

MARIA DE FÁTIMA LUCENA DE OLIVEIRA TOTOLI

**A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO NA FICÇÃO
ROSIANA: ORALIDADE, MEMÓRIA E CULTURA**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2007**

MARIA DE FÁTIMA LUCENA DE OLIVEIRA TOTOLI

**Dissertação apresentada como exigência parcial
para obtenção do título de MESTRE em Literatura e
Crítica Literária à Comissão Julgadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
sob a orientação da Prof^a Dr^a. Beatriz Berrizni.**

**São Paulo
2007**

Banca examinadora:

*Para
Aurora
e Clarice Totoli.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, aos meus ex-professores do curso Magistério, Maria de Lourdes Tavares da Silva e Edmundo Antônio de Oliveira por terem me apresentado o mundo da literatura e pelo estímulo à leitura e à pesquisa de textos literários. Agradeço muito aos meus professores do curso de Literatura e Crítica Literária, pela disposição, paciência e estímulo durante o período do curso, particularmente a Prof^a. Maria Aparecida Junqueira pelas sugestões crítica apresentada no meu exame de qualificação. À minha Prof. Beatriz Berrini pela orientação, pelo estímulo à pesquisa e por ter colocado livros à minha disposição.

Não poderia deixar de agradecer também as pessoas que participaram do meu cotidiano de todo esse processo: meu esposo Pedro pelo apoio; minha amiga Soledade, ouvinte leitora e, muito especialmente, ao meu amigo Aparecido Nazário, pela leitura, troca de idéias e comentários inteligentes.

Finalmente, agradeço à Secretaria da Educação pela bolsa concedida, que garantiu a concretização efetiva da realização deste estudo. Agradeço também ao supervisor Laércio Bento, membro integrante da Comissão de bolsa mestrado da Diretoria de Ensino de Americana, pela sua atenção e incentivo aos professores bolsistas.

*“A imaginação não é um estado.
É toda a existência humana”*

William Blake

RESUMO

Este trabalho apreende a construção do discurso fabular, tendo as formas de oralidade como manifestação e material da escritura, voltada para a cultura e para a memória, nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” de João Guimarães Rosa. Demonstra as marcas da identidade da personagem infantil em situação de transformação, uma vez que as crianças fazem uma travessia no percurso das histórias por elas vividas em relação ao tema, sobretudo.

Estes textos estão inseridos no âmbito da literatura nacional porque mostram a matéria fabular da influência espacial, da relatividade temporal e da relatividade cultural, que funciona como caráter local de profunda ressonância poética. Tal estudo compreende que inserir recursos de oralidade no texto literário significa preservar do esquecimento um mundo em vias de desaparecer, e articula de um só golpe o efêmero próprio do discurso poético oralizado, da cultura, da memória. A construção do discurso fabular destes textos, portanto, mostra-se constituída por recursos poéticos discursivos, na qual encontram-se registros do trabalho artesanal do escritor, a oralidade e fragmentos do real prontos a se articular em novas constelações de significações. Esses elementos colhidos nas mais vastas fontes da tradição popular entram na composição do tecido narrativo, traduzem o mundo da oralidade, recupera a fala arcaizante na construção do discurso e revelam a prática resultante de hábitos inveterados, a memória da transmissão oral de lendas, fatos, acontecimentos, de geração em geração. Além disso, esta pesquisa mostra que tais textos acolhem as contribuições de uma cultura fadada à destruição e incorpora compromissos de engendramento de sentidos fixos e de identidades definitivas.

Palavras-Chave: oralidade, escrita, memória, cultura.

ABSTRACT

This work apprehend the construction of the fable discourse, having the orality forms as manifestation and writing material towards the culture and the memory in the texts “Conversa de bois” (Oxen Talk), “Campo geral” (General field) and “As margens da alegria” (On the margins of the joy) by João Guimarães Rosa. It demonstrates the identity marks of the infant character in a transforming situation, once the children journey through the route of the stories live by them relating to the theme. These texts are inserted in the national literature field because they show the fable subject of the spatial influence, of the temporal and cultural relativity that works as local character of deep poetic resonance. Such study comprehend that inserting resources of the orality in the literary text means preserving the disappearing world of being forgotten, and it articulates at once the ephemeral that is as trademark of the oralized poetic discourse, of the culture, of the memory. However, the construction of the fable discourse in these texts is established by poetic discursive resources in which is registered the handmade work of the writer, the orality and fragments of the reality that is ready to articulate in new constellations of meanings. These elements caught from several resources of the popular tradition adjust to mend the narrative cloth, translate the world of the orality, recover the archaic speaking in the discourse construction and reveal the practicing of the deep-rooted habits, the memory of oral transmissions of legends, facts and happenings from generation to generation. Furthermore, this research indicates that such texts get the contribution of a culture destined to destruction and incorporates commitments of procreation of fixed senses and definite identities.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I – A IDENTIDADE DAS HISTÓRIAS ROSIANAS.....	18
1.1. Das narrativas orais à narrativa rosiana.....	18
1.1.1. O enredo	18
1.1.2. O narrador.....	29
1.1.3. O tempo/espaço.....	41
1.2. Ruptura com o pensamento lógico-discursivo.....	58
1.3. Função da imaginação	66
CAPÍTULO II – PRESENÇA DO CONFLITO DO MUNDO ADULTO	
FACE À INOCÊNCIA INFANTIL NAS HISTÓRIAS ROSIANAS.....	71
2.1. A tradição oral	71
2.2. A travessia mítica do menino	82
CAPÍTULO III – A COMPOSIÇÃO POÉTICA DAS HISTÓRIAS ROSIANAS .	97
3.1. A expressão poética.....	97
3.2. O mito e a poesia	106
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	127

INTRODUÇÃO

Depois de lermos alguns estudos sobre a obra de João Guimarães Rosa, entre os quais *As formas do falso*, de Walnice Nogueira Galvão (1986); *Trilhas no grande sertão*, de M. Cavalcanti Proença (1958); *O Brasil de Rosa*, de Luiz Roncari (2004); a “Coleção fortuna crítica” dirigida por Afrânio Coutinho (1991); *A cultura popular em Grande sertão: veredas*, de Leonardo Arroyo (1984); *O insólito em Guimarães Rosa e Borges: crise de mimese/mimese da crise*, de Lenira Covizzi, (1978), entre outros, perguntamo-nos se ainda podemos acrescentar alguma observação inédita que venha surpreender seus leitores.

Por que então escolhi os textos “Conversa de bois”, penúltima história do livro *Sagarana* (1982); “Campo geral”, história que integra o livro *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)* (1984); e “As margens da alegria”, a primeira história do livro *Primeiras histórias* (1988), de João Guimarães Rosa? Ora, o enigma da criatividade sempre me fascinou e me levou a procurar um caminho que fosse ao encontro da realidade de uma experiência leitora. Sendo assim, tais textos foram criteriosamente escolhidos como corpus deste estudo, porque oferecem a possibilidade de apreender a construção do discurso fabular, tendo entre suas características a oralidade. A travessia foi árdua; porém, a poesia encontrada na escrita levou-me a acreditar na grandeza individual e no espírito criador do grande artista.

Durante o processo de leitura, o que mais me chamou a atenção foi a própria escrita. Diante disso, questionei-me: que tipo de recurso o autor utilizou para construir o discurso destes textos? Qual é o tipo de discurso que deu conta da realidade? O do homem simples e ignorante ou o do poeta? A violação e a coação contra as convenções do narrar fazem parte do processo discursivo do narrador. Entretanto, o escritor explora simultaneamente a experiência vivida e a experiência da criação do discurso. As emoções assim aparecem por meio de vários recursos: elementos verbais, exterioridades rítmicas e episódios originados de uma determinada visão de mundo.

Por que motivo as personagens infantis – os meninos – entram na composição discursiva das histórias dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral e “As margens da alegria”? Embora a tendência de expor narrativas orais esteja neles

presente, parece-me, todavia, que as crianças fazem uma travessia no percurso das histórias por elas vividas em relação ao tema, sobretudo.

Wladimir Propp (1984) mostra que a temporalidade da personagem é um fator que atribui um caráter referencial à história. Portanto, é com base nas personagens infantis (os meninos) destas histórias rosianas – seres verbais beneficiados por intensas referencialidades, feixes de predicados lógicos e temporalmente distribuídos ao longo das narrativas –, que procuraremos explicitar os diferentes procedimentos de que eles são alvos: Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria”, os quais contrapõem-se às crianças dos contos tradicionais: fadas, magia, etc.

Ora, o que faz o narrador dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” para preservar do esquecimento um mundo e uma temporalidade de outrora? Por meio da composição discursiva, o autor textual deixa entrever na sua escrita elementos emprestados de outras épocas e põe em evidência um espaço e um tempo remotos, o que faz destes textos lugar de encontro de culturas distintas.

Para Renato Almeida (1957), “cultura é dinamismo, é vida, é perpétua transformação, vinculada a uma série de realidades sócio-culturais regionais. As narrativas, romances, baladas, por exemplo, não possuem natureza estática e definitiva”. (ALMEIDA, 1957, p. 139). Por conseguinte, estes textos rosianos apresentam a arte tradicional do contador de histórias, de cuja boca flui a memória dos feitos antigos. As narrativas populares são retomadas e o narrador canta/contando a vida nômade do sertão. Há, portanto, a presença dos elementos arquivados na memória, à espera da ressurreição.

À vista disso, acreditamos – eis a minha hipótese – que a construção do discurso fabular dos referidos textos revela-se constituída por recursos poéticos discursivos peculiares ao autor, pois em um diálogo com Günther Lorenz (1991), Guimarães Rosa revela:

... nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias. [...] 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. [...] Eu trazia os ouvidos atentos, escutava tudo que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava [...] disse a mim mesmo que

sobre o sertão não se podia fazer 'literatura' do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos e confissões. (LORENZ, 1991, p. 69).

Desse modo, os três textos manifestam a prática resultante de hábitos inveterados, a memória da transmissão oral de lendas, fatos, acontecimentos, de geração em geração, apresentando, por exemplo, a variabilidade espacial e temporal. Além disso, a escrita rosiana acolhe as contribuições de uma cultura fadada à destruição e incorpora compromissos de engendramento de sentidos fixos e de identidades definitivas.

No mesmo diálogo com Günther Lorenz (1991), João Guimarães Rosa reitera: “quando escrevo repito o que vivi antes” (LORENZ, 1991, p. 69); se tal aconteceu, ele fugiu à mecânica da cultura de herança. Ao invés de contar histórias, como ouvira e aprendera desde criança, passou a escrevê-las, criando lições novas relacionadas com a literatura oral. Daí, talvez, o tom da oralidade das narrativas “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”.

Em relação ao tom de oralidade apresentado na construção do discurso das histórias destes textos rosianos, vale lembrar, pela sua importância e profundidade, para justificar a hipótese levantada, que para o criador de “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, existem vários componentes em relação à língua, entre eles, o autor admite a existência de ilimitadas singularidades filológicas nas variantes latino-americanas do português e do espanhol, e nelas descobre muitos processos de origem metafísica e muitas coisas irracionais, muitos elementos que não se podem compreender com a razão pura; certas particularidades dialéticas da região mineira. Algumas originam-se do antigo português medieval. Pois, para João Guimarães Rosa a língua “é um instrumento: fino hábil, agudo, abarcável, penetrável, sempre perfectível, etc. Mas sempre a serviço do homem e de Deus, da Transcendência” (LORENZ, 1991, p. 133). Dessa forma, o autor procura a maior expressividade possível para chegar à linguagem popular, buscando sem qualquer preconceito, o resgate das mais remotas formas de narrativa oral.¹

¹ Muitas das peculiaridades que caracterizam a oralidade em Guimarães Rosa foram situadas por Paulo Ronái na introdução às *Primeiras Histórias*, 3ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. As observações do ensaísta e crítico, circunscrita a essa obra, podem, entretanto, ser generalizações para outras narrativas de João Guimarães Rosa.

Reiterando, ainda, alguns elementos necessários à compreensão do problema levantado, expostos nas cartas de Guimarães Rosa ao seu tradutor alemão, Curt Meyer-Clason (1969, p. 107-8), o autor diz que todos os seus livros “são simples tentativas de rodear e devassar o mistério cósmico, esta coisa movente... rebelde a qualquer lógica. [...]. Antes o obscuro que o óbvio, que o frouxo. Toda a lógica contém inevitável dose de mistificação”. Daí que de tudo o que escrevia, exigia “meditação e aventura” para fugir ao vício sintático da “servidão à sintaxe vulgar rígida,” (MEYER-CLASON, 1969, p. 109) e que, enfim, toda sua criação tinha que se transformar em *poesia*.

Antônio Soares Amora (1967, p. 66) afirma que o conteúdo lírico emotivo de uma obra tanto pode estar escrito em prosa quanto em verso. Se assim é, logo se torna visível, dentro dos textos já referidos, a presença da poesia na prosa de João Guimarães Rosa. O narrador e as personagens aproximam-se da natureza, transmitem valores espirituais, renovam a tradição oral e revelam o uso da linguagem na tentativa de preservá-la na memória, como algo sagrado para que não exale o último suspiro. Assim, a poesia retorna, dialeticamente, aos primórdios da linguagem.

Portanto, a construção do discurso dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” revela o emprego de uma série de elementos ou recursos típicos da tradição oral. Esta observação confirmará talvez a nossa hipótese, de que a construção do discurso dos textos mencionados está constituída por recursos poéticos discursivos, pelo uso da rima e do ritmo, os quais aproximam o estilo do narrador daquele característico dos poetas populares.

As narrativas orais – os chamados contos maravilhosos ou contos de magia – compõem-se, em termos de criação literária, de um modo simples. Esse tipo de narrativa vale-se da arte do *contar* e não proporciona grandes inquietações no que diz respeito ao estudo dos elementos da estrutura narrativa. São formas de narrativas *monológicas*. Segundo Fernando Segolin (1978, p. 50), “a narrativa monológica seria, a rigor, unívoca, denotativa e temporal, uma vez que identificada com o ‘nível de continuidade e da substância, que obedecem à lógica do ser” (SEGOLIN, 1978, p. 50).

Mas, os respectivos textos rosianos não se assemelham às fábulas de Esopo, Fedro, La Fontaine ou de outros, pois expressam uma seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais próprios do linguajar popular e, acima de tudo, manifestam uma construção que incorpora a poesia à narrativa. O sistema sintático enunciativo, as seqüências narrativas e as relações sintático-semânticas fundamentais não são as de um texto-base.

Ainda que se *conte* de modo diferente, as narrativas orais continuam a exercer função significativa nas sociedades contemporâneas. As intervenções são de outra espécie, se comparadas às dos tempos remotos. A força dessas narrativas se concentra ainda na memória da tradição oral que transpõe, estende e oferece um movimento dialógico, que pode ser confirmado no procedimento de recriação e inovação das histórias, ao longo do tempo. O público, por meio das diversas versões, apreende o processo da oralidade de um contador e sua transição que resulta num texto escrito. Além disso, o contar histórias – procedimento que, segundo Irene Machado (1995), desencadeia a narrativa oral –, “não é propriedade de apenas uma consciência criadora. Ela é antes produto de várias vozes”. (MACHADO, 1995, p. 3).

Neste aspecto, Paul Zunthor (1997) diz:

Nas sociedades arcaicas, o conto oferece à comunidade um terreno de experimentação em que, pela voz do contador, ela se exerce em todos os confrontos imagináveis. Disto decorre sua função de estabilização social, a qual sobrevive por muito tempo às formas de vida “primitiva” e explica a persistência das tradições narrativas orais, para além das transformações culturais: a sociedade precisa da voz de seus contadores, independentemente das situações concretas que vive. Mais ainda: no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. (ZUMTHOR, 1997, p. 55-56).

Segundo Bakhtin (2003, p. 260-9), as diversas formas do uso da linguagem são tão multiformes quanto os diversos campos da atividade humana, sem contradizer a unidade da língua de um povo, já que o emprego da língua efetua-se em formas de enunciados orais ou escritos, os quais exprimem pensamentos e sentimentos em palavras.

Os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” não estão fora do espírito do discurso poético da literatura popular. Pois, como se usaria lógica gramatical ou categorias lógicas nos exemplos de literatura popular? O povo recusa esta disciplina lingüística e cultural, tendo ele, todavia, um sentido de liberdade de expressão e vida que a cultura erudita mal pode imaginar.

Diante disso, lembramos de Descartes, cujo racionalismo filosófico aconselhava a não receber coisa alguma como verdadeira, enquanto a mesma coisa não tivesse sido efetivamente reconhecida como expressão da verdade, já que esse é um dos objetos do método científico.

Teófilo Braga (1870, p. 269) lembra o que diz Renato Almeida: “o folclore se decanta na obra dos gênios” e acrescenta:

Na descomunal torrente rabelaisiana deságuam as vertentes populares do seu tempo. As árvores da floresta shakespeariana brotaram das sementes caídas de estórias contadas por toda a gente. Na atmosfera de Quixote repercute, nos provérbios, a imensa sabedoria do povo (BRAGA, 1870, p. 269).

Nos quatro prefácios de *Tutaméia* (1979), Guimarães Rosa retrata, por meio da metalinguagem, a sua atitude criadora, o seu conceito de arte e de narrativa. Integram-se assim o criador-contador de estórias e o crítico de sua própria criação. A vitalidade da travessia, o seu mistério e a sua imprevisibilidade.

Esse conceito de estória descrito em *Tutaméia* (1979) apresenta-se concretizado nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”. O caráter de complexidade que os referidos textos exprimem explica a postura inventiva do criador de estórias e não de histórias, que aceitam e permitem seja conclusão seja linearidade. Essa postura torna-se clara quando a personagem Manuel Timborna, do texto “Conversa de bois”, por exemplo, pergunta ao seu companheiro se ele tem permissão de contar um “causo” que ouviu e faz ao narrador o mesmo questionamento: enfeitando e aumentando um “ponto e pouco”. Neste texto, entretanto, reconhecemos o contador de estórias descendente dos narradores primordiais, que inventavam e contavam o que tinham ouvido, conhecido ou vivido. O narrador conta a história para que esta seja a própria estória. Ou seja: talvez esse narrador represente a memória dos tempos, como observou W. Benjamin (1985): “a

experiência que anda de boca em boca é a fonte onde beberam todos os narradores”. (BENJAMIN, 1985, p. 57). A atitude do contador de estórias gerou um estilo narrativo, em que predomina o discurso direto e o diálogo. Há um narrador que apenas sabe o que viu ou lhe contaram, isto é, que não inventou, que não é onisciente... Não cabe o uso do discurso indireto ou de digressões, pois muitas histórias viveram muito tempo na tradição oral, como as fábulas, por exemplo, transmitindo-se de geração em geração, permanecendo na memória popular.

O melhor meio para compreender os recursos e elementos poéticos discursivos consiste em interpretá-los como funções lúdicas, a que o próprio Castagnino (1966) acrescenta:

A literatura é um jogo espiritual; nela, as coisas têm outro aspecto que na ‘vida habitual’ e, quando está carregada de lirismo, até pode mover-se em meios alógicos. (...) O poeta joga da mesma forma que a criança. Por isso se disse, com grande verdade, que para captar as essências poéticas é preciso ser capaz de revestir o espírito com essa magia infantil, é preciso virar criança e recuperar a disposição para penetrar no mundo do maravilhoso (CASTAGNINO, 1966, p. 48-9).²

Teófilo Braga (1870) informa que o alemão Herder afirmava: “a arte de cada país só seria verdadeira quando refletisse a psique do seu povo, ou melhor, suas essências folclóricas”, (BRAGA, 1870, p. 291), cujo conceito poderia extrapolar para categorias menos lúdicas, tais como a política e a economia de cada país. De fato, uma nação não é composta só de elite, mas principalmente do seu povo, em torno do qual devem girar os maiores interesses da nacionalidade. No teatro, na música, nas artes plásticas, nas recriações, de uma forma ou de outra, sempre foram muito bem aproveitadas e modificadas pelas manifestações populares, as quais permanecem como valor cultural, como inspiração e como força social do povo.

A prosa de ficção do século XX passa por uma grande transformação, se comparada aos modelos narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. Escritores do porte de Franz Kafka, Marcel Proust, Virgínia Woolf, Thomas Mann, James Joyce, na primeira metade do século XX, produzem uma expressiva mudança na concepção da estrutura narrativa. Essas modificações sucedem-se

² Minha tradução.

concomitantemente às grandes variedades de fábulas, sobretudo, “diferentes quanto à estrutura e quanto ao conteúdo”, já que, “nestas narrativas, a fábula não apresenta arcabouço convencional e tende a diluir-se no meio das descrições de ambientes e de estados de espíritos” (D’ONOFRIO, 1978, p 60-61). Daí a relevância que “se tem dado ao estudo da estrutura da fábula, do formalismo russo ao estruturalismo francês” (D’ONOFRIO, 1978, p. 42).

A obra *O Brasil de Rosa* de Luiz Roncari (2004) traz uma abordagem original e compreensível da obra de João Guimarães Rosa, a qual transcende a expressão de admiração por um escritor já consagrado pela crítica literária. O livro estuda *Sagarana* (escrito em 1937 e publicado em 1946), *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* (ambos publicados em 1956), todos eles escritos durante o período dos governos de Getúlio Vargas (1930/1954). Sem deixar de lado a vida das personagens, as análises oferecem uma reflexão sobre a vida pública do Brasil. Além disso, explica e contextualiza estas obras rosianas como escritura que desvenda a produção do autor mineiro não apenas em seu aspecto literário, mas também como grande “intérprete do Brasil” real. O mais interessante nesta obra de Luiz Roncari (2004) é que, para cada abordagem política ou social, a obra de Guimarães Rosa revela um determinado gênero: a vida pública representa o gênero épico, que teatraliza a saga de um povo, a luta e os conflitos de assimilação civilizatória; enquanto na esfera privada representa o romanesco, que focaliza os caminhos e descaminhos das personagens em busca de realizações e expectativas existenciais em diversas esferas, como a amorosa e familiar, por exemplo. Personagens e histórias não só formam um conjunto de imagens da civilização brasileira como também se vinculam à tradição literária.

Para Roncari (2004), a obra de Guimarães Rosa consegue, ao seu modo, alegorizar a história da vida político-institucional da primeira experiência republicana brasileira, a partir de 1889, numa perspectiva conservadora, enquanto crítica de sucessivas crises políticas e institucionais, muitas delas surgidas a partir do afastamento de D. Pedro II, considerado por muitos como um grande “pai tutelar”. Portanto, o que temos nesta obra de Roncari (2004) é um guia, não apenas para entender a obra rosiana, mas que nos leva a descobrir o Brasil profundo e real retratado nestas obras e cujos ecos persistem na realidade contemporânea.

Quanto ao nosso método de análise, procuramos nos pautar por princípios já consagrados pela crítica literária sedimentados a partir do estruturalismo e da fenomenologia, tais como a interpretação fundamentada nos elementos intrínsecos à obra e a descrição mediante a análise, tanto quanto possível, objetiva. Se o nosso trabalho não visa à obra de Guimarães Rosa em sua totalidade, mas apenas a um de seus aspectos, o da construção do discurso fabular dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” por meio de recursos poéticos discursivos, (e, particularmente, os recursos orais, voltados para cultura e para a memória) nem por isso deixamos de levar em conta o fato de ser estes textos uma construção orgânica: se a nossa atenção dirigiu-se primacialmente sem fragmentar os textos, como diria os fenomenólogos, não se perderá de vista o papel dos outros estratos na uniformidade dessa construção orgânica que é a dos referidos textos.

Com base na estrutura dos textos, partiremos do encaminhamento dos métodos dedutivo, indutivo e abduutivo, levando em consideração as ações apresentadas nos textos, o estudo das personagens e os conceitos proposicionais, identificando as correlações de sentido temporais e lógicas.

As atividades desenvolvidas, nesta pesquisa por método dedutivo e indutivo, estarão centradas no postulado desses encaminhamentos, e também, pelo método abduutivo; partindo de inferências associativas do geral para o particular. A pesquisa será baseada na análise dos textos, fundamentada por teóricos e estudiosos de literatura.

Ressaltamos ainda que para melhor compreender o modo como estão construídos os respectivos textos, demonstraremos o nível de descrição da escritura por meio dos recursos poéticos discursivos e da composição do material fabular da antropologia cultural. Dessa forma, reportar-me-ei às dominantes de espaço e tempo, às imposições de proveniência histórica e geo-cultural, mediatizadas pelos seus específicos códigos técnico-literários. A formação do romance que, segundo Bakhtin (2003, p. 223-57), formou-se exatamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objeto, da refiguração artística ao plano da realidade contemporânea inacabada.

CAPÍTULO I - A IDENTIDADE DAS HISTÓRIAS ROSIANAS

1.1. Das narrativas orais à narrativa rosiana

1.1.1 O enredo

O enredo dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” revela sua filiação popular. M. Cavalcanti Proença (1958, p. 25) foi o primeiro a fazer tal observação e a estudar alguns pontos de contato entre o tema dos textos rosianos e as grandes narrativas populares. Guimarães Rosa, segundo Leonardo Arroyo (1984, p. 31), conhecia *Palmeirim da Inglaterra*, *Amadis de Gaula*, *Saint Clair das Ilhas*, *Diana*, *Guy de Borgonha*, *Carlos Magno* e sem dúvida outras peças mais que hoje pertencem e se definem na área cultural das narrativas populares daqui e dalém-mar.

Segundo Lenira Covizzi (1978), “o século XX, marcado definitivamente pelo progresso tecnológico, não resolveu ou explicou paralelamente os problemas do homem”. (COVIZZI, 1978, p. 26). Ocorre, portanto, “uma fecundação recíproca entre o mundo em crise e sua linguagem” (COVIZZI, 1978, p. 26) que “coincide com o surgimento da civilização tecnológica e com o pensamento discursivo-linear” (CAMPOS, 1975, p. 151), marcado “não pela idéia de princípio-meio-fim, mas pela simultaneidade e interpretação, de compreensão da informação, tal como foi anunciada pela conjugação da grande imprensa como o noticiário telegráfico”. (CAMPOS, 1975, p. 151).

O ato de narrar, todavia, será notadamente realçado; opera-se um retorno “... à fonte da atividade narrativa, onde é notável a grande consciência do uso do instrumental” (COVIZZI, 1978, p. 28). A experimentação dá-se em todos os sentidos e os instrumentos narrativos são, desse modo, também renovados.

Neste aspecto, os respectivos textos, como instrumento narrativo, revelam-se renovados, pois mostram o espaço imaginário resgatado pelo círculo dos contadores de histórias – velhas narrativas orais – portadores de um significado que espelha a condição da personagem e recupera, no universo das narrativas, o espaço do sagrado e do mito – presente a fala de um mundo onde a experiência ainda conta e,

mesmo que fragmentariamente, encerra um instante de iluminação que desvenda o destino das personagens.

Assim, as histórias apresentam primeiro a invenção, cuja base é o imprevisto, o novo, o tratamento inédito de um tema através da fabulação. Os fatos se desenvolvem numa linha progressiva de complexidade, uma vez que expõem episódios nos quais o leitor não sabe o que poderá suscitar mais adiante:

– Que foi? Que há, boi Buscapé?

– É o boi Capitão! É o boi Capitão! Que é que está dizendo o boi Capitão?

– *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... *Moung!*... Não há bezerro-de-homem!... Todos...Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... Posso vingar meu pai... Meu pai era bom. Ele está morto dentro do carro... Seu Agenor Soronho é o diabo grande... Bate em todos os meninos do mundo... Mas eu sou enorme... *Hmou! Hung!*... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não, não, sou o bezerro-de-homem!... Sou mais do que todos os bois e homens juntos.

– *Mu-ûh...Mu-ûh!*... Sim, sou forte... Somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado...

– Boi Brabagato, boi Brabagato!... Escuta o que os outros bois estão falando. Estão doidos?!...

– *Bhúh!*... Não me chamem, não sou mais... Não existe boi Brabagato!... Tudo é forte. Grande e forte... Escuro, enorme e brilhante... Escuro-brilhante... Posso mais do que seu Agenor Soronho!... (ROSA, 1982, p. 315).

No trecho acima, o narrador da história “Conversa de bois” mostra o momento em que os bois dão o veredito contra Agenor Soronho. Os bois observam Tiãozinho chorar e se compadecem do sofrimento do menino. Os animais aproveitam o momento em que o carreiro está dormindo, descansando o aguilhão ao seu lado; combinam derrubá-lo do carro, num solavanco repentino; matam o carreiro e livram o menino das injustiças do padrasto. Durante a penosa travessia de Tiãozinho pelo arraial, Agenor Soronho intensifica as agressões e os maltratos ao menino.

Portanto, pela reconstituição da cena da morte do carreiro, no episódio transcrito, ocorre um problema de ação, ou seja, o fato de ter sido apresentado em pleno desenvolvimento narrativo: o lance em que os bois matam Agenor Soronho

mostra a verdadeira natureza dos sentimentos humanos. Com a ajuda dos bois, Tiãozinho fica livre do sofrimento; a narrativa alcança o equilíbrio. A voz do narrador assim cessa, bem como o seu contar: “Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que lhe ouvisse xingo ou praga – assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar” (ROSA, 1982, p. 317). Assim, ao contar a história, o narrador tenta isentar-se, embora assumo o ponto de vista dos bois, analisando as atitudes do homem: fragilidade, pressa, gravidade, tristeza, crueldade, pequenez física, inadaptação às organizações duradouras (inconstâncias), melancolia, instinto predatório, já que falta ao homem algum atributo essencial: “a impossibilidade de se organizarem em formas calmas”. (ANDRADE, 2002, p. 252). Com isso, resplandece a consciência do contar uma história que não tem dono, porém pertence ao domínio popular.

O texto “Conversa de bois”, entretanto, revela características das narrativas orais concebidas como voz cultural, ou seja, o narrador transcreve as palavras, em que a voz poética é sobretudo memória. Aqui se compreende a formulação de Zumthor (1997) que atenua a monovalência de um narrador exclusivo. A performance oral realiza aquilo que o narrador viu e ouviu, rememora e improvisa com sua voz, com seu corpo, com sua memória. (MACHADO, 1995, p. 3).

E começou o caso, na encruzilhada de Ibiúva, logo após a cava do Mato-Quatro... ali, uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira – o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã. (ROSA, 1982, p. 282).

A atenção principal da história do texto mencionado desloca-se para o enredo, para a criação de uma estrutura narrativa pejada de clímax secundário e de suspense. A sucessão e a dimensão episódica dos acontecimentos indicam a ordem dos fatos na história, porém, essa ordem não tem importância, pois o enredo revela-se como instrumento acessório de muitas indagações.

Tiãozinho olhou, assim meio torto. – ‘Teu pai já morreu, tu não pode pôr vida nele outra vez...’ Por que é que não foi seu Agenor Carreiro quem a morte veio buscar?! Havia de ter sido tão bom!...

Enlameado até a cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Ei de dar conta deste danisco... Se uma cobra picasse seu Soronho...

Tem tanta cascavel nos pastos... Tanta urutu, perto de casa... Se uma onça comesse o carreiro, de noite... Que raiva!... (ROSA, 1982, p. 304).

