uma Estória de Amor* guarda traços de semelhança com Manoel Nardy, assim descrito pelo repórter Álvares da Silva:

> "(...) pelo capataz Manoelzão - cidadão experimentadíssimo nas lidas da civilização 'couro de boi', alto, magro, tipo de asceta, rosto longo e barba de Cristo, bem viajado, (...)" (19)

O aproveitamento das notas de viagem se dá em diferentes níveis: na linguagem, por exemplo, com a incorporação de nomes de bois, aves e árvores, ou termos e expressões ouvidas no sertão, como "xexe", "refiro", "beijadeira"," sarajava" e "albuquerques papagaios". Ou no nível do narrador, que assume, no seu discurso, a dicção dos vaqueiros, seus torneios de frase. ou um certo tom proverbial:

> "Desde menino, Manuelzão sempre curtira vontade de ter um cavu daqueles, mas que não era vestimenta para gente pobrezinha, nem o pai dele Manuelzão tinha conseguido possuir um." (EA, 122)
>
> "(...) cada um caça e coça." (EA, 117)

Ou, sobretudo, no plano da narrativa, que transforma em personagens vaqueiros e pessoas com as quais o escritor conviveu durante o acompanhamento da boiada - o próprio Manoelzão, Chico Bràabóz, Raimundo Bindóia, o velho Camilo, Aquiles Luiz de Carvalho; e inclui, na ação do conto, situações e cenas que Rosa vivenciou no sertão, como o ajuntamento da boiada e a missa na capela da fazenda de seu primo.

Entre o documento e a ficção, no entanto, se interpõe a figura do poeta Guimarães Rosa. A chama viva e o insondável da criação lampejam em cada detalhe. Uma anotação que pode passar despercebida no diário, tal como

> "funda grota - riacho"
>
> "A grota com o fundo riachinho temporário" (E28, p. 9)

transforma-se no episódio central dentro da estrutura do conto, constituindo-se em sua imagem-matriz.

O toque do alquimista é responsável por essas transfigurações que povoam o texto de Rosa. As imagens do sertão estão lá, mas transcendem o mero registro realista para se investirem do significado que o conto lhes confere.

Uma Estória de Amor, graças à existência dos dois diários de viagem, oferece a possibilidade de cotejo entre a matéria bruta e a pedra lapidada. Polindo a palavra, a frase, "Guimarães Rosa supera e refina o documento" (20).

No processo de construção das imagens, Rosa articula o real e o simbólico. O conto absorve os dados da realidade, mas os cifra, recobrindo-os de significação. Pois é justamente ao imprimir a esta faceta mais documentária e regional um significado simbólico que o conto acaba por tocar nas questões fundamentais da ordem do humano: amor, desejo, sofrimento, perda, vida e morte. No cruzamento do particular e do universal, o sertão real transfigura-se em espaço mágico: o "Sertão é o Mundo", como afirma Antonio Cândido em ensaio seminal sobre *Grande Sertão: Veredas* (21).

Ao dar dimensão arquetípica ao cenário e personagens sertanejos de seu conto, Rosa reatualiza imagens da tradição da cultura ocidental, captando no singular aquilo que ele tem de universal. Ao mesmo tempo, participa do processo de constituição do espaço do sertão enquanto paisagem literária, vinculando-se a outros autores brasileiros que fizeram do sertão cenário de suas obras. De *O Sertanejo* (1875), de José de Alencar, a *Grande Sertão: Veredas* (1956), o percurso foi longo. Euclides

da Cunha, Afonso Arinos e Graciliano Ramos são alguns dos escritores que contribuíram para a instituição desta paisagem. Todos, cada um a sua maneira, procuraram fixar em imagens sua visão deste espaço geográfico de difícil definição e tradução.

Aparentemente originário da palavra desertão, o sertão, paisagem tipicamente brasileira, encontrou uma das suas mais extraordinárias definições na pena de Guimarães Rosa:

> "Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador, e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá - fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães ... O sertão está em toda parte." (22)

Uma Estória de Amor faz parte deste esforço de instituição do sertão como paisagem literária. Não a face retardatária do país, mas sim um espaço matricial, onde o encantamento do mundo ainda é possível. As imagens que Rosa produz desenham o sertão como o lugar das "puras misturas", onde, através do permanente deslocamento de sentido, se cruzam particular e universal, real e mítico, fala e escritura, velhas narrativas e conto.

O sertão se fixa em imagens. E o olhar que as capta registra:

"As amarela caraíbas iam dar flor em junho, em novembro o roró de uma chuva, o canto do narcejão. O curralejo. Um rio curto. No começo, na Samarra, os macacos - aquele grito de velho. O que semelha grandezas, é coisa. O engrandecer das sombras, na hora de manhã do sol saindo. A gente ia pelo ramal de uma serra - se pensava. O vento voaz, levando nuvens. Roxo quando a ipecacuanha nos campos secos. A quando a lua cresce, quando mingua a lua. Ao de cada mão um morro, um mato. Uns feixes: as árvores, ao luar. Olhos profundos do mundo." (EA, 176)

NOTAS

(1) Refiro-me à alternância de planos, uso do *close-up, flashback* e *fade-out*, e ao movimento de aproximação e distanciamento, estudados em "Olhar e escuta", pp. 50-56.

(2) PAZ, Otávio. "A Imagem" in *O Arco e a Lira*, p. 119.

(3) BOSI, Alfredo. "Imagem, Discurso" in *O Ser e o Tempo da Poesia*, p. 22.

(4) FRYE, Northrop. "Metaphor I" in *The Great Code. The Bible and Literature*, pp. 63-64. Tradução minha.

(5) Id., "The Archetypes of Literature" in *Fables of Identity*, p. 14.

(6) Id., "Metaphor I" in *The Great Code. The Bible and Literature*, p. 63. Tradução minha.

(7) AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*, p.487.

(8) FRYE, Northrop. "Typology I" in *The Great Code. The Bible and Literature*, p. 79.

(9) Ver "O pé que manca", pp. 57-60.

(10) ROUANET, Sérgio Paulo. "As Passagens de Paris" in *As Razões do Iluminismo*, p. 68.

(11) Refiro-me a A Boiada 1 e A Boiada 2, que se encontram na série Estudos do Arquivo João Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros - USP.

(12) Estes versos fazem parte da "Descrição dos vaqueiro do Jerais", registrados num caderno de capa azul, escrito a lápis numa caligrafia muitas vezes quase ilegível. O Caderno do Zito historia em versos a viagem de acompanhamento da boiada em maio de 1952.

(13) SILVA, Álvares da e SILVA, Eugênio H. "Com o vaqueiro Guimarães Rosa: um escritor entre seus personagens" in *O Cruzeiro*. A cópia da reportagem que se encontra no Arquivo não tem data de publicação.

(14) "O vaqueiro e o ministro; o personagem fala sobre o autor" in *Flan* (s/d). O relato deste encontro foi publicado com o título de "Entremeio: com o vaqueiro Mariano" in ROSA, João Guimarães. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1976, pp. 67-98.

(15) As referências entre parênteses indicam o código sob o qual os diários de viagem podem ser localizados no Arquivo do escritor. E28 e E29 se referem à série Estudos, pastas 28 e 29.

(16) ROSA, João Guimarães. "O Recado do Morro" in *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1976, pp. 5-65.

(17) ROSA, João Guimarães. "Buriti" in *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1976, p. 134.

(18) Este levantamento e cotejo foram realizados por mim e constituem o capítulo "Documento e Ficção" da minha dissertação de mestrado *Baú de Alfaias*, FFLCH, 1984 (mimeografado), pp. 194-214.

(19) SILVA, Álvares da e SILVA, Eugênio H. "Com o vaqueiro Guimarães Rosa: um escritor entre seus personagens" in *O Cruzeiro*.

(20) ANTONIO CÂNDIDO. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa" in *Vários Escritos*, p. 151.

(21) Id., "O Homem dos Avessos", in *Tese e Antítese*, p. 122.

(22) ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1976, p. 1.

3. Vozes e veredas

Publicada em 2 volumes em janeiro de 1956, a 1ª edição de *Corpo de Baile* contém, no seu 2º volume, um segundo índice que reordena as narrativas apresentadas no índice do 1º volume. Assim, *Campo Geral*, *A Estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti* são reagrupadas sob o título de I. "Gerais" (Os Romances); e *Uma Estória de Amor*, *O Recado do Morro* e *"Cara-de-Bronze"* se juntam sob o título de II. Parábase (Os Contos).

Esta reordenação, que não corresponde à seqüência das narrativas no livro, significa uma evidente intervenção de Guimarães Rosa, uma espécie de pista do autor a seus leitores; *parábase*, no antigo teatro grego, era "o momento dramático em que os membros do coro, despindo as vestimentas cênicas e arrancando as máscaras, recobravam suas verdadeiras personalidades e se dirigiam aos espectadores, interpelando-os em seu próprio nome ou em nome do poeta"; ou ainda, o "intervalo crítico, ou cômico, no qual um ou mais atores, ou o próprio autor, expunha suas opiniões ao público". Rosa nos adverte, desse modo, de que essas três narrativas contêm sua mensagem pessoal.

Alguns anos mais tarde, Rosa reafirmava sua intenção de aproximar os três contos. Em correspondência com Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, o escritor revela:

> "No Índice do fim do livro, ajuntei sob o título de "Parábase", 3 das estórias. Cada uma delas, com efeito, se ocupa em si, com uma expressão de arte (...).
>
> (...) Assim como "Uma Estória de Amor" tratava das estórias (ficção) e "O Recado do Morro" trata de uma canção a fazer-se, "Cara-de-Bronze" se refere à POESIA." (1)

Sem dúvida, seu comentário explicita a relação que o autor quis estabelecer entre as três narrativas. Mas o parentesco entre elas não se esgota aí. Guimarães Rosa cria, na verdade, um entrelaçamento de temas e motivos que se tecem entre as histórias e dialogam entre si, produzindo

referências e ecos internos. O sutil riachinho de *O Recado do Morro* aparece com toda sua força em *Uma Estória de Amor*; Gorgulho e Joana Xaviel habitam lugares semelhantes, descritos como cafúas e anhanhonhacanhuvas; João Urúgem e Gorgulho se assemelham na aparência, na sua situação de marginalidade e no dom de escutar a voz da natureza. E mais: não poderia referir-se ao Grivo o imperativo de "se mandar enviados com paga, por aí fundo, todo longe, pelos ocos e veredas do mundo Gerais, caçando - para se indagar - cada uma das velhas pessoas que conservavam as estórias" (EA, 134)?

Os três contos são um balé, uma verdadeira dança de motivos, situações e personagens a executar uma vigorosa coreografia; um corpo de baile, cujos bailarinos desenham movimentos no tempo e no espaço para contar a história do nascimento da música, da poesia e da ficção.

Mas é preciso, sobretudo, apontar nestes textos um tema comum: a palavra como força poética, como potência miticamente fundante do real. Se em *"Cara-de-Bronze"* o Grivo empreende sua demanda pelo "*quem* das coisas", "cumprindo lei de ver, ouvir e sentir", a mensagem do Morro da Graça viaja pelo sertão na boca de loucos, crianças e marginais até se transformar em matriz anônima da canção de Laudelim e revelação do destino de Pedro Orósio; em *Uma Estória de Amor*, por sua vez, as histórias do velho Camilo e Joana Xaviel dão sentido à secura da vida de Manuelzão. Os três contos afirmam o poder da poesia de reinstaurar o sentido num mundo que perdeu a transparência e se converteu numa floresta de símbolos incompreensíveis. Também reafirmam o papel do artista de recuperar e transmudar em poesia a matéria imemorial, anônima e coletiva.

Abafada pela "megera cartesiana", como diz Rosa, a voz da natureza fala aos poetas ou seres marginais que habitam seu texto. No garimpo da "fala desaparecida" (2), alguns de seus personagens sabem escutar; outros precisam aprender.

Para estes, o aprendizado é árduo. Às vezes, é necessário que seus olhos saturados de imagens se fechem. Então, o olhar cede lugar à escuta, como é o caso do personagem-narrador de *São Marcos* (3). Descobrindo-se repentinamente cego no meio da mata, Izé vê-se obrigado a recorrer ao tato, olfato e sobretudo à audição para locomover-se e achar seu

caminho de volta. Sua cegueira leva a uma ampliação da escuta, que o coloca em sintonia com as vozes da natureza. Sua percepção, entorpecida, atrofiada, automatizada, desperta e lhe permite uma experiência renovada do sensível.

A voz, muitas vezes, se faz palavra. E o sopro vital do poeta insufla "o espírito na letra das palavras, vivificando-o" (4). Escrita ou oral, isolada ou sob forma de canção ou narrativa, a palavra em Guimarães Rosa supera o desgaste e a banalização e reaproxima homem e natureza. A palavra reativa todas suas virtualidades, resgata seu poder de revelação e pureza original, instituindo o real.

Em longa entrevista a Gunther Lorenz, uma das raras que concedeu em sua vida, Guimarães Rosa declarou-se um "reacionário da língua", isto é, alguém que procurava recuperar o sentido original das palavras, limpando-as das "impurezas da linguagem cotidiana" e utilizando-as como se cada uma delas "tivesse acabado de nascer" (5).

Do mesmo modo que opera um resgate das fontes arcaicas da literatura nas narrativas que cria, também do ponto de vista da linguagem Rosa revela a intenção de

> "(...) voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem." (6)

Investindo o homem do papel de senhor do processo de criação, o autor mineiro afirma que "som e sentido de uma palavra pertencem um ao outro" (7). Isso equivale, de fato, a uma tomada de posição de um escritor que conscientemente escolhe trabalhar no sentido de recuperar a dimensão nomeadora da linguagem.

Nos três contos de *Corpo de Baile* e nesta entrevista, Rosa esboça uma poética que, inscrita no seu projeto ficcional de fazer da literatura um espaço de atualização do mito, busca a gênese da poesia. Resguardando o arcaico, sua obra não é o lugar das verdades conceituais, mas da poesia como forma de conhecimento, naquilo que ela tem de iluminante e revelador.

Neste retorno ao mito, como fonte do poético, dos gêneros - lírico, épico e dramático - e das artes - música, dança e poesia -, há um movimento claro de busca do arcaico, um gesto contra o esquecimento, e de resgate do sensível num mundo onde o sensível se perdeu.

Em *Uma Estória de Amor*, é o mito do riacho secado que se configura como a fonte e gênese do poético. Nele encontram-se em germe os elementos opostos que se organizam aos pares e o constituem como uma estrutura feita de tensões. Som e silêncio, mobilidade e imobilidade, contínuo e descontínuo, esperado e inesperado - estas são as forças em tensão dentro desta pequena história que dá origem ao conto. As mesmas forças que estão no cerne da poesia, da dança e da música, artes temporais que têm no ritmo seu elemento estruturador.

O riacho, que tem corpo e voz, canto e movimento, evoca a origem comum da literatura e da música - "partes complementares ou cindidas de uma linguagem una, perseguida ou evocada pela poesia, pela prosa poética, pela ópera, pela canção" (8). Mas ele conta sobretudo uma história: o mito da vida breve e da imortalidade - do tempo que mata e da limitação pela morte, questão agônica do ponto de vista do protagonista, e do tempo da festa, ato de criação através do qual Manuelzão, criador e criatura, cinge o vazio, a falta, a perda. Investimento erótico e vital que se contrapõe ao impulso tanático - forças também em tensão dentro do conto.

A questão do tempo, portanto, que coloca em confronto a vida breve dos homens e a continuidade da vida na natureza com seus ciclos, está contida num outro tema, mais abrangente - o mito da cisão entre natureza e cultura. É sobre esta situação de ruptura que Guimarães Rosa trabalha, na tentativa de resgatar a relação entre o homem e o mundo, de restabelecer o lugar do homem na natureza, procurando as correspondências entre os seres, as coisas, os objetos.

Exilado da esfera da natureza, condenado ao mundo do trabalho, confrontado com a consciência da morte, pois

"(...) hace y al hacer se deshace, muere - y lo sabe." (9)

o homem faz do ato de criação seu espaço de liberdade.

Manuelzão olha para a natureza que o cerca em Samarra e o olhar que ela lhe devolve é um olho-d'água seco - imagem da morte à qual o vaqueiro dá uma resposta sob a forma de festa.

Pés metidos na mistura de terra e água e tocha de fogo na mão, erguida no ar, Manuel Jesus Rodrigues é, tal qual Cristo, a árvore que faz a ligação entre o céu e a terra, entre o alto e o baixo. Sua figura remete à figura de Cristo dentro do Jordão, na sua descida para dentro das águas da morte (10). Ele é o humilde vaqueiro de Samarra, alçado a uma estatura sublime nesta cena que o olhar do narrador-poeta recorta da corrente do tempo.

Esta mistura de alto e baixo, de sagrado e profano, inclui também a mescla de traços líricos e dramáticos, enquadrada na estrutura épica da narrativa. O pequeno mito do riacho, episódio fundante do conto, tão pleno de possibilidades, revela a fusão lírica do sujeito com o mundo, evocando a natureza para exprimir um estado interior, uma alma que se manifesta. Há uma voz que, ao narrar acontecimentos marcados por uma alta tensão dramática, resgata a natureza mitopoética da linguagem, recompondo a relação de correspondências entre os seres e os objetos, as palavras e as coisas.