À medida que o padrasto ralha, Tiãozinho devaneia e deseja a morte de Agenor Soronho. Tiãozinho ia triste, entre a vigília e o sono; o pai, depois de tantos anos cego e doente, morrera na véspera; o menino conhece e apreende a perda violenta decorrente da morte. Observa-se então por meio da voz interior de Tiãozinho que ele não é uma personagem problemática, já que a ficção moderna quer descobrir não o que acontece com a personagem, mas como é a personagem no seu mundo interior. O narrador penetra nos pensamentos do menino, mostra seus sentimentos em relação ao padrasto e revela a oscilação entre oralidade e escrita. Assim, a voz interior de Tiãozinho surge como “dialética entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre o eu do narrador (implícito) e o ele da personagem (que pode ser um eu explícito), entre a fala e a história” (TODOROV, 2002, p. 41), uma vez que o narrador abre a mente do menino e revela seu mundo interior.

Segundo R. Scholes & R. Kellog, (1977, p. 145), “o enredo pode ser definido como o elemento dinâmico, seqüencial da literatura narrativa. Na medida em que a personagem, ou qualquer outro elemento da narrativa torna-se dinâmico, ele torna-se parte do enredo”. Neste aspecto, a associação dinâmica da seqüência dos acontecimentos nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” manifesta-se por meio dos mecanismos da sintaxe discursiva, que se equipara à construção da personagem; ou seja, o discurso se fortalece no enunciado e a personagem se fortalece na enunciação da história. Portanto, os textos em discussão assim colocados guardam momentos indiscutíveis de riquezas e de surpresas para o leitor, tanto em relação aos recursos poéticos discursivos quanto aos fatos narrados.

A gente tinha de fazer diligência, se não já estava em tempo d'os cachorros espatifarem o pobre do mico. Não se pegou: ele mesmo, sozinho por si, quis voltar para a cabacinha. Mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé: na cova do pé, um talho enorme, descia de um lado, cortava por baixo, subia de outra banda. [...] Miguilim queria ficar sempre perto do Dito. [...] Dito não podia ir ajudar na arrumação. [...] sentava na cama, mas não podia ficar sentado com as pernas esticadas. [...] O pior era que o corte do

pé ainda estava doente. [...] Então de repente o Dito estava pior, foi aquela confusão de todos. [...] Veio seo Deográcias. [...] Veio seo Aristeu. [...] A reza não esbarrava. [...] Miguilim doidava de não chorar mais e de correr por um socorro. [...] Escutou os que choravam e exclamavam, lá dentro de casa. [...] Drelina branca como uma pedra de sal, vinha saindo: – “Miguilim, o Ditinho morreu...” (ROSA, 1984, p. 101-9).

Nota-se no desenrolar dos acontecimentos da história “Campo geral”, a partir do episódio acima, o momento em que Dito, irmão de Miguilim, corta o pé até chegar o desenlace trágico da morte. Os acontecimentos da história estão relacionados à vida de Miguilim. Ou seja: o foco a partir do qual a história é narrada está em Miguilim: gestos, atitudes, percepções e impressões; palavras e sonhos. De fato, é o que Miguilim pensa, sente e faz que constrói o enredo.

[...] Miguilim tinha medo dos bois, das vacas costeadas. Pai bramava, falava: – “Se um sendo medroso, por isso o gado te estranha, [...]” Outra vez, Miguilim [...] não se importou mais, andou logo por dentro da boiada.[...] De em diante, Miguilim tudo temeu de atravessar um pasto.

Mediante o desenrolar dos fatos, Miguilim tudo teme. Tem medo das noites e dos dias mal vistos, medo dos castigos, medo dos cerrados e dos descampados, medo do egoísmo rancoroso do Pai e da beleza sensual da Mãe, medo da maldade dos parentes, medo dos raios e dos trovões, dos animais do mato e dos domésticos, medo da morte e das almas do outro mundo, dos apelos e das frustrações em seus anseios e desejos de criança. Mas, Miguilim chora não de medo de remédio, mas é apenas por causa das diversidades da vida:

E Miguilim chorou foi lá dentro de casa, quando Mãe estava lavando com água-com-sal os lugares machucados em seu corpo [de Miguilim]. [...] Agora ele [Miguilim] sabia, de toda a certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava. A Mãe o olhava... Mas Miguilim também não gostava mais de Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa... Pai podia judiar quanto queria. Mãe gostava era de Luisaltino... (ROSA, 1984, 125).

Todas as respostas que as indagações de Miguilim acolhem, não parecem convincentes. Pois, não o ajuda a sair das situações de desamparo em que, muitas

vezes, se encontra. Entretanto, o menino amadurecia em angústia, aflição, amargura e sofrimento, e com isso: “Ele bebia um golinho de velhice”. (ROSA, 1984, p. 77-8).

Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa... Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirara o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas... Quando pôde respirar, estava posto sentado no tamborete, de castigo. [...] A mãe no quarto chorava... Ninguém tinha querido defender Miguilim... Os irmãos já estavam acostumados com aquilo... De ficar botado de castigo Miguilim não se queixava (ROSA, 1984, p. 22-3).

Miguilim vive oposição de sentimentos fortes, como o ódio e a violência do pai, e passa pela luta surda contra estes sentimentos. Muito raramente percebe-se amor, paz e bondade no pai do menino. Daí se legitima o conflito entre pai e filho, a incompreensão, e uma sorte de sofrimento e sentimentos amargos vividos tanto por um quanto por outro. Abre-se o abismo entre Miguilim, o pai e as outras personagens. Conseqüentemente, o que valoriza o enredo é a percepção desses problemas vividos por Miguilim. A descoberta da palavra exata para conseguir reatar a comunicação com o pai e com as outras personagens: isso é que gera situações conflituosas. O narrador, portanto, consegue fazer o menino existir, como se fosse um ser real, através do estabelecimento das oposições entre o menino e o mundo conflituoso que o rodeia.

A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com cerquinha de varas mõi de os bichos que estragam. Muitas borboletas voavam... Aí uma nhambuzinha ia saindo, por embora. [...] Os bezerros também brincavam uns com os outros, de dar pinotes, os coices, e marradas. (ROSA, 1984, p. 69-77).

Os elementos da natureza ganham grandiosidade especial. Mostram-se repletos de uma sedutora poesia, não só em “Campo geral”, mas também na história “Conversa de bois” e “As margens da alegria”. Tornam-se, muitas vezes, elementos vivos, superando as próprias personagens, uma vez que a natureza é retratada como forma de marcar o cenário onde decorre a ação. Conseqüentemente, a natureza assume aspectos de mitos e de significação simbólica:

Aquele lugar do Mutum era triste, era feio. O morro, mato escuro, com todos os maus bichos esperando, para lá essas urubùguáias. A ver, e de repente, no céu, por cima dos matos, uma coisa preta disforme se estendendo, batia para ele [Miguilim] os braços: ia ecar, para ele, Miguilim, algum recado desigual?[...] Queria uma coragem de abrir a janela, espiar o mais alto. (ROSA, 1984, p. 61-2)

Assim, o enredo dos textos em questão vai ganhando desenvolvimento próprio em função das personagens centrais – dos meninos Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria” – e das figuras do mundo natural, como no texto “As margens da alegria”, por exemplo: a construção da cidade, Tios, Pai, Mãe, aeroporto, nuvens, pássaros, peru, engenheiro, vaga-lume, ribeirões, buritis, bois, pássaros, mata, árvores, plantas, flores:

... a poeira, alvissareira. A malva-do-campo, os lentiscos. O velame-branco, de pelúcia. A cobra-verde, atravessando a estrada. A arnica: em candelabros pálidos. A aparição angélica dos papagaios. As pitangas e seu pingar. As flores em pompa arroxeadas. [...] A tropa de seriemas, além, fugindo em fila, índio-a-índio. O par de garças. Essa paisagem de muita largura. O buriti (ROSA, 1988, p. 9).

A paisagem resplandece em cores misturadas, além do velame-branco, da cobra-verde, do veado campeiro, das flores em pompa arroxeadas e das plantas, com as quais o Menino de “As margens da alegria” se deslumbra; existe a *mata* alta e feia, de sombras impenetráveis, de onde aparece outro peru: “A mata é que era tão feia de altura. E – onde? Só umas penas, restos, no chão. “– *Ué, se matou...* Mas o [outro] peru se adiantava até à beira da mata”. (ROSA, 1988, p. 10). Agora, quem está em evidência é o elemento *mata*, correspondendo à escuridão, ao desconhecido. A *mata*, porém, é uma face da imagem do sertão representada, que, revestida de aspectos maravilhosos – peru – e da crueza: o desaparecimento do mesmo equivale à própria existência: “Como podiam? Por que tão de repente? soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço “ (ROSA, 1988, p. 10). Ora há claridade no sertão, ora há treva. O aparecimento do sol atenua a obscura imensidão do campo; sua luz é transitória, mas é sempre vindoura no seu modo constante de ir e vir.

O Menino de “As margens da alegria”, todavia, de início está mergulhado num mundo repleto de magia e encantamento. Mesmo o afivelar-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e dava-lhe nova esperança:

E – a nem espetaculosa surpresa – viu-o, suave inesperado: o peru, ali estava! Oh, não. Não era o mesmo. Menor, menos muito... mas faltava em sua penosa elegância... a beleza esticada do primeiro. Sua chegada e presença, em todo o caso consolavam (ROSA, 1988, p.11)

Dessa forma, o Menino encontra-se em estado de graça por descobrir o mundo que, até então, só pertencia à sua fantasia: “O Menino fremia no acorçôo, alegre de se rir para si, confortavelzinho, como um jeito de folha a cair”. (RAMOS, 1988, p. 7). Em vista disso, a imagem do mundo da infância começa a se construir através dos sentidos: “E em sua memória ficavam, no perfeito puro, castelos já armados” (ROSA, 1988, p. 9). Mas, logo que o menino olha o peru e enxerga tanta beleza, começa a compreender a magnitude da vida. Em seguida, porém, surge a adversidade: “Mas o peru se adiantava até a beira da mata, ali adivinhara – o quê? Mal dava para se ver, no escurecendo. E era a cabeça degolada do outro, atirada ao monturo” (ROSA, 1988, p. 11). Ao ver o peru morto sobre a mesa para o jantar do engenheiro, o menino começa a ter consciência da realidade circundante, sai então do mundo imaginário e começa a perceber as coisas que emergem do obscuro:

O Menino se doía e se entusiasmava. [...] o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o o ódio. Pegava a bicar, feroz, aquela outra cabeça [do peru]. O menino não entendia. A mata, as mais negras árvores, eram um montão demais; o mundo (ROSA, 1988, p. 11).

Contudo, no percurso do enredo do texto “As margens da alegria”, o narrador traça passos fundamentais para a experiência existencial do menino; mostra que o menino conhece o belo e o feio, a crueza e a maravilha, a soma dos opostos, no final da estória, quando volta à realidade da vida, tal qual é: uma balança onde os dois lados pesam igualmente. O menino encontra-se assim lançado para fora do caos inicial, como o desenglobar-se de um universo em formação.

O Menino, timorato, aquietava-se com o próprio quebranto: alguma força, nele, trabalhava por arraigar raízes e aumentar-lhe a alma (ROSA, 1988, p. 11).

Cria-se, inicialmente, neste fragmento do texto “As margens da alegria”, um efeito de cerimônia, de descaracterização do tom de oralidade e infantil e, conseqüentemente, surge um efeito de afastamento da personagem, com o uso de uma regência rara, ou seja, o verbo *aquietar-se*, mais a preposição *com* mais o verbo no pretérito imperfeito, revelando o menino em seu curso; fortalece esse efeito o emprego de *trabalhava*, *arraigar* e *aumentar-lhe* termos próprios do registro formal da língua. Porém, resgata-se a tradição oral e a superstição popular pelo vocábulo *quebranto*, pois o olhar do menino para as coisas do mundo volta-se para si mesmo, enraizando-se como força negativa em sua alma. Entretanto, a voz do narrador resgata por meio do discurso a memória da cultura popular e a força da tradição oral. Observe-se que, na constituição da teoria do discurso polifônico bakhtiniano, a oralidade revela não apenas o discurso antecipado da personagem, como também o discurso contido na memória, em que o modo de expressão do imaginário revela manifestações de oralidade na escrita. Em sua teoria da enunciação, Bakhtin (1988) toma por base a metalinguagem e considera a manifestação da oralidade no discurso como tom expressivo, apontando o espaço do contador de histórias; a transmissão da voz do narrador ou da personagem reproduz a voz da tradição oral dentro do seu próprio discurso, sujeitando a escritura a desenvolver recursos para oralizar manifestações não articuladas por meio da palavra.

Sua fadiga, a impedida emoção, formava um medo secreto: descobria o possível de outras adversidades, no mundo maquinal, no hostil espaço; e que entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia (ROSA, 1988, p. 10).

A tradição oral é fruto da interiorização do discurso do narrador do texto “As margens da alegria” e decorre do uso da montagem textual como princípio estilístico. O narrador toma a palavra, reserva para si a estruturação no estilo das narrativas populares. Portanto, no molde proppiano, o Menino não surge na narrativa apenas pela sua funcionalidade e temporalidade, mas também por sua referencialidade, ou seja, por sua capacidade memorial de nos remeter, em virtude da organização de suas ações-funções, a um referente humano, e nunca ultrapassando seu caráter de mera representação do homem.

– “Você está triste, Miguilim?” – Mãe perguntou.

Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, e as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes de mais. [...] O doutor era homem muito bom, levava Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. (ROSA, 1984, p. 140).

Pela seqüência dos acontecimentos, nota-se que as histórias destes textos rosianos discutem o egoísmo, a luxúria, a covardia, o medo, o amor, a tristeza, a morte; e ainda o menino vinculado à realidade não criada por ele mesmo: o absurdo, a incomunicabilidade, a angústia e a solidão de viver acontecimentos que não se mostram mágicos para o mundo da infância, por isso os dramas se cruzam e os assuntos harmonizam-se nas histórias. Porém, os meninos Tiãozinho, Miguilim, e o Menino de “As margens da alegria” transitam, sem fronteiras definidas, entre o “faz de conta” dos contos de fadas e a dura realidade sertaneja povoada pelo trabalho, pelo medo, pela violência, pela morte, pelo amor, pelo sonho, revelando um lado imprevisível e desmedidamente humano:

Tiãozinho veio no grito, mas se mexendo encolhido, com medo de que o homem desse nele com a vara-de-ferrão. Falta justiça, ruindade só. Foi o carreiro mesmo quem apertou a chaveta da catandeira, hoje cedo; e até estava enjerizado, na hora, flando que Tiãozinho era um preguiçoso, que não prestava nem para ajeitar o carro nem para encangar os bois”. (ROSA, 1982, p. 292-3)

Assim, os acontecimentos sucedem por meio de um lance inicial, um problema, uma dúvida, um conflito quase sempre de proporções menores. Mas, pela combinação dos fatos, o momento inicial demonstra uma forma interior trágica, complica-se por meio da ação e reação das personagens. O sim e o não, o querer e o não querer, o propor e o opor levam as personagens à intriga. Nesse caso, a intriga decorre do encadeamento dos acontecimentos que vão se somando; as soluções menores do enredo assim como as mais importantes, mostram-se dramáticas: as personagens – os meninos – vivem os acontecimentos.

Para que o leitor não perca de vista os fatos e a resolução da narração, o desenvolvimento do enredo destes textos rosianos apresenta organicidade e coerência entre os acontecimentos e as personagens. Por isso, o narrador lança mão de uma variedade de episódios, alternando os imprevistos e toda a sorte de truques literários, a fim de satisfazer aos objetivos que tem em mira.

Segundo Scholes & Kellog (1977) toda grande obra é uma tentativa de harmonizar poderosos impulsos empíricos e ficcionais. De onde o narrador retirou a história, surge uma forma de narrativa. “O enredo das narrativas orais não é o oposto do enredo dos grandes ‘romances’, conforme se costuma dizer, mas um produto de reunião dos elementos empíricos e ficcionais na literatura narrativa.” (SCHOLES & KELLOG, 1977, p. 9-10). Ainda, conforme, os estudiosos, as principais formas de enredo da narrativa empírica são:

a) A forma histórica baseada num acontecimento do passado com suas causas e conseqüências, arrancada de seus ambientes irrelevantes e causais e isolada em forma de narrativa, ou baseada numa seqüência afim de acontecimentos tratados desta maneira; e b) a forma biográfica tirando seu molde do nascimento, vida e morte de um indivíduo real. Até certo ponto, a forma autobiográfica é a mesma que a forma biográfica em termos de enredo, sendo a diferença mais óbvia entre as duas uma questão de ponto de vista. Mas, a diferença de ponto de vista está inegavelmente ligada a uma diferença de enredo. A resolução de uma forma autobiográfica não pode vir da morte do protagonista. Este equilíbrio, que é o mais simples de alcançar na arte narrativa, está bloqueado ao autobiográfico. Ele precisa encontrar uma outra espécie de estase sobre a qual descansar sua narrativa ou abandoná-la em suspense. “a ser continuada”. isto significa encontrar outra ordem de resolução para uma narrativa autobiográfica concluir seu enredo com um final esteticamente satisfatório.” (SCHOLES & KELLOG 1977, p. 150).

Assim, o enredo dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” mostra-se construído pelo lado empírico, pois a origem da verdade das histórias indica a verdadeira natureza humana, embora, o narrador revele a intenção de proporcionar o prazer de contar história. Portanto, a recriação da realidade e a histórias dos textos citados combinam-se tanto em uma quanto em outra, “assim como a lenda primitiva, o folclore e o mito se combinavam originalmente na epopéia, para produzir uma grande e sintética forma literária.” (SCHOLES & KELLOG 1977, p. 9). Neste aspecto, Luiz Roncari (2004) revela que as histórias dos textos de João Guimarães Rosa mostram-se compostas e organizadas de acordo com a visão de mundo do artista, tendo como base três fontes principais: a empírica (oriunda da vivência direta do autor da região e do país); a mítica e universal (adquirida com a leitura da literatura clássica e moderna); e a nacional (apoiada na tradição literária brasileira e nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil).

A urdidura destes textos, todavia, acha-se no meio termo entre o mundo do ritual e da tradição oral, por um lado, e o mundo da história e da ficção pelo outro. Como tal, o enredo acha-se num estágio intermediário entre o enredo a caminho da tradição popular e o conscientemente artístico ou o conscientemente empírico do “romance” e da história. Note-se que o narrador insiste em conservar enredo e personagem em suas histórias, preservando seu lugar na arte de narrar.

Portanto, o material fabular constitutivo destes textos rosianos (entenda-se a cópia de situações que existem na realidade das quais alguma coisa apenas o artista aproveita) demonstra que foi selecionado e organizado por um contador de histórias que possui experiências de fatos e de situações humanas ouvidas e vividas. Esta seleção e organização deste material revelam o enredo das histórias dos referidos textos. Visto assim os acontecimentos apresentados, segue-se que nem tudo o que de fato aconteceu parece registrado ou revelado. Observa-se que o narrador primeiro fez a escolha e depois dispôs do material do melhor modo que lhe pareceu para inventar a história.

O conjunto dos acontecimentos dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, finalmente, revela-se constituído por um aglomerado de elementos justapostos, encadeados, entre os quais existe um elo de ligação. Esses elementos não parecem virgens e novos na expressão, mas aparecem em terras incontáveis e numa multidão de exemplos próximos e distantes. A novidade consiste na forma tomada pelos elementos/temas, para a combinação da história, por meio das expressões lingüísticas e das situações em que o menino se encontra inserido. A composição do enredo, tendo à disposição esse material infinito, incluindo também a flora e a fauna, oferece uma fisionomia poética inovadora ao discurso. O enredo assim revela variantes lingüísticas da região sertaneja, o colorido da paisagem local, os hábitos de um povo que se encontra distante do mundo urbano, frases e situações que denunciam no espaço uma região e, no tempo, uma época.

1.1.2. O narrador

O narrador das histórias dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” revela abandono dos velhos artifícios autoritários de narração, voltando-se para novas estratégias e descobrindo novas possibilidades de contar

suas histórias. As alternativas estéticas escolhidas por ele oferecem fatores culturais que variam de um tempo e espaço para outro. O narrador, entretanto, escolhe o que tem disponível, sendo esta escolha em parte de tradição literária e em parte de momento e meio. Ele demonstra uma tentativa de ser rebelde, adivinho e produtor de suas próprias histórias, criticando as velhas verdades, mas aceitando a idéia de representação e oferecendo nova realidade em lugar das antigas, na forma de narrar.

Logo, os respectivos textos manifestam falhas estruturais toleráveis no discurso, apenas devido à grande habilidade do contador com a textura da língua e o uso do material (oralidade) na escritura. Estes textos rosianos, portanto, apresentam luta com o espírito do tempo em relação ao uso do material que não era utilizado habitualmente. O narrador insiste na onisciência num mundo onde tal emprego é um anacronismo, pois representa o abandono das tradicionais predileções empíricas e representativas do romance.

Segundo Carlos Reis & Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 257), o narrador manifesta-se como autor textual, ou seja, como entidade fictícia que cria e expõe o discurso. Dessa forma, é possível identificar nos textos em questão o contador de história escritural (não materializado) por meio do tônus de oralidade discursiva (uso de linguagem coloquial, interjeições, expressões inventadas e reinventadas, pelas imagens, pelos sons e pelo ritmo):

Mais não foi que Brabagato, o chamurro pintado, que de-manhã pastou algum talo de capim-roseta, e agora talvez esteja sentindo dor qualquer, no terceiro ou no quarto estômago seu, e quer ruminar de focinho alto; e acontecido que Capitão é um couro-grosso mal mestiçado de franqueiro, que anda pesa-pendendo e cheirando chão, foi quebrado de despeito, quando o companheiro de trela sungou a cabeça de repente. – *Moung?! – Hmoung-hum!...* (ROSA, 1982, p. 289).

Nesta passagem do texto “Conversa de bois”, observa-se que o narrador não focaliza os fatos em si, mas assume a consciência embrionária dos bois, descrevendo e mostrando os acontecimentos sem mesclar-se com a história. Constata-se, portanto, o apagamento do narrador. Para Benjamim (1985) o narrador é a figura primordial do mundo da palavra viva e está, portanto, indissolivelmente ligado ao trabalho artesanal da comunicação narrativa. Uma outra colocação de W.

Benjamin (cf. 1985) legitima a escolha do material escritural por recorrer ao padrão narrativo de oralidade: entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos narradores anônimos. Assim, no referido texto encontra-se a linguagem escrita próxima da linguagem oral. Neste sentido, acontece um ajuste entre o contador e o leitor, pois a tonalidade oral faz o leitor sentir-se na presença de um contador de histórias.

Segundo Viana (1942, p. 12-3), a fábula³ viveu durante muito tempo na tradição oral, sendo transmitida de geração em geração. De fato, o narrador do texto “Conversa de bois” demonstra ser um narrador contador de “causos”; aquele de que fala Walter Benjamin (1985), o artífice da reinvenção, que cultiva e conhece as estórias de sua terra e as transmite oralmente. Tanto que a irara Risolêta presenciara uma tragédia e contou-a a Manuel Timborna, em troca da liberdade. Manuel Timborna relata-a, pelo prazer de uma boa prosa ao narrador do texto, afirmando que bicho fala o tempo todo:

- Falam, sim senhor, falam!... – Afirma o Manuel Timborna [...]
- Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje: ... “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*” Mas, e os bois? Os bois também?... (ROSA, 1982, p. 281).

Jakobson (2003, p. 63) analisou de forma bem clara a relação entre tradutor e intérprete forjando uma analogia com a conhecida dicotomia saussuriana língua/fala; tal como a língua, o texto “Conversa de bois” revela as peculiaridades da língua armazenadas na mente dos membros da comunidade sertaneja; essas características são utilizadas pelo narrador, que dispõe de uma certa margem de liberdade no ato de transmissão individual e de atualização discursiva. Assim, o narrador, em nome da poesia, apresenta a história, por escrito, com espanto e minúcia em tom de oralidade:

- E começou o caso, na encruzilhada da Ibiúva... Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar – *nhein... nheinhein...*

³ Quando foi que a fábula surgiu na longa evolução dos séculos? Como foi que ela apareceu? Estas perguntas não obtiveram respostas durante muito tempo, qualquer resposta satisfatória. Como a tradição afirmava que Esopo e Fedro haviam sido escravos, essa mesma tradição também tentou explicar a origem da fábula como um simples desabafo de oprimidos. Os escravos e os fracos vingarse-iam das violências e humilhações dos poderosos, idealizando narrativas alegóricas, através das quais pretendiam castigar os abusos e as violências dos seus cruéis senhores. (VIANA, 1942, p. 13-16).

renheihinhein... – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois. (ROSA, 1982, p. 282).

Conforme Benedito Nunes (2003), “a arte de contar oralmente, ‘essa forma de comunicação artesanal’, como a chamou W. Benjamin, cria um espaço e um tempo complementares à margem da atividade cotidiana”. (NUNES, 2003, p. 15). Portanto, o narrador do texto “Conversa de bois” é um narrador herdeiro da cultura popular, dinamizada pelos processos de oralidade na comunicação escrita.

... “Cada dia o boi Rodapião falava uma coisa mais difícil p’ra nós bois. Deste jeito: – Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós somos bichos!... Estúrdio...

“Quando a gente não saía com o carro, e ficava o dia no pasto, ele falava mais em-mais. Uma vez, ele disse: – Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... [...] Porque a gente come o capim cada vez, onde o capinzal leva as patas e a boca da gente...” (ROSA, 1982, p. 300-1).

O que se observa, neste trecho do texto “Conversa de bois”, além da fala dos animais, é isto: a introdução de inovações ditadas pela imaginação criadora do autor textual, em que se encontra uma reordenação de elementos constitutivos das narrativas orais e a adição de novos elementos figurativos, tais como as descrições de ambiente e as expressões assimiladas por um repertório de metáforas utilizadas pelo contador.

A narrativa prosperou no longo círculo do trabalho dos artífices – o camponês, o marinheiro e depois o homem urbano, sendo ela mesma parecida com uma forma “artesanal de comunicação”, como se observa no texto “Conversa de bois”, no momento em que o narrador da história duvida de Manuel Timborna, e este fala: “– Ora, ora!... Esses é que são os mais!... Boi fala o tempo todo. Eu até posso contar um caso acontecido que se deu.” (ROSA, 1982, p. 281). Simbolicamente, a memória torna-se escritura, pois nela se encontra registrada “a palavra viva de onde emana a coerência de uma escritura; a coerência de inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva na realidade do destino”. (ZUMTHOR, 1993, p. 156). A palavra retida na memória tanto das personagens quanto do narrador, como afirma Zumthor (1993), manifesta-se de grande importância para a cultura de transmissão oral. Assim sendo, esta técnica de criação verbal na composição do texto acima

mencionado descende da tradição oral, pois se apropria da arte verbal como aspecto da voz na escritura.

Conforme Irene Machado (1995),

as formulações de Bakhtin permitem a leitura do relacionamento do romance com gêneros da tradição oral como muitos cantos épicos, lendas, narrativas proverbiais e as mais variadas formas que a linguagem humana desenvolveu para dar expressão às formas do imaginário. *Paródia, estilização* e *Skaz* tornam-se instrumentos fundamentais para se avaliar o intrincado relacionamento que o romance mantém com gêneros literários e discursivos que, inclusive, há muito deixaram de ser praticados”. (MACHADO, 1995, p. 164) .

À vista disso, o narrador do texto “Conversa de bois” revela-se consciente de que a sua história é, antes de tudo, uma atividade oral e o texto é apenas uma espécie de registro. Como se pode ler neste fragmento: “Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1982, p. 281). O fluxo tortuoso é o criador da oralidade na escrita, representando a fala e forjando o coloquialismo na transcrição do diálogo. A fala, entretanto, marca o tom pessoal da performance oral do autor-narrador e das personagens. Trata-se, assim, das vozes que entram para o discurso, criando a polifonia bakhtiniana, uma vez que a falta de alinhavo distancia o texto citado da esfera dos gêneros retóricos. Se o narrador pede para “recontar diferente, enfeitado e acrescentado”, não segue as normas da escrita, por isso não faz sentido transportar o instrumental (próprio ao exame dos produtos da escrita) para o contexto do referido texto.

Assim, o texto “Conversa de bois” abarca a poesia e o narrador a produz por meio da ambigüidade discursiva. Lembremos do que os bois diziam: “podemos espiar os homens, os bois outros...” Lembremos também que o narrador retira do discurso a estampilha da advertência e, da cabeça de Tiãozinho, a estampilha do medo:

... Mesmo no meio do sono Tiãozinho. Mais de meio: tão só uma pequena porção dele vigie, talvez. O resto flutua em lugares estranhos. Em outra parte... E a pequenina porção alerta em Tiãozinho está alegre, muito alegre e leve... Não sente mais raiva... (ROSA, 1982, p. 314).

Para Benjamin (1985, p. 54-5), o romancista “separou-se do povo e do que ele faz”, enclausurando seu trabalho nos limites de sua solidão. Sendo assim, a origem do romance é, para Benjamin (1985) “o indivíduo solitário, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los”. (BENJAMIN, 1985, p. 54-5). Por sua vez, o autor textual da história “Conversa de bois” conduz a experiência do narrador, tal como nas narrativas orais, visto que no referido texto encontra-se o pensamento místico, em oposição ao pensamento mítico, que está na base da narrativa oral. E esta base é a Reminiscência

... fundadora da cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ele tece a rede em última instância, todas as histórias se constituem entre si. (BENJAMIN, 1985, p. 201).

De fato, analisar os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” dessa forma é um meio de caracterizá-los como textos postos no plano dos “gêneros orais”. As referidas histórias apresentam a forma de comunicação artesanal benjaminiana – no sentido pleno do termo – da sabedoria nascida das próprias experiências do narrador; ou seja, o narrador restabelece procedimentos narrativos próprios do narrador oral, renunciando à sutilezas psicológicas, para que a história fique na memória do leitor/ouvinte, e este mais cedo ou mais tarde ceda à inclinação de recontá-la.

Dessa forma, os textos em discussão não transmitem o puro “em si”, dos fatos, como uma informação ou um relato. Pelo contrário, neles encontramos mergulhados os relatos e acontecimentos da vida das personagens, a fim de recontá-los, outra vez, a partir deles. Tanto é que, além de Manuel Timborna, personagens de outros textos rosianos como: Riobaldo de *Grande sertão: veredas* (1984), Rosalina de *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1984) e Joana Xaviel ou o velho Camilo de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, do livro *Manuelzão e Miguilim (Corpo de baile)* (1984), começam suas estórias com uma apresentação das circunstâncias em que eles mesmos tomaram conhecimento daquilo que segue. Quando não as dão pura e simplesmente como experiência pessoal, o contador faz

como procedeu no texto “As margens da alegria”, em que o próprio narrador conta a história em tom de oralidade por meio da expressão “era uma vez...”. Mostra-nos que a história é a própria estória: “Esta é a estória. Ia um menino, com os Tios, passar dias no lugar onde se construía a grande cidade.” (ROSA, 1988, p. 7). Note-se a tradição oral ratificada pela arte da memória manifestada pela voz do contador, o qual cria uma imagem verbal para representar o tempo e o espaço dados pela memória.

Conforme Irene Machado (1995, p. 223) a história narrada a partir da expressão “era uma vez” faz parte da cultura popular transmitida oralmente, “da boca ao ouvido”. Mas, como grande parte da literatura folclórica, ela existe para o leitor/ouvinte a partir do momento que passa da linguagem oral para a escrita.

Por Consequinte, o narrador dos textos em questão dá o melhor testemunho daquilo que Otávio Paz (1977, p. 68) chama “recriar o mundo”; e a Guimarães Rosa poder-se-ia atribuir, sem dúvida, o que Paz diz de Cervantes: “Seu mundo é indeciso como o da aurora e daí o caráter alucinante da realidade que nos oferece. Sua prosa aproxima-se às vezes do verso (...) pelo emprego deliberado de uma linguagem poética”. (1977, p. 68). Desta forma, as histórias destes textos rosianos não se apresentam como contexto de seu público, destinam-se à comunidade. O público concede às histórias ao recriá-las, recontando-as. Tais histórias ao serem recriadas, transformam-se:

Antes as estórias. Do pai de seo Soande vivo, estória do homem boticário, Soande. Esse, deu de um dia, se prezou que já estava justo completo, capaz para navegar logo p’ra o Céu, regalias altas; como que então ele dispôs de tudo que tinha, se despediu dos outros, e subiu numa árvore de manhã cedo, exclamou: – “Belo, belo, que vou para o Céu...” – e se soltou, para voar; descaiu foi lá de riba, no chão muito se machucou. – “Bem feito!” – Vovó Izidra relatava (ROSA, 1984, p. 51).

Este trecho do texto “Campo geral” revela características da literatura oral, mas compartilha também das características da literatura erudita. O narrador resgata

a história de “seo Soande” por meio do relato da personagem Vovó Izidra, e recolhe em sua história a tradição oral e a língua coloquial.

R. Scholes & R. Kellog (1975) lembram, a propósito de um “topos” paradigmático da arte narrativa, o grande legado do estilo tanto para a literatura como para as artes visuais, ou seja, a presença do narrador contando uma história como se estivesse diante de uma audiência. Trata-se de uma forma de manter vivo o legado do narrador oral.

Seo Deográcias ficava brabo: agora estava falando da falta de providências para se pegar criminosos tão brutos, feito esse Brasilino Boca-de-Bagre, que cercava as pessoas nas estradas, roubava de tudo, até tinha aparecido na Vereda do Terentém, fazedor de medo, deram em mão o que ele quis, conduziu a mulher do Zé Jim, emprestada por três dias, devolveu só dali a quase um mês! Seo Deográcias cuspiu longe... dizia que estava escrevendo carta para o presidente... por conta de tropeiros do Urucuia-a-fora não terem auxiliado de abrir a tutaméia de um saquinho de sal, nem de vender para os dali, quando sal nenhum para se pôr em comida da gente não se achava” (ROSA, 1984, p. 42)

Nesta passagem do texto “Campo geral” aparece a figura do jagunço, do cangaceiro, do capanga, do cabra; que se comporta como criminoso aos olhos de Seo Deográcias; representa a natureza do ser histórico e personagem da mitologia – das sagas populares, da literatura, do cordel, do teatro, do cinema – que ocupa as reflexões do narrador.

Segundo Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 18) “a tradição atribui lances cavaleirescos ao jagunço, relatando como reconhece e premia a valentia de um adversário, como respeita mulheres e velhos, como tira dos ricos para dar aos pobres”. Mas, a tradição também relata histórias de sadismo, torturas e crueldades sem fronteiras; Seo Deográcias conta assim a história de Brasilino Boca-de-Bagre; para resolver esta situação, Seo Deofrácias decide escrever carta ao presidente.

Neste aspecto, Walnice Nogueira Galvão (1986) mais uma vez afirma que é

... tradição brasileira secular a presença de uma força armada a serviço de um proprietário rural, grupo de função defensiva e ofensiva, presente dentro da propriedade, para garantir limites, mas igualmente importante por seu desempenho em eleições, seja pelo número de votos que representa, seja pelos votos que pode conseguir por intimidação ou mediante fraude. O braço armado serve para prevenir conflitos e para resolvê-los; a violência é uma

prática rotineira, orientando o comportamento dos indivíduos”. (GALVÃO, 1986, p. 21).

Além disso, o texto “Campo geral” apresenta um narrador que se aproxima de suas personagens, a ponto de passar a ver o mundo a partir dos seus olhos, mas, ainda assim, usa-se a terceira pessoa: “*A gente* – essas tristezas”. (ROSA, 1984, p. 47). No entanto, em alguns momentos, ele se aproxima tanto das personagens que acaba abandonando a terceira pessoa e assumindo a primeira:

Seo Aristeu sossegava para almoçar... Só dizia aquelas coisas dançadas no ar, a casa se espaçava muito mais, de alegrias... Miguilim desejava tudo de sair com ele para passear – perto dele *a gente* sentia vontade de escutar as lindas estórias. (ROSA, 1984, p. 66)

O interessante é que esta aproximação/fusão do narrador das personagens traz consigo não uma primeira pessoa do singular, como os narradores em primeira pessoa do romance moderno, mas sim uma primeira pessoa coletiva, através do emprego do plural: “*A gente* podia ficar tempo, era bom, junto com o gato Sossõe” (ROSA, 1984, p. 39).

É notável ainda como o narrador mostra a figura da morte nas histórias dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”. Nas histórias da tradição oral é comum a morte surgir como uma mulher vestida de branco, com uma foice na mão, principalmente no meio das procissões de santos, quando são levados às igrejas dos arruados sertanejos. O que desde há vários séculos pode-se acompanhar: a perda em onipresença e força plástica que o pensamento de morte sofreu na consciência comum. (BENJAMIN, 1985, p. 37). Em outras palavras, a morte é o desenlace natural: a morte do pai de Tiãozinho, do menino Didico, do carreiro Agenor Soronho, no texto “Conversa de bois”; do Dito, do pai de Miguilim, do agregado Luisaltino, do cachorro Julim, no texto “Campo geral”; e do peru, no texto “As margens da alegria”.

Assim, no texto “Conversa de bois, o narrador apresenta a história da morte do pai de Tiãozinho: “Pobre do Pai!... Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem a mãe não tinha paciência de por comida na boca do paralítico...” (ROSA, 1982, p. 294). O pai do menino antes de morrer ficara cego

em cima de um jirau, sem poder se movimentar. Ainda, num curto relato, o narrador mostra, por meio das reminiscências de Tiãozinho, a história da morte do menino Didico. Tiãozinho, ao levar o pai para ser enterrado, começa também a temer a morte:

... Tiãozinho começa a cansar. Que calor!... E a poeira seca a goela da gente. Estará sentindo dor-por-dentro no pescoço? São Brás! São Brás... Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois... Tinha só dez anos o Didico, menor que Tiãozinho. (ROSA, 1982, p. 296).

Da mesma forma, o narrador do texto “Campo Geral” mostra a figura da morte, tal qual é percebida por Miguilim; a experiência dos pesares, ora é contada pelo narrador, ora é contada pelo próprio menino: a morte do cachorro Julim, do irmão Dito, de Luisaltino, do pai Nho Bero, por fim do amiguinho Patori. A experiência de morte do irmão querido foi a mais forte dentre todas, pois é motivo para Miguilim se entregar à dor da separação eterna, observando a atitude da mãe diante do Dito morto:

Mãe segurava com jeito o pezinho machucado doente, como caso pudesse doer ainda no Dito, se o pé batesse na beira da bacia. O carinho da mão de Mãe segurando aquele pezinho do Dito era a coisa mais forte neste mundo. – Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho... – Mãe soluçava... Miguilim não agüentava ficar ali; foi para o quarto... precisava chorar, toda-a-vida, para não ficar sozinho. (ROSA, 1984, p. 109).

Têm-se a impressão que é Miguilim relatando os fatos. Porém, o narrador não abdica do seu estatuto de sujeito da enunciação: seleciona, resume e interpreta a fala e os pensamentos de Miguilim; opera uma série de conversões no plano dos tempos verbais, da categoria lingüística e das locuções adverbiais de tempo e lugar. Observe-se, por este trecho, que não ouve a voz de Miguilim, mas seria a voz do narrador, introduzida mediante uma forte subordinação sintático-semântica, que dá origem a um contar informativo, mediatizado, sem o discurso direto.

A morte também é vista e descoberta pelo Menino de “As margens da alegria” – pela constatação da morte do peru: “... seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto, o Menino percebia um miligrama de morte” (ROSA, 1988, p. 10), assim como se depara com a morte da árvore, derrubada pelo tratorista: “A árvore,

de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chifre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela” (ROSA, 1988, p. 11). O narrador assim tece e constrói um discurso de onde surge o ato de pensar do contador de histórias.

Portanto, na vertente da voz do narrador da história do texto “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, é possível situar a teoria que M. Bakhtin (1988) elaborou para o romance: a sistematização da poética do gênero por meio da revisão das características estilísticas da prosa romanesca. Diz Irene Machado (1995): “A prosa romanesca, sugere para Bakhtin diferentes tipos de discursos irredutíveis a um denominador comum. Logo, ela não é fruto apenas da fala direta de um autor orientada para seu referente.” (MACHADO, 1995, p. 65). Porém, para o inventor de histórias “o mundo está repleto de palavras de um outro; ele se orienta entre elas e deve ter um ouvido sensível para lhes perceber as particularidades específicas”. (BAKHTIN, 1981, p. 175). A fala do inventor de histórias assim é transferida para o contexto do contador, ocorrendo um contorno dialógico da “palavra entre palavras”. A metalinguagem, portanto, valoriza a forma de análise estilística do discurso. Logo, os textos sobreditos, enquanto prosa, revelam o confronto entre dois sistemas de signos: oralidade e escrita.

Note-se, porém, como os contos de fadas, ainda hoje, são os grandes “conselheiros” das crianças: se as personagens não morrem, “vivem felizes para sempre”; por terem sido outrora, as primeiras narrativas que aconselhavam a humanidade, tais personagens permanecem vivas, em segredo, na história. Nelas há um mundo diferente deste em que vivem os meninos Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens de alegria”; encontra-se o mundo do amante e do amado em contato mútuo, um mundo quase paradisíaco associado à presença e à bondade da criança, com a primavera e o verão, com o ar e o fogo, com o contentamento, o êxtase, o perdão e a reconciliação, uma vez que é nesse mundo de magia que a criança aparece como a um deus do amor, associada ao sol e ao seu dom de vida; o espírito que aparece em todo o lugar na natureza, o deus dos campos, das flores e dos pássaros, com todos os matizes a ele subordinados.

Deste modo, a magia liberadora de que dispõe as histórias dos textos em análise, não põe em jogo, de modo mítico, a natureza, mas aponta para a sua

cumplicidade com os meninos: Miguilim, Tiãozinho, e o Menino (que Menino se chama) de “As margens da alegria”. O homem maduro só sente essa cumplicidade de vez em quando, ou seja, na felicidade. Mas, essa felicidade aparece primeiro para a criança e a faz feliz porque tudo surge do “era uma vez...”, como diz o narrador de “As margens da alegria”: “era, outra vez em quando a Alegria...” (ROSA, 1988, p. 12). Mesmo diante de toda obscuridade, o menino de “As margens da alegria” vê o vaga-lume surgindo do meio da mata escura, oferecendo-lhe uma luz, como forma de acabar com a escuridão em que se encontra; o que o levou talvez a aceitar a morte do peru, a morte da árvore e as ações dos homens no mundo: “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vaga-lume. sim, o vaga-lume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se “ (ROSA, 1984, p. 12). Ao ler as histórias destes textos, o leitor se coloca na posição de ouvinte, mesmo que o narrador chame a atenção para os acontecimentos presentes na narrativa.

“Só os cavalos é que podem entender o carro...” (ROSA, 1982, p. 291).

“O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...” (ROSA, 1984, p. 99)

“Entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 1988, p. 10)

Estas sentenças dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” revelam características da tradição oral, assegurando a manutenção de um patrimônio cultural que escapa à ratificação dos mecanismos institucionais. A oralidade reveste-se de acentuada importância nestes textos; a narrativa popular é literalmente promovida à existência na e pela oralidade. Conseqüentemente, os elementos da tradição oral reenviam de imediato para o povo, conceito relativamente ambíguo que denota, de forma difusa, um ser coletivo situado num espaço rural periférico, pouco permeável à contaminações da cultura urbana. Sublinha-se, portanto, que o narrador dos textos mencionados tem as suas raízes não no mundo letrado da cultura consagrada, mas nas camadas não superiores da população.

Em suma, emana dos textos supracitados uma forte herança, modificada no tempo e no espaço, – tempo e espaço mágicos; dificilmente se poderá concordar com a afirmação de que a sabedoria do narrador é falsa, como o seria também sua

fórmula de pensamento sentencioso, que explicaria a sobrevivência dos fatores culturais do povo, verificável mesmo entre pessoas analfabetas, mas dotadas de grande sabedoria.

1.1.3 O tempo/espço

Partindo do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perceptiva, Benedito Nunes (2003) afirma que “o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem”. (NUNES, 2003, p. 11). Permitida essa mútua dominância do tempo e do espaço na literatura, “significa dizer que, quando o espaço é dominante, a temporalidade é virtual, e que, quando o tempo é dominante, a espacialidade é virtual” (NUNES, 2003, p. 11).

Já para Bakhtin (2003) o tempo é “vazio” na medida em que os acontecimentos centrais não estão ligados por casualidade nem deixam marcas nas personagens; o espaço é “abstrato” no sentido em que a ação poderia desenrolar-se em qualquer lugar. Todos os elementos abstratos dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” – os temas filosóficos e sociais, as idéias, a relação de causa e efeito, os temas relacionados às situações humanas – apresentam movimentos em torno das dominantes espacio-temporais e revelam procedência histórico-cultural e geo-cultural, pois estas dialogam com a literatura e a história. A idéia de tempo e lugar, portanto, permite que estes textos sejam utilizados como lupa reveladora da visão distanciada e mostrando um lugar susceptível de detectar estruturas invariantes e trans-históricas:

Que já houve um tempo em que eles [os bichos] conversavam, entre si e com os homens, é certo e indiscutível, pois que bem comprovado nos livros das fadas carochas. Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte. (ROSA, 1982, p. 281).

Neste diálogo da história “Conversa de bois”, ocorre à pontuação temporal através dos advérbios “aqui”, “aí” e “ali”, mostrando que a produção oral não elimina os aspectos do falar mesmo quando se transforma em texto. Estes aspectos também dificultam a caracterização desta história como narração de algo passado. No entanto, a composição apresenta características tradicionais das narrativas

orais, ou seja, o arranjo composicional vincula-se aos recursos da recepção poética e não apenas à produção. Assim, o narrador do referido texto apresenta a questão da origem do acontecimento – e a do tempo e do espaço – expressando, simultaneamente, um tempo e um espaço. O narrador desloca a origem dos acontecimentos para um momento e um local, no próprio discurso, ainda que o discurso desloque novamente a origem dos fatos para outro momento e outro local, situados na realidade. Na impossibilidade de datar e de situar a procedência do caso, a origem deste mostra-se datada e situada pela pulsação do tempo do discurso e da realidade. Sendo móvel e imóvel, marcado e demarcado, o momento permanece sempre, e o centro do caso permanece em toda a parte.

Ao mostrar as personagens – os meninos Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria” – vivendo situações humanas insólitas, o contador dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” organiza os principais acontecimentos temáticos da narrativa. Por este motivo, apreende-se e caracteriza-se o cronotopo⁴ bakhtiniano nestes textos, já que ele é “o lugar onde os nós da narrativa se fazem e se desfazem”. (BAKHTIN, 1988, p. 250). A seqüência dos acontecimentos, portanto, não mostra imagens vazias, mas representam a magnitude do tempo e do espaço em que ocorrem:

... “Chegou um dia, nós reparamos que já estava trecho demais sem chover. Tempo e tempo. Coisa como nunca em antes tinha sido. Quase que nem capim seco não tinha mais, e a gente comia gravetos, casca de árvores, e desenterrava raiz funda, p’ra pastar. Foi ruim...” (ROSA, 1982, p. 306).

Segundo Irene Machado (1995, p. 256) “os grandes cronotopos do romance surgem em épocas remotas, em gêneros formativos do romance.” (MACHADO, 1995, p. 256), pois ainda para a estudiosa

... a teoria do romance de Bakhtin segue a evolução do cronotopo através da História: na Antiguidade, através do romance do tipo grego, na Idade Média, sobretudo nos romances de cavalaria e sátiras, e no Renascimento, com a obra de Rebelais. No romance grego, nas sátiras, na biografia e nas formas cronotópicas da renascença desenvolveram-se os grandes cronotopos do romance: a aventura, a provação, a

⁴ Conforme o dicionário de narratologia de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002, p. 90) o CRONOTOPO sugere (**cronos**; “tempos”; **topos**: “lugar”). Para Bakhtin (1988) o cronotopo refere-se à relação entre as categorias de espaço e tempo.

metamorfose do indivíduo, o homem corporal e interior.” (MACHADO, 1995, p. 256)

Bakhtin (1988) observou diferentes tipos de cronotopo que se incumbem de esclarecer as formações espacio-temporais em gêneros narrativos como o romance, as pequenas composições poéticas, o romance picaresco, os contos populares. Para o ensaísta e crítico russo, estes gêneros representam, melhor que outros, a apropriação do tempo e do espaço históricos e, conseqüentemente, a relação social. Dessa forma, os textos em discussão revelam um novo gênero, pois apresentam uma nova forma de classificar o tempo, mostrando a origem e a importância da seqüência dos acontecimentos, da História e da sociedade.

Como aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, arengando; a poeira dançando no ar, entre as patas dos bois, entre as rodas e em volta da altura e da feiúra do Soronho; e os oito bovinos, sempre abanando as caudas para espantar a mosquitada... (ROSA, 1982, p. 264-5).

Esta citação do texto “Conversa de bois” mostra uma apresentação magistral do carro-de-boi, veículo regional e antigo que muitas pessoas da cidade nunca viram e talvez jamais venham a ver. O carro-de-boi, assim, representa um vínculo estreito com o folclore determinando a concepção de tempo da narrativa, manifestando o tempo produtivo e fecundo, coletivo e trabalhoso, típico das realizações agrícolas primitivas. Dessa forma, o texto mencionado revela um tempo que olha a natureza e a vida humana incorporadas, não numa contemplação abstrata, mas dentro da própria vida, “no trabalho coletivo, no consumo coletivo dos frutos do trabalho e na preocupação coletiva com o crescimento e a renovação da entidade social”. (BAKHTIN, 1988, p. 318-21). Ainda que este texto apresente uma estrutura fabulosa (a infância, a situação do menino Tiãozinho e a intervenção de forças sobrenaturais por meio dos animais), ocorre um outro norteamto: Tiãozinho não só se livra do padrasto como também amadurece e evolui com as circunstâncias que a vida lhe oferece, pois não há espaço para o sonho de Tiãozinho. Para Bakhtin (1988, p. 345), “o homem está todo do lado de fora. Tudo se exprime pelo diálogo”. A vida individual do menino, portanto, não se separa do tempo coletivo.

Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia de ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não mantivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... [A mãe] vivia dentro da cafua... só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; [...] o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos... Que ódio!... (ROSA, 1982, p. 295).

Observe-se que a vida de Tiãozinho, realmente, não se aparta do tempo coletivo, visto que aparecem os motivos da corrente da vida – o relacionamento adúltero da mãe, as agressões do padrasto, a morte do pai e do irmãozinho, o trabalho penoso, o pensamento de vingança – que não são substituídos pelo amor e pela sublimação dos acontecimentos. Ele não gostava das atitudes da mãe.

No decorrer da narrativa, portanto, o narrador não mostra uma abertura do espaço, mas mostra Tiãozinho fechado em seu próprio mundo, sonhando com a solução dos problemas que o afligem e lembrando dos acontecimentos marcantes de sua vida. Em decorrência de seus desejos frustrados, escapa-lhe a realidade interior, já que deseja vingar-se do padrasto, o que significa a superação do mundo em que está realmente inserido, vivendo insatisfatoriamente. É oportuna a consideração de Jaqueline Held (1980, p. 96), quando entende que a fuga pelo imaginário é um mecanismo normal na criança:

Toda criança, em um momento ou em outro, segundo suas modalidades próprias, secreta mitos ou aceita e assimila os que lhe são propostos, para superar os problemas de dada situação. Ela o faz quando o “real” bruto, tal como entendemos habitualmente, isto é, o mundo sensível, tangível, que lhe é exterior, torna-se, no sentido estrito, insuportável (HELD, 1980, p. 96).

Por conseguinte, Tiãozinho atravessa o sertão por demais absorto na lembrança da doença e do enterro do pai; por conta disso, não lhe é possível sonhar com coisas boas. Além disso, o campo, a mata e o tempo não se apresentam em equivalência com o menino: “Está um mormaço pesado, mas o ribeirão corre debaixo de árvores, no bem-bom. Tiãozinho entra, até os joelhos, na água, fria que

faz cócegas”. (ROSA, 1982, p. 303). Além do sol escaldante, as aves indefesas também se escondem dos olhos poderosos de um gavião-pombo:

O bichinho mediu, com viva olhada, um arco de círculo, escolhendo o melhor esconderijo: ao pé do pé de farinha-seca, num emaranhado de curuás, balieiras e sangue-de-cristo. Com dois saltos e meio, e mais meia-volta, aninhou o corpo cor de hulha, demasiado indiscreto para a paisagem (ROSA, 1982, p. 282).

Logo, o espaço identifica-se à própria situação vivida por Tiãozinho. O lugar onde ocorrem os fatos, não somente no texto “Conversa de bois”, como também no texto “Campo geral” e “As margens da alegria”, é um território marginal à civilização urbana. Pois, o gado surge como elemento poético da narrativa para a composição da linguagem figurada: comparações, imagens, metáforas, metonímias, aliterações:

Não é à toa que Buscapé é um boi china, espantadiço e pois pernalongo, que avança distanciando muito as patas e costuma relar com os cascos brutos os calcanhares do guia. Mais ao jeito que ele é mogão e mal-armado, que, se tivesse bons estrepes, na parrelha de testa um perigo seria. (ROSA, 1982, p. 286).

Aliás, os animais e a paisagem assumem um papel que vai do inventário minucioso da flora e da fauna até a recriação poética e mítica. A natureza, além de cenário, é um agente ativo, diretamente ligado ao destino das personagens, contribuindo para a intensa plasticidade da linguagem oral e para a visão de mundo ali representada:

Estacam todos, os bois e carro, no meio do chapadão... Com o céu todo, vista de longe e ar claro – da estrada suspensa no planalto – grandes horas do dia e horizonte: campos e terras, várzea, vale, árvores, lajeados, verde e cores rotas sinuosas e manchas extensas de mato – o sem fim da paisagem dentro do globo de um olho gigante, azul-espreitante. [...] E o menino Tiãozinho, que cresce, na frente, por mágica. (ROSA, 1982, p. 297-8).

A matéria confirma a percepção do narrador, bois e boiadas lhe servem para a construção de imagens que ajudam a formar a paisagem e o espaço onde ocorrem às ações. A presença do gado é grande nos “Gerais”. Neste espaço, porém, os acontecimentos e a vida – como trabalho, morte, adultério, egoísmo, violência –,

estão ligados a um lugar e ao trabalho agrícola, em harmonia com os fenômenos da natureza e com o tempo da tradição oral. A vida humana confunde-se com a natureza no mesmo circuito – infância, maturidade e velhice, vida e morte –. A presença do gado predomina como meio de sobrevivência para aqueles que não têm terras e que se tornam agregados dos grandes latifundiários, como o pai de Miguilim, por exemplo. O mundo retratado, portanto, é o da pecuária, que distingue as personagens, sejam elas, adultos, crianças ou animais:

– Olha esses bois, aí, diabo!... Capitão! Brabagato!...

[...] Soronho fincou a aguilhada, e Tiãozinho correu, atarantado, sem saber se oleava o cocão ou se acalmava os bois da guia, que ouvindo bulha lá atrás, pensavam que havia ordem para caminhar.

– Ôa!... – Dá de-pranhca, com a vara, nos topetes dos bois. [...] Então o candieiro [Tiãozinho] volta para azeitar para o eixo... (ROSA, 1982, p. 292).

Segundo Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 31-2), comentando conforme os dados históricos, a pecuária dentro do sistema colonial foi uma opção para quem não tinha muito dinheiro para investir. Dessa forma, passa a fazer parte de uma cultura associada a trabalhadores livres, como Raul, tio de Azarias, de "O dia em que explodiu Mabata-bata", em *Vozes anoitecidas* (1987), de Mia Couto.

– Entra p'ra o lado de lá, que aí está embrejado fundo... Mais dianho!... Mas não precisa de correr, que não é sangria desatada... Tu não vai tirar o pai da força, vai?... Teu pai já está morto, tu não pode pôr vida nele outra vez!... [...] a gente cansa de ter paciência com um guia assim, que não aprende a trabalhar... oi, seu mocinho, tu agora mesmo cai de nariz na lama!... – E Soronho ri, com estrépito e satisfação. (ROSA, 1982, p. 304).

Em "O dia em que explodiu Mabata-bata", o pequeno Azarias toma conta dos bois do tio Raul que, sem perceber sua pequenez dentro do sistema econômico, é ganancioso e cheio de arrogância para com os que o cercam. Um boi, o melhor do rebanho, chamado Mabata-bata, explode ao pisar em uma mina, a partir daí deflagra-se as ações do conto. Com medo da reação do tio, Azarias foge levando consigo o resto dos bois. Após descobrir o esconderijo do sobrinho, Raul, mentindo, promete-lhe que, no próximo ano, poderá ir à escola caso lhe diga onde está o rebanho. Azarias, tão feliz em sua utopia infantil, fica saltitante e encontra a dura

realidade da guerra, tendo o mesmo fim que seu grande amigo Mabata-bata. Mas, não é o que acontece com Tiãozinho, pois os bois, unidos, matam Agenor Soronho e livram Tiãozinho da angústia, do sofrimento e das agressões do padrasto.

.... “Mas boi Rodapião foi espiando tudo sério foi espiando tudo, sério, e falando: – Em todo lugar onde tem árvores juntas, mato comprido, tem água. Lá, lá em-riba, quase no topo do morro, estou vendo árvores, um comprido de mato. Naquele ponto tem água! – E ficou todo imponente, e falou grosso: – Vou pastar é lá, onde tem água perto do capim, na grota fresca!... “ (ROSA, 1982, p. 308).

O boi Brillhante, assim, narra a história do boi Rodapião, com prenúncios da morte do carreiro Agenor Soronho. Durante o processo narrativo da história “Conversa de bois”, os acontecimentos são sugeridos ou suspeitados, mas antes de ser realizado é entremeado por outros fatos:

Lá vem seu Agenor Soronho, que nem um demônio, pernas e pernas, caminhando nas tiradeiras esticadas, pulando entremeio às juntas, e achando jeito para meter o aguilhão na cruz espessa de [o boi] Realejo e na cernelha pontuda de [o boi] Dançador. (ROSA, 1982, p, 307).

A estória que o boi Brillhante conta distingue-se separada da estória principal, mas, na verdade, se une ao fio central, ajudando a formar o seu genuíno desenho. O mundo do narrador ganha dimensões imagéticas com consciência mais ampla, já que a história da transformação dos gêneros literários não é uma história autônoma. Dessa forma, o texto “Conversa de bois” revela a composição imagética do tempo e do espaço de um gênero novo, em que o homem e sua contemporaneidade mostram-se representados, desgarrados do mundo dos deuses e, conseqüentemente, da épica. O tempo e o espaço encontram-se submersos no contexto da cultura e da memória de um contador de história escritural, tornando possível a “recriação de um mundo espaço-temporal adequado, um cronotopo novo para um homem novo, harmonioso, inteiro e de novas formas para as relações humanas.” (BAKHTIN, 1988, 283).

Já “Campo geral” aproxima-se, num primeiro momento, a um romance de formação. Este texto – enquanto rememoração da infância – mostra a porta de

entrada que trará a lembrança de toda uma cultura predestinada a morrer. Os acontecimentos vão se desenvolvendo para explicar o mundo de Miguilim, que representa prenúncios de um homem em formação, começo de uma nova cultura, e de um mundo novo: “Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas” (ROSA, 1984, p. 140). A própria estrutura interna do texto supramencionado manifesta um estilo da visão possível de ser acolhida como uma apresentação mística da vida, anuncia a superação do narrar antigo e a postura do romance moderno. Há uma retomada, ou re-criação, da narrativa, no sentido benjaminiano.

Talvez um gênero novo – ou um não gênero – que reflete todos os outros gêneros; não num processo de combate uns contra os outros, não uns superando os outros, mas todos num diálogo constante e enriquecedor. Ocorre assim, no interior da narrativa, uma mistura de gêneros. Encontram-se passagens de puro lirismo, passagens de estrutura muito próximas das narrativas orais, passagens dramáticas:

... os homens iam carregar o dito, a pé, quase um dia inteiro de viagem [...] mò de enterrar no cemiteriozinho de pedras, para diante da vereda do Terentém. [...]. Os enxadeiros tinham ido cortar varas do mato, uma vara grande de pindaíba, e Pai desenrolou a redezinha de buriti. Mas aí Mãe exclamou que não, que queria o filhinho dela no lençol de alvura. Então embrulharam o dito na colcha de chita, enfeitaram com alecrins, e amarraram dependurado na vara comprida. Pai pegou numa ponta da vara, seo Braz do Bião segurou na outra, todos os homens foram saindo. Miguilim deu um grito [...] e sojou debaixo de sua tristeza. (ROSA, 1984, 111)

Assim, no processo de construção do texto “Campo geral”, o narrador conta os fatos mostrando estreita ligação com o mundo da infância, resgatando o menino por meio da memória e revelando as ações e a representação do homem em formação. Dessa forma, a construção da imagem do menino corre semelhante à construção da narrativa: um romance de formação construído em torno da figura do menino Miguilim, ou seja, é possível apreciar a transformação do menino com sua característica espaço-temporal.

Tal é o posicionamento de M. Zeraffa (1974), para quem

... o romance corresponde a uma etapa pós-mítica da humanidade: a idade da História. O romance representa uma forma de mentalidade coletiva para quem o tempo (que vemos reencontrado

ou abolido) é a realidade das realidades. Nós podemos nos perguntar se os escritores que hoje contestam a idéia e o termo mesmo de romance não anunciam o fim desta forma de espírito (ZERRAFA, 1974, p. 161).

Ora, o narrador do texto “Campo geral”, logo após o episódio da morte do Dito, mostra que: “Todos os dias que depois vieram eram tempo de doer” (ROSA, 1984, p. 111). O tempo não era tempo de coisas boas. Miguilim permanecia: “no mesmo lugar [...] no mais das horas, ele estava cansado” (ROSA, 1984, p.111). O lugar – o Mutum – sem a presença do Dito se esvaziara: “Miguilim mesmo se achava diferente de todos” (ROSA, 1984, p. 111). Mas, Miguilim não tem noção do tempo, e só adquire a concepção do tempo por meio dos sentidos e dos acontecimentos ruins; isso revela o mundo da infância, cujo tempo real não existe na memória da criança, e que muitas vezes, não tem noção da vida e nem mesmo do tempo inventado pelo homem:

Ao vago, dava a mesma idéia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume – quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado – “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (C.G. p 112).