Esta historinha, que contém em germe o canto, o movimento, os ritmos anteriores à palavra, refaz a experiência de volta às origens da literatura. Empreende uma travessia no tempo em busca da gênese da criação, da fonte da poesia.

Nesse sentido, a prosa de Guimarães Rosa roça as fronteiras do poético, desentranhando-o do primitivo, e a palavra desabrocha, viva, potente, na sua ânsia de traduzir essências.

Há, entre os personagens de Rosa, quem creia que as palavras têm o mágico poder de agir sobre a natureza: o narrador de *São Marcos* cuida para "não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, 'faísca'; nem dizer lepra; só o 'mal'". Ao mesmo tempo, carrega uma fórmula de 13 consoantes alternadas com 13 pontos para proteger-se contra picada de cobra. É ele também que, ao gravar o nome de "reis leoninos" na árvore, constata:

> "Sim, que à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado." (11)

Ou ainda, a palavra também pode agir sobre o ouvinte, sob a forma de história. Em *Uma Estória de Amor*, ao fim da festa, acendem-se as fogueiras. A voz do velho Camilo cala o burburinho e se espalha pelo cenário da fazenda. Instala-se o círculo das histórias. A voz do poeta se faz palavra viva e, na sua materialidade, penetra o corpo de seus ouvintes. E a palavra oral, perescível e evanescente, toca e comove. Eficaz, a palavra do poeta revela e transforma.

Seja através da canção de *O Recado do Morro*, seja através das narrativas de *Uma Estória de Amor*, Rosa procura captar a inteireza que essa fala tem, enquanto revelação fugaz de um mundo desaparecido. Joana Xaviel e Camilo são porta-vozes de um patrimônio coletivo, que preservam do esquecimento através da restauração da força mobilizadora e transformadora da palavra.

A voz de autoridade - da autoridade da sabedoria e da tradição - é de um iletrado:

> "(...) Deu o nome, que experimentou escrever, mas não soube, não se alembrou mais, experimentou atoa, com a ponta de um tição preto numa régua do curral. Parou triste. Camilo José dos Santos ... e informou idade de oitenta anos para fora: tinha uns oito ou dez, na Alforria do Cativeiro." (EA, 117/118)

Encadeada como narrativa, a palavra oral armazena um conhecimento e uma sabedoria dos quais os velhos narradores são depositários. Memória dos povos sem escrita, eles são os guardiões da tradição poética, que acionam quando solicitados a cantar ou narrar. Então, relembram temas e fórmulas que arranjam cada um à sua maneira, compondo-os para cada ocasião e público (12).

Assim fazem Joana e Camilo dentro da história. Assim faz Guimarães Rosa dentro do texto. A palavra e a letra. Espelhando-se em

seus narradores, Rosa se vale de uma série de recursos para escrever a fala. Ele finge o oral na escrita através de procedimentos formais característicos dos velhos rapsodos.

Se as marcas do oral se restringem às inúmeras reticências - evidente sinal de hesitação -, e aos chamamentos ao ouvinte ("Que todos me oiçam!") na narrativa de Joana, o relato da *Décima do Boi e do Cavalo* apresenta, além das reticiências e chamamentos. um grande número de artifícios que estilizam a oralidade.

O uso do ritmo e da prosa metrificada (em redondilha maior), as rimas internas, as aliterações, o predomínio da parataxe:

> "Esse boi que hei, é um Boi Bonito: muito branco é ele, fubá da alma do milho; do corvo o mais diferente, o mais perto do polvilho. Dos chifres, ele é pinheiro, quase nada torquesado. O berro é uma lindeza, o rasto bem encalcado." (EA, 184)
>
> "O cavalo, cavalão, que engordava, só nos pastos, noite e dia. Desesperação do fazendeiro, filho do finado homem. Mais aquelas corridas vãs, a fama do Boi crescia. Sertão longe, se falava, nesse Boi, que se prazia." (EA, 181)

As onomatopéias - a imitar ora o trotar dos cavalos, ora a corrida entre o Cavaleiro e o Boi:

> "Se esparramaram em despenque, morro a fundo, por todo lado: *qualequal, qual e qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual-e-qual, qual, qual, qual, qual, qual, qual* ..." (EA, 186)
>
> "Tudo que podia o Boi: *dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi, dêi*... Tanto o Cavaleiro atrás: *popóre, popóre, popóre* ..." (EA, 189)

As repetições e enumerações - na genealogia ou no abecê de vaqueiros:

> "(...) Lá vêm da Cava da Grota, em sete pretos melroados, todos sete encapotados, clinudos, ventrilavados, os sete irmãos Belador. Lá vem um vaqueiro magro, outro gordo, outro mais magro, outro de cabelo comprido, da Fazenda do Rebôo. No seu arlequim Merépa, lá vinha João Anacleto, com Pixo e Pingo Anacletos, dois filhos do sobredito, todos três do Siará, só. (..)"
>
> "Antônios; Ascenço, Aroeira e Agarra-Tabica; Aziano, filho de Ázio; Arrudão; Alamiro Jó de Freitas. O Bó; Birinício; Bastião, do Brejo-Preto - montado num lionanco. Cérjo de Souza Vinagres. Duque; Dativo; Doêz; Domitilo Sem-Cabelo. Estanislau das Marias. (...)" (EA. 182)

Próprios do narrador oral, que deles faz uso como suporte da memória, estes recursos são trazidos por Rosa para dentro do texto escrito como uma forma de produzir um efeito de oralidade.

As marcas do oral se encontram ainda no plano da enunciação. Diferentemente de *Grande Sertão: Veredas* e de *Meu Tio o Iauaretê*, em que a voz narrativa em primeira pessoa cria um fluxo ininterrupto de fala, em *Uma Estória de Amor* a oralidade parece ficar circunscrita, cercada, pela própria natureza do conto que apresenta as narrativas de Joana e Camilo numa situação de encaixe. No entanto, o uso do discurso indireto livre, ao diluir as fronteiras entre a voz do narrador culto e a voz do vaqueiro Manuelzão, faz com que o conto seja narrado a partir do ponto de vista de um sertanejo, com seu modo característico de ver o mundo e de expressá-lo. A escolha do ponto de vista, portanto, apresenta a visão do mundo sertanejo com e através do personagem. Dessa forma, Guimarães Rosa, como bem aponta Lígia Chiappini, é um daqueles

> "(...) escritores que, ao comentarem os mesmos usos e costumes, utilizam uma linguagem identificada com os próprios processos mentais e narrativos do povo, caso de Guimarães Rosa e Simões Lopes." (13)

Como o autor gaúcho, Guimarães Rosa também traz a oralidade à escrita, transformando-a poeticamente. Na mistura de vozes entre narrador e personagem, Rosa abre espaço para procedimentos próprios à

fala. A voz de Manuelzão soa no texto, que procura captar seu espanto, suas dúvidas, suas hesitações. A fim de registrar as inflexões da fala, Rosa recorre à pontuação - através do uso constante de travessões, reticências, exclamação e interrogação -, à parataxe, à segmentação. Com isso, rompe a estrutura lógica da frase prosaica e pede uma leitura que Roberto Schwarz chama de leitura de "lançadeira":

> "O discurso anuncia uma direção, lança uma gestalt que se sobrepõe à gramática e tem força para incorporar, segundo a sua dinâmica de sentido, os segmentos mais diversos; estes não precisam entrar em conexão gramatical explícita, podem simplesmente se acumular, guardando seu modo de ser mais próprio; não é a sintaxe normativa que determina seu posto, ainda quando com ela concordam; enquadram-se na configuração (referentes, misturadamente, a dados sensíveis e emocionais), visando uma recriação quanto possível integral da experiência." (14)

Estes recursos, que para o crítico definem o tom lírico que impregna o texto de Rosa, obrigam o leitor a imprimir a sua leitura um ritmo lento como carro de boi, pois o conto demanda tempo e ruminação para que o leitor, do mesmo modo que os ouvintes de Camilo, ache o "querer solerte das palavras". A leitura do texto escrito parece impor o ócio e a distensão que exigiam as velhas narrativas orais de seus ouvintes. E coloca uma questão decisiva: como perceber o lírico, a densidade poética do texto, num universo condenado à morte do poético e do imaginário?