À vista disso, o narrador revela a dupla face do mundo que o inspira: o mundo que inspira Miguilim é o mesmo mundo que inspira o narrador, nele mergulha por completo, por ser este o mundo, tanto de um quanto do outro. É o da iniciação, o eterno tempo do nascimento das coisas, o tempo da infância e das lembranças do lugar onde viveu:

... longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum. No meio dos Campos Gerais, mais um covão em trecho de matas, terra preta, e de serra. [...] – É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte...” (ROSA,1984, p. 13).

Logo no início do texto “Campo geral”, o narrador mostra a vida de Miguilim, as trevas, a escuridão exterior do mundo, representado pela mata – o Mutum –. A tristeza da mãe e a alegria do menino é relembada. A cabecinha de Miguilim guarda lembranças confusas do lugar onde nascera e morara com sua

família antes de vir para o Mutum. Arrastado pela lembrança da cena de seu despertar para a vida, o paraíso perdido de sua primeira infância, vedado à inteligência e à memória espontânea, Miguilim, na sua condição de menino ainda menor, recorda-se de algumas passagens, de forma embaraçada, misturando tudo no seu modo desordenado de ver, não sabendo distinguir o vivido do imaginado. A cabecinha de Miguilim guarda lembranças confusas do lugar onde nascera:

Lugar chamado Pau Roxo na beira do Sarinrinhém. De lá, separadamente, se recordava de sumidas coisas, lembranças que ainda hoje o assustavam. Estava numa beira de cerca, dum quintal, de onde um menino-grande lhe fazia caretas. Naquele quintal estava um peru, que gruziava brabo e abria roda, se passeando, pufo-pufo – o peru era a coisa mais vistosa do mundo, importante de repente, como uma estória. (ROSA, 1984, p. 16).

Este fragmento mostra uma das lembranças de Miguilim, que reúne presente e passado num só instante. Mas, interessante também, é que a imagem do peru deslumbra o Menino do texto “As margens da alegria”:

Senhor! Quando [o menino] avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber a admiração. Estalara a cauda, e se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco e rijo, – se proclamara [...] o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento (ROSA, 1988, p. 8).

Esta imagem talvez revele o imaginário do narrador, com possíveis lembranças de sua experiência de vida na infância e do lugar onde viveu. Ao contar a história no presente, o narrador resgata a imagem do mundo da infância, a imagem dos meninos e a imagem do peru ainda viva em sua memória. Enquanto o Menino de “As margens da alegria” vive o seu momento de deslumbramento no tempo presente, Miguilim vive esta imagem e este momento pela memória. A voz do narrador, portanto, revela a oralidade presente tanto em “Campo geral” quanto em “As margens da alegria”, mostrando o passado de Miguilim sob o enfoque da experiência, tudo misturado e confundido em um novo elemento de atuação, próprio da história – como elemento revelador: projeção do passado num novo espaço. (ZUMTHOR, 1993, p. 28).

Do Pau-Roxo conservava outras recordações, tão fugidas, tão afastadas, que até formavam sonhos. Umas moças cheirosas,

limpas, os claros risos bonitos, pegavam nele, o levavam para a beira de uma mesa, ajudavam-no a provar, de uma xícara grande, goles de um beber... Depois na alegria num jardim, deixavam-no engatinhar no chão, meio àquele fresco das folhas... Mas a mãe explicava que aquilo não havia sido no Pau-Roxo, e bem nas Pindaibas-de-Baixo-e-de-cima, a fazenda grande dos Barbóz, aonde tinham ido de passeio (ROSA, 1984, p. 17).

Desse modo, o narrador talvez apresente a construção de um discurso sobre si mesmo revelando momentos de crise, em que tenta ser um outro, colocando-se no lugar da personagem – o menino – ou, pelo menos parece assumir uma imagem por ele elaborada. Esse mesmo tempo orientou também Dostoiévsk, em *Memórias do Subsolo*, pois em diversas passagens sobre tal assunto, Bakhtin (2003, p. 195) afirma que Dostoiévski via e pensava o seu mundo essencialmente no espaço e não no tempo.

Segundo Boris Schnaiderman (1982, p. 84), Bakhtin faz uma revisão da obra de Dostoiévski, sob a ótica da “dialogização” e da “polifonia”, e isso implica um olhar apreendido das relações “estruturais existentes nessa obra, a noção de tempo e espaço em Dostoiévski não poderia deixar de constituir um dos momentos mais importantes da análise efetuada pelo teórico russo”. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 84). Para Schnaiderman (1982), são bons os estudos que Bakhtin faz de Dostoiévski. O autor diz ainda que é muito importante a observação que Bakhtin faz de Dostoiévski “a partir de uma alusão ao famoso sonho de Raskólnikov, no sentido de que o fato de evitar o tempo biográfico leva Dostoiévski a concentrar a ação em determinadas porções do espaço.” (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 84).

Portanto, diferentemente da épica, que valoriza o tempo imanente fechado em si mesmo – o passado absoluto –, o texto “Campo geral” revela a imagem de um passado em trânsito para o presente. A consciência de tempo apresentada por Bakhtin (1988) é fundamental para se compreender a historicidade do tempo e do espaço representados no texto supramencionado. As situações e a imagem das personagens mudam com o tempo: as personagens nunca coincidem consigo mesmas, elas representam seres inacabados, em processo de formação e de transformação. Como diz Riobaldo, o narrador de *Grande sertão: veredas* (1984): “O senhor... Mire e veja: o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas

não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam.” (ROSA, 1984, p. 21).

A noção de futuro fica clara e deixa de ser uma forma vazia, quando o narrador de “Campo geral” mostra o momento da ida de Miguilim com o doutor Lourenço à cidade e a mãe diz: “– Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim de ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...” (ROSA, 1984, p. 140). O futuro, portanto, não é equivalente ao presente, mas ele adquire um sentido concreto, pois o presente e o passado se enriquecem à custa de energia de um tempo que ainda virá. O acaso, assim, é núcleo da aventura para Miguilim, é preciso refletir sobre o que sua mãe diz: “Um dia todos se encontram”. Isto revela a imagem da transformação sugerida por Bakhtin (1988), mostrando o destino de Miguilim e de sua conquista pela identidade: “[Miguilim] despertava exato, dava um recomeço de tudo.” (ROSA, 1982, p. 137). Ainda que se situe num tempo de aventuras, a transformação orienta, não só a vida de Miguilim, mas também a do menino Tiãozinho e a do Menino de “As margens da alegria”, vistos não mais pela ótica do acaso, mas focalizados em seus hábitos, costumes, vida interior.

[...] seo Aristeu servia só para adjutorar, em idas de caçada, [...] – marcava lugar para se pôr espera. Outras vezes também dava rumo aos vaqueiros do movimento do gado fugido, e conduzia de benzer bicheira dos bois, recitava para sujeitar pestes. (ROSA, 1984, p. 45).

Para abranger a tradição oral, o narrador deste texto a resgata por meio do curandeiro seo Aristeu, uma vez que os habitantes – agregados, crianças, fazendeiros, animais (os bois, as aves), cantadores, são entidades que se transformam em concretizações da sensibilidade seguindo a tradição oral – transitam entre a realidade e a magia; o narrador por meio deles resgata as antigas histórias, os provérbios, as cantigas, os casos, os ditados, as lendas e as rezas.

Ele [Miguilim] tinha fé... Uma vez ele tinha puxado paletó de Deus. Esse dia – foi em hora de almoço –: ele Miguilim ia morrer! – de repente estava engasgado com ossinho de galinha na goela, foi tudo:... *malamém*... morte... – [...] e mais de repente ele estava em pé em cima do banco – por simpatia em que alguma vez tinha ouvido falar – e em pé em cima do banco... se benzia bramando: – *Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo!*... (ROSA, 1984, p. 32).

Miguilim enfrenta muitos temores, busca soluções para os seus problemas e as encontra, muitas vezes, na sabedoria popular – numa “simpatia” de que ouviu falar, nas rezas, numa cantiga –. Dessa forma, a tradição oral está presente no texto “Campo geral”, mostrando a memória cultural da sabedoria popular. Portanto, a poesia recompõe o universo mágico de Miguilim. A condição de criança é fato, por isso Miguilim tenta mudar o lado ruim da vida por meio da fé e da crença popular. O menino sente necessidade de rezar e espera um milagre para explicar os fatos. Portanto, o sagrado, a cultura e a memória são recuperados na história do referido texto, como parte da existência de Miguilim, os quais integram sobremaneira a sua realidade; dando, assim, ensejo ao mito e à poesia.

Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – *brrrr, brrrr* – depois um chuá enorme, parecia, golpes de bichos dentro d’água. O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegres... berravam. Bruto que os bravos fugiam, a essa hora, numas distâncias. Quantidade! [...] E o sol batia nas flores e no garrote... isto é o Gerais! (ROSA, 1984, p. 127-8).

O trecho acima revela simultaneidade do tempo e do espaço, o tempo eterno da natureza: o movimento do sol, da lua, das estrelas, do mugido dos bois, dos objetos sensoriais, das estações do ano; tudo isso, em relação indissolúvel com os respectivos momentos das personagens, seus costumes, atividades, constituindo o tempo cíclico: “Mãitina [...] Era tão velha, nem sabia que idade. Diziam que ela era negra fugida, debaixo de cativo, que acharam caída na enxurrada, num tempo em que Mamãe nem não era nascida.” (ROSA, 1984, p. 25). O texto “Campo geral”, portanto, revela o tempo do crescimento do gado, da idade das pessoas, da infância, da transformação, mostrando os sinais visíveis de períodos longos, que se embrenham uns nos outros, numa eterna transformação, sem fim.

Neste aspecto, diferentemente do tempo moldado pelo acaso, o tempo da aventura humana constrói não somente a vida de Miguilim, mas também a de Tiãozinho e do Menino de “As margens da alegria”. Evidenciam-se, portanto, nos textos já mencionados, cenas que mostram o mundo interior das personagens em momentos de crises, revelando a natureza humana em sua intimidade. Apresenta-se

também a ação exterior interferindo na vida biológica e biográfica destes pequenos heróis, modificando e ajudando a construir suas características individuais através do decorrer dos anos.

A arrogância que existe no discurso literário fica anulada pela cessação provisória. A afirmação de Tzvetan Todorov (1969, p. 133), se aceitarmos como verdadeira, se relativiza vertiginosamente: "Inútil procurar a origem das narrativas no tempo, é o tempo que se origina nas narrativas". Contudo, como ele próprio observa, a obra literária não é um *index sui*, ela se derrama no universo literário, universo esse, que está tão navegado no tempo, quanto o tempo nele se conserva, como afirma Roland Barthes:

Mas então, dir-nos-ão, em que se transforma a obra ela mesma? Se o sentido de cada elemento reside na possibilidade de integrar-se em um sistema que é a obra, esta última teria um sentido?

Caso se decida que a obra é a maior unidade literária, é evidente que a questão do sentido da obra não tem sentido. Para ter um sentido a obra deve ser incluída em um sistema superior. Se não se faz isto, é necessário confessar que a obra não tem sentido. Ela só se relaciona com ela mesma, é pois um *index sui*, ela indica-se a si própria, sem enviar a nenhum outro lugar.

Mas é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, deferentes hierarquias. (BARTHES, 1973, P. 212-13).

Assim, esse eterno presente e esse centro constituído são representados pelas histórias dos textos já referidos; são eles criados à custa de uma rigorosa temporalidade e de uma rigorosa espacialidade, de uma experiência do tempo e do espaço de ordem histórica e geográfica que é assimilada no eixo da dialética, história/estória. Se a estória é, de um certo modo, abominação da história, do seu fluir liquefeito e temporalizado, a história é abominação da estória, de sua cristalização essencializada e estática. Mas, não importa que a estória queira ser a história, e a história se queira a estória; melhor, importa na medida em que é assim que passam a existir, uma contra a outra, conferindo-se mútua existência: "Esta é a estória" (ROSA, 1988, p. 7). Trata-se do texto "As margens da alegria", cuja história conta a aventura de um menino que descobre o mundo por meio dos ritos da vida e da morte, da tristeza e da alegria. A contemplação do mundo vista da janela de um

avião, a beleza de um peru, na sua “colorida empáfia”, as plantas e bichos do sítio do Ipê que enchem o Menino de alegria e entusiasmo.

Sobre o pano de fundo do tempo da natureza, do cotidiano e da vida, ainda cíclicos em diferentes graus, o texto “As margens da alegria” revela indícios do tempo histórico – vestígios essenciais das mãos e da inteligência do homem e de tudo o que ele criou sobre os seus costumes e concepções:

Enquanto mal vacilava a manhã. A grande cidade apenas começava a fazer-se, num semi-ermo, no chapadão: a mágica monotonia, os diluídos ares (ROSA, 1988, p. 8).

Este trecho mostra a cidade em construção, a qual se situa num lugar cheio de mistérios e de realidades desconhecidas. A grande cidade onde chega o Menino com os Tios, povoa o pensamento do menino: “O Menino via, vislumbrava. Respirava muito. Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que seus olhos se pronunciava” (ROSA, 1988, p. 8).

Observe-se que não ocorre uma delimitação de tempo em minutos e horas. O tempo da realidade ou do sonho, da crueza ou da maravilha é marcado pela presença do escuro ou da claridade, da noite, da aurora e do dia, alternando-se, de acordo com o estado interior do Menino: “Todas as coisas, surgidas do opaco” (ROSA, 1988, p. 9), uma vez que a viagem se faz “ainda com o escuro”. Esse escuro remete diretamente ao menino, que nunca saíra do seu próprio mundo para conhecer os confins da realidade exterior. Assim, o tempo e o espaço ganham lugar, pois o menino se abre para a vastidão do mundo e a claridade se acentua: “enquanto vacilava a manhã”. Porém, a noite surge em consonância com a obscuridade da personagem e da realidade exterior; o dia e, sobretudo, o amanhecer, com o sonho, a maravilha da vida.

Por meio das peripécias do narrador, o leitor toma conhecimento da construção e do povoamento da região. Mas, abstraem-se as personagens de suas necessidades, e o ativismo da região perde o significado.

Ali fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras. E como haviam lá cortado o mato? [...] Mostraram-lhe [ao menino] a derrubadora, que

havia também: com à frente uma lâmina espessa, à espécie de machado. (ROSA, 1988, p. 10)

O tempo histórico, portanto, torna-se visível e inseparável da ambiência natural, do conjunto de objetos criados pelo homem, mas substancialmente vinculados a essa ambiência natural. Em toda a narrativa de “As margens da alegria” ocorre a fixação do lugar e dos objetos que ocupam o espaço. O narrador atua com a memória natural reportando-se à tradição, pois cria espaços associados às vivências e produz uma imagem verbal para representar o espaço dado pela memória de o Menino. Assim, o texto revela-se latente, sendo atualizado pela voz do contador, retornando ao seu estado inicial, até que outro retome a narrativa. Aí tem-se a tradição oral aplicada também às outras tradições, onde os textos escritos são transmitidos pela voz de um contador. (ZUMTHOR, 1987, p. 160).

Observe-se ainda que durante o passeio, feito de jipe, o Menino encontra a certeza da existência do lugar apenas no mundo encantador e fascinante, o mesmo mundo que se delineou desde o início da narração: “as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica”. (ROSA, 1988, p. 7). Durante a viagem, outras tantas maravilhas são vistas pelo menino: “E em sua memória ficavam... Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto... para não gastar fora de hora o quente daquela lembrança, que estava guardada para ele, no terreirinho das árvores bravas”. (ROSA, 1988, p. 9). A capacidade de memória do narrador, assim, manifesta a oralidade na escritura, mostrando a arte de produzir registros visuais. Logo, o narrador revela o espaço e o tempo por meio da memória, visualizando as imagens do lugar. Para Irene Machado (1995, p, 221), “a capacidade visual é um legado da arte da memória inventada pelos gregos. Nela se procurava explorar as técnicas através das quais as imagens e locais se imprimiam na memória”. (MACHADO, 1995, p. 221).

Por sinal, no texto “As margens da alegria”, os elementos que povoam a mata e o terreiro da casa são carregados de brilho, vitalidade, colorido, como o peru em sua grandeza. Outros elementos, cheios de vida e encanto, também aparecem: árvores altas, cipós, orquidezinhas amarelas, índios, onça, leão, lobos, caçadores, pássaros. Mas, a presença do peru revela a expressão do efêmero da vida. O peru surge como elemento importante, o qual representa a relação do menino com o

mundo: “Sua colorida empáfia. Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta” (ROSA, 1988, p. 9). O menino, entretanto, se abre para o mundo, correspondendo à abertura do próprio espaço que se torna ilimitado para o contato com o mistério da vida.

Segundo Bakhtin:

A concreitude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a vida corrente. Entretanto, essa vida corrente desenrola-se, por assim dizer, à parte da estrada, nos seus caminhos laterais. A personagem principal e os principais acontecimentos que decidem sua vida estão fora da vida cotidiana. Ele apenas observa, às vezes ismicui-se como uma força heterogênea, outras, ele mesmo veste a máscara da vida cotidiana, mas não participa verdadeiramente da vida diária e nem é determinado por ela” (BAKHTIN, 1988, p. 242).

Dois aspectos opostos envolvem o tempo da vida de Tiãozinho, de Miguilim e do Menino de “As margens da alegria”: mudanças dramáticas e continuidade. A idéia de metamorfose sugerida por Bakhtin (1988), ajuda-nos a compreender a imagem de transformação de cada um desses meninos, separadamente. Pois, tanto a transformação no caminho da vida quanto o movimento individual no espaço apresentam exclusão das características abstratas e intemporais, uma vez que o espaço torna-se concreto e repleto de tempo e o caminho espelha a imagem da vida em sua concreitude.

Assim, os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” apresentam tempo, espaço e situações que revelam o destino e o caráter das personagens – os meninos –. Revelam momentos e lugares que para Bakhtin (1988), tornam-se semelhantes às narrativas orais, em que a idéia de transformação marca o destino da vida das personagens. Tal é o que acontece com os meninos Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria”, uma vez que vivenciam momentos de transformação por meio de situações humanas e acontecimentos incomuns.

O narrador dos textos em questão não anula o tempo, o que ele anula é a sucessão linear dos acontecimentos. Como elemento importante deste processo, está a construção do discurso, pois neles ocorrem uma sucessão de acontecimentos em função da personagem central – o menino –, e isto desloca o centro de interesse

do desfecho para o deslindamento da relação do menino com as demais personagens, e para o que significa sua posição perante o mundo. Ora, semelhante deslocamento influi em toda a sucessão dos acontecimentos narrados.

Portanto, para o narrador que tece estas complexas narrativas, é o resgate do passado para, no presente, criar o futuro, uma vez que mostra o passado, o presente e o futuro de uma comunidade, numa arte que aparece tempo, espaço, personagens, acontecimentos, que se misturam numa constante relação mútua, ou seja, “a grande forma épica (a grande epopéia), inclusive o romance, deve apresentar um quadro integral do mundo e da vida, deve refletir o mundo *todo* e a vida *toda*.” (BAKHTIN, 2003, p. 247). O mundo *todo* e a vida *toda* dos meninos Tiãozinho, Miguilim, Dito e o Menino de “As margens da alegria”, revelam um corte de totalidade de época. Os acontecimentos abrangem de certo modo toda a vida e a época das personagens; e, conseqüentemente, a significação histórica que o gênero – a epopéia e o romance – representa. Dependem, antes de tudo, do grau de penetração realista na integridade real do mundo, da qual se abstrai a essencialidade enformada no todo romanesco.

A experiência do narrador constitui então o ponto de partida para a produção escrita e para uma nova literatura dos gêneros literários. Em vez de arquétipos consagrados como épico, lírico e dramático ou de nomes como epopéia e novela, pode-se dizer que os textos em estudo buscam suas próprias leis internas, respeitam as individualidades, as estruturas únicas, literariamente irrepitíveis.

O narrador dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, enfim, parece destinado a sobreviver através dos tempos, pelo encanto e o poder da palavra. As metáforas proferidas causam surpresa, consagram a poesia sem verso, sem rima, revelam a condição humana e expressam a vida e a morte; a musicalidade da palavra, uma meditação sobre o que é poesia.

1.2. Ruptura com o pensamento lógico-discursivo

O discurso dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” rompe com o esquema de ação linear e evolui no sentido de abarcar as áreas de outras formas literárias ou do conhecimento humano. As narrativas

anteriores ao século XX apresentavam uma estrutura simétrica e simples. Um acontecimento central envolvia as demais personagens. O enredo em geral era colocado em função de um só problema. O tempo corria paralelo ao desenvolvimento orgânico da narrativa. Os fatos aconteciam quase sempre fora das personagens, sendo elas manipuláveis, pelo artista.

No romance tradicional, a narrativa ordenada direciona todas as partes da história para o núcleo central da efabulação linear. Mas, nos textos rosianos em análise, o pensamento lúdico substitui o lógico na compreensão do enredo. A causalidade se impõe à disciplina e a estruturação labiríntica se impõe. O que importa não é o todo, mas as partes que o compõem.

As tendências artísticas do século XX valorizam a imaginação como forma de oposição ao praticismo tecnológico e buscam a superação da lógica dominante. Estas considerações nos fazem lembrar Otávio Paz:

Todas as empresas da arte moderna se encaminham para o restabelecimento do diálogo com [a] metade [perdida do homem]. O auge da poesia popular, o recurso do sonho e do delírio, o emprego da analogia como chave do universo, as tentativas para recuperar a linguagem original, o retorno aos mitos, a descida para a noite, o amor pelas artes dos primitivos, tudo é busca do homem perdido. (...) O homem original é todos os homens. (PAZ, 1976, p. 85).

A busca de um pensamento lógico-discursivo promove a reconciliação do homem, consigo mesmo e com sua espécie, e leva os escritores atuais à subversão dos valores e dos modelos tradicionais de forma intencional, adverte Josef (1991, p.187) – caminho também empreendido por Guimarães Rosa.

Franklin de Oliveira diz que na escrita de Guimarães Rosa:

[...] a palavra perdeu sua característica de termo, entidade de encontro unívoco, para converter-se em plurissigno, realidade multissignificativa. De objeto de uma só camada semântica, transformou-se em núcleo irradiador de policonotações. A língua rosiana [...] converteu-se em idioma no qual os objetos flutuam numa atmosfera em que o significado de cada coisa está em contínua mutação (1991, p. 180).

Há, portanto, nos textos já mencionados, palavras conhecidas e desconhecidas, utilizadas e reutilizadas no plano do discurso, que refletem a sensibilidade e a imaginação do narrador.

Que estão falando, todos? Estão loucos?! Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-e-murundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... somos fortes... sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... Bato no seu Agenor Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico forte... Sou Tião... Tiãozinho! Matei seu Agenor Soronho... Torno a matar!... Está morto esse carreiro do diabo!... Morto matado... Picado... Não pode entrar mais na nossa cafua. Não deixo!... Sou Tiãozinho... Se ele quiser emborcar mato outra vez... Mil vezes!... Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte de meu pai... Quem manda agora na nossa cafua sou eu... Eu Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, como muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome de Soronho... Não deixo... Sou mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... *Oung... Hmong... Mûh!*... (ROSA, 1982, p. 315-16)

Note-se, neste trecho de “Conversa de Bois”, a saga poética dos bois, a qual está presente também em “O Burrinho Pedrês”, como o narrador explora “a plumagem e canto das palavras”. Por conseguinte, a magia do verbo sob a forma de sonoridades, ritmos, encantamentos e fórmulas de linguagem enriquecem e afinam as possibilidades imaginativas do narrador e do leitor. Além disso, o monólogo interior aproxima Tiãozinho de uma forma discursiva não verbalizada, e evoca a oralidade no discurso, cujo tônus não representa fala, e sim escrita.

O processo de transmissão da palavra via narrador – quer como fala, quer como discurso não pronunciado ou pensamento – atinge o ponto máximo de realização e interação no romance polifônico criado por Dostoiévski, que concebe o conceito da teoria dialógica bakhtianina. Bakhtin (2003) não elabora um conceito para a análise do romance como representação do homem que fala e discute, mas propõe uma produção bivocalizada da imagem da linguagem: os limites da linguagem:

[...] Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!... Ruço!... Então!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar e nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto o Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos... Que ódio!... (ROSA, 1982, p. 294).

Segundo Irene Machado (1995, p. 49), a oralidade e a escrita são sistemas de linguagem. Em face disso, no texto “Conversa de bois”, observa-se uma confluência de vozes de forma difusa, a criação do discurso bivocalizado orientado pela condição da oralidade na escrita: a fala oral cria a bivocalidade discursiva, modelando a linguagem erudita. Em Bakhtin (1988), o recurso do processo dialógico mostra a palavra bivocalizada: o discurso dentro do discurso.

Reiterando ainda as afirmações de Irene Machado (1995), a pesquisadora diz que

... o processo dialógico, concebido como forma de assimilar expressividades orais, acaba predominando nas composições romanescas escritas a partir de lendas e dos relatos da tradição oral. A recolha das narrativas e a conseqüente transformação em escritura, sem eliminação da fonte oral, fazem da expressão um discurso bivocalizado. (MACHADO, 1995, p. 61).

Dessa forma, não só no texto “Conversa de bois”, mas também no texto “Campo geral” e “As margens da alegria”, o discurso narrativo apresenta tanto na descrição quanto na fala das personagens imagens que reúnem qualidades concebíveis e imaginadas por um contador que se apropria da linguagem oral e transfere-se para a escrita, gerando uma bivocalidade discursiva. A bivocalidade surge para criar o discurso poético como forma expressiva do gênero lírico na narrativa.

Bakhtin (1988, p. 124-5) afirma que

Qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance e, de fato, é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor [...]. Todos esses gêneros que entram para o romance introduzem neles suas linguagens, e portanto, estratificam sua unidade lingüística e aprofundam de um novo modo seu plurilingüismo” (BAKHTIN, 1988, p. 124-5)

Logo, os textos em análise revelam não só a voz do narrador e das personagens, mas ainda estilos de épocas e da comunidade que habita o mundo dos “Gerais”. Surge, portanto, no discurso um estilo de linguagem e de tendências culturais e lingüísticas: “aquela que é contemporânea do discurso do autor e aquela que dominava na época dos eventos narrados”. (MACHADO, 1995, p. 62). Em vez dos textos já referidos apresentarem um discurso da época, oferecem um discurso que não rompe com a tradição, pois na construção de tal discurso encontram-se valores tradicionais e culturais vividos pelas personagens.

Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar... Não quer pensar no pai *depois* – tem medo de pôr a idéia no corpo que vem em-riba da pilha de rapaduras... Pega a imaginar coisas... Mas, o chapéu na cabeça? Tira o chapeuzinho de palha... Vai levar na mão. Também... Não quer pensar mais no pai em-antes. Mas não tem idéia para poder deixar de pensar... O pai gemendo... Rezando com ele... E se rezasse também agora?... Devia... (ROSA, 1982, p. 299).

Na passagem acima ocorre uma contaminação compacta da voz do narrador com a voz de Tiãozinho, criando no leitor uma dificuldade de interpretação no que tange à identificação da focalização adotada na narrativa. A fala de Tiãozinho encontra-se no enfoque dialógico de Bakhtin (1988), como imagem de linguagem e não como transmissão de voz, uma vez que por quase toda a narrativa, imperceptivelmente, aparece um discurso que tanto pode ser os pensamentos de Tiãozinho quanto a fala dos bois, ou do narrador. Dessa forma, o discurso é transparente e deixa ver a construção do enredo. O texto “Conversa de bois”, entretanto, manifesta um jogo interativo de discurso dentro de discurso, onde se pode observar a oralidade da escritura.

... Mas, bonito, foi! Foi bonito!... O diabo espatifou lá embaixo, e as pipas de cachaça ele tangeu p’ra longe. Magina, se não fossem os meus boizinhos abençoados!... Olha só como é que estão lá em-riba me esperando... Ei Camurça mais Melindre, ensinadinhos, certos de fala, bons de ouvido... Em qualquer descida mais pior, era só eu mostrar a vara p’ra os dois, e eles, que são bois-mestres de coice, iam sentando, e a canga jogando a junta pra riba! Por mesmo que as outras relaxassem, estava tudo firme em casa... Tinha de dar no que deu! O que é que eu podia fazer, seu *Angenor*, de melhor? (ROSA, 1984, p. 311)

A composição prosaica deste fragmento do texto “Conversa de bois” revela-se formada por constituintes lingüísticos e discursivos desconhecidos da prosa romanesca dos séculos anteriores. Portanto, a escritura deste texto manifesta agora a prosa dos novos escritores e a multiplicidade lingüística praticada nas diversas produções literárias no mundo moderno. Não mostra apenas a conquista de novos procedimentos discursivos, como também aponta o surgimento de novos espaços lingüísticos. Por conseguinte, a oralidade encontrada na escritura manifesta um diálogo vivo com a tradição narrativa mais remota.

Assim, os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” manifestam a tradição da arte de contar histórias, revelam a singularidade poética de um falar estranho ao homem urbano, e abrangem uma metafísica poética até então desconhecida entre nós. Além disso, apresentam uma combinação de palavras que rompe com as frases lógicas e acabadas, com a inserção de palavras, em favor de uma ordenação imprevista, musical, criativa e sugestiva, em que ocorrem registros das formações orais do interior mineiro e a captação de ruídos da natureza – plantas, vento, sol, insetos, aves e toda a sorte de quadrúpedes domésticos e selvagens.

– Agora, o que é que você quer, Miguilim?” “ – Cavallo!” “– É assim:.. *Rinhinhim, rinhinhim, rinhinim...* [...] “ – Agora é o pato” “– Pato branco, pato preto, pato marreco, pato choco? É assim ...*Quépo, quépo, quépo...* “– Sariema! Agora é sariema! “ – Xô! Sariema no cerrado é assim: ... *Káu! Káu! Káukáukáukáufkáu!*.. (ROSA, 1984, p.118).

Neste trecho de texto “Campo Geral” Miguilim se lembra do menino Patori imitando os bichos. Além da fascinação pelos animais, Miguilim mostra fascinação também pela linguagem dos bichos. No mundo de Miguilim, tudo e todos têm um nome que os individualiza e os caracteriza. O lugar – o Mutum – onde vive Miguilim, é povoado de vida: criaturas primitivas, paixões reprimidas, bichos de mistura com gente a atenderem por nome próprio: Julim, Catita, Sobrado, Rei-Negro, Floresto, Pingo-de-Ouro, Sossõe. É o mundo da natureza visível, sonora e sentida, com veredas, brenhas, pastos e águas; o mundo bonito, extrovertido e alegre do sertão: “cheio de veredas, verdinhas, o buritizal brilhante. Buritis tão altos. As araras comiam os cocos, elas dilenciavam” (ROSA, 1984, p. 126). Indubitavelmente, esta é uma

das fortes características que contribuem para a construção do discurso do texto supramencionado. De um lado, estão as manifestações orais produzidas sem nenhum contato com a escrita. De outro, está a produção que transita do oral para o escrito e do escrito para o oral, movimento característico da literatura oral. Este texto, portanto, apresenta um discurso coerente permeado por vários recursos que reproduzem a linguagem oral mostrando vários aspectos da linguagem regionalista, como a fala do vaqueiro Salúz, por exemplo:

Vaqueiro Salúz riu e falou assim: – “A modo e coisa que cá sou roxo, e a Siarlinda é roxa, Bustiquinha então deu dado. Mas você, Jé, mais a Maria Pretinha, eu acho que o bezerrim é capaz de ser beatão, mouro ou chumbado...” E todos riram tudo (ROSA, 1984, p. 128).