Essa forma arcaica de narrar, que compõe o texto do mesmo modo que as histórias são compostas na fala de Camilo, delineia ainda um narrador sentencioso e proverbial, que recheia sua narração com aquilo que Walter Benjamin chama de "ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça o muro." (15)

Emblema de uma história condensada e de um conhecimento que se cristalizou no tempo, os provérbios, ditos e máximas soam pelo texto

seguidos de pausas (ponto final ou reticências), como a indicar a necessidade de tempo para reflexão:

> "(...) cada um caça e coça." (EA, 117)
>
> "A vida não larga, mas a vida não farta." (EA, 124)
>
> "Coisa boa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos." (EA, 139)
>
> "Ah - alegria do pobre é um dia só: uma libra de carne e um mocotó ... - como se diz" (EA, 139)
>
> "Macaco não tem dois gostos: assoviar e pular de galho ... " (EA, 139)
>
> "(...) homem fidalgueiro, consegue honras e dinheiro ..." (EA, 155)
>
> "Quem não tem dente, não toca berrante. Sucinto da vida dá o cumprimento, não dá largura." (EA, 159)
>
> "Ouvido de boiadeiro, ouve o bufo e o berro inteiro." (EA, 164/165)
>
> "Tinha-se de estar sempre com um olho no prato, o outro no mato." (EA, 165)
>
> "Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira." (EA, 166)
>
> "Escorre. O mundo acaba é pra quem morre!" (EA, 168)

Com seus provérbios, quadras, cantigas e histórias, *Uma Estória de Amor* se configura como uma espécie de enunciação coletiva e anônima. Há um coro de vozes, misturadas e paralelas, com o qual o narrador reparte a narração de seu conto. Nesta polifonia, ouvem-se os vaqueiros, os músicos, Manuelzão, os contadores de histórias.

Espelhando-se num deles - no velho Camilo -, Guimarães Rosa, ao narrar, desfia aquilo que coletou e guardou na memória. A figura individual do leitor e a figura coletiva do ouvinte se justapõem. Seu leitor pode transformar o ato da leitura, solitário por excelência, e fingir-se um entre os ouvintes.

Ainda que Guimarães Rosa se valha de todas estas estratégias estilísticas e truques narrativos para produzir a oralidade no conto, a percepção da diferença entre escrito e oral ali está. Ele traz esta diferença para dentro do discurso narrativo e cria a oralidade. Apropriando-se dela e produzindo-a todo o tempo, Rosa a transforma em objeto artístico, mudando-lhe inclusive o sentido.

Nas sociedades sem escrita, a oralidade é um dado, uma vez que não existem outras formas de representação da língua. Parte de um todo integrado, mito é poesia e poesia é mito. Histórias, quadras, canções e provérbios circulam em sua forma oral, entre populações iletradas, como histórias coletivas e anônimas. Ao deslocar as histórias, os provérbios, as quadras - tanto espacial quanto temporalmente -, Guimarães Rosa retira a tradição oral do contexto em que estes objetos culturais têm valor e utilidade e os faz renascer graças ao novo olhar que lança em direção a eles. Da mesma forma que os romeiros com suas alfaias - "esses objetos fora de serventia trivial, mas com bizarria de luxo ou de memória" -, Rosa arranca este mundo oral de sua mudez e o faz falar, para narrar a história do sofrimento nele gravada.

Transpostas e estilizadas no texto literário, histórias como a da *Vaca Cumbuquinha* e a *Décima do Boi e do Cavalo* perdem sua função de repositórios de conhecimento e de soluções de problemas práticos para se transformarem em matéria de uma intencionalidade e de um projeto. Ao apropriar-se delas, Guimarães Rosa as investe de um sentido metafórico que elas não têm originalmente em sua forma de circulação oral e anônima. Programaticamente, ao registrá-las na escrita, Rosa desloca seu sentido e as transforma em metáfora, graças à relação de especularidade produzida pela projeção do sujeito no universo das histórias e pela introjeção do imaginário das histórias no universo do eu, como forma de desencavar o passado do personagem e fazer fluir a História.

A voz viva das velhas narrativas orais, encerrada num invólucro arcaico e tradicional, passa a evocar e espelhar problemas de ordem individual. Na voz do mito reencena-se o drama de um vaqueiro das gerais; no espelhamento, cria-se a metáfora.

A escrita roça a oralidade, mas é ainda e sempre escrita. No seu texto, que se propõe como contradição aberta entre duas formas de representação da língua, Rosa abre espaço para as vozes do outro - "a fala do outro, de classe e de cultura" (16).

Ao dar voz ao homem iletrado, ou semi-letrado, do meio rural, e a seu imaginário, Guimarães Rosa dá voz à diferença, acolhe e transfigura, no plano literário, as tensões entre o arcaico e o moderno, o escrito e o oral. Mas sobretudo faz falar as vozes que foram soterradas ou silenciadas. No seu texto, ecoa uma pergunta feita muitos anos antes:

> "Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?" (17)

NOTAS

(1) ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano*, pp. 68 e 70, respectivamente.

(2) ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói de nossa gente*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos/São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978, p. 148. Devo a lembrança desta expressão a Flávio Aguiar e a seu artigo "A Fala Desaparecida", publicado em *Leia* em julho de 1988 com o título de "A grande fome do romance brasileiro".

(3) ROSA, João Guimarães. "São Marcos" in *Sagarana*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1973.

(4) BOLOGNA, Carlo. "A voz" in *Enciclopédia Einaudi*, p. 62.

(5) LORENZ, Gunther e ROSA, João Guimarães. "Literatura deve ser vida" in *Exposição do Novo Livro Alemão no Brasil*, pp. 341 e 338.

(6) Id., Ibid., p. 341.

(7) Id., Ibid., p. 345.

(8) WISNIK, José Miguel. "Um apêndice sobre o mito" in *O som e o Sentido*, p. 154.

(9) PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 116.

(10) V.ELIADE, Mircea. *Images et Symboles*, p. 203.

(11) ROSA, João Guimarães. "São Marcos" in *Sagarana*, p. 238.

(12) Para descrever este modo de compor a língua grega tem um verbo - *rhapsoidein* -, cuja tradução seria aproximadamente "costurar" ou "alinhavar" canções.

(13) CHIAPPINI, Lígia. "Narração, experiência e conselho - o achado técnico " in *No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*, p. 337.

(14) SCHWARZ, Roberto. "Grande Sertão: a fala" in *A Sereia e o Desconfiado*, pp. 25-26.

(15) BENJAMIN, Walter. "O Narrador" in *Magia e Técnica, arte e política* (Ensaios sobre literatura e história da cultura), p. 221.

(16) CHIAPPINI, Lígia. "A oralidade na letra - o achado estilístico" in *No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*, p. 343.

(17) BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da História" in *Magia e Técnica, arte e política* (Ensaios sobre literatura e história da cultura), p. 223.

V - Histórias

"mas ainda é tempo de viver e contar.
"Certas histórias não se perderam."

(Carlos Drummond de Andrade)

O mergulho de João Guimarães Rosa no imaginário do mundo sertanejo descreve uma trajetória não muito difícil de delinear. Seus primeiros contatos com o universo das histórias do sertão, narradas por Juca Bananeira, são os passos iniciais de um percurso cuja linha contínua pode ser traçada ainda nas suas viagens pelo interior de Minas, em lombo de cavalo, desenhando e anotando tudo o que via; ou nas leituras que fez ao longo da vida, algumas das quais podem ser confirmadas através da farta documentação reunida em seu Arquivo no Instituto de Estudos Brasileiros.

Sua figura de narrador começou a nascer na pequena Cordisburgo para depois tomar corpo quando, já médico e diplomata, Rosa saiu de Minas para ganhar o mundo. Este longo trajeto pode ser rastreado no Arquivo do escritor onde, ainda que de forma assistemática e fragmentária, ele deixou registradas as duas vertentes da sua formação literária. O mineiro e o homem cosmopolita estão lá, presentes nas anotações, nos registros, em cada pasta ou caderno.

No Arquivo se corporifica e toma forma, de maneira irrefutável, aquilo que marca a obra de Guimarães Rosa de modo definitivo - a coexistência, tantas vezes tensa, do mundo da oralidade e da escrita. Já perfeitamente identificável em *Sagarana*, o confronto entre o universo do letrado e do iletrado (ou semi-letrado) encontra sua formulação mais acabada em *Grande Sertão: Veredas*, em que a tradição oral se materializa na grande fala do narrador Riobaldo, que procura passar sua vida a limpo ao relatar suas aventuras a um interlocutor letrado, homem da cidade a quem chama de doutor. Alguns meses antes, no mesmo ano de 1956, Guimarães Rosa publica *Corpo de Baile*, uma espécie de rosário de "estórias" em que, mais uma vez, a tradição oral se faz presente em forma de histórias, canções, provérbios e quadras.

Distante espacial e temporalmente deste mundo, Rosa o narra para preservá-lo do esquecimento. Através do manancial de histórias que sua escrita deixa entrever, ele capta imagens de um mundo e uma temporalidade arcaicas, o que faz de sua obra lugar de encontro entre dois espaços culturais distintos. O homem culto da cidade mergulha, através do deslocamento espácio-temporal, num outro universo, diferente do seu, para apanhá-lo pelo lado de dentro.