As expressões da linguagem popular, arcaísmos e inventividade revelam a marca da poesia encontrada no discurso do texto “Campo geral.” O vocabulário lingüístico desempenha uma estrutura complexa de palavras ligadas à história por um ritmo encantado. A fala do vaqueiro Salúz, entretanto, não se limita só ao dialogismo bakhtiniano e às particularidades da fala individual, mas também aos aspectos estilísticos essencialmente pluríngüe; a palavra no texto não só reproduz a imagem da linguagem, mas é ela mesma reprodução da língua. Assim, o texto “Campo geral” opera com a imagem da linguagem e não com a imagem do homem. (BAHKTIN, 1988, p. 135).

A roça era um lugarzinho descansado bonito, cercado com uma cerquinha de varas, mô de os bichos que estragam. Mas muitas borboletas voavam. Afincada na cerca tinha uma caveira inteira de boi, os chifres grandes, branquela, por toda boa-sorte [...] Aí uma nhambuzinha ia saindo, por embora, acautelada com as perninhas no meio do meloso, passou por baixo da tranqueira. [...] As folhas de batata-doce estavam picadas: era um besourinho amarelo que tudo furava. [...] Mesmo muitos mosquitos, abelhas e vespas inçoavam sem assento, o barulhim desles zunia. (ROSA, 1984, p. 69)

O discurso – e não somente neste trecho, mas por toda a narrativa de “Campo geral” –, revela-se invadido pelas imagens da poesia oral como assonâncias, metáforas fônicas, símiles e paralelismos, criando na enunciação a dimensão plástica e sensorial da linguagem, a qual incorpora a fala das personagens que habitam o sertão dos “Gerais”.

Nesse sentido, a essência da função poética – a linguagem voltada para si mesma –, segundo Jakobson (2003), realiza-se por meio dos símiles que progridem no discurso. As relações de similaridade elaboram a narração, cuja progressão deixa de ser apenas um modo de organização da trama e se transforma em procedimento estrutural do discurso. Não são apenas os acontecimentos que evoluem seqüencialmente, mas também as estruturas sintáticas e os arranjos morfo-fonético encadeiam-se e ecoam um no outro, sugerindo a harmonia composicional de uma língua aglutinante.

Pensava no peru, quando voltavam. Só um pouco, para não gastar fora de hora quente daquela lembrança, do mais importante, que estava guardado para ele, no terreirinho das árvores bravas. Só pudera tê-lo [o peru] um instante, ligeiro, grande, demoroso. Haveria um, assim, em cada casa, e de pessoa (ROSA, 1988, p. 9).

A linguagem discursiva do texto “As margens da alegria” desvela a magia das sonoridades e do ritmo das palavras, significação afetiva e imaginativa: antes mesmo de o homem apreender o sentido das coisas, descobre nas palavras significação afetiva, peculiar, transcendente, fugaz, fundante e crepuscular, que murmura mistério e o atrai para o mundo das significações.

Tinham fome, servido o almoço, tomava-a cerveja. O Tio, a Tia, os engenheiros. Da sala, não se escutavam o galhardo ralhar dele [o peru], seu grugulejo? Esta grande cidade ia ser a mais levantada do mundo. (ROSA, 1988, p. 9)

Assim, o texto já referido apresenta nova experimentação discursiva da linguagem, submetendo-a ao crivo do linguajar regional, que soa estranha perante aos discursos narrativos tradicionais; mas este estranhamento é decisivo para a delimitação de tensão entre o discurso oral e o discurso escrito: o tom da poesia é dado em forma de prosa.

– Se o bezerro, lá na *frente*, de *repente gritasse*, nós teríamos de correr, *sem pensar*, de *supetão* (ROSA, 1984, p. 316).

– *Vai chover*. O *vaqueiro* Jé está dizendo que já vai *dechover chuva brava*, porque o tesoureiro, no curral, está dando cada *avanço*, em *cima* das mariposas!... (ROSA, 1984, p. 25)

Sentia-se sempre mais cansado. (ROSA, 1988, p. 10)

Estas paronomásias, entre tantas outras encontradas no discurso dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, oferecem riquezas harmônicas à composição estrutural, pois são inventadas por um narrador que não permite a morte da tradição da arte do contar. O fato é que o modo da fala das personagens cria um discurso de tensão que entra em conflito com a linguagem literária. À vista disso, Haroldo de Campos (1992, p. 138-9) diz que a retomada da tradição mitológica “se deu por esse modo paramitológico de ‘decifração verídica’, através do recurso à estrutura fabular, haurida pela mediação do folclore e da tradição oral.” (CAMPOS, 1992, p. 138-9). Logo, as confluências se espalham no plano estrutural dos respectivos textos – prosa/poesia; história/enredo; oralidade/escritura; linguagem/invenção –, e revela um processo de luta interna do discurso.

Por fim, os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” apresentam ruptura com o pensamento lógico discursivo da tradição literária e com a língua padrão. Além disso, revela rompimento com o falso regionalismo, com o abuso de uma linguagem pretensiosa que falsificava a visão artística do homem, do mundo, da natureza, de Deus, da história, da própria nacionalidade. O ficcionista mineiro, talvez, terá dado o golpe de misericórdia na linguagem “errada” da personagem contra a linguagem “certa” do narrador. Através destes textos, portanto, é possível localizar e regionalizar a linguagem do contador de “causos” sem perder um palmo do seu cunho universalizante.

1.3. Função da imaginação

Os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” resgatam a riqueza do valor da tradição oral, que ao longo do tempo vem sendo recuperado por meio da memória cultural do narrador na literatura erudita. Põem novamente em circulação os caracteres das narrativas orais, as quais configuram-se como fonte de inspiração temática na tessitura da construção do discurso, pelo ritmo encantador das palavras e pela presença do narrador contador de histórias. Reúnem também as necessidades primordiais da humanidade: a aprendizagem da vida, a busca do sonho, a grande aventura humana. Encarnam, assim, o contato direto com

a tradição oral e manifestam o poder do narrador que sonha e aspira pela ressurreição da arte do contar.

Todavia, ninguém boi tem culpa de tanta má-sorte, e lá vai ele tirando, afrontando pela soalheira, com o frontispício abaixado, meio guilhotinado pela canga-de-cabeçada, gangorrande nos cós da brocha de couro retorcido, que lhe corta as duas a barbela; pisando de-quina contra as mossas e os dentes dos canzís biselados;arfando ao ritmo do costelame... e com o fossinho, glabro, largo e engraxado, vazndo baba e pingando gotas de suor. Rebufa e sopra:

– Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros vêm em manda... (ROSA, 1982, p. 286)

O texto “Conversa de bois” encontra-se na tradição oral do rito primitivo. A manifestação verbal do contador reúne possibilidades combinatórias que estão presentes na literatura oral, uma vez que neste texto aparecem procedimentos orais que o registro escrito preserva, tais como o ritmo das frases e os termos dialetais. O narrador opera com a potencialidade da memória e com o poder da imaginação, tornando-se, deste modo, autor daquilo que conta.

Boi urubu é boi Brilhante, que afunda cachaço e cara, angula, para o chão da frente. Preto e movente, assombra, que nem estranho enorme bicho d’água, com óleo e lustro no pêlo, esgueirando-se a custo, quase raspante. E boi Brilhante pensa falando:

“Estou andando e procurando... As coisas pequenas vêm vindo, lá de trás, na cabeça minha, mas não encontro as coisas grandes, não topo com aquilo, não...” (ROSA, 1982, p. 294-5).

Observe-se que o narrador do texto “Conversa de bois” dispõe de um repertório verbal típico das narrativas tradicionais, impulsionando a comunicação oral e criando infinitas possibilidades contidas na memória. Desta forma, determina certas características orais do texto. As personagens – os bois – fazem o que querem, ou seja, aquilo que o narrador quer. As coisas que acontecem são coisas que, talvez, só aconteçam nas histórias; as personagens (animais) estão em um mundo literário auto-suficiente. Entretanto, o contador de história não joga nenhum véu sobre a realidade, já que lhe está presente a co-realidade poética. O narrador, portanto, não faz de conta, contando estórias, ele faz.

Neste aspecto, o resgate da arte de contar nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” revela a resignação das personagens ao fatalismo e convidam o leitor a participar do processo de transformação da vida dos meninos Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria”. Faz dos protagonistas seres frágeis e torna presentes o ritmo do contador popular, as sentenças, a presença do curandeiro, as superstições, como por exemplo: “[...] faz mal a gente ficar olhando um enterro até ele sumir” (ROSA, 1982, p. 299); ou: “Miguilim... pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro. – É coruja, cruz?!...” (ROSA, 1984, p. 58); e ainda “Só era o grito do enorme sapo latidor”. (ROSA, 1984, p. 58); além disso: “E espetados em outros paus da cerca, tinha outros chifres de boi, desaparelhado, soltos: – que ali ninguém não botava mau-olhado!” (ROSA, 1984, p. 69). São representações folclóricas utilizadas, as quais constituem-se recursos poéticos, que ajudam a construir o discurso destes textos.

Assim, o poder de imaginação do narrador do texto “Campo geral” ilustra o triunfo da fantasia como modo da memória emancipada no tempo e no espaço: “As moças de lindos risos, na fazenda dos Barboz, as folhagens no chão, as frutinhas vermelhas de cheiro respingando – Aquilo! – ah, então nunca ia poder ter um lugarzinho assim, permanecia só aquele fulgorzinho na memória” (ROSA, 1984, 132). Através da faculdade imaginativa e da rememoração de Miguilim, este trecho se transfigura, toma enorme distância do que poderia ser um ato comum, cotidiano, e reveste-se de significações na vida de Miguilim, que sente saudades das moças da fazenda do Barbóz. Os pensamentos, os gestos e o olhar de Miguilim ocupam a imaginação do narrador se fazem presentes.

Miguilim apeou para verter água, debaixo de um pau-terrinha. Gavião e urubu arrastavam sombras. Vez em quando a gente ouvia também um gró de papagaio. O cerrado estava cheio de pássaros. No alto da maria-pobre, um não cantava, outro ramo passeava reto [...] Rebentava aquele barulho vivo de rumor, um estremecimento ranzia, zunindo – brrrr, brrrr – depois um chuá enorme, parecia goles de bichos dentro d’água. (C.G. p. 127)

Dessa forma, vários elementos se apresentam no campo visual e auditivo no texto, contribuindo para o contraste entre realidade e imaginação. Sendo assim, as cores evidenciam a esperança e visualizam a exuberância do mundo, dos seres e da paisagem. Porém, a percepção das cores, dos sons, dos cheiros, das formas e a

capacidade de estabelecer relações associativas ou analogias entre diferentes universos, próximos e distantes, mostram-se fundamentais para captar a experiência do narrador e redesenhar o mundo através de imagens. Entretanto, a experiência adquirida pelo narrador compõe um espaço poético.

... O vaqueiro Jé acendia um foguinho de sabucos, quase encostado na casa, o fogo drala bonito, todos catavam mais sabucos, catavam lenha para se queimar. Um cavalo vinha perto, o Dito passava mão na crina dele, a gente nem esperando, via vaga-lume principiando pisca. [...] Dito arranjava um vidro vazio vazio, para guardar deles vivendo [vaga-lume]. Dito e Tomezinho corriam no pátio, querendo pegar, chamavam: “*Vaga-lume, lume, lume, seu pai, sua mãe, estão aqui!*...” Mãe minha Mãe. O vaga-lume. Mãe gostava, falava, afagando os cabelos de Miguilim: – “O lumêio deles é um aceno de amor...” (ROSA, 1984, p. 77-8-9).

Note-se como o narrador de “Campo Geral” apresenta a magia da natureza e a vida de Miguilim num universo construído sem intervenção de outras forças naturais e como a percepção poética de Miguilim abrange as coisas prosaicas do mundo onde vive. A oralidade, portanto, manifesta-se na prosa deste texto rosiano mantendo um diálogo vivo com a tradição mais remota. Os procedimentos de poeticidade revelam, porém, a imaginação do contador que dispensa a aventura e utiliza o grande manancial das manifestações culturais. Assim, a oralidade transgressora do discurso surge do confronto das formas orais na escrita dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”:

“Senhor! Quando [o menino] avistou o peru... o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamente. [...] Satisfazia os olhos, era de se tanger trombeta”. (ROSA, 1988, p. 8-9)

A citação acima revela que a imaginação do narrador do texto “As margens da alegria” nasce de um abalo da percepção do Menino, produzindo-se a poesia no discurso por meio de sentimentos fortes. Porém, o narrador reordena este abalo; e o agir poético se diferencia do agir cotidiano, do agir alienado, louco ou marginal. Dessa forma, o texto impulsiona os limites da prosa-poesia e abre caminhos pelas veredas dos sertões desconhecidos.

Logo, pela natureza da comunicação poética, a poesia é inserida na escritura do texto “As margens da alegria” por meio de imagens e pensamentos, numa trama que se mostra multidimensional; uma trama em que o narrador vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. Conseqüentemente, a poesia surge na composição discursiva focalizando o passado e o presente e a percepção serve de investigação para produzir recursos orais na composição poética.

Conforme Lévi Strauss (1970, p. 47), a noção da arte literária atribui à obra de arte o estabelecimento de uma homologia entre a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento, desintegrando-a para reintegrá-la por meio do ato perceptivo inesperado – na hora e na vez de sua produção literária. Ora, justamente pelo que abala a percepção, a imaginação reequilibra o discurso sob a enunciação dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”. Nesses textos ondula a noção de que, sem a sua mediação, o mundo da imaginação permaneceria invisível.

A imaginação criadora do narrador nos textos citados procura diminuir a distância entre palavra e objeto e investe no poder de recriação do mundo real que a imagem sugere. A transfiguração estética do real passa pelo trabalho com a linguagem, desvenda o imaginário do narrador e das personagens por trás de uma coleção de palavras, histórias e paisagens. É, sobretudo, no plano da linguagem que toda a força imagética destes textos rosianos se revela ao olhar do leitor.

CAPÍTULO II – PRESENÇA DO CONFLITO DO MUNDO ADULTO FACE À INOCÊNCIA INFANTIL NAS HISTÓRIAS ROSIANA

2.1. A tradição oral

As histórias dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” não são as mais regionais, ou seja, as que nascem no país; mas são aquelas de caráter universal, antigas e seculares, espalhadas por toda a superfície da terra. Os costumes das histórias narradas nos serões familiares, nas varandas das fazendas de gado, na casa grande e nas roças dos engenhos de cana-de-açúcar são resgatados por meio da memória do narrador. Este costume, segundo Teófilo Braga (1885, p. 335) proveio de uma longa tradição ibérica, dos romanceiros, das estórias de Carlos Magno e dos Doze Pares de França e outros grandes livros populares. Originou-se também entre nós de contos maravilhosos que falam de “varinha de condão”, de bichos falantes, de bois – sobretudo na região nordestina, onde se desenvolveu o “ciclo do gado”; e ainda de estórias do folclore universal e africano – estas trazidas pelos escravos, acostumados à narrativa oral em suas terras de origem.

Assim, para Genette (1972) cada livro renasce a cada leitura. A linguagem oral aparece nos textos em questão contribuindo para a manutenção da obra aberta, sujeita a renascer a cada leitura, uma vez que a fala do sertanejo é a língua em plena atividade e representa o instrumento fundamental com que o artista cria o seu estilo de escrita, uma amálgama de erudito com o popular.

[...] Manuel Timborna dormia à sombra do jatobá, e o bichinho veio bisbilhotar, de demasiado perto, acerca do Bentinho azul que ele usa no pescoço, – ela só pôde recobrar a liberdade a troco da minuciosa narração (ROSA, 1982, p. 284).

Pela passagem acima, nota-se que a história do texto “Conversa de bois” resulta da vivência pessoal do narrador. Porém, é da convivência do confronto entre o mundo da oralidade e o mundo da escrita, ou do propriamente literário, que o narrador do texto supramencionado urde o tecido de sua história, a qual nasce uma da outra, fazendo do universo das narrativas orais a grande fonte onde ainda é

possível engendrar o literário. Esta ordem arcaica, mais próxima da esfera mítica é, no entanto, recuperada de forma fragmentária na literatura moderna, pois as formas simples de que fala André Jolles (1976) – o conto popular e o mito entre elas –, só podem ser recuperadas fragmentariamente.

Pela mesma rota – Namorado a Capitão, Brabagatto a Dançador, Brilhante a Realejo – viaja a conversa dos bois dianteiros:

– O bezerro-de-homem [Tiãozinho] está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós bois sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita... (ROSA, 1982, 313).

Já na antiguidade, autores colocaram em suas histórias animais dotados de fala e intervindo na vida humana. Assim também ocorre na história do texto “Conversa de bois”. Os bois falam e humanizam-se num processo de profundezas psicológicas e são elevados à categoria humana, coexistindo uma relação afetiva entre o menino Tiãozinho e os animais, num processo de antropomorfização.

– Eu acho que nós bois, – Dançador diz, com baba – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei... (ROSA, 1982, p. 306).

Considerando que toda fábula termina com uma lição de moral, o texto “Conversa de bois” aparentemente recolhe, sob a linguagem poética, a fábula, a qual lhe dá a matéria-prima, fazendo com que o significante veicule um novo significado. As personagens, os bois, gozam de um estatuto especial, uma vez que, fazem parte de um mundo que fica entre a realidade e a imaginação. Sendo assim, a história do texto citado, assemelha-se a uma estória da “carochinha”. Com efeito, estas características não mostram que este texto seja uma fábula, todavia, pode ser interpretado como parábola, ou seja, possui um significado transcendente ou alegórico, o qual revela-se construído sob o impulso dessas duas forças criadoras: há neles, a consciência da criação pela literatura; e, ao mesmo tempo, há a consciência de que essa criação se processa, através da língua que ascende, para a linguagem poética.

[...] “Era o boi Rodapião. E foi. Chegou, um dia, não se sabe...

– Veio de-manhã...

“Pequeno ele, pouco chifre, vermelho café de-vez... Era quase como nós, aquele boi Rodapião... Só que espiava p’ra tudo, tudo queria ver... E nunca parava quieto, andava p’ra lá e p’ra cá...”

– Eu também pastei junto, com esse boi Rodapião... [...]

Mas boi Rodapião ia ficando sempre mais favorecido com suas artes, e era em longe o mais bonito e o mais gordo de nós todos. Até que chegou um dia... (ROSA, 1982, p. 295- 6).

Observe-se a estória do boi Rodapião – um boi que pensava como os homens –, cuja estória é narrada pelo boi Brilhante dentro do texto de “Conversa de bois”: além de narrador é testemunha do fato ocorrido. Assim, o boi Rodapião conta aos outros bois em tom de oralidade.

“Eu [boi Brilhante] também olhei p’r’a ladeira, mas não precisei nem pensar, pr’a saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir. Mas boi Rodapião falou como o homem:

– Eu já sei que não posso ir por lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, porque me ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme. Lá vou... (ROSA, 1982, p. 308).

Este relato narrado pelo boi Rodapião dentro da história “Conversa de bois” constitui ocasião em que a narrativa desentranha fatos da própria situação que ocorre na história “Conversa de bois”. Note-se que tanto a história da morte do carreiro Agenor Soronho quanto a do boi Rodapião revelam-se mais expressivas do que discursivas. O narrador, além de contador de histórias, cria na história uma personagem contadora de histórias, o boi Brilhante, o qual narra uma história como já acontecera nos tempos remotos do gênero. Para Todorov (2003, p. 67), a história contada pela segunda vez possui “um *status* muito particular”, muitas vezes não é por acaso que ela é recontada, pois se constitui em portadora de um segredo ou de um enigma que, ao ser recontado, oferece a possibilidade de decifração do sentido de uma vida ou do destino de uma personagem.

Agenor Soronho volta para o seu carro, abanando o corpo todo sorridente...

– Bestagem!... Petranha de violeiro ruim, que põe a culpa na viola. Tião, esperta, que eu quero mostrar p'ra esse João Bala como é que a gente sobe o Morro-do-Sabão!... E vou em pé no cabeçalho, que é só pr'a ele ver como é que carreiro de verdade não conhece medo, não!...

Vai Tiãozinho, vão os bois, vai o carro, que empina para entrar na subida... (ROSA, 1982, p. 312).

Logo, a voz poética da narração do texto “Conversa de bois” rememora de duplo sentido. Primeiro porque une, num só momento, a atuação do narrador e das personagens, as palavras e a linguagem oral. Segundo, porque a estória do boi Brillhante torna-se uma profecia ao eternizar o acontecimento; o boi Rodapião era um boi que queria mostrar poder aos outros bois, por isso morreu quando subiu o morro em busca de água. Assim, também ocorre com Agenor Soronho que, ao se achar um bom carreiro, sobe o morro-do-Sabão e termina morrendo também. A estória do boi Rodapião, assim, torna-se variação da própria história, revelando a arte do contador que deseja manter viva a tradição. A história, portanto, revitaliza-se em poesia. Conseqüentemente, ocorre uma relação dialógica da palavra na memória do narrador. A memória, segundo Irene Machado:

... está diretamente relacionada com a voz porque, na poesia oral, o poeta transmite algo relacionado com a visão e com o corpóreo. A performance oral se realiza entre a fala e o gesto; o que o poeta viu e ouviu; a rememoração e o improvisado (MACHADO, 1995, p. 220) “

A alternância das vozes dos contadores de história, na escritura do texto “Conversa de bois”, mostra-se marcada de tensões. Segundo P. Zumthor (1993):

... a voz é o outro da escritura, conceito que chama a atenção para o aspecto da relação entre oralidade e literatura, em que não existe domínio de uma sobre a outra, mas ambas fazem parte de um mesmo fenômeno. Tanto a produção oral como a escrita são produções ligadas à memória [do narrador] (ZUMTHOR, 1993, p.193).

A memória, portanto, revela a voz poética presente na interpretação do texto “Conversa de bois”. Para Zumthor (1993), a memória, na tradição oral, em estado de pura oralidade ou representada no texto escrito, é palavra viva. É o elemento do discurso da escritura que representa a voz poética. A escritura do texto supracitado

traduz, assim, a voz poética para o ouvido e a torna livre da performance estrutural e, depois, a devolve transformada, outra vez para a tradição oral.

– O bezerro-de-homem [Tiãozinho] sabe mais, às vezes... Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1982, 314).

Neste trecho, o narrador do texto “Conversa de bois” mostra que as personagens, os bois, raciocinam e falam, como no conto folclórico tradicional, o que de certa forma, remete ao maravilhoso. Para Jaqueline Held (1980), houve um tempo, há hoje, todo um conteúdo tônico, explosivo e desorganizado do conto, que fugiu do “maravilhoso” e foi substituído pelo “fantástico”, denominação encontrada também em Todorov (1979). O termo “fantástico” é freqüentemente empregado para designar relatos associados aos contos infantis. Desta forma, o maravilhoso e o menino Tiãozinho entram na construção desta “festa do intelecto”. Assim, Castagnino (1966) comenta esta afirmação de Valéry:

Um poema deve ser a festa do intelecto. Não pode ser outra coisa. Festa: é um jogo, mas solene, regrado, significativo; imagem daquilo que não é comum, do estado no qual os esforços são ritmos resgatados. Celebra-se algo (...) representando-o em seu mais belo e puro estado. (CASTAGNIINO, 1966, p. 51).

A leitura do texto “Campo geral” também permite ao leitor visualizar os homens sentados ao redor de uma fogueira, contando histórias uns aos outros, os fatos do dia, o perigo, os caminhos do gado, o tempo ruim, a presença da morte, a caçada:

O vaqueiro Salúz contava duma caçada de veado, no Passo do Perau, em beiras. Estava na espera melhor, numa picada de samambaias... Veado claro do campo: um suaçuinga, em era. Vaqueiro Salúz produzia: – “O bicho abre – ele ganhou uma dianteira... Os cachorros maticavam, piando separados: – *Piu, piu... Uão, uão, uão...*” A cachorrada abre eco, que ninguém tem mão... Veado foi acuado num capão-do-mato, não quis entrar no mato... Aí o veado tomou chumbo, ajoelhou de lado, por riba da samambaia... A gente abria o veado, esvaziava de tripa e miúdos, mò de ficar leve p’ra se carregar. (ROSA, 1984, p. 78).

O vaqueiro Salúz narra à história de uma caçada. As histórias, assim, contadas revelam-se verdadeiras, porém muitas histórias contadas por caçadores ou vaqueiros são inventadas, seja para impressionar os ouvintes com o intuito de se mostrar como o melhor contador de aventuras ou de histórias, o mais forte, o mais corajoso, ou seja, para explicar eventos naturais que o homem não pode controlar: (como um raio, um terremoto, por exemplo). W. Benjamim (1985) afirma que “a experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E, por sua vez, transforma-se na experiência daqueles que ouvem estórias”. (BENJAMIN, 1985, p. 66). O texto “Campo geral”, entretanto, não se constitui como uma imitação de um texto-base, mas o discurso, todavia, comunga com a tradição oral.

Neste aspecto, as histórias situadas no mesmo plano discursivo, tanto em “Conversa de bois” quanto em “Campo geral”, acompanham o fluxo de memória do narrador. Nas rememorações misturam-se às vozes que ocorrem no momento (da enunciação). Um mesmo episódio ao ser retomado e ampliado da melhor maneira mostra o que o narrador quer apresentar. Segundo Nelly Novaes Coelho (1975), a linguagem dos textos rosianos é barroca, “cheia de bifurcações por onde o pensamento principal se espria num borbotar de pormenores desordenados” (COELHO, 1975, p. 22). Entretanto, nos textos supraditos ocorre uma interpolação de estórias chamada anteriormente de narrativa de encaixe e hoje de *mise en abyme*, em que outras estórias aparecem dentro das outras, numa disposição de “casos” introduzidos à história principal, que é interrompida e recuperada em seguida.

Zumthor (1993) estabelece três características para a Performance: emergência, reiterabilidade e reconhecimento. A emergência liga a performance à cultura; a reiterabilidade presente na performance faz com que ela possa ser relacionada com outros atos de performances de características semelhantes; o reconhecimento das histórias interpoladas decorre da identificação de uma material tradicional que, resgatado pela memória, atualiza-se. Por conseguinte, a oralidade surge, nestes textos rosianos, pela emergência de um texto reconhecidamente poético.

Sendo assim, ocorre uma espécie de elo mágico entre narrador e leitor/ouvinte, o que torna possível, ainda que por breves instantes, a experiência do narrador que presenciou os acontecimentos. A voz do narrador não mostra autoria própria, mas coletiva. São vozes sobrepostas e aglutinadas através dos acontecimentos no tempo e no espaço. É da experiência do narrador, da memória coalhada de histórias e de acontecimentos, que a oralidade passa a integrar a escrita.

Mas o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado numa árvore, na beira do mato. Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato? *Só o pai de Joãozinho mais Maria, na estória, o pai e a mãe levaram eles dois, para desnortear no meio da mata, em distantes, porque não tinham de-comer para dar a eles. Miguilim sofria tanta pena, por Joãozinho mais Maria, que voltava a vontade de chorar.*⁵ (ROSA, 1984, p. 24)

A estória de *João e Maria*, um conto maravilhoso, representa a configuração discursiva da vida de Miguilim em relação ao castigo que o pai lhe propôs, mostrando essa micro-narrativa que migra de um texto para outro⁶. Soma-se à história de “Campo geral” a variação temático-narrativa, apenas no momento em que o pai de Miguilim fala que vai amarrá-lo no meio da mata. O texto mencionado, entretanto, não constitui a prática da intertextualidade, uma vez que não há um texto base, como também não há uma variante intertextual. Mas, trata-se de um narrador contador de histórias que resgata por meio da memória do menino Miguilim, o conto infantil, ressuscitando assim a tradição oral.

Mas vem um tempo em que, de vez vira a virar só de ruim, a gente paga os prazos. Quem disse foi o vaqueiro Salúz, que não se esquecia da estória do Patori, [...] e Siarlinda achou um dinheiro que ele [Salúz] tinha escondido dela em buraco alto da parede [...]. Depois o Dito aprovou que o tempo-do-ruim era mesmo verdade, quando no dia-de-domingo tamanduá estralçou o cachorro Julim [...] Marimondo ferrou Tomezinho. [...] Pior foi que o Rio Negro [o boi] estava do outro lado da cerca, [...] e Miguilim quis passar a mão, na testa dele, alisar. [...] O touro [...] deu uma levantada, espancando, Miguilim gritou de dor. [...] De madrugada, [...] a Maria Pretinha tinha fugido. [...] No meio do dia o mico-estrela fugiu [...].

⁵ Grifos nosso

⁶ Greimas e Fontanille (1993, p. 60) fala das *migrações intertextuais dos motivos*, ao falar em configuração discursiva.

mas foi aí que o Dito pisou sem ver num caco de pote, cortou o pé [...] (ROSA, 1984, p. 95-6-7-8-9).

Nota-se no fragmento acima como o narrador do texto “Campo geral” participa, exprime-se e toma a palavra como um recurso poético a mais para contar os fatos. O narrador exprime os fatos, anteriores ao momento em que fala, porém nada apresenta como concluído, acabado. Revela, pois, os acontecimentos em seu curso, em sua duração: “o Dito aprovou que o tempo-do-ruim *era mesmo verdade*”/ “o Rio Negro [o boi] *estava...*”/ “A Rosa, *relatava e xingava*”/ “Papaco-o-Paco *destinava... gritava*”/ “Miguilim *se assustava...*” (ROSA, 1984, p. 99-100); assim o tempo verbal é também usado na narração de lendas e fábulas para situar vagamente a história no tempo realmente. Com isso, o narrador, ao contar os fatos, não revela somente a sua memória, mas também a memória da coletividade e, com ela, o encontro dos seres e das coisas. A matéria narrativa é constituída pelo narrador por meio da memória de um contador de “causos”, em que o importante não é a seqüência cronológica dos acontecimentos, mas sim a significação do tempo passado, garantido pela memória. Zumthor (1987) entende a escritura como manifestação de memória e de voz. Assim diz o estudioso: “é no livro de minha memória que eu encontro escrita as palavras com as quais vou compor esta obra”. (ZUMTHOR, 1987, p. 156). Assim, a palavra retida na memória manifesta-se essencial para a tradição oral.

Um dia contaram a ele [Miguilim] a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando:

“Minha Cuca, cadê minha Cuca?

Minha Cuca, cadê minha Cuca?!

Ai, minha Cuca

que o mato me deu!...”

Ele [Miguilim] nem sabia [...] o que era uma cuca. [...] E desde então dela nunca mais se esqueceu (ROSA, 1984, p. 21).