Guimarães Rosa dá voz, assim como Simões Lopes Neto e Euclides da Cunha antes dele, às contradições e dilaceramentos de um país, cuja imagem se desenha como um espaço onde o processo de modernização nunca se deu de forma homogênea. Esta é a visão do Brasil que Euclides da Cunha consolida em *Os Sertões*, formulando-a enquanto matriz cultural. Para Flávio Aguiar, o correspondente de *O Estado de São Paulo* em Canudos apresenta "a visão do Brasil como o confronto entre duas civilizações de passo e direções opostas" (1). A pena do escritor registra, através do jogo de antíteses que é sua marca no plano da linguagem, a luta que o olhar do republicano capta entre as forças que representam um Brasil urbano, progressista e moderno e as "forças retrógradas" de um Brasil rural, arcaico e atrasado. A modernização - através de escolas, estradas e pontes - é, para o pensamento positivista do autor de *Os Sertões*, a receita para a saída deste descompasso.

Esta face contraditória do país é apanhada por Guimarães Rosa a partir do ponto de vista daqueles cujas vozes foram silenciadas pela História oficial. Como escritor comprometido com seu tempo, ele ilumina e revela estas contradições.

Quando Guimarães Rosa dá voz ao arcaico, em meio ao discurso desenvolvimentista da década de 50, sua intervenção contém, na verdade, a crítica ao projeto de modernização do país, pelo qual a literatura brasileira se empenhou praticamente desde seu início. Rosa sabe que o esforço de transformar o Brasil numa nação moderna tem um preço. Ele se dá conta de que o progresso carrega a possibilidade de uma perda irremediável: a morte do mundo dos jagunços em *Grande Sertão:Veredas*, e do mundo das histórias de *Corpo de Baile*. É a consciência da perda, portanto, e não um mero sentimento saudosista que move Guimarães Rosa a preservar este mundo da tradição oral do esquecimento.

Em *Uma Estória de Amor*, Guimarães Rosa olha para esse mundo como quem olha para algo que pode desaparecer diante de seu olhar. Quanto tempo mais histórias, como as de Joana e Camilo, poderão ainda ser narradas?

Sua consciência de que o tempo não pára e o sertão vai lentamente sendo atingido pelas mudanças aparece consubstanciada no

próprio desejo de seu personagem Manuelzão, que quer fazer de Samarra um espaço de "civilização":

> "Como o João Urúgem, caso assim até depunha, apoucava o espírito do arredor. O certo, de cristão, havia de ser terem ido pegar aquele, no cujo mato, no pé-de-serra, logo depois que se decidiu que ele mesmo de nada era que não tinha sido o furtador. Ir buscar o João Urúgem, dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, dar preceito... O lugar carecia de progressos. Os meninos do Adelço, os netinhos dele Manuelzão, iam crescer, criar ali. Mas, como filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo. Criaturas como o João Urúgem, não podia mais haver, era até demôniamento." (EA, 143)

Entretanto, inscritas numa outra temporalidade, as narrativas orais que fazem parte da trama do conto acabam por sofrer um deslocamento de sentido, obedecendo ao princípio de desmancho e recriação que preside o modo de composição de *Uma Estória de Amor*. Através deste princípio estruturador o conto explicita seu caráter alegórico. Aos deslocamentos de Manuelzão pelo espaço da fazenda correspondem os deslocamentos de tempo: pelas dobras no tecido temporal do enredo ostensivo escoa o tempo da memória, do desejo e do inconsciente. As imagens do sertão têm seu sentido deslocado do particular para o universal e do próprio para o figurado. As narrativas orais, emblema da memória coletiva e anônima, passam a espelhar a história de um destino individual. Tudo se desmancha para se recriar numa outra chave. Novos contextos, novas constelações de sentido.

Daí também a necessidade que o conto coloca de permanente decifração de um significado que já não está dado de forma imediata, como no mundo das narrativas orais. Ao conter a memória de um tempo cuja unidade se perdeu, a narrativa arcaica tem que ser decifrada para ser incorporada à experiência individual do personagem. No fosso que se cavou entre experiência e vivência, cabe ao narrador moderno construir a ponte. A decifração se constitui, portanto, no traço de composição desta e de outras narrativas de Guimarães Rosa. Basta lembrar a canção de

Siruiz em *Grande Sertão: Veredas* e a mensagem do Morro da Graça em *O Recado do Morro*.

Se o sentido das narrativas de Joana e Camilo já não se dá a ver de forma imediata, o episódio do riacho, do qual o conto nasce, coloca a decifração como decisiva, pois ele se configura como o enigma que contém o sentido do conto.

O leito do riacho e o leito do tempo, secos ambos, contrapõem-se ao leito da narrativa, pleno de som, formas, cores e movimento - espaço de criação que cinge o vazio deixado pelo sentimento da falta. Figuração imaginária do sujeito, tal como ele se vê naquele momento, o riacho seco se transfigura em riacho pleno quando o corpo esquecido e sem memória do personagem volta a ver, ouvir, sentir e recordar, reatando o fluxo do tempo. A possibilidade de redenção e regeneração nasce do impulso de criação, que dá origem à festa e ao conto.

Uma história de amor e sofrimento: esta é a história que *Uma Estória de Amor* conta. Um canto de amor e morte que resgata para Manuelzão o sentido da vida e o faz decidir enfrentar seus pressentimentos, sair com a boiada, e arriscar "morrer, no caminho, no meio".

O que permanece, no entanto, é o reencontro de Manuelzão com seu passado que, esquecido em algum lugar da memória, toma conta de seu presente e o faz ver seu destino de vaqueiro, sua condição, o riacho, a construção da fazenda como parte da sua história, que ficou impressa em cada canto de Samarra. Este é o Manuelzão criador, que resgata sua relação consigo mesmo e com o mundo e faz da festa um momento de encontro com sua própria história.

Festa e conto, portanto, são atos de criação que acabam por se equivaler, graças à relação de especularidade que se pode estabelecer entre ambos. Quando fala da festa, o narrador parece, com efeito, desvendar o próprio processo de criação artística:

"Criancice duma boa gente, que remexia em seus trastes, alguma coisa tinham de trazer, menos as mãos vazias. Será pensavam preciosos só para Nosso Senhor e a Virgem esses objetos fora de serventia trivial, mas com bizarria de luxo ou de memória?" (EA, 109)

"Assim aquela procissão, ela marcava o princípio da festa? Mas Manuelzão, que tudo definira e determinara, nem previra aquilo. Quem então imaginava o verdadeiro recheio das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem?" (EA, 127)

"Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindas de longe, de dentro da gente mesmo." (EA, 129)

"Verdade, bem que não carecia - cada apreparo terminara disposto, cada providência em ordem. Antes ela mesmo já tinha rompido em movimento, o rojão de suas partes se sucedendo: crente que a gente já estava no meio da festa festejada." (EA, 132)

"Festa devia de ser assim: o risonho termo e começo de tudo, a gente desmanchando tudo, até o feito com seu suor do trabalho de sempre; e sem precisar, depois, de tornar a refazer. Que nem com as estórias contadas. Chegava na hora, a estória alumiava e se acabava. Saía por fim fundo, deixava um buraco. Ah, então, a estória ficava pronta, rastro como o de se ouvir uma missa cantada. Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grota abaixo, de checheio." (EA, 144/145)

Festa, histórias de vaqueiro, riachinho e conto: imagens diversas que, no jogo de espelhos que Guimarães Rosa arma, compõem uma intersecção de planos, figurando o processo de criação artística. Nas duas pontas, festa e conto: espaços que destravam o fluxo do tempo e da história, resgatando pelo avesso a fonte secada, as lembranças, o imaginário e o inconsciente.

Festa e conto se constituem, sobretudo, num ato de memória, pelo resgate de uma história individual no momento em que ela entra em conjunção com conteúdos do passado coletivo (2). Momentos fugazes de reencontro do homem com sua humanidade.

Pela transfiguração simbólica do real, pela carga de invenção mitopoética, pela intenção de mergulhar nas fontes arcaicas da literatura, nada parece mais distante do conto de Rosa do que a História. No entanto, quando o escritor assinala, em *Tutaméia*, que

> "A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História." (3)

ele deixa pistas a respeito de qual História deseja contar. Certamente, não a História daqueles que sempre tiveram espaço e voz, mas sim a daqueles que emudeceram ou foram emudecidos.