A estória e a canção da “cuca” transita pela voz intérprete do contador, no texto “Campo geral” e resulta da renovação da tradição oral. A manifestação oral integra-se ao fluxo discursivo do canto, da recitação e da cantilena, reunindo

possibilidades combinatórias da literatura oral. Essa persistência na e pela oralidade no texto já referido provém talvez de “Duas fontes contínuas que mantêm viva” (CASCUDO, 1984, p. 23) a corrente oral: resume-se na estória, no canto popular e tradicional, nos jogos infantis, cantigas de embalar (acalantos); e as estórias e músicas de autores anônimos.

– Diacho, de menino, carece de trabalhar, fazer alguma coisa, é disso que ele carece!” – O Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. – “Uma póia!” – O Pai dasabusava mais. – “O que ele quer é sempre ser mais do que nós, é menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. Mais bem que já tem prazo para ajudar em coisa que sirva, e calejar os dedos, endurecer casco na sola dos pés, engrossar esse corpo!” (ROSA, 1984, p. 115)

O menino Miguilim não consegue se apartar da lembrança da morte do irmão, o Dito, e nem dos castigos que recebe do pai, uma vez que aos poucos, Miguilim adquire pequenos conceitos conformistas – dos quais nem os poetas escapam:

Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre mesmo com toda a coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro!... (C.G. p. 108).

Note-se a imagem da linguagem oral: a fala do Dito reporta-se ao passado para evocar a imaginação do narrador no presente. A linguagem, assim, constitui-se veículo de aproximação do narrador suas origens e torna-se libertadora de imaginação que compõe e decompõe os acontecimentos narrados, sobre os quais o contador seleciona antes de os fixar em formas de linguagem.

[...] seo Aristeu aparecia por ali era para prevenir os caçadores: uma anta enorme estava trançando, desdada, uma anta preta chapadense, seo Aristeu tinha batido atrás da treita do rastro, acertara com a picada mais principal, ela reviajava de chapada p’ra chapada, e em três veredas ela baixava: no Tipã, no Terentém e no Ranchório – burrinhando, sozinha, a fêmea decerto tinha ficado perdida dela, ou alguém mais já tinha matado. Carecia de se empazar a boa caçada. [...] Oh homem! [...] perto dele a gente sentia vontade de escutar as lindas estórias (ROSA, 1984, p. 67-6).

Por meio da voz de seo Aristeu, o narrador cria histórias e as assume enquanto voz. Por conseguinte, a postura do narrador diante de seu relato é aquela

do narrador oral, cuja fala se submete ao vigor e à fragilidade da memória. As histórias de seo Aristeu, porém, criam vínculos indissolúveis com a oralidade em termos de expressividade discursiva por meio da criação das palavras tais como: *desdada, reviajava, Terentém, Ranchório, brurrinhando, empezar*. A linguagem oral, portanto, adquire uma riqueza insólita e o narrador revela-se como representação do homem sertanejo, o qual apresenta a linguagem metaforizada alcançando a universalidade a respeito de realidades e situações concretas.

Já o texto “As margens da alegria” volta-se, para o processo de criação de histórias, para sua nascente. Ao deflagrar o imaginário, o passado, as lembranças, a memória e o inconsciente, o narrador encontra no ouvinte (leitor) o que falta e exige a completude. De início, a viagem do Menino é apresentada como sonho: “Era uma viagem inventada no feliz” (ROSA, 1988, p. 7). O Menino entra no vôo do avião: “Seu lugar era o da janelinha , para o móvel do mundo”. (ROSA, 1988, p. 7). De cima do avião o Menino observa a paisagem cartográfica do sertão desconhecido, o qual parece mistificar-se. Ao descobrir as imagens do mundo dos “Gerais”, o Menino tem a atenção despertada para o desconhecido, para o mundo em suas origens: a mata fechada, as árvores escuras.

A história do texto já referido, portanto, retorna à construção do mundo da infância, onde todos os elementos surgem num processo de iniciação e de descoberta da realidade exterior. O imaginário ganha lugar na vastidão do mundo e na memória do narrador, uma vez que ele utiliza-se do mundo da infância e da memória para inventar a estória, tão inventada quanto a viagem “inventada no feliz”: “Davam-lhe balas, chicles, à escolha... o Tio ensinava-lhe como era reclinável o assento – bastando a gente premer manivela.” (ROSA, 1988, p. 7). Assim, a palavra ganha atribuições reais e irrealis e a poesia surge por meio das palavras do narrador e das personagens; são palavras que representam signos e fatos e a ação possível desses fatos: *árvores altas, cipós, orquideazinhas amarelas, índios, onça, leão, lobos, caçadores, pássaros*. Logo, os seres do mundo real representam pretextos para a criação de imagens alegóricas do mundo que o contador re-cria.

De volta, [do sítio do Ipê, o Menino] não queria sair mais ao terreirinho, lá era uma saudade abandonada, um incerto remorso. Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica. (ROSA, 1988, p. 11)

Esta passagem reitera o compromisso do contador com o espaço da estória, no plano do imaginário. Assim, a estória conduz o leitor a enxergar a vida da mesma forma que o narrador, com olhos de sonho e de infância. O espaço textual do sonho e da infância do Menino equivale ao mundo do narrador, cujo desejo de manter viva a tradição define-se como a realização do sonho da criança que ainda está passeando no terreno da fantasia.

Ora, o texto “As margens da alegria” apresenta os princípios da poética do narrador, que provém do ato criador da linguagem. A linguagem da escritura volta-se para si mesma, para a criação da história de dentro para fora do discurso, na sua raiz, de modo que se torna objeto da especulação poética. Daí a metalinguagem, a estória sobre a história, sobre a arte de contar, sobre a linguagem, sobre a gramática, enfim sobre os elementos do discurso poético.

O entrecruzamento do narrador oral e do narrador erudito faz com que o narrador dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” conserve a arte do artesão, do contador de histórias. As histórias tecidas no fio da narrativa obedecem a um tempo e a um ritmo de trabalho que já desapareceram do cenário urbano, mas ainda subsistem no espaço do campo, recriado pelo texto. O narrador reproduz, consciente ou inconscientemente, inúmeros traços da literatura oral: as histórias reduplicam-se com personagens que se mostram contadoras de histórias, como no caso de Siárlinda, do vaqueiro Saluz, de Miguilim e seo Aristeu, de Manuel Timborna e do boi Brillhante. Será o narrador, no entanto, quem irá selecionar o modo como as histórias se articulam na linguagem; é ele quem combinará o discurso com os tipos de formas selecionadas (mito, provérbio, lendas, “causos”, cantigas). A história, portanto, fala, mas seu sentido se completa ao encontrar eco no mundo interior do leitor/ouvinte.

O narrador dos textos em estudo enxerga os fatos e pinça os movimentos das personagens. Utiliza-se de um discurso que capta, no presente, a vivência do passado. A memória, todavia, torna-se guia do narrador, que fixa a sua atenção nos fatos que mais comovem e que constituem os momentos de tristeza e alegria dos meninos; daí a constante busca desses momentos que mostram Tiãozinho, Miguilim e o Menino de “As margens da alegria” em situações humanas incomuns. Por isso, o narrador se identifica com o contador de histórias; o contador de história não constrói

narrativas; deixa-se somente arrastar pela memória e pelo mundo da infância, surpreendendo os ouvintes pelos episódios, tão vivos na sua memória, que não pode menos que recontá-los e, assim, deixa-se invadir pela surpresa.

2.2. A travessia mítica do menino

O que é o contador de histórias quer se trate da estória oral quer da escrita, senão aquele que se recusa a esquecer sua infância? Aquele que, por isso mesmo, torna-se cúmplice da criança e a auxilia a prolongar as brincadeiras, a construí-la e enriquecê-la, que a faz passar da brincadeira de símbolo comum para o que já assume características de autêntica criação.

Todavia, os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” inserem a criança no ritual da vida e ajudam o autor a desfrutar o gosto e a procura por palavras conhecidas e desconhecidas; ou seja, capta o sabor com as “outras línguas” e com a re-criação de palavras, retomadas no plano do discurso para fazê-las significar “outra coisa”, ou então inventa palavras totalmente novas, fruto do devaneio, da imaginação atuando sobre as “linguagens” humanas impossíveis.

Assim sendo, tais textos mostram-se carregados pela percepção sensível da magia infantil. Manifestam o proveito que o criador das histórias conseguiu tirar das fontes lúdicas; os primórdios do homem servem assim à elaboração artística e lúcida de uma visão caótica e fantástica, depositária de símbolos, mitos e fantasias que unem as duas pontas de vida – distanciadas pelo tempo e reatadas pela arte – a da infância e a da maturidade do criador. Reiteremos isso a partir de um depoimento de Guimarães Rosa sobre a infância, no qual podemos reconhecer, também, o despontar criativo do inventor de estórias:

Não gosto de falar de infância. É um tempo de coisas boas, mas sempre com pessoas grandes incomodando a gente, intervindo, estragando os prazeres. Recordando o tempo de criança, vejo por lá um excesso de adultos, todos eles, mesmo os mais queridos, ao modo de soldados e policiais do invasor, em pátria ocupada. [...] Já era míope, e nem mesmo eu, ninguém sabia disso.[...] Mas tempo bom de verdade, só começou com a conquista de algum isolamento, com a segurança de poder fechar-me num quarto e trancar a porta. Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando

todo o mundo conhecido como personagem, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas (PEREZ, 1991, p.37).

Uma das grandes revoluções provocadas pela ação da memória do narrador e incorporadas no plano do discurso como material fabular da escrita, acontece em relação à infância, conforme Afrânio Coutinho:

A visão tradicional da criança é a do ser pueril. Na obra de Guimarães Rosa não há a criança: há o menino. No plano metafísico: o menino é o ser incontaminado, aquele que, por estar isento das impurezas do mundo adulto, pode filtrar todos os mistérios do universo, comunicar-se com seu enigma e ensinar poesia (1997, p. 520).

Assim, os meninos surgem como material poético de importância predominante nas histórias dos respectivos textos; é ponto de ligação entre os opostos: o mundo interior (imaginação, fantasia) e o mundo exterior (realidade).

Dante Moreira Leite, ao descrever a posição infantil nos textos de Guimarães Rosa, diz:

as qualidades das pessoas e das coisas também se tornam transparentes aos olhos das crianças, como se a experiência fosse um véu de opacidade que aos poucos envolve o universo real.(...) A maturidade pode acrescentar experiência e ampliar o conhecimento, mas esta será sempre uma forma imperfeita da participação direta no universo – pois esta é um privilégio da criança.(...) Para descrever essa concepção será necessário pensar na teoria da reminiscência de Platão: a verdade não é aprendida, mas recordada. Portanto a volta à infância não é uma tentativa de auto-conhecimento, mas sim de conhecimento do universo, pois a criança está mais próxima da verdade. Para usar uma imagem de Platão, seria possível dizer que, na infância, somos capazes de ver diretamente os objetos luminosos. Só depois de adultos os esquecemos e, acorrentados, aceitamos, como verdades, as sombras projetadas no fundo da caverna (1977, p. 116-7).

Daí, a presença do menino nos textos em questão faz-se necessária, pois o menino vivencia situações humanas desfavoráveis do mundo adulto; é elemento fundamental nas histórias que têm sua origem em contadores tão lúdicos, que até perdemos a noção de sua existência.

– Que estão falando, todos? Estão loucos?! Eu sou o boi Dançador... Boi Dançador... Mas, não há nenhum boi Dançador!... Não há o-que-tem-cabeça-grande-e-murundu-nas-costas... Sou mais forte do que todos... Não há bois, não há homem... somos fortes... sou muito forte... Posso bater para todos os lados... Bato no seu Agenor Soronho!... [...] E ainda fico forte... Sou Tião... Tiãozinho! Matei seu Agenor Soronho... [...] Não pode entrar mais na nossa cafua. [...] Ralho com minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte de meu pai... Quem manda agora na nossa cafua sou eu... Eu Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome de Soronho... Não deixo... Sou mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão!... *Oung... Hmong... Mûh!*... (p. 315-16)

Note-se que os bois, do texto “Conversa de bois”, observam e participam da situação do menino Tiãozinho até o final da história. O narrador insere o menino como personagem central, para produzir a idéia de injustiça, de autoritarismo, de fantasia, de angústia, de solidão, de desamparo, enfim para focalizar os anseios do mundo infantil e suas desavenças com o mundo adulto que afetam o menino Tiãozinho:

Clamando, xingando, Agenor Soronho vem para a traseira, onde está pendurado o chifre de unto. [...] Em cima das rapaduras, o defunto.

[...] Chora-não-chora, Tiãozinho retoma seu posto. “O pai não é meu, não... O pai é seu mesmo...” Decerto. Ele bem que sabe, não precisa de dizer. É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... (ROSA, 1982, p. 292 -3).

A passagem acima revela a idéia de abandono na qual Tiãozinho vê-se lançado. O menino leva o pai para ser enterrado e, ao mesmo tempo, é agredido pelo padrasto. O narrador, assim, reitera momentos de agressões físicas, verbal ou psicológica contra o menino, relatando não só os fatos e as atitudes brutais e impostoras do adulto para com o pequeno ser, como também mostra que entre choques, violências, perdas e desencantos, não somente o menino Tiãozinho, mas também Miguilim e o Menino de “As margens da alegria” crescem em consonância com o ritmo da vida e da liberdade que permeia o espaço poético onde habitam. A criança calcada refugia-se no contato livre e sensível do mundo natural (como o menino de “As margens da alegria”) ou refugia-se no seu mundo interior (como

Tiãozinho), imaginado caminhos de fugas para uma situação melhor; ou ainda refugia-se, por meio do imaginário, e levado a inventar histórias (como Miguilim). Neste contexto, os bois exercem o papel de mediadores entre o mundo real e os devaneios do menino Tiãozinho:

– O bezerro-de-homem [Tiãozinho] sabe mais, às vezes... Ele vive perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem até aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1982, p. 314).

A sonoridade das vozes dos animais ressoa no texto “Conversa de bois” correspondendo ao intercâmbio mental entre Tiãozinho e os bois, os quais demonstram ter temperamentos humanos, vivendo uma ação anímica; apresentam-se dotados de poderes, de raciocínio e de inteligência. As estratégias discursivas mostram procedimentos orais que o registro escrito conserva com muita clareza, tais como as expressões fáticas e os termos dialetais. No plano artístico poético, segundo Luís da Câmara Cascudo (1984, p. 89), a fala dos animais representa a expressão da cultura popular, oriunda das fábulas, cujas estórias são vividas pelos animais dotados de almas humanas, matéria de exemplo.

Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar... Não quer pensar no pai *depois* – tem medo de pôr a idéia no corpo que vem em-riba da pilha de rapaduras... Pega a imaginar coisas... Mas, o chapéu na cabeça? Tira o chapeuzinho de palha... Vai levar na mão. Também... Não quer pensar mais no pai em-antes. Mas não tem idéia para poder deixar de pensar... O pai gemendo... Rezando com ele... E se rezasse também agora?... Devia... (ROSA, 1982, p. 299).

Mas, a peregrinação de Tiãozinho pelo sertão revela a sua incapacidade de sonhar e sorrir e até mesmo falar. É um menino que experimenta a vida com a cabeça já amadurecida, tem consciência da vida, da morte, da traição, do egoísmo e da crueldade. Por isso, ele vive situações humanas insólitas, entende o mundo no seu dinamismo em diferentes estágios, adentra ao real a cada momento com mais profundidade.

Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar. Mas ainda está triste. Não quer pensar no *depois* – tem medo de pôr a idéia no corpo que vem em-riba da pilha das rapaduras. Só agüenta pensar nele de-em-antes, na cafua... Pega a imaginar outras coisas (ROSA, 1982, p. 299).

Tiãozinho encontra-se diante de uma realidade dura, seca, triste e penosa, uma vez que não consegue vislumbrar e nem conciliar sonho e realidade:

[Tiãozinho] Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas [...] Com aquele trecho da estrada fosse largo e nivelado, todos iam descuidosos, em sóbria satisfação: Agenor Soronho chupando o cigarro de palha; o carro com petulância, aregando... (ROSA, 1982, p. 283-4-5).

Em oposição ao Menino do texto “As margens da alegria”, Tiãozinho não sente alegria nem encanto pela travessia do sertão, não se encontra em clima de êxtase e fantasia, não inventa histórias como Miguilim e não tem um irmão como o Dito para auxiliá-lo e confortá-lo nos momentos de desespero e solidão. Considerando o contexto da história, Tiãozinho afigura-se como vítima da repressão violenta do adulto e da alienação social, sente-se acuado, sufocado no seu imenso potencial latente. Os desejos incomensuráveis de amar, tocar e integrar-se aos outros seres, bem como a intensidade do viver infantil, não encontra espaço adequado, porque vive cercado por adultos, fato que o distanciou de sua infância e, conseqüentemente, da realidade da criança:

– Tu Tião, diabo! Tu apertou demais o cocão!... Não vê que a gente carreando defunto morto, com essa cantoria, até Deus castiga, siô? Não vê que é teu pai, demoninho?!... Fasta! Fasta, Canindé!... Ôa!... Ô-ôa!... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe! Vai botar azeite no chumaço, que senão agorinha mesmo pega fogo no eixo, pega fogo em tudo, com o diabo p'r'ajudar!...(ROSA, 1982, p. 297).

Ao invés de ter um tio para o auxiliar, tem um padrasto, com um comportamento diferente daquele que o “tio” apresenta nas histórias “Campo geral” e “As margens da alegria”; os valores materiais do padrasto não combinam com a pureza da criança, que se distancia do mundo adulto. Áspero e insensível, o padrasto Agenor Soronho o rejeita e o maltrata. O narrador assim mostra a

resistência de Tiãozinho diante de uma situação que na dialética hegeliana permite um jogo de palavras, uma “teodisséia”, já que Tiãozinho é exposto a uma situação infeliz, em que só conhece provações; por isso, aprende a se afastar de todos os fatos exteriores, libertando-se de tudo que o oprime refugiando-se na sua consciência pessoal. Porém, continua no avesso da vida, na travessia do sertão, subjugado ao poder do adulto, por causa de seu trabalho. Agenor sabe o motivo de sua superioridade: Tiãozinho encontra-se submisso ao poder do patrão.

– Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!...

Mas Realejo, pendurado devagar fronte e chifres, [...] resmunga:

– Podemos pensar como o homem e como os bois. Mas é melhor não pensar como o homem.

– É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar?...

– É engraçado: podemos espiar os homens, os bois outros... (ROSA, 1982, p. 288-9).

Entretanto, os bois comentam a covardia e o disparate do homem. Falam do carreiro Agenor Soronho, um homem mau, a quem lhe falta justiça. Descobrem depois que Agenor não é tão forte quanto eles imaginam. Nesse entremeio, Tiãozinho não só lembra do pai, como também lembra do irmãozinho Didico que morreu, na frente dos bois:

Tinha só dez anos o Didico, menor do que Tiãozinho. Mas trabalhava muito também. Foi num dia assim quente, de tanta poeira assim... Ele teve de ir carrear sozinho [...]. Na hora de sair, se queixou: – “Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego, nem engolir... E tenho uma dor aqui...” (lá nele Didico)... Ninguém se importou; falaram até de ser manha, porque o Didico era gordinho e corado [...] Mas estava custando muito a voltar [...]. E foram encontrá-lo [...] (ROSA, 1982, p. 296).

A passagem acima mostra outra situação marcante na vida de Tiãozinho: o descaso em relação às crianças, no meio rural, em que não há nenhum tipo de benefício para elas. A situação de abandono da criança, subjugada, condenada e submissa ao adulto, à miséria e ao desamparo são as principais causas da morte de Didico.

Já em “Campo geral”, o narrador mostra o processo de crescimento e de maturidade, que leva ao conhecimento lúcido de Miguilim em suas relações com as pessoas, a vida e o mundo real; bem como expõe os sentimentos da criança. O adulto conduz e submete o menino a enfrentar situações de agressão, de desespero, de humilhação e, também, a criar regras morais e regras de conduta. O sentir e o pensar de Miguilim são tematizados; definem-se os sentimentos do menino a partir de toda uma problemática, cuja origem está no mundo adulto.

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou o Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. [...] Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais (ROSA, 1984, p. 124).

O Pai de Miguilim representa o poder do adulto em face da fragilidade da criança. O pai clama contra a miséria em que vive, busca segurança para si e para a família. Ele aspira ser proprietário de terras e, por isso talvez, perde a capacidade de afeto – afeto que de fato poderia oferecer àqueles a quem queria dar segurança. A Mãe não se envolve com os desejos de poder do marido, não consegue, todavia, ver clareza dos seus desejos. Acaba, porém, sendo vítima das paixões. Suspira ansiosa por aquilo que efetivamente não existe – mas que termina sendo identificada com outras coisas, muito aquém do que poderiam ser – e espera ansiosa – por algo que não sabe se vai acontecer.

Mas Pai não bateu em Miguilim. O que ele fez foi sair, foi pegar as gaiolas, uma por uma, abrindo, soltando embora os passarinhos, os passarinhos de Miguilim, depois pisava nas gaiolas e espedaçava... Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo... sentou e rebentou... Miguilim agora chorava. (ROSA, 1984, p. 130)

Na passagem acima ocorre uma situação marcante na vida de Miguilim: é o momento em que o pai solta os pássaros e destrói as gaiolas do menino. Os passarinhos presos na gaiola eram o passatempo predileto de Miguilim. Miguilim, num acesso de raiva, foi ao cajueiro e quebrou os alçapões de pegar passarinhos. Depois, ele mesmo, Miguilim, juntou todos os brinquedos, todas as coisas que tinha e jogou fora, no terreiro. Cessa para Miguilim, no Mutum a atmosfera de mistério. O mistério cósmico, material e da natureza, uma vez que todos os acontecimentos – a

raiva que teve do irmão Liovaldo, por este ter sido mau com o menino Grivo, a sova que levou do pai e a perda de seus passarinhos – tudo impregna a alma de Miguilim, enchendo-a de rancor, de tristeza e de decepção pelas coisas do mundo.

– “Escuta, Miguilim, você alembra um dia a gente jurou ser amigos, de lei, leal, amigos de verdade? Eu tenho uma confiança em você...! – e Tio Terêz pegou o queixo de Miguilim, endireitando a cara dele para se olharem. – “ Você vai, Miguilim, você leva, entrega isto aqui à Mãe, bem escondido, você agarante?! Diz que ela pode dar a resposta a você, que mais amanhã estou aqui, te espero...” Miguilim nem paz, nem pôde, perguntou nada, nem teve tempo... Miguilim sumiu o bilhete na algibeira, saiu quase correndo, o quanto podia, não queria afrouxar idéia naquilo, só em chegar em casa, descansar, beber água, estar já faz-tempo longe dali, de lá do mato. (ROSA, 1984, p. 70-1)

Este é outro fato marcante na vida de Miguilim: o caso do bilhete do Tio Terêz. Um dia, ao levar o tabuleiro de comida para o pai, na roça, Miguilim encontrara no caminho, o tio Terez. O Tio, que morara com eles, tivera que sair de casa, pois fora expulso por vovó Izidra, por causa dos ciúmes que o irmão Nho Bero tinha da mãe de Miguilim. E, justamente, o tio Terez pede, agora, a ele, Miguilim, que entregue um bilhete à sua mãe. Miguilim gosta muito do tio Terez e, ao mesmo tempo, entende, sem querer entender, o que se passa entre ele, sua mãe e seu pai. No dia seguinte, o tio Terez viria encontrá-lo outra vez, no caminho da roça, para saber da resposta. Miguilim tem, portanto, que resolver urgentemente o problema do certo e do errado, do bem e do mal.

Miguilim tinha por-toda-a-lei de atravessar o matinho, lá o Tio Terêz estava em pé esperando... [Miguilim] não achava escape, prosseguia sem auxílio de desculpa, remissão nenhuma por suprir... Tio Terêz não era de estória... Agora Miguilim esbarrava, respirava mais um pouco, não queria chorar para não perder seu pensamento. (ROSA, 1984, p. 81-2).

Porém, Miguilim pensa e repensa e não consegue atinar com a saída: se entregar o bilhete à mãe, considera que estaria traindo o pai; se não entregar, estaria traindo a amizade do tio; se disser que entregou e que a mãe não deu resposta, estaria implicando-a numa mentira; se disser que perdeu o bilhete, o tio certamente lhe daria outro. Pensa e repensa e toma uma decisão: “Tio Terêz, eu não entreguei o bilhete, não falei nada com Mãe, não falei nada com ninguém!” (ROSA,

1984, p. 83). No momento em que encontra o Tio Terêz, sem saber como, diz a verdade. É, portanto, a consciência do perigo que faz com Miguilim diga a verdade e devolva o bilhete ao Tio.

O bilhete estava ali na algibeira, até medo de botar a mão, até não queria saber, amanhã cedo ele via se estava. Rezava, rezava com força. Pegava tremor, até queria que brilhos doessem, até queria que a cama pulasse... Miguilim agora rezava alto, que doideira era aquela? (ROSA, 1984, p. 80).

O narrador, portanto, busca descrever e qualificar os sentimentos próprios da criança. Por isso, diante da impossibilidade de resolver o problema – se entrega o bilhete ou não à mãe –, Miguilim, num ritual de iniciação, começa a se abrir para a contemplação, que é a fonte da experiência estética. Miguilim ensaia várias possibilidades de devolver o bilhete ao Tio. Na hora decisiva, chora. Mas cumpre o que era para ele uma imposição moral. Assim é que o sentir e o dizer de Miguilim são tematizados; definem-se os sentimentos do menino, a partir de toda uma problemática, cuja origem estava no mundo adulto.

Irene Machado (1995), ao estudar a teoria da reflexão de George Lukács, afirma que “a magnitude do romance realista se deve à representação da situação típica, em que os indivíduos e seus conflitos são focalizados através de tipos, diferentemente do romance romântico que representou o herói positivo.” (MACHADO, 1995, p. 290). Pois, “a situação típica torna-se uma síntese do épico, já que nelas se representam as grandes contradições sociais que comandam os destinos humanos. Recupera-se o *pathos* da estética antiga.” (MACHADO, 1995, p. 290). Dessa forma, o texto “Campo geral” não só apresenta as ações humanas como estabelece relações romanescas com a épica, revelando uma forma nova de representar a realidade.

Assim, o narrador do texto “Campo geral”, ao contar as ações e os sofrimentos do menino Miguilim, restitui à narrativa uma dimensão épica, representando um novo estilo ou um novo gênero narrativo na produção literária do mundo moderno. Segundo Lukács (1968 apud MACHADO, 1995):

... os novos estilos, os novos modos de representação da realidade não surgem jamais de uma nova dialética imanente das formas artísticas, mesmo que se liguem às formas e sentidos do passado. Todo estilo surge como necessidade histórico-social da vida e é produto necessário da evolução social (...). A alternativa “participar e observar” corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. Narrar ou descrever corresponde aos dois fundamentos da representação desses dois períodos. (LUKÁCS, 1968, p. 157 apud MACHADO, 1995, p. 290-1)

Assim, o narrador ao contar a história do texto “Campo geral” revela a nobreza de ânimo, a generosidade e o caráter de Miguilim. O menino experimenta mudanças que se mostram importantes para o enredo, transformando-se pouco a pouco em um adulto prático e experiente, pelos seus atos. Assim, o conjunto de situações torna-se conhecimento e experiência, uma vez que a formação do menino ocorre dentro de um mundo que revela condições primitivas, no interior de uma época. Pois, conforme Irene Machado (1995, p. 291):

... somente a narração apresenta a experiência humana em seus momentos essenciais e ordena a intensidade dramática das situações. Os autênticos narradores são aqueles que conseguem se afastar dos acontecimentos selecionando os elementos essenciais já apurados pela práxis humana”. (MACHADO, 1995, p. 291).

Durante toda a história, o narrador apenas sugere que Miguilim é míope. A trama não nos fornece sequer os alicerces da construção da história, mas guarda-o seu sabor para o término da história, após sujeitar o leitor a uma viagem de emoções, de compreensões vagas e obscuras. Tanto é que no meio da história, o narrador mostra que Miguilim, numa cavalgada com o Dito e o vaqueiro Jé, no rasto dos bois, pelega distinguir as cores, a pelagem do gado: “Miguilim queria ver mais coisas, todas, que o olhar dele não dava” (C.G. p. 74). Mais para frente, na narrativa, surge outra referência ao fato de o menino não enxergar bem: “[Miguilim] ... fechou a cara. Depois Pai disse: – “Vigia, Miguilim: ali!” Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo. Era uma plantação brotando da terra, lá adiante; mas o direito ele não estava enxergando” (C.G. p. 119). Somente ao final, quando aparece o doutor Lourenço e pergunta

... à Mãe muitas coisas do Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: – “Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?”

Miguilim espremia os olhos. [...]

– Este nosso rapazinho tem a vista curta.

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito (ROSA, 1994, p. 139).

Os óculos funcionam como lentes para Miguilim enxergar a claridade do mundo em que habita. Logo após Miguilim ter enxergado as coisas à sua volta, prosseguirá viagem, descobrindo muito mais e além. No momento da ida, tem sentimentos contraditórios, simultaneamente. Revê o que ficará para trás, com reconhecimento definido, que a emoção lhe dá das coisas vividas no Mutum, mas tudo se soma em bagagem acumulada que ele leva em frente, seguindo viagem, numa nova trajetória: “O Mutum era bonito! Agora ele [Miguilim] sabia” (ROSA, 1984, p. 142). Daí, Miguilim sai da vida obscura do Mutum, vai ao encontro de uma nova vida, numa fase de transformação de conhecimento do mundo e dele mesmo.

E [Miguilim] precisava de perguntar a outras pessoas – o que pensavam do Dito... Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir... Porque o que Miguilim queria era assim como algum sinal do *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*... E [Rosa] disse que o Dito parecia uma pessoa velha, muito velha em nova. (ROSA, 1984, p. 113).

O Dito é um menino de sabedoria incomum; mostra-se um observador da vida, conselheiro e amigo do irmão; por isso Miguilim sente falta do Dito, pois o Dito mesmo mais novo, é mais ajuizado, e tem muitos conselhos para oferecer a Miguilim. Por esse motivo é que Miguilim “queria o *Dito morto* ainda no *Dito vivo*, ou do *Dito vivo* mesmo no *Dito morto*”. Com este jogo de palavras o narrador também intensifica o desejo de manter viva a tradição oral, e a resgata por meio da memória da Miguilim. Observe-se que Miguilim torna-se um elemento essencial na trama narrativa. Logo, os conceitos ditos e apreendidos pelo irmão Dito permanecem na memória de Miguilim, e ressoam como sentenças, conselhos, linguagem de “frases feitas”:

O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse,

alegre nas profundas. Podia? *Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma*⁷ (ROSA, 1984, p. 138).

Os ensinamentos e conselhos apregoados pelo Dito agora são rememorados por Miguilim, como meio de manter o Dito vivo, em sua memória. Pois, nos seus momentos de crise, Miguilim lembra sempre dos dizeres do irmão. Segundo Leonardo Arroyo (1984), as sentenças dos textos rosianos se definem pelo seu caráter de expressão intimativa, a qual transcende para o significado maior, – que exprime o caráter dos adágios, dos aforismos, anexins – “pelo esforço, pela procura de síntese, de uma ‘equação algébrica da vida’ obtida pelo pensamento objetivo já cristalizado nas gerações anteriores” (ARROYO, 1984, p. 256). O narrador e as personagens dos textos em análise, mostram-se como dinamizadores do processo de sobrevivência desse tipo de pensamento, provindo da tradição oral, trazido pelo homem de todas as épocas. Assim, o discurso alcança o sentido da vida, levando o leitor a encontrar a síntese da sabedoria milenar.

Miguilim olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão- bravo; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo... O verde dos buritis... (ROSA, 1984, p. 142).

De fato, Miguilim demonstra sensibilidade em termos de conhecimento do mundo e de si mesmo; descobre a alegria, a tristeza e os fatos da vida, até chegar a uma relativa maturidade, quando está pronto a passar a outro estágio do aprendizado da vida. No ponto final da história, o menino é capaz de enxergar o mundo com mais equilíbrio, porque tendo saído daquele estado caótico, nebuloso, do início, já é capaz de formular alguns conceitos, principalmente aprendidos com o seu irmão, o Dito. Seguirá viagem, enriquecendo a sua experiência da vida, na vivência de reveses e de alegrias, ampliando sua percepção da realidade.

O coelhinho tinha toca na borda da mata, saía só no escurecer, queria comer, queria, sessepe, serelé, coelhinho da silva, remexendo com a boquinha de muitos jeitos, esticava pinotes e

⁷ Grifo nosso

sentava a bundinha no chão, cismado, as orelhas dele estremeciam constantemente. Devia de ter o companheiro, marido ou mulher, ou irmão, que agora esperava lá na beira, onde eles moravam, sozím (ROSA, 1984, p. 26-27).

Um dia, Miguilim estava sentado, quieto, quando o tio Terêz chegou falando que ia cair um temporal na Araçariguama, que os tucanos estavam reunidos gritando e conversando como se fosse gente. Tio Terêz trazia um coelho morto e ensangüentado. Miguilim, então, começou a imaginar os companheiros do coelho. O fragmento citado, portanto, revela a percepção e a imaginação que Miguilim tinha de muitas coisas, mas que não são compreendidas de imediato pelo menino: "... Dito, menor, muito mais menino, e sabia em adiantando as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele Miguilim mesmo quando, espiava tinha dúvida, achava que podia dar errado" (ROSA, 1984, p. 86-7). Em vez dessa compreensão imediata, Miguilim tem a sensibilidade aguçada para sentir as plantas e os seres à sua volta.

No texto "As margens da alegria", o menino faz uma viagem de avião, sai do mundo protegido da infância e entra no mundo de descobrimentos, apreende novos conhecimentos e encanta-se com as coisas do mundo real: com o avião, as balas e chicletes, e entre elas, a beleza exuberante do peru: "O peru imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração... – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento!" (ROSA, 1988, p. 8-9).

Desse modo, o menino totalmente inexperiente é conduzido ao aeroporto pelos pais e entregue aos tios. É fulcro de atenção e cuidado. As coisas eram encantadoras, uma vez que tocava nelas pela primeira vez, com o prenúncio de que a vida podia despontar numa verdade admirável. No primeiro momento, o menino sorria e não se continha de maravilhado.

Em outro momento, o menino descobre a beleza do mundo. O encanto surge com a presença da beleza do peru – elemento que se constitui como mediador entre o mundo maravilhoso e a aspereza do mundo real. Assim, a morte, inevitável, apresenta-se aos olhos do menino. A verdadeira revelação é, então, declarada: "Tudo perdia a eternidade e a certeza; num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se roubavam" (ROSA, 1988, p. 8-9). O peru vive, mas apenas na memória do menino; um animal tão belo serviu apenas como objeto numa ceia de festa de

aniversário. Portanto, a infância fornece à construção das histórias horizontes primitivos, anteriores à lógica, que se identificam com as imagens, fantásticas, armazenadas pela memória.

O discurso poético dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, entretanto, nasce de uma visão do real e conduz à contemplação do outro lado da realidade. Sem a mediação do narrador o real permanece invisível. Essa idéia é própria da arte literária e aponta para o aspecto simultâneo visibilizador e visionário da arte, a qual foi apreendida por Claude Lévi-Strauss (1970), este atribui à obra de arte o estabelecimento de uma homologia entre a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento. Essa visibilização do real tem seu começo quando o poeta o submete ao abalo de sua imaginação, desintegrando-o para depois reintegrá-lo através de um ato inesperado – na hora e na vez do poema.

Assim, com um caráter simbólico, poético e perceptivo, o menino entra no desenvolvimento do enredo dos textos em questão, demarca margens definidas entre as fases da infância e da vida adulta, respectivamente, por uma concepção mítica e também lógica, que se relacionam com a realidade.

Neste aspecto, o menino parece integrar-se na reconstituição da matéria poética e da expressão escrita dos referidos textos. Em “Conversa de bois”, o narrador expõe os animais, tomando as dores de Tiãozinho e defendendo-o das mãos agressoras do padrasto; nas primeiras páginas de “Campo Geral”, vemos Miguilim feliz porque descobre que o lugar onde mora – o Mutum – “era lugar bonito”; em “As margens da alegria”, apresenta-se o Menino envolvido num clima de fantasia. Por fim, as estórias refletem encanto e magia – as suas relações mágicas mostram ao leitor o mundo mítico da infância, que o irá conduzir ao exercício da poesia.

Os meninos Tiãozinho, Miguilim, Dito e o Menino do texto “As margens da alegria” estão inseridos no mundo natural, no qual a convivência com bichos e plantas, permite-lhes escapar do mundo adulto e “do famoso problema da fronteira tão sutil, tão difícil de traçar entre o real e imaginário. Essas descobertas essenciais sobre a condição humana – a vida, a morte, o trabalho, a amizade, o amor, o sofrimento”. (HELD, 1980, p. 95).

Os meninos envolvem-se em relações conflituosas, até o momento em que chegarão ao rompimento e à transformação, excluindo-se ou superando-se através de metamorfoses características do universo mítico.

Essa recorrência do menino nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “as margens da alegria” tanto como protagonistas ou como coadjuvantes, tem um motivo bastante importante: é através das vozes dessas personagens presentes nestes textos, que se percebe as percepções e os desejos fortes dos meninos. As crianças, ao lado dos animais, são de grande importância como elos entre o mundo real e o mundo imaginário. Acreditam que sempre será possível uma solução para as situações em que estão envolvidas, mesmo que isso pareça impossível aos olhos adultos. Elas possuem uma percepção aguçada para os dramas do mundo adulto, como a opressão, a sujeição, o adultério, a doença e a morte. As crianças, portanto, desempenham um papel decisivo nas histórias. Temos, portanto, o menino Miguilim, que pouco entende as coisas do mundo; Dito, que possui uma sabedoria incomum; Tiãozinho, que vive solitário no meio do sertão; Didico, que representa o abandono do adulto em relação à infância e o Menino de “As margens da alegria”, que descobre o mundo real. Todas essas personagens infantis representam um material fabular que sai da memória de um narrador, que não esqueceu a sua infância. O contador de histórias reassume a relação primeira, originária, mítica e poética da criança com o mundo da infância e o concilia com o mundo adulto. Esses meninos tornam-se maduros para as histórias inventadas e reinventadas, e aparecem mergulhados na magia da infância. O narrador, contador de “causos”, resgata o encanto da infância por meio da memória, mesmo que estes meninos estejam mergulhados em situações humanas degradantes.

CAPÍTULO III – A COMPOSIÇÃO DO DISCURSO POÉTICO DAS HISTÓRIAS ROSIANAS

3.1. A expressão poética

A linguagem que se faz presente nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” – a do narrador – se apresenta mesclada de qualidades que autorizam a aproximação do poeta com as coisas que são suas e de seu mundo. Mesmo quando nos fala de outros mundos, o narrador recria imagens que estão em sua memória e as reproduz conforme o seu poder criativo. Portanto, as experiências pessoais do narrador e das personagens se transformam em palavras, e com essas palavras, o narrador, literariamente, ao dizer as coisas de seu mundo: revela o homem, e parece que não o faz pelos seus atos, mas pelo seu tom de voz.

O caminho-fundo corta uma floresta de terra boa, onde cansa a gente olhar para cima: árvores velhas, de todas as alturas – braçudas braúnas, jequitibás esmoitados, a colher-de-vaqueiro em pirâmides verdes, o lanço gigante de angico-verdadeiro, timbaúbas de copas noturnas, e o paredão dos açoitas-cavalos, escuros. Cheiro bom, de baunilha, sombra muito fresca, cantos de juritis, gorjear de bicudos [...] o pio tristonho do nhambu-chororó. Tiãozinho atrasa o passo, para aproveitar. Mas ainda está triste (ROSA, 1982, p. 299).

O narrador sintetiza nestas linhas o conteúdo dos textos que vimos analisando, uma vez que em “Conversa de bois” não revela a “realidade” das árvores velhas, mas as árvores de todas as alturas, semelha o seu olhar a um alfanje – que ceifa as “copas noturnas”, a vida e o sonho do menino Tiãozinho. Sob a égide do triunfo do “cheiro bom de baunilha” e do canto dos pássaros, entoam-se outros sons encantatórios que, suavemente expressam o real através de fortes aliterações: “árvores velhas/, braçudas braúnas,/ jequitibás esmoitados/ timbaúbas noturnas...”; expressa desta forma, cifrada no discurso, a visão interior do menino Tiãozinho – que vive seu tempo de tristeza – com a certeza de que não há remissão para a morte que se inscreve na metáfora do “pio tristonho do nhambu-chororó”. O ritmo compassado do mundo do sertão assim se abre em leque para o sentido da poesia.

O grande mestre Roman Jakobson (2003, p. 34-62) desvendou coisas profundas a respeito do discurso poético; adotou-o como um código de expressão lingüística: projeção do eixo das semelhanças no eixo das contigüidades: subordinação referente às leis da analogia. É uma definição que dá conta das iterações: do metro, da rima, das aliterações, das regularidades morfossintáticas, da sinonímia, da paronímia, das correspondências semânticas:

Com um rabeio final, o papa-mel empoou-se e espoou-se nas costas, e andou à roda, muito ligeiro, porque é bem assim que fazem as iraras, para aclarar as idéias, quando apressa tomar qualquer resolução. Girou, corrompiu, pensou, acabou de pensar, e aí correu para a margem direita, sempre arrastando no solo os quartos traseiros, que pensam demais. E, urge, urge, antes de pegar toca, parou, e trouxe até à nuca, bem atrás de uma orelha, uma das patas de trás para coçar. (ROSA, 1982, p. 282).

O tom de oralidade na fala dos bois revela a expressividade do discurso poético, em contraposição ao discurso meramente comunicativo. A representação poética transmite sons, ritmos e imagens do mundo dos “Gerais”. As imagens, entretanto, nascem de palavras conhecidas e desconhecidas utilizadas pelo narrador ou pelas personagens, uma vez que a estória “Conversa de bois” mostra-se baseada numa melodia de enumerações repetitivas, escrita com palavras simples:

Dando-se que [o boi] Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi feliz. Assim por assim, o pelame preto compacto põe-no por baixas vantagens, qual e tal, em quente de verão, comborço que envergasse fraque, entre povos no linho e brim branco. Que por isso, ele querer toda vez, no pasto, a sombra das árvores, à borda da mata, zona perigosa, onde mil muruanhas – tavãs e tavoas – tão moscas, voejam, campeando o mole e quente em que desovar. [...] Coisando por tristes lembranças, decerto, bem faz que Brilhante já carregue luto de-sempre. Mas, perpetuamente às voltas com bernes, bichos, carrapichos, e morcegos, rodoleiros, bicheiras, só no avesso da vida, boas maneiras ele não pode ter. (ROSA, 1982, p. 285).

Ao observar a unidade indissolúvel de linguagem que procura expressar a intensas vivências do *eu*, tanto do narrador quanto das personagens, nota-se, por exemplo, em Miguilim a visão da experiência humana, rica em clareza e nitidez, a qual se encontra retida nas retinas do menino que se mostra poeta: “Dito, eu às vezes tenho uma saudade de uma coisa que eu não sei o que é, nem de donde, me

afrontando...” (ROSA, 1984, p. 61). A expressão poética, tanto de Miguilim quanto do narrador, constitui-se em incentivo que introduz o que Jakobson (1999) chama de “concreto”, na apreciação do sistema lingüístico:

A língua cotidiana conhece muitos eufemismos, fórmulas de delicadeza, falas de palavras veladas, alusões, ordenamentos convencionais. Quando pedimos ao discurso que seja franco, natural, expressivo, chamamos os objetos pelo seu próprio nome, e essas apelações têm uma ressonância nova; [...] Desde que fazemos uso habitual desse nome para designar o objeto, somos obrigados a recorrer à metáfora, à alusão, à alegoria, se quisermos obter uma apelação expressiva (JAKOBSON, 1999, p. 101).

Dessa forma, o universo vocabular do texto “Campo geral” depende de um suporte transformador, transgressor, razão pela qual a busca do discurso poético, irá materializar a palavra e levá-la a aceitar novas significações: “Eu espio a lua, Dito, que fico querendo pensar muitas coisas, de uma vez, as coisas todas...” (ROSA, 1984, p. 94). Desse modo, a fala de Miguilim mostra seus sentimentos em relação à dimensão do universo, mesmo sem ter a compreensão imediata das coisas, da claridade e da beleza da lua. A lua para Miguilim parece ser a lua dos poetas que enxergam a imensidão do universo, enquanto a lua de Dito, “ – É luão. E lá nela o cavaleiro esbarrado...” (ROSA, 1984, p. 94); mesmo a lua sendo grande, para o Dito é um lugar impenetrável, pois nem mesmo o cavaleiro com a sua lança tem o poder invadi-la; o cavaleiro apenas tropeça, mas não entra nela. Assim, a lua não interfere nos sentimentos de Dito, semelhando-se ao mundo à sua volta, à sua realidade exterior. Conseqüentemente, Miguilim manifesta e expressa, de forma poética, sentimentos indefinidos que esbarra com a visão prática que Dito tem das coisas, pois a lua para o Dito é um lugar distante e impossível de ser alcançado: “– O Dito assim examinava. Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo”. (ROSA, 1984, p. 94).

Já o discurso do narrador de “Campo geral” parece residir no fato das palavras que o compõe, uma vez que elas são criadas ou recriadas no momento da expressão:

[...] Miguilim andava aligeirado, dasafogueado, não carecia mais de pensar! Só um caximquelê ruivo se azogueou, de repente, sem a gente esperar, e já de ah subindo p’la árvore de jequitibá, de reta, só assim esquilando até em cima, corisco com o rabãozinho bem

esticado para trás, pra baixo, até mais comprido que o corpo – meio que era um peso, para o donozinho dele não subir mais depressa do que a árvore... (ROSA, 1984, p. 84).

Segundo Benjamin (1985, p. 205-6), os narradores contam suas histórias fazendo a descrição dos acontecimentos que fazem parte de sua experiência. Portanto, no fragmento citado, observa-se que o narrador não focaliza a coisa em si, mas se envolve e imprime a marca naquilo que conta ou reconta: “... sem a gente esperar, e já de ah subindo p’la árvore de jequitibá”. Assim, o narrador revela o seu envolvimento com a história, utilizando-se da expressão *a gente*, em várias passagens da narrativa, como se ele participasse dos acontecimentos junto com as personagens: “A gente olhava Mãe, imaginava saudade. (ROSA, 1984, p. 94). Logo, a expressão poética do texto “Campo geral” provém não só do conhecimento intuitivo do narrador ou de Miguilim, mas também do mundo imaginário que permite a descoberta das coisas em seu valor original, antes de serem racionalizadas e codificadas pelos homens. O discurso assim expressa as manifestações da fantasia, da imaginação ou dos sonhos, tanto do narrador quanto de Miguilim, retornando à linguagem dos tempos remotos.

Luiz Costa Lima (1973) em sua obra *Estruturalismo e Teoria da Literatura* observa que, em Aristóteles (1998), “a unidade do objeto de imitação não decorre da pura imitação da vida de um homem”, mas “entre a realidade e a mímese se interpõe a seleção daquela”, pois “há muitos acontecimentos e infinitamente variáveis, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma” (LIMA, 1973, p. 53). Portanto, a representação poética do espírito e da realidade dos “Gerais” leva o menino a emocionar-se com a lembrança de seu sofrimento, os bois e seus movimentos, a natureza e suas cores:

[...] a boiada mexe nos capões do mato. Rebentava aquele barulho vivo de rumor... O gado vinha, de perto e de longe, vinham todos os mansos, bois, vacas, garrotes, correndo, os bezerrinhos alegre espinoteando, saíam raspando moitas, quebrando galhos, e uns berravam... Mas perto, pertinho, um novilho branco comia as folhas do cabo-verde-do-campo – aquela moita enorme, coberta de flores amarelas. E o sol batia nas flores e no garrote. – Miguilim, isto é o Gerais! [dizia o vaqueiro Salúz] (ROSA, 1984, p. 127-8).

Para Jakobson (2003, p. 153), em poesia “o som deve ser um Eco do sentido”; ou seja, o som constitui uma relação entre diferentes meios sensoriais, “em particular entre a experiência visual e a auditiva”. Assim, este fragmento do texto “Campo geral” apresenta a música da natureza – que não escapa ao ruído da vida, da flora e da fauna –, os sons da festa da vida reproduzidos na voz do narrador, o anseio para fugir ao domínio do mundo das coisas e o anseio de fusão com o corpo e a alma da natureza – o que pressupõe a certeza da existência de uma natureza não alienada. O narrador, num instante de êxtase, diante da natureza – embora num átimo – alimenta-se e expressa o seu olhar e, por meio do vaqueiro Salúz e também de Miguilim, ao discurso.

[Miguilim] cuidava de outros medos. Das almas. Do lobisomem revirando a noite, correndo sete partidas. Do Lobo-Afonso, pior de tudo. Mal um ente, Seo Dos-Matos Chimbamba, ele Miguilim algum dia tinha conhecido, desqual, lembrava metades dessa pessoa? Um homem grosso e baixo, debaixo de um feixe de capim seco, sapé? – homem de cara enorme demais, sem pescoço, roxo escuro e os olhos-brancos...

Pela passagem acima, observa-se o medo de Miguilim opondo-se ao seu êxtase diante da natureza. Entretanto, a idéia do narrador devolver seu olhar diante da natureza ao discurso, advém da memória cujo conteúdo – tudo aquilo que ele sente – não está disponível simultaneamente. Por isso, ele divide com Miguilim os medos, as sensações dos cheiros, das cores, sobre os quais não tem nenhum controle: “O relar da folha na enxada, nas pedrinhas, aqueles bichos miúdos pulando do capim, a gente avançando sempre, os pés pisando no matinho cortado. Dava o cheiro gostoso de terra sombreada” (ROSA, 1984, p. 132). Sendo assim, a poesia ressoa das palavras porque transpõem barreiras, e graças à linguagem escrita, ocorre a ressurreição da realidade. Para Jakobson (2003, p. 119), “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso”.

Estiadas, as aguinhas brincavam nas árvores e nos chão, cada um de um jeito os passarinhos desciam para beber nos lagoeiros. O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho, antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros... o casal de tico-ticos, repulado que ele vai, nas três léguas em três palmos de chão. E o gaturano, que era de todos o

mais menorzim: a figurinha dele, reproduzida no argume, como que ele muito namorava. Tudo tão caprichado lindo!

Nesse caso, não só o narrador de “Campo geral”, mas também o narrador de “Conversa de bois” e “As margens da alegria”, todos eles expressam a realidade da beleza do mundo dos “Gerais”. Cria-se um conjunto de recursos poéticos que mostram a vontade de perpetuar e imortalizar a arte antiga do contar de onde derivou uma nova arte: o contar escrito. Observe-se que a imagem dos “Gerais” – imagem vinda do mundo exterior – entra em acordo com o impulso inicial da linguagem, transposto o real para o plano do discurso, que irá mostrar a imagem circundante como reflexo justaposto, ou seja, como expressão poética do narrador e das personagens. Jaqueline Fontaine (1978) comenta que poesia metafórica para Maiakovski são “imagens vindas do mundo exterior que são convidadas a entrar em acordo com o impulso inicial, para transpô-lo em outros planos, a instituir toda uma rede de correspondência e imperativas equivalências na multitude dos planos cósmicos” (FONTAINE, 1978, p. 108). Assim sendo, as imagens que circundam o mundo do narrador e das personagens dos referidos textos funcionam como reflexos justapostos e expressões metonímicas procedentes da memória.

No mês de novembro o joá-bravo em roxo florescia – seus lenços roxos fuxicados. E ali tinha tamanduá... Adiante uma Maria-faceira em cima do vôo assoviava – ia ver as águas das lagoas. O curiol ainda recantava, na primeirinha árvore perto do mato... Os passarinhos são assim, de propósito: bonitos não sendo da gente. (ROSA, 1984, p.68)

A linguagem de “Campo geral” revela a força da expressividade poética, afastando-se de sua finalidade prática, como veículo de comunicação entre os homens, para apresentar-se como manifestação de si mesma, autocriadora, atingindo, na poesia, a mais alta revelação do espírito humano. Parece que é só na literatura que a linguagem apresenta todas as suas possibilidades criadoras, porque, na literatura, se unem duas forças essenciais da criação humana: de um lado, a linguagem mesma; e, de outro, a arte, sobretudo sob a forma de poesia.

No texto “As margens da alegria” as imagens também se amontoam, não se diluem em discurso, e nem se detêm em si mesmas. Ao contrário, elas se lançam à

frente em um ritmo seqüencial: “Tudo se amaciava na tristeza. Até o dia; isto era: já o vir da noite. Porém, o subir da noitinha é sempre e sofrido assim, em toda a parte” (ROSA, 1988, p.11). Daí, a pontuação passa a não separar situações, isto é, fragmentos de um assunto único. Ela pontilha segmentos estrelados, que se tornam diferentes, autônomos e ajudam a construir o ritmo da história.

[O Menino] Queria ver? Indicou-se uma árvore: simples, sem nem notável aspecto, à orla da área matagal. O homenzinho tratorista tinha um toco de cigarro na boca. A coisa pôs-se em movimento. Reta, até que devagar. A árvore, de poucos galhos no alto, fresca, de casca clara... e foi só o chofre: *ruh...* sobre o instante ela para lá se caiu, toda, toda. Trapeara tão bela. Sem nem poder apanhar com os olhos acerto – o inaudito choque – o pulso da pancada. O Menino fez ascas. Olhou o céu – atônito de azul. Ele tremia. A árvore, que morrera tanto (ROSA, 1988, p. 11).

Conseqüentemente, a palavra caminha solta. Ela antes se confunde com uma pincelada, irregular, que não visa distinguir o Menino de seu contorno. Por isso, a descrição se faz imprecisa e cumulativa: “A morada era pequena, passava-se logo à cozinha, e ao que não era bem quintal, antes breve clareira, das árvores que não podem entrar dentro de casa. Altas, cipós e orquideazinha amarelas delas se suspendiam.” (ROSA, 1988, p. 8). Aparece, assim, uma sucessão de idéias e sensações, num processo rítmico no discurso, que parece livre e solto, mediante a alternância semântica das palavras. A expressão poética assume com liberdade o modelo sintático da frase; mas enquanto atualização sonora, a expressão se dobra à potência natural do ritmo: “Mesmo o afivelarem-lhe o cinto de segurança virava forte afago, de proteção, e logo novo senso de esperança: ao não sabido, ao mais” (ROSA, 1988, p. 7). Se o “forte afago” e “proteção” são ainda situações associadas ao sujeito: “cinto de segurança”; a esperança é a sensação menos determinada, que antecipa o salto, do que está anunciado após os dois pontos. O que vem a seguir não mais pode ser entendido como um discurso meramente lógico; os sintagmas não eram possíveis no início da corrente verbal e, se aí se põem, é porque foram apreendidos pelo olho criador. Olho que apreende a visível parte do oculto, e no oculto busca não perder o semblante das formas.

[O Menino] Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento. Ia. Teria vergonha de falar do peru. Talvez não devesse, não fosse direito ter

por causa dele aquele doer, que põe e punge, de dó, desgosto e desengano (ROSA, 1988, p. 10).

Nesta passagem, nota-se de um lado o material lingüístico da composição poética – nos aspectos rítmicos, fônicos e articulatórios do discurso poético: “... põe e punge, de dó, desgosto e desengano”. De outro, encontra-se a bivocalidade do discurso romanesco e a dialogia interna da linguagem, visto que o processo de transmissão da palavra para o Menino processa-se via narrador. Bakhtin (2003) não elabora um conceito na análise do romance como representação do homem que fala e discute, mas uma produção bivocalizada da imagem da linguagem, isto é, os limites da linguagem. Já para Zumthor (1993), “só simbolicamente a memória é livro”, já que nela se encontra registrada “a palavra viva de onde emana a coerência de uma escritura; a coerência de inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva na realidade do destino” (ZUMTHOR, 1993, p. 156). Constata-se, todavia, no texto “As margens da alegria”, a fonte primordial da oralidade discursiva: a voz da onisciência do narrador – quer como fala, quer como discurso não pronunciado ou pensamento da personagem: “Talvez não devesse, não fosse direito ter por causa dele aquele doer”. – Dessa forma, o narrador abarca por meio do discurso indireto livre a poesia e a oralidade do discurso narrativo como um todo. Para Zunthor (1993), a palavra retida na memória tanto das personagens quanto do narrador manifesta-se de grande importância para a cultura de *transmissão oral*. Esta técnica de criação verbal na composição da escritura do texto citado descende talvez da tradição oral, uma vez que o texto se apropria da arte verbal.

O Menino deixava-as, fartamente, sobre os joelhos, e espiava: as nuvens de amontoada amabilidade, o azul de só ar, a aquela claridade à larga, o chão plano em visão cartográfica, repartido de roças e campos, o verde que se ia a amarelos e vermelhos e a pardo e a verde; e, além, baixa, a montanha (ROSA, 1988. p. 8).

A descrição da inocência e da desilusão do menino em relação aos fatos que cruzam seu caminho, mostra a construção da história e o assunto no molde das narrativas orais, pois a descrição dispõe de palavras que expressa aspectos do mundo, mas a história através da organização das palavras revela relação entre os acontecimentos que parecem não ter nada em comum com o mundo do Menino. Para Propp (1984) a narrativa é originalmente um sistema de proposições-motivos,

que podem ser agrupadas em feixes e que não só distinguem atributivamente a personagem, mas também definem a funcionalidade da personagem para a qual tendem as ações integrantes de cada campo referente à função. Além disso, a maioria das funções que formam seus espaços de ação vincula-se a um material próprio do folclore e a minuciosa sucessividade a que estas funções estão sujeitas não deixa de expor à vista a organização estrutural fabular do texto.

O ideal lingüístico revitaliza os recursos poéticos do texto “As margens da alegria”, tais como o ritmo, rima, aliterações, cortes e deslocamentos de sintaxe, uso de vocabulário insólito, erudito e arcaico, neologismos, a fim de captar e immortalizar os valores culturais de um povo em transição, em transformação acelerada de uma estrutura agrícola para a urbanização industrial.: “Ali [na cidade] fabricava-se o grande chão do aeroporto – transitavam no extenso as compressoras, caçambas, cilindros, o carneiro socando com seus dentes de pilões, as betumadoras” (ROSA, 1988, p. 10). Conforme o crítico Alfredo Bosi (1979, p. 392), nos textos rosianos, “a aguda modernidade se nutre de tradições, as mesmas que davam à gesta dos cavalheiros medievais a aura do convívio sagrado e o demoníaco”. (BOSI, 1979, p. 392).

O rechinar, arranhento e fanhoso, enchia agora a estrada estridente”
(ROSA, 1982, p. 282).

Mas vem um tempo em que, de vez, vira virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos (ROSA, 1984, p. 95).

Cerrava-se, grave, num cansaço e numa renúncia à curiosidade, para não passear com o pensamento (ROSA, 1988, p. 10).

O ritmo, assim, contribui para harmonia precisa do discurso poético dos textos em questão; ou seja, ocorre uma exploração, consciente, das potências musicais das frases: *rechinar, arranhento/ fanhoso/ estrada estridente/; vem.. vez, vira virar/; Cerrava-se, grave/ cansaço, renúncia, passear, pensamento*. Desse modo, o ritmo revela cadência específica às frases, de um modo especial por se tratar da expressão poética do discurso. O ritmo faz parte da vida dos meninos Tiãozinho, Miguilim, Dito e o Menino de “As margens da alegria”. A presença destes elementos no tecido das narrativas pode ser percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte. A poesia tem um caráter de oralidade, colhida nas mais diversas

fontes, desde as experiências percebidas nos falares do povo até as mais remotas narrativas.

Assim, dentre os inúmeros recursos poéticos utilizados nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, encontram-se os níveis lingüísticos: fonológico, morfológico, sintático e léxico – entre estes elementos, citemos, no nível fonológico: o chiar da roda de um carro de boi: “Seriam bem dez horas, e de repente, começou a chegar – *nhein.. nheinhein... renheinhein...* – do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois”. (ROSA, 1982, p. 282); o canto dos pássaros: “Do brejo voavam os ariris, em bandos, gritavam: – *ariri, ariri!* [...] Passarinho Maria-branca piava: – *Birr! Birr!* (ROSA, 1984, p. 126- 8); ouve-se também o som do berrante do vaqueiro a levar o gado para os pastos: “Aí, enquanto Miguilim aboiava, o vaqueiro Salúz despendurou o berrante de tiracol, e tocou. A de ver: – “Eh cô!... *Huuu... huuu...*” – e a boiada mexe nos capões de mato (ROSA, 1984, p. 127); ou o som da queda de uma árvore: “*ruh*” (ROSA, 1988, p. 11). Note-se como o narrador oferece a imagem dos “Gerais” por meio da reprodução de recursos poéticos sonoros exemplificados brevemente nestes trechos dos textos mencionados.

Enfim, desvela-se nos textos em discussão a mais bela canção: desejo, vida, morte, amor, sonho, além de bichos de todas as espécies que se articulam. A expressão poética torna-se “canto” no discurso, linguagem e simbolização com a natureza, plena de vida no horizonte dos “Gerais”. Repleto de poesia.

3.2. O mito e a poesia

A estrutura narrativa dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” manifesta um experimento da linguagem no mundo ocidental: um retorno do logos ao *mythos*, do racionalismo ao misticismo.

Neste aspecto, Lévi-Straus (1970) afirma que o mito constitui-se em sistemas de uma fantástica complexidade. Entretanto, não se concebe como escritura literária, de elaboração de domínio artístico, porque como esclarece o etnólogo citado, o mito trata de uma criação inconsciente, apesar de ser próxima da criação estética.