Em *Uma Estória de Amor*, Guimarães Rosa capta as vozes e as imagens de um mundo ameaçado de desaparecimento, de um modo de vida que, marcado por uma organização social comunitária, começa a sofrer alterações profundas no ritmo e nas relações de trabalho. Obrigado a uma rotina mais intensa, o homem do meio rural vê diminuidas as chances de sociabilidade, de práticas de solidariedade e de formas coletivas de trabalho. Reduzem-se os momentos de ócio e distensão, indispensáveis para a narração das histórias, que fica restrita ao tempo de festa, às paradas nos longos acompanhamentos das boiadas. Ou como diz Manuelzão:

> "Coisa boa, a gente come é em pé, às pressas, nos intervalos." (EA, 139)

No destino de Manuelzão está contida a história daqueles homens livres do mundo rural que, nem escravos nem senhores, estão condenados à mobilidade, ao nomadismo e ao trabalho duro e sem trégua.

A seu modo, enquanto narra histórias, Guimarães Rosa reescreve a História. A jagunçagem em *Grande Sertão: Veredas*, a perda da identidade cultural em *Meu Tio o Iauaretê*, o mundo dos homens livres em *Uma Estória de Amor*, os seres loucos e marginais de tantos contos - assim Rosa desenha o mapa de um país de deserdados, a quem empresta a voz para que narrem sua história. Apropria-se de seu imaginário e de

suas narrativas para contá-los melhor. Através da literatura, vê a História. Os romances de cavalaria e as histórias tradicionais de bois e vaqueiros, que servem de paradigma e arcabouço na construção de suas histórias, são o crivo através do qual Rosa lança seu olhar sobre o mundo que narra. E do mergulho na tradição emerge uma obra que finca pé no presente.

Ao conter o oral no escrito e o arcaico no moderno, Guimarães Rosa, nas "puras misturas", abre espaço na sua obra de narrador culto para as velhas narrativas orais, cruzando experiência coletiva e experiência individual, confirmando que:

> "Narrative (...) is a valid and perhaps ineradicable mode of human experience". (4)

Em tempos imemoriais, os homens narravam mitos para solucionar mistérios que não chegavam a compreender. Nos tempos modernos, os homens ouvem e narram histórias para não esquecer quem são.

NOTAS

(1) Anotações de aula do curso "Visões do Inferno: uma perspectiva para a Literatura Brasileira", ministrado por Flávio Wolf de Aguiar de março a junho de 1990.

(2) V. BENJAMIN, Walter. "Sobre Algunos Temas en Baudelaire" in *Illuminaciones II*.

(3) ROSA, João Guimarães. "Aletria e Hermenêutica" in *Tutaméia (terceiras estórias)*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1976, p. 3.

(4) EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism*, p. 72.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Corpo de Baile

ADONIAS FILHO. "*Corpo de Baile*: um equívoco literário" in *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, junho de 1956.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Obrigado" in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 de abril de 1956.

BARBOSA, Rolmes. "Reedições e Retrações" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 de janeiro de 1961.

BIZZARRI, Edoardo. "Guimarães Rosa e Vico. Notas sobre uma poética rosiana" in Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 de novembro de 1972.

BORBA FILHO, Hermilo. "*Corpo de Baile*. Uma Revolução Estilística" in *Visão*. São Paulo, 30 de março de 1956.

BRAGA, Rubem. "*Corpo de Baile*" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 3 de março de 1956.

CANNABRAVA, Euryalo. "Compreensão de Guimarães Rosa" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1956.

-------. "Técnica literária e técnica linguística" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 02 de dezembro de 1956.

CAPOVILLA, Maurice. "*O Recado do Morro*" in *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, 6 (25), março de 1964, pp. 131-143.

COELHO, Saldanha. "*Corpo de Baile*, livro difícil" in *A Noite*. Rio de Janeiro, 3 de abril de 1956.

COSTA, Dante. "*Corpo de Baile*" in *O Dia*. Rio de Janeiro, 13 e 20 de maio de 1956.

DELGADO, Luiz. "Idéias, Livros e Fatos" in *Jornal do Comércio*. Recife, 20 de maio de 1956.

DUARTE, Eunice B. "*Corpo de Baile*" in *Anhembi*. São Paulo, junho de 1956.

ENEIDA. "*Miguilim*" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1957.

FRAGA, Christiano. "João Guimarães Rosa. *Corpo de Baile*" in *A Gazeta*. Vitória, 17 de março de 1957

FREITAS, Geraldo de. "Guimarães Rosa, contador de estórias" in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 7 de abril de 1956.

FREYRE, Gilberto. "Um escritor experimental" in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 04 de maio de 1957.

GERSEN, Bernardo. "Regionalismo e universalismo em Guimarães Rosa" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 6 de maio de 1956.

GROIA, Paulino. "*Corpo de Baile*" in *Jornal do Dia*. Porto Alegre, 22 de julho de 1956.

GUIMARÃES, Ruth. "A Comédia Humana do Sertão" in *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 de junho de 1956.

———. "A invenção de palavras" in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 01 de julho de 1956.

HUMBOLDT. "*Corpo de Baile* de Guimarães Rosa". Revista para o Mundo Luso-Brasileiro, n. 14, 1966.

IVO, Ledo. "O Nababo e o Mendigo" in *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 8 de março de 1956.

JARDIM, Reynaldo. "*Corpo de Baile*" in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 de março de 1956.

JOBIM, Renato. "A volta de Guimarães Rosa" in *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 8 de abril de 1956.

LARA. "*Corpo de Baile*" in *Correio de Povo*. Porto Alegre, 29 de janeiro de 1961.

LIMA, Luiz Costa. "O Buriti entre os Homens ou O Exílio da Utopia" in *A Metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro, Liv. Eldorado, 1974, pp. 129-179.

LOPES, Álvaro Augusto. "*Corpo de Baile*" in *A Tribuna*. Santos, 3 de abril de 1956.

-------. "*Corpo de Baile*" (2º volume) in *A Tribuna*. Santos, maio de 1956.

-------. "À Margem dos Livros *Manuelzão e Miguilim*" in *Tribuna de Santos*. Santos, 06 de dezembro de 1964.

MAGALHÃES, Aderson (pseud. All Right). "A propósito de um livro" in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13 de março de 1956.

MALACARNE, Altair. "Discurso Indireto Livre em Guimarães Rosa" in *A Gazeta*. Vitória, 30 de maio de 1966.

MARQUES, Oswaldino. "Guimarães Rosa e seu *Corpo de Baile*" in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1967.

——-. "A revolução Guimarães Rosa" in *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, dezembro de 1956.

MARTINS, Wilson. "Um novo Valdomiro Silveira" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 23 de agosto de 1956.

MELLO, Cezário de. "O *Corpo de Baile*" in *Diário da Noite*. Recife, 17 de maio de 1957.

MILLIET, Sérgio. "*Corpo de Baile*" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 de março de 1956.

——. "Infância e obra" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 7 de abril de 1956.

MONTELLO, Josué. "*Corpo de Baile*" in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 de abril de 1956.

MONTENEGRO, Olívio. "*Corpo de Baile*" in *O Diário de Pernambuco*. Recife, 19 de agosto de 1956.

——. "Ainda *Corpo de Baile*" in *Diário de Pernambuco*. Recife, 26 de julho de 1956.

NEVES, Guilherme Santos. "Os olhos de D. Barão/ São de mulher, homem não..." in *A Gazeta*. Vitória, 23 de dezembro de 1956.

——. "Ainda 'Os olhos de Dom Barão'" in *A Gazeta*. Vitória, 30 de dezembro de 1956.

——. "O romance da donzela que foi à guerra" in *A Gazeta*. Vitória, 03 de janeiro de 1957.

OLIVEIRA, Franklin de. "*Corpo de Baile*" in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 12 de maio de 1956.

PIMENTEL, Rosemar. "*Corpo de Baile*" in *O Jornal*. Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1956.

PIRES, Herculano. " Guimarães Rosa, o demiurgo" in *Diário da Noite*. São Paulo, 7 de abril de 1956.

PONGETTI, Henrique. "*Corpo de Baile*" in *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de abril de 1956.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "*Manuelzão e Miguilim*" in *Comentário*. Rio de Janeiro, n. 21, 1º trimestre de 1965.

QUEIROZ, Raquel de. "*Corpo de Baile*" in *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1956.

RAMOS, Ricardo. "*Corpo de Baile*" in *Para Todos*. Rio de Janeiro, n. 3, 2a. quinzena de junho de 1956.

REGO, José Lins do. "*Corpo de Baile*" in *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 de março de 1956.

REIS, Waldemar. "*Corpo de Baile*" in *Correio do Sul*. Bagé, agosto de 1956.

RODHMAN, Álvaro. "*Corpo de Baile*" in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 20 de maio de 1956.

——. "Estórias das Gerais" in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 27 de maio de 1956.

RÓNAI, Paulo. "Segredos de Guimarães Rosa" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 10 de junho de 1956.

SALES, Franklin de. "Em louvor de um escritor" in *Folha de Minas*. Belo Horizonte, 23 de março de 1956.

SANTOS, Wendel. *A Construção do Romance em Guimarães Rosa*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

SILVEIRA, Alcântara. "*Corpo de Baile*" in *Diário de São Paulo*. São Paulo, 22 de abril de 1956.

-------. "Uma Reedição Oportuna" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 16 de setembro de 1961.

SOUSA, Augusto de. "De leve..." in *A Gazeta*. Vitória, maio de 1956.

SOUZA, Petrônio de Castro. "*Miguilim* ou da solidão" in *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23 de abril de 1961.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. "O caso Guimarães Rosa" in *Folha da Manhã*. São Paulo, 1 de abril de 1956.

TORRES, J.C. de Oliveira. "*Corpo de Baile*" in *Correio Paulistano*. São Paulo, 27 de maio de 1956.

VILLAÇA, Antonio Carlos. "João Guimarães Rosa" in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1961.

Obra em geral

ANTONIO CANDIDO. "Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa" in *Vários Escritos*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1970, pp. 133-160.

——. "O Homem dos Avessos" in *Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971, pp. 119-139.

ARRIGUCCI Jr., Davi. "Guimarães Rosa e Góngora, Metáforas" in *Achados e Perdidos*. São Paulo, Ed. Polis, 1979, pp. 131-137.

ARROYO, Leonardo. *A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1984.

BOSI, Alfredo. "Céu, inferno" in *Céu, Inferno. Ensaios de Crítica Literária e Ideológica*. São Paulo, Ed. Ática, 1988, pp. 10-32.

CAMACHO, Fernando. "Entrevista com Guimarães Rosa" in *Humboldt*. Munique, n. 37, 1978, pp. 42-53

CAMPOS, Haroldo. "A Linguagem do Iauaretê" in *Metalinguagem*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1970, pp. 47-53.

COVIZZI, Lenira Marques. *O Insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

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

DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva*. Cartas de J. Guimarães Rosa. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1975.

Diálogo - Revista de Cultura. São Paulo, Ed. da Sociedade Cultural Nova Crítica, n. 8, nov 1957 (dedicado a João Guimarães Rosa).

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. Um Estudo sobre a ambiguidade no *Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

——. *Mitológica Rosiana*. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ed. Ática, 1972.

——. "Guimarães Rosa, o pactário da língua" in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, IEB/USP, n. 22, 1980, pp. 167-180.

HANSEN, João Adolfo. *O O (A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas)*. Universidade de São Paulo, 1983, (mimeografado).

LEITE, Dante Moreira. "*Grande Sertão: Veredas*" in *O Amor Romântico e outros temas*. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1979, pp. 88-99.

——. "A ficção de Guimarães Rosa" in *O Amor Romântico e outros temas*. São Paulo, Ed. Nacional/EDUSP, 1979, pp. 100-117.

LIMA, Luiz Costa. "Mito e Provérbio em Guimarães Rosa" in *A Metamorfose do Silêncio*. Rio de Janeiro, Liv. Eldorado, 1974, pp. 49-66.

LOPES, Oscar. "Novos Mundos" in ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1973.

LORENZ, Gunther W. e ROSA, João Guimarães. "Literatura deve ser vida" - um diálogo de GWL e JGR (Gênova, janeiro de 1965) in *Exposição do Novo Livro Alemão no Brasil*, 1971.

MARQUES, Oswaldino. "Canto e Plumagem das Palavras (Análise Estilística de João Guimarães Rosa)" in *Ensaios Escolhidos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 77-147.

——. "Guimarães Rosa - Cineasta" in *Ensaios Escolhidos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp. 149-152.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

OBEID, Ana Lia Torre. "Guimarães Rosa e 'O Discurso da Saudade'" in *Estudos Linguísticos e Literários*. Salvador, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, n. 6, dez 87, pp. 63-84

OLIVEIRA, Franklin de. "O Erudito e o Popular em *Grande Sertão: Veredas*" in *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1 de março de 1958.

PEREZ, Renard. "Perfil de Guimarães Rosa" in João Guimarães Rosa. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1977.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "Trilhas no Grande Sertão" in *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro. Grifo, 1976, pp. 155-239.

RÓNAI, Paulo. "Os Prefácios de *Tutaméia*" in ROSA, João Guimarães. *Tutaméia*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1976.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com o tradutor italiano* (Edoardo Bizzarri). São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972.

SANTOS, Paulo de Tarso. *O Diálogo no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, HUCITEC, 1978.

SCHWARZ, Roberto. "Grande-Sertão: a fala" in *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 23-27.

——. "Grande-Sertão e Dr. Faustus" in *A Sereia e o Desconfiado*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, pp. 28-36.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo, Liv. Duas Cidades/SCCT, 1976.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1978.

VV.AA. *Em Memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1968.

Bibliografia geral

ABREU, J. Capistrano de. *Caminhos Antigos e Povoamento do Brasil*. Rio de Janeiro, Liv. Briguiet, 1960.

——. *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*. Rio de Janeiro, Liv. Briguiet, 1954.

AGUIAR, Flávio. "A grande fome do romance brasileiro" in *Leia*. São Paulo, ano X, n. 117, julho de 1988.

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. São Paulo, Ed. Comp. Melhoramentos, s.d., 2 v.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. São Paulo, Ed. Martins, 1959, 3v.

ANTONIO CANDIDO. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Ed. Nacional, 1973.

——. "A nova narrativa" in *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ed. Ática, 1987, pp. 199-215.

——. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1971.

BACHELARD, Gaston. *El Agua y los Sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

-----. *La Poétique de L'Espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

BAKHTIN, Mikhail. "Introduccion" in *La Cultura Popular en la Edad Media y Renascimiento. El Contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral Editores, 1974, pp. 7-57.

-------. "Discourse in the Novel" in *The Dialogic Imagination*. ed. e trad. de Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 259-422.

BARTHES, Roland e MARTY, Eric. "Oral e Escrito" in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, vol XI, 1987, pp. 32-57.

BASTIDE, Roger. *Brasil - Terra de Contrastes*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.

BENJAMIN, Walter. "Erzaehlung und Heilung" in *Gesammelte Schriften*. Band IV, 1. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972, p. 430. Tradução de Adélia Bezerra de Menezes.

——. *Iluminaciones II* (Baudelaire). Madrid, Taurus Ediciones, 1972.

——. "O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" in *Magia e técnica, arte e política* (Ensaios sobre literatura e história da cultura). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

——. "Sobre o conceito da História" in *Magia e técnica, arte e política* (Ensaios sobre literatura e história da cultura). São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985, pp. 222-232.

BOLOGNA, Corrado. "Voz" in *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, vol XI, 1987, pp. 58-92.

BOSI, Alfredo (org.) *Cultura Brasileira. Temas e Situações*. São Paulo, Ed. Ática, 1987.

------. "As Letras na Primeira República" in FAUSTO, Bóris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo, Difusão Européia do Livro, tomo III, v. 2, 1977, pp. 293-319.

------. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Ed. Cultrix/EDUSP, 1977.

------. "Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo" in *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1977, pp. 7-22.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.

------. *Sacerdotes de Viola*. Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis, Ed. Vozes, 1981.

BRANDÃO, Théo. *Seis Contos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro, MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore; Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1982.

BROOKS, Peter. "Constructions psychanalytiques et narratives" in *Poétique*. Paris, n. 61, fev. 1985.

BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. Europa, 1500-1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

CAILLOIS, Roger. *Images, Images*... Paris, Librairie José Corti, 1966.

------. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa, Edições 70, 1988.

------. "Théorie de la Fête" in *La Nouvelle Revue Française*. n. 315, dez. 1939, pp. 863-882.

------. "Théorie de la Fête" in *La Nouvelle Revue Française*. n. 316, jan. 1940, pp. 49-59.

CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.

CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1974.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos Tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

——. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1979.

——. *Tradições Populares da Pecuária Nordestina*. Rio de Janeiro, Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola, 1956.

——. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre, Liv. do Globo, 1939.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e Resistência. Aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1986.

-------. "Cultura do povo e autoritarismo das elites" in *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo, Ed. Moderna, 1980, pp. 39-60.

——. "Notas sobre cultura popular" in *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo, Ed. Moderna, 1980, pp. 61-83.

CHEVALIER., Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1988.

CHIAPPINI, Lígia. "Narração, experiência e conselho - o achado técnico" in *No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1987, pp. 321-340.

——. "A oralidade na letra - o achado estilístico" in *No Entretanto dos Tempos. Literatura e História em João Simões Lopes Neto*. São Paulo, Liv. Martins Fontes Ed., 1987, pp. 341-373.

CIRLOT, Juan E. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo, Ed. Moraes, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.

DA MATTA, Roberto. "Carnavais, Paradas e Procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos" in *Religião e Sociedade*. n. 1, maio de 1977, pp. 3-30.

DEMERS, Jeanne. "L'art du conte écrit ou le lecteur complice" in *Études Françaises*. Montreal, v. IX, n. 1, 1972.

DURAND, Gilbert. *L'Imagination Symbolique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

------. "Introduction" in *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 11-56.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará/ Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin, or, Towards a revolutionary criticism*. London, Verso, 1988.

ELIADE, Mircea. *Images et Symboles (Essai sur le symbolisme magico-religieux)*. Paris, Gallimard, 1952.

-------. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa, Edições 70, 1988.

------. *Mito e Realidade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

——. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Lisboa, Ed. "Livros do Brasil" Lisboa, s.d.

——. "Les Eaux et le Symbolisme Aquatique" in *Traité d'Histoire des Religions*. Paris, Payot, 1964, pp. 165-187.

FARJANI, Antonio Carlos. *Édipo Claudicante: do mito ao complexo*. São Paulo, Edicon, 1987.

FERGUSSON, Francis. "Édipo Rei: o ritmo trágico da ação" in *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1964, pp. 13-39.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens Livres na Ordem Escravocrata*. São Paulo, Ed. Ática, 1976.

——. *O Moderno e suas Diferenças*. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1970, (mimeografado).

FRAZER, James George. *The Golden Bough*. New York, Macmillan, 1971.

FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro, Imago Ed., Edição Standard Brasileira, 1972, v. 4 e 5.

------. "Le roman familial des névrosés" in *Névrose, psychose et perversion*. Paris, P.U.F., 1981.

FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction: the development of a critical concept" in STEVICK, Philip (ed.). *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967, pp. 108-137.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey, Princeton University Press, 1975.

-------. *Fables of Identity*. Studies in Poetic Mythology. New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1963.

-------. *The Great Code. The Bible and Literature*. Toronto, Academic Press Canada, 1982.

——. *The Secular Scripture: a study of the structure of romance*. Cambridge, Harvard University Press, 1976.

——. "Littérature et mythe" in *Poétique*. Paris, Seuil, n. 8, 1971, pp. 489-523.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Narrar e Curar" in *Folhetim*. São Paulo, 1 de setembro de 1985.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "Frequentação da Donzela-Guerreira" in *Almanaque: cadernos de literatura e ensaio*. São Paulo, Ed. Brasiliense, n. 8, 1979, pp. 19-31.

GENETTE, Gérard. "Métonymie chez Proust" in *Figures III*. Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 41-63.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ed. Ática, 1985.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, Atual, 1986.

HAVELOCK, Eric A. *The Muse learns to write*. New Haven, Yale University Press, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, Liv. José Olympio Ed., 1989.

——. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo, Ed. Nacional/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1970.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. São Paulo. McGraw-Hill do Brasil, 1976.

ISAMBERT, François-André. "La Fête" in *Le Sens du Sacré. Fête et Religion Populaire*. Paris, Ed. de Minuit, 1982, pp. 123-211.

JAMESON, Fredric. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism" in *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. London, Methuen, 1981, pp. 103-150.

KIRK, G.S. *Myth (Its meanings and functions in ancient and other cultures)*. Cambridge, Cambridge University Press/ University of California Press, 1970.

KRISTEVA, Julia. *Sol Negro: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

JOLLES, André. *As Formas Simples*. São Paulo, Ed. Cultrix, 1976.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. Santos, Liv. Martins Fontes Editora, s.d.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, boletim n. 230, 1954.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

——. "Natureza e Cultura" in *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis, Vozes/São Paulo, EDUSP, 1976, pp. 41-49.

——. *Mito e Significado*. Lisboa, Edições 70, 1979.

LOPES NETO, J. Simões. *Contos Gauchescos, Lendas do Sul e Casos do Romualdo*. Edição crítica de Lígia Chiappini. Rio de Janeiro, Presença Edições/ Brasília, INL, 1988.

LOPES, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade. Ramais e Caminhos*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1972.

LUKÁCS, Georg. "Alegoría y Símbolo" in *Estética*. Barcelona, Ed. Grijalbo, 1967, vol. 4, pp. 423-474.

-------. "Rapports sur le roman" e "Le Roman" in *Écrits de Moscou*. Paris, Éditions Sociales, 1974, pp. 63-140.

-------. *Teoria do Romance*. Lisboa, Presença, s.d.

MANNHEIM, Karl. "O Pensamento Conservador" in MARTINS, José de Souza. *Introdução Crítica à Sociologia Rural*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1986, pp. 77-131.

MAY, Charles E. (ed.). *Short Story Theories*. Ohio University Press, 1976.

McHALE, Brian. "Free Indirect Discourse: a survey of recent accounts" in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 3*, 1978, pp. 249-287.

MENESES, Adélia Bezerra de. "Do Poder da Palavra" in *Folhetim*. São Paulo, 29 de janeiro de 1988.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. São Paulo, McGraw- Hill do Brasil, 1976.

MIELIETINSKI, E.M. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

MONTEIRO, Duglas T. *Os Errantes do Novo Século*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1974.

MOURA, Margarida Maria. *Os Deserdados da Terra*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1988.

NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Liv. Francisco Alves, 1952.

NASCIMENTO, Bráulio. "O ciclo do boi na poesia popular" in *Literatura Popular em Verso*. Estudos, tomo I. Rio de Janeiro, MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 165-231.

New Literary History. volume VIII, n. 3, Spring 1977.

New Literary History. volume XVI, n. 1, Autumn 1984.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. London, Methuen, 1982.

PASTA Jr., José Antonio. "Pela rua, teatro" in *Folhetim*. São Paulo, 17 de abril de 1987.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1982.

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

PELLEGRINO, Hélio. "Édipo e a Paixão" in *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 307-327.

PESSANHA, José Américo Motta. "Bachelard e Monet: o olho e a mão" in *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, pp. 149-165.

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1944.

PRADO, Regina de Paula Santos. *Todo Ano Tem. As festas na estrutura social camponesa. Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1977, (mimeografado).*

PRAZ, Mário. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo, Ed. Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1982.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du Conte*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

——. *Las Raíces Históricas del Cuento*. Madrid, Editorial Fundamentos, s.d.

REID, Ian. *The Short Story*. London, Methuen, 1977.

ROBERT, Marthe. *Roman des Origines et Origines du Roman*. Paris, Gallimard, 1981.

ROSENFELD, "A Teoria dos Gêneros" in *O Teatro Épico*. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965. pp. 3-26.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1981.

——. "As passagens de Paris" in *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 37-109.

------. "Benjamin, o falso irracionalista" in *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letas, 1987, pp. 110-115.

------. "As Galerias do Sonho" in *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 116-123.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. "Ensaio sobre a Origem das Línguas" in *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo, Abril Cultural, 1983, pp. 165-205.

-------. *Lettre a M. D'Alembert* in *Oeuvres Choisies*. Paris, Garnier, 1931.

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

——. *L'Imaginaire. Psychologie phenomenologique de l'imagination*. Paris, Gallimard, (1967).

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde. Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Liv. Duas Cidades, 1979.

STAROBINSKI, Jean. "La Nouvelle Héloise" in *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard, 1971, pp. 102-148.

TACCA, Oscar. *As Vozes do Romance*. Coimbra, Liv. Almedina, 1983.

TODOROV, T. "Os Homens-Narrativas" in *As Estruturas Narrativas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1970, pp. 119-133.

VALLE, Edênio e QUEIRÓZ, José J. (org.). *A Cultura do Povo*. São Paulo, Cortez e Moraes/EDUC, 1979.

VICKERY, John B. (ed.). *Myth and Literature*. University of Nebraska Press, 1971.

VILLADARY, Agnes. *Fête et vie quotidienne*. Paris, Les Éditions Ouvrieres, 1968.

VV.AA. *Questão o Popular. Arte em Revista*. São Paulo, Kairós, n. 3, 1980.

WESTON, Jessie L. *From Ritual to Romance*. New York, Doubleday, 1957.

WILLIAM, Raymond. *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

WISNIK, José Miguel. "Um apêndice sobre o mito" in *O Som e o Sentido. Uma outra histórias das músicas*. São Paulo, Círculo do Livro/Companhia das Letras, 1989, pp. 149-157.

ZALUAR, Alba. *Os Homens de Deus* (um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular). Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

ZUMTHOR, Paul. "Poesia, Tradição e Esquecimento" in *Folhetim*. São Paulo, 17 de dezembro de 1988.