No espaço do mito e da poesia nos textos que estamos analisando repousa o imaginário; quando acionado, tece perspectivas mais reais e lógicas a respeito do mundo, atingindo fronteiras entre o simbólico e o absurdo:

– *Mhú! Hmoung!*... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão!... *Moung!*... Não há nenhum boi Capitão... Mas, todos os bois... Não bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... [...] *Hmou! Hung!*... Mas, não há Tiãozinho! Sou aquele-que-tem-um-anel-branco-ao-redor-das-ventas!... Não sou o bezerro-de-homem!... Sou mais do que todos os bois e homens juntos (ROSA, 1982, p. 315)

Observe-se como a linguagem parece dotada de uma nova estrutura e de uma nova tessitura da realidade, revelando a face mágica e fabular do discurso no texto “Conversa de bois”. Pois, este texto aproxima-se, discursivamente, do mito, pelo fato de ter um narrador e personagens animais dotados de consciência, que se aproxima da consciência da criança. O texto também se aproxima do mito pela sua origem folclórica, que pressupõe uma tradição oral, que, por sua vez, pressupõe um narrador vinculado a um contexto primitivo. Para Lotman (1981) “o tema do mito como texto baseia-se freqüentemente na transgressão por parte do herói da fronteira do espaço ‘reduzido’ e fechado e a sua passagem a um mundo sem limites” (LOTMAN, 1981, p. 138). São os “grupos étnicos que se encontram nas fases primitivas do desenvolvimento cultural” e que se “caracterizam por um pensamento vivamente tingido de mitologismo”. (LOTMAN, 1981, p.138).

– O bezerro-de-homem [Tiãozinho] está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer. Daqui a pouco ele vai deixar cair o seu pau-comprido, que nem um pedaço quebrado de canga... Já babou muita água dos olhos... Muita... (ROSA, 1981, p. 313)

Os bois, ainda um tanto livre da censura lógica, são inseridos na história, como seres primitivos. O narrador sabe disso, uma vez que direciona adequadamente suas estratégias argumentativas, aproximando-as do mito.

A pesquisadora Nelly Novaes Coelho (1987) informa que...

... Jacob e Wilhelm Grimm (filólogos e grandes folcloristas, estudiosos da mitologia germânica), [...] na intensa massa de textos que lhes serve para os estudos lingüísticos, redescobrem o mundo maravilhoso da fantasia e dos mitos que desde sempre seduziram a

imaginação humana. Seleccionam uma centena deles e [...] começam a publicá-los com o título de *Contos de fadas para crianças e adultos* (1812-22). [...] Com a perspectiva do tempo, fácil é percebermos hoje que a atração pelo maravilhoso popular, no início do século XIX, não se deveu exclusivamente às pesquisas lingüísticas que então se intensificaram, mas também a uma tendência generalizada na literatura de fins do século XVIII, para descobrir possíveis ‘mistérios por trás da aparência do real comum ou para satirizar o racionalismo, que procurava explicar todos os fenômenos, inclusive os do comportamento humano (COELHO, 1987, p. 73-4).

Neste aspecto, pode-se concluir que “Conversa de bois” é um texto que apresenta traços míticos. Não pode ser mito, porque mantém a especificidade do conto maravilhoso, que é, segundo Mioletínski (1979), a “Invenção poética consciente”, a “Transformação da imaginação ‘etnográfico-concreta’ numa imaginação poética generalizada”. (MIELETÍNSKI, 1979, p. 54). Assim, poesia e mito encontram-se expressos na narrativa, representando os fatos ou as personagens reais. Os fatos encontram-se expresso pela exagerada imaginação do contador, visto que os bois agem como seres de acontecimentos imaginários, simbolizando a força da natureza e os aspectos da vida humana.

O ensaísta russo Mioletínski (1979), em seu artigo intitulado “Tipologia estrutural e folclore”, ressalta uma diferença entre o conto maravilhoso e o mito:

nos mitos-contos primitivos, o membro final da sintagmática do enredo pode ser tanto positivo (aquisição) quanto negativo (perda), o último sendo mais raro, enquanto nos contos maravilhosos clássicos, ele é sempre positivo (final típico: casamento com a princesa). (...) A semântica característica do mito do “próprio” e do “alheio” completa-se no conto maravilhoso por meio da oposição muito importante “inferior-superior”, em relação à qual é justamente o casamento que realiza a mediação. E no que se refere ao caráter da mediação em si, o conto maravilhoso clássico é essencialmente distinto do mito. (MIELETÍNSKI, 1979, p. 54-59).

Porém, distanciando-se dos contos de magia e aproximando-se do mito, sem ser uma narrativa-mito, “Conversa de bois” permanece numa margem fluida, que o aproxima também da saga. Os bois fazem-se presentes, irrompendo do relato do narrador e fortalecem-se como sujeitos da enunciação. O texto, entretanto, ganha pontuais efeitos de subjetividade, apesar da objetividade contínua em que ancora a

narrativa desde o início. Dessa forma, “esse jogo de absenteizações e presentificações vincula-se a um vaivém entre objetividade e subjetividade.” (FIORIN, 1994, 326). Portanto, o espaço discursivo desencadeado pelo marco referencial inscrito – um arraial –, em função do qual Tiãozinho está a caminho levando o pai para ser enterrado em cima de um carro de bois, converte-se em espaço enunciativo. Essa embreagem do discurso faz com que a situação narrada pareça estar ocorrendo no momento da narração.

Logo, o narrador de “Conversa de bois” brinca com as expressões e as personagens ousam e brincam ainda mais: “Treta e teima. Alguma mutuca voandeja passou e pinicou a orelha de Brabagato, que estava de olhos fechados e atribui a ofensa a Capitão. Virou, raivado. Entestam. Reentestam. E estralam as chifranças.” (ROSA, 1982, p. 292). A criação de cognatos e de aliteraões, aliada aos recursos sintáticos, alcança um efeito lúdico nutrido de metáforas. Em vista disso, a narrativa move-se em harmonia com as vozes dos bois que emergem discursivamente da voz do narrador, com o espaço, o tempo e o menino Tiãozinho, ampliados. Esse lúdico, portanto, reaparece na revitalização do tom de fala dos bois, que quebra o fio sintático das orações: “ *Mu-ûh... Mu-ûh!*... Sim, sou forte... somos fortes... somos fortes... Não há bois... Tudo... Todos... À noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado...” (ROSA, 1982, p. 315). Além disso, esse lúdico mostra o processo de oralização do discurso e captura um tempo remoto e poético.

Assim, Huizinga (1980) na sua perspectiva filosófica, chega a uma íntima relação entre mito e poesia, afirmando que o mito é sempre poesia, porque:

o mito narra uma série de coisas que se supõe terem sucedido em épocas muito recuadas. Pode revestir-se do mais sagrado e profundo significado. Pode ser que consiga exprimir relações que jamais poderiam ser descritas mediante um processo irracional. Mas, apesar das características sagradas e místicas que lhe são próprias na fase mitopoética da civilização, isto é, apesar da absoluta sinceridade com que era aceito, continua de pé o problema de saber se alguma vez o mito chegou a ser inteiramente sério. Creio que podemos pelo menos afirmar que o mito é sério na medida em que a poesia também o é. Tal como tudo aquilo que transcende os limites do juízo lógico e deliberativo, tanto o mito como a poesia se situam dentro da esfera lúdica. (HUIZINGA, 1980, p. 144).

A propensão do homem para o jogo é natural, nasce com ele, constituindo-se em fonte de expressão cultural, cujas bases estão na imaginação criadora e no potencial lúdico. Portanto, não somente o texto “Conversa de bois”, mas também “Campo geral” e “As margens da alegria” manifestam ludicidade por meio da expressão criadora, a qual o narrador dá forma recorrendo às fontes de seu imaginário. Em outras palavras, a linguagem em tais textos revela o mito e a poesia, pois constitui uma projeção lúdica (de onde surge nova versão da realidade):

- Nós somos bois... Bois-de-carro...
- É, tem também o *homem-do-pau-comprido-com-maribondo-na-ponta*...O homem me chifrou agora mesmo com o pau...
- O homem é um bicho esmochado, que não devia de haver. Nem convém espiar muito para o homem. É o único vulto que faz ficar zozzo, de se olhar muito. É comprido demais, para cima, e não cabe todo de uma vez, dentro dos olhos da gente (ROSA, 1982, p. 286).

O referente “homem” é percebido pelos bois através de sua realidade, que se traduz em palavras “comprido/vertical/sem/chifres/pontiagudo/agressivo, geradoras de uma mesma significação; tudo o que é ereto e vertical incomoda a percepção, conforme a “fala” do boi no fragmento acima. Nota-se como destas palavras resulta a relação dialética e mítica entre a ação do homem e a percepção do boi. A partir de sua experiência de convivência com o homem, os bois desenvolvem, inicialmente, nova percepção da realidade, os traços horizontal/vertical, por mecanismo de identificação e diferenciação; enquanto não cabe “nos olhos”; ao contrário, tudo o que é plano e horizontal pode ser facilmente percebido pelos bois. A seguir, o traço vertical, com que o boi identifica o homem é associado a outros traços que lhe conferem um valor ideológico pejorativo; o homem é: *vertical* (“comprido demais”); *esmochado* (“descornado”, “sem chifres”); *pontiagudos* (“homem-do-pau-comprido-com-maribondo-na-ponta”); *ferino, agressivo* (“homem me chifrou agora mesmo com o pau”). Cabe acrescentar ainda que *pau-comprido-com-o-maribondo-na-ponta* serve ao homem, para cima, de instrumento de dominação. Daí decorre a percepção da realidade do referente “homem” percebido pelos bois: tudo o que é para cima, para os bois, será também agressivo e dominador. Por isto é que, para o boi, o homem “não devia haver”.

Assim, 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, parecem fundamentais para o narrador captar a experiência e redesenhar o mundo dos “Gerais” por meio de imagens. Portanto, o caráter mítico e poético dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” também revela a natureza pelo movimento, pela ação e pelo testemunho do narrador:

Deu um trovão maior, que assustava. O trovão da Serra do Mutum-Mutum, o pior do mundo todo... – “P’ra rezar, todos!” Drelina chamava... Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mãos fortes. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que se rezava!... Se o povo todo se ajuntasse, rezando com essa força, desse medo, então a tempestade num átimo não esbarrava? (ROSA, 1984, p. 31-2)

Pela passagem acima, constata-se que o narrador de “Campo geral” busca dados da vasta coleção de fragmentos oriundos de tempos e tradições, as mais diversas, prontas para sair de seu estado virtual e construir feixes de significações: o *Magnificat*, por exemplo, cuja primeira palavra, na tradução latina, é *magnificat* ('enaltece'), refere-se ao cântico de alegrias que a Virgem Maria dirigiu ao Espírito Santo por ocasião da Anunciação; também a *Santa Bárbara*, popularmente invocada para afastar tempestades, grandes chuvas e principalmente trovões; fiel seguidora Cristo, que segundo uma antiga tradição, era filha de um homem muito rude chamado Dióscoro. Como ela não queria acreditar nos ídolos pagãos de seu pai, este a trancou em um castelo, no qual tinha mandado colocar duas janelas, mas a Santa pediu aos operários que acrescentassem uma terceira janela para lembrar-se das Três Divinas pessoas que formam a Santíssima Trindade. Entretanto, este ato enfureceu mais ainda o seu incrédulo pai o qual permitiu que martirizassem a filha cortando-lhe a cabeça com uma espada. Desta maneira, Santa Bárbara é representada com uma espada, uma palma (sinal de que obteve a palma do martírio) e com uma coroa porque ganhou o reino dos céus. Além disso, a mesma tradição destaca, que quando Dióscoro descia do monte onde havia executada e matado a sua filha, caiu-lhe um raio e o matou, e é por este fato, que muitas pessoas rezam à Santa para pedir sua intercessão e ver-se livre dos raios das tormentas.

Assim, os relatos míticos e verdadeiros, segundo Eliade (1994), pertencem à esfera da oralidade. No instante em que passa a ser escrito, o mito perde seu valor sagrado de mistério pertencente a alguns poucos iniciados e torna-se público, parte integrante da cultura de uma sociedade. Assim, recitar um mito constitui mais do que contar uma história, é compartilhar e reviver um tempo mítico, atemporal. Os mitos de origem do universo, da natureza e do homem justificam sua existência, pois se mostram essenciais às sociedades arcaicas.

Vovó Izidra quizilava com Mãitina:

– Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascarando fumo e rogando demônios dela, africanos! Vem ajoelhar gente, Mãitina!

Mãitina na se importava... Não se entendia bem a reza dela... tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia... Mãitina reza porqueando: “*Véva Maria zela de graça, pega na Zesú põe no saco de mombassa...*” Mãe Tina era preta de um preto estúrdio, encaçado, transmanchava de mais grosso preto... Quando estava pinguda de muita cachaça, soflagrava umas palavras que a gente não tinha licença de ouvir. (ROSA, 1984, p. 33-4).

O discurso, neste fragmento, revela imagens oníricas da linguagem que nascem da profundidade da personagem Mãitina, e apenas a ela interessa a sua origem e a sua significação, uma vez que ninguém compreende o que ela fala. Isto mostra também que a poesia ultrapassa o *eu* que enuncia, ou os limites da linguagem, tornando-se universal, porque se projeta para muito além da personagem na sua particularidade. No discurso do texto “Campo geral”, bem como nos textos “Conversa de bois” e “As margens da alegria” encontra-se um vocabulário nutrido de regionalismos; palavras estranhas como: *porqueando, transmachava, pinguda, soflagrava* revelam a liberdade do autor de alterar o direito de fazer novas derivações, uma vez que representam procedimentos que a própria língua põe em jogo para se renovar, e procedimentos que, segundo M. Cavacanti Proença (1958, p. 76), podem ser encontrados também em textos como n’*Os Sertões* de Euclides da Cunha, e em várias regiões em que se fala contemporaneamente a mesma língua. Já Mário de Andrade, no romance *Macunaíma*, publicado em 1928, por exemplo, havia apresentado procedimentos lingüísticos dessa forma; pois, em *Macunaíma* aparecem palavras estranhas como *acariocara, candomblezeira, verdense, liberdosas, mazorqueiros, brasonados, trirreme, sobrosada, fruitos, despargem, pedestrianistas*, entre outras, como também no romance *Dona Guidinha do Poço*, de

Manuel de Oliveira Paiva, publicado em 1952, surgem sem estranheza as palavras *talentuda, musculenta, folhiço, falaço, bondadosa, tristor, acelero*, entre outras. Dessa forma, toda essa invenção ou reinvenção de palavras no texto “Campo geral” aponta para um artista que ama as palavras. Nota-se a exploração do falar sertanejo bem como a exploração de outros campos lingüísticos eruditos que não tem nada a ver com a linguagem do homem do sertão. Assim sendo, a sedução da linguagem transporta, ao mesmo tempo, a fala do homem do sertão, sua vivência e o legado da tradição literária.

Logo no início de “Campo geral”, o narrador mostra Miguilim contando histórias: ao voltar da viagem que fizera para ser crismado, Miguilim pede desculpas aos irmãos Dito e Tomezinho por não ter trazido uma lembrancinha dos lugares por onde andara; e tenta solucionar o problema inventando histórias:

– Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caiu dentro do corgo, a água afundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande... (...) Mas Tomezinho, que só tinha quatro anos, menino neno, pedia que ele contasse mais do jacaré grande dentro do córrego... (ROSA, 1984, p. 18).

A vida de Miguilim parece dominada pela brincadeira e pelo prazer de inventar histórias. Segundo Jacqueline Held “a passagem de uma crença inicial à exploração lúdica dessa crença ocorre muito cedo, e de maneira imperceptível” (HELD, 1980, p. 44). Nesse caso, Miguilim inventa histórias como trampolim para escapar das solicitações do mundo e da vida. Entretanto, as histórias inventadas por Miguilim recuperam a oralidade no discurso, e esta oralidade possibilita o mergulho do narrador num tempo *fabuloso, trans-histórico*, como quer Eliade (1994, p. 164). Daí, o narrador nutrir-se do imaginário do mundo infantil para retornar aos impulsos orais do contador de histórias de todos os tempos; o menino recupera pela memória e revive o processo de imaginação do mundo da infância. Miguilim também contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro:

Mas, para sentir de Miguilim, mais primeiro havia a Pingo-de-Ouro, uma cachorra bondosa e pertencida de ninguém, mas que gostava mais era dele mesmo. Quando ele brincava escondia no fundo da horta, para brincar sozinho, ela aparecia sem atrapalhar, sem latir, ficava perto, parece que compreendia. (ROSA, 1984, p. 21).

Miguilim mostra-se tão bom contador de estórias que enquanto Dito delira de febre no leito de morte manda chamá-lo e pede que lhe conte estórias. A morte de Dito coincide com a semana de natal e o Dito estava de cama, sem poder se levantar; Miguilim não queria sair de perto do irmão, eles não podiam ir ver o presépio que vovó Izidra havia montado. A Chica e Tomezinho foram com o Bustica, filho do vaqueiro Salúz, mexer com Dito e Miguilim, provocando-os. Miguilim faz de conta que está contando uma estória ao Dito e, para fazê-lo, começa a contar de verdade: “[...] Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, tudo com um viver limpo, novo de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! – (ROSA, 1984, p. 104). Com isto os outros três esqueceram o presépio e ficaram lá escutando, gostando de ouvir. Para Miguilim as estórias não eram apenas passatempo. Elas tinham a função de consolar e mais ainda, de criar, ou ao menos possibilitar uma vida nova, um mundo novo, livre da realidade que impede sua plenitude.

O modo de “pensar” de Miguilim revela um pensar centrado na memória, numa tentativa de atar e dar sentido aos acontecimentos, mesmo os mais imprevistos. Todos os questionamentos do menino sobre o porquê e o para quê dos acontecimentos da vida revelam sensibilidade; recupera na memória a tradição da arte de contar histórias e os eventos que explicam e determinam a vida. O sentimento de apego de Miguilim pelo irmão o faz criar estórias para distraí-lo, em conexão com o infinito, um estado de alma que se transforma em mito e poesia.

O homem primitivo, segundo Lévi-Straus (1970, p. 87), a princípio não compreendia o que acontecia ao seu redor, nem se “autoconhecia”. Existia a necessidade de resgatar a sua história, era preciso explicar de alguma forma o surgimento e o porquê dos rituais, os mistérios da vida e os fenômenos da natureza. Foi assim que o Homem passou a narrar. Por isso, o termo Mito (*mýthos*) é comumente associado à narrativa, à fala.

Portanto, essa oralidade cumpre-se na reiteração dos sentimentos de Miguilim ao defrontar-se com a brevidade da vida e com o medo da morte, ao perder, sucessivamente, seus amigos e seus próximos: o tio Terez sai de casa e morrem o Patori e o Luisaltino. Defronta-se com a perda dos bens temporais, seus bichinhos de estimação: o cachorro Julim, as três perdizinhas e seus passarinhos

nas gaiolas. Depara-se também com a doença e a morte do irmão e companheiro de brincadeiras e conversas.

Mas [Miguilim] chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas palavras da Mãe [...] – “*Olha o inflamado ainda no pezinho dele... Os cabelos bonitos... O narizinho... Como era bonito o pobrezinho do meu filho...*” Essas exclamações não lhe saíam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor, ah, Mãe não devia de ter falado aquilo... Mas precisava de ouvir outra vez (ROSA, 1984, p. 112).

O texto “Campo geral” admite uma gama de leituras, pois não há um sentido único de leitura, mas “(...) uma decifração e recriação constantes, feitas de dedução e intuição, de sensibilidade e de exploração das diferentes possibilidades de atualização daquilo que é dito potencialmente pelo Nome” (OLIVEIRA, 1991, p. 41). Neste caso, nome pode ser entendido como qualquer vocábulo de decifração. Por exemplo, o nome do Dito: “*Expedito!*” (ROSA, 1984, p. 115). Expedito, cujo nome, segundo os termos da teologia medieval, é aquele que está pronto para a viagem de volta a Deus: *expedictus*.. À vista disso, as palavras ganham atribuições reais e irreais e a poesia surge por meio delas; são palavras que representam signos e fatos e a ação possível decorrente desses fatos.

Vovó Izidra tinha de principiar o presépio, o Dito não podia ver quando ela ia tirar os bichos do guardado na canastra [...] Toda qualidade de bichos que nem tinha deles ali no Mutum nem nos Gerais, e Nossa Senhora, São José, os Três Reis e os Pastores, os soldados, o trem-de-ferro, a Estrela, o menino Jesus. [...] Depois de pronto era pôr o Menino Jesus na Lapinha, na manjedoura, com a mãe e o pai dele e o bozinho e o burro (ROSA, 1984, p. 102-3).

Dessa forma, vários elementos culturais, ambientais, rítmicos e mitopoéticos da tradição oral surgem no percurso da narrativa do texto “Campo geral”. A “Lapinha”, por exemplo, é uma representação dramática em louvor ao nascimento do Menino Jesus. As estruturas simbólicas, segundo Luiz da Câmara Cascudo (1984), manifestam-se no e pelo homem por meio de imagens pictóricas, de esculturas, de ritos, cantos e danças, e, sem dúvida, pela linguagem falada e escrita.

*Amarro fitas no raio
 formo as estrelas em par,
 faço o inferno fechar porta,
 dou gibão no tatu,
 calço espora em marruá;
 sojigo onça pelas tetas,
 mò de os meninos mamar!
 [...]*

*Ô ninho de Passarim,
 ovinho de passarinhar:
 se eu não gostar de mim,
 quem é mais que vai gostar? (ROSA, 1984, p. 135-6).*

Nota-se especialmente o ritmo rápido como elementos típicos de manifestações das cantigas populares, nas canções do vaqueiro Salúz e de seo Aristeu. Seo Aristeu entoava uma cantiga provinda dos cantadores populares; a poesia surge com uma função mágica que possibilita o aprendizado e a transformação da realidade de Miguilim. Para Thomson (1977, p. 20), “a poesia tem uma função mágica, destinando-se a modificar, de uma forma ou outra, o mundo exterior, por meio de um fenômeno de mimese, isto é, procura impor a ilusão à realidade”. Assim, Seo Aristeu aparece na vida de Miguilim não apenas como curandeiro, mas como representante da tradição oral, resgatando à memória dos cantadores e poetas populares. Conseqüentemente, suas canções entram na composição das histórias como soma dos resultados experimentais e tradicionais, sedimentados pela memória, uma vez que fazem parte da tradição oral e da cultura popular.

Conforme Luis da Câmara Cascudo (1984, p. 37), a literatura oral se compõe de elementos trazidos pelas três raças – a indígena, africana e portuguesa – para a memória e uso do povo. Esses povos possuíam cantos, histórias, lembranças guerreiras, mitos, cantigas, poetas e cantores que sabiam falar e entoar. Assim sendo, o canto do vaqueiro Salúz e do seo Aristeu não é africano nem europeu, mas

uma realização do musical do sertanejo, surgido do contato de valores musicais regionais. Encontra-se a valorização do ritmo, o ritmo antes de tudo, absorvente e dominador.

*Meu cavalo tem topete,
topete tem meu cavalo.
No ano da seca dura,
mandioca torce no ralo...*

*Quem quiser saber meu nome
carece perguntar não:
eu me chamo lenha seca,*

carvão de barbatimão... (ROSA, 1984, p. 126)

Nestas trovas recitadas pelo vaqueiro Salúz aparecem os elementos míticos de transmissão oral incorporados, atualizados e reintegrados no corpo do texto, cujas marcas de oralidade revelam as histórias e as canções populares que são passadas da boca ao ouvido. Estas recitações ou reiterabilidade do texto poético, no dizer de Paul Zumthor (1993, p. 157), como elementos constituintes da performance, é, para Leonardo Arroyo (1984, p. 27), o processo da tradição que se transforma. Pois, conforme Leonardo Arroyo (1984, p. 34), a ficção é fonte e matriz de transformação dos contos populares no seio da cultura, mas também é fonte de acontecimentos históricos pertencentes ao gosto popular interferido na tradição. Os acontecimentos históricos, dos séculos XVIII e XIX em Portugal, por exemplo, foram trazidos para o texto em prosa ou para poema e divulgados por cegos andantes no interior do país.

Assim, nessa reiteração encontra-se na voz do vaqueiro Salúz, a voz de autoria coletiva que na performance zumthoriana adquire uma paternidade: o autor intérprete. À vista disso a memória, como material da tradição (voz reunida e selecionada), passa à concretude por meio da voz da do intérprete que oferece um

novo valor à tradição. Desse modo, em virtude da satisfação do contador oral e por meio da personagem Salúz ocorre o resgate da quadra popular. Essa cantiga do vaqueiro, portanto, realiza no texto instantes de plenitude. Essa realização volta-se para a memória, incorpora-se nela como tributo da tradição, uma vez que a memória fica à espera de novas transformações para fazer novos resgates. A oralidade torna-se, assim, um recurso mágico re-criador e inovador da cultura e da tradição.

Mediante isso, o narrador tem importância fundamental, pois é ele que instaura o suspense, oferece o tom de oralidade aos acontecimentos narrados e prepara o ambiente para a recepção do leitor, conforme visto no texto “Campo geral”: “Mas vem um tempo em que, de vez, vira a virar só de tudo de ruim, a gente paga os prazos” (ROSA, 1984, p. 95). O touro Rio-Negro machuca a mão de Miguilim, Dito bate no boi e Miguilim pergunta ao irmão: “– por que era que um bicho ou uma pessoa não pagavam amor-com-amor, de amizade de outro?” Nestas palavras de Miguilim encontra-se o que Drummond apregoa no poema *As Semeações do Amor*.

Amor é estado de graça

e com amor não se paga.

[...]

Amor é dado de graça,

É semeado ao vento,

na cachoeira, no eclipse. (DRUMMOND, 2002, p. 1238),

Este poema de Drummond, portanto, ajuda-nos a esclarecer o questionamento de Miguilim. Conforme o poeta, para o amor não pode haver contradições, “amor é estado de graça/ e com amor não se paga”, que contradiz o ditado popular “Amor com amor se paga”. Se para o poeta amor é estado de graça e dado de graça opõe-se, assim, ao questionamento de Miguilim. Pois, para o menino, por que “bicho” e “pessoas” não pagam o amor com o mesmo amor e não amam sem motivos? Miguilim quis apenas agradar o animal, e este repondo com brutalidade. Mas, o Dito formava sentença: “o ruim tem raiva do bom e do ruim. O

bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo” (ROSA, 1984, p. 99). Miguilim ainda perguntara ao irmão: “E os outros, Dito, a gente mesmo?” O Dito na sua sabedoria incomum expressava outras sentenças: “Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pegue e amoleça neles mesmos – com bondades...” (ROSA, 1984, p. 99) – “quem é ruim por si só se destrói”, como no dito popular. Entretanto, aquele que é “...mole, judiado vai ficando forte, mas muito forte! Trastempo, o bruto vai ficando mole, mole...” (ROSA, 1984, p. 99). Só o tempo e o sofrimento é quem lapida o ser humano, como diz o dito popular: “Água mole, pedra dura, tanto bate até que fura”, de tanto bater ou apanhar, vem o cansaço, conforme diz o próprio Dito: “Mas depois tudo cansa, Miguilim, tudo cansa...” (ROSA, 1984, p. 106).

Nos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens alegria”, além de um universo físico e mítico em que os elementos da natureza estão presentes, encontra-se um universo humano de relações complexas entre as personagens e o mundo que as rodeia. Estes universos refletem a poesia mítica e a ressacralização da memória da comunidade. A poesia expressa a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o mundo do inconsciente, a grafia do sonho: *Era uma viagem inventada no feliz; para ele [o menino], produzia-se em caso de sonho.* (ROSA, 1988, p. 7).

Neste fragmento do texto “As margens da alegria”, nota-se que a oralidade nutre-se da indeterminação do marco referencial pretérito *um dia* ou *era uma vez*. “*Um dia e era uma vez* estabelecem um tempo indeterminado. Por isso, o conto maravilhoso começa com o protocolo *era uma vez*” (FIORIN, 1994, p. 180). Porém, este texto confirma a expansão desse protocolo para um tempo novo-velho, puro e intocado: “*Era, outra vez em quando, a Alegria*” (ROSA, 1988, p. 12). Observe-se que o clima de fantasia, das encantadas histórias de fadas, é evocado no resgate da frase “Era uma vez”, deslocada contextualmente pelo narrador. Ele não inicia a narração com essa frase habitual. O tom da estória é solene. O Menino é que vive essa realidade de encantamento enquanto personagem, sendo vista por um narrador que já não compactua com esse espírito. Além disso, o narrador não oferece um desfecho clássico à narrativa, deixando-o em aberto para que a estória

sendo história possa ser outra vez contada pelo leitor/ouvinte, que a fixou na memória.

As coisas vinham docemente de repente, seguindo harmonia prévia, benfazeja, em movimentos concordantes: as satisfações antes da consciência das necessidades” (ROSA, 1988, p. 7).

Na passagem acima firma-se o percurso figurativo da imprecisão, lançado na dimensão do onírico pela imprevisibilidade das coisas que “vinham docemente”,

Ainda nem notara quem de fato, teria vontade de comer, quando a Tia já lhe oferecia sanduíches. E prometia-lhe o Tio as muitas que ia brincar e ver, e fazer e passear, tanto que chegassem. O Menino tinha tudo de uma vez, e nada, ante a mente” (ROSA, 1988, p. 8).

Nota-se neste trecho o equilíbrio inicial, o repouso interior, causado pelo fechamento nos próprios limites da consciência do menino diante das coisas do mundo. As coisas encantadoras aparecem, na perspectiva de o Menino, como algo que dura pouco demais, enquanto a tristeza e a dureza da vida têm duração maior. Ao falar do peru maravilhoso, lamenta não ter demorado mais nele: “Por que tão de repente? Soubesse que ia acontecer assim, ao menos teria olhado mais o peru – aquele. O peru – seu desaparecer no espaço. Só no grão nulo de um minuto...” (ROSA, 1988, p. 10). A consciência surge com a dor. Transfigura-se esteticamente o mito da iniciação, que supõe o conhecimento da dor.

Campbell (1990) assim descreve provas iniciatórias em tribos indígenas, mas o pesquisador não está falando da mesma tribo, é bom que se diga:

Então os meninos são levados para fora, para o chão sagrado dos homens, e submetidos a duras experiências – circuncisão, subincisão, beber sangue humano, e assim por diante. Assim como tinham bebido o leite materno, as crianças, agora bebem o sangue dos homens. Vão ser transformados em homens. Enquanto isso se dá, encenam-se episódios mitológicos, dos grandes mitos. Eles são instruídos na mitologia da tribo. então, no final, são levados de volta à aldeia, e a menina com a qual cada um se casará já foi escolhida. O menino retorna, agora, como homem. [...] Ele foi arrancado da infância, seu corpo foi marcado de cicatrizes. [...] Não há como voltar à infância depois de um espetáculo desses. (A iniciação da menina é) sentar-se no recesso de uma cabana, por alguns dias, e tomar consciência de quem é ela. (CAMPBELL, 1990, p. 85-7)

Essa retomada estética da prova iniciatória inicia-se no texto “As margens da alegria” com o surgimento de um outro peru:

Mas o peru se adiantava até à beira da mata. Ali adivinhara – o quê? Mal dava para se ver o escurecendo. E era a cabeça degolada do outro [peru], atirada ao monturo. O Menino se doía e se entusiasmava.

Mas: não. Não por simpatia companheira e sentida o peru até ali viera, certo, atraído. Movia-o o ódio. Pegava a bicar, feroz, aquela outra cabeça [do peru] (ROSA, 1988, p. 11).

A conjunção adversativa *mas*, após a tristeza do menino, aponta para irreversibilidade do fato, isto é, mesmo surgindo outro peru, não adiantava mais, pois a beleza do peru vista pelo menino não durou mais que um abrir e fechar de olho. Abre-se, para o menino, as portas da dor, quando o desconhecido irrompe. Embora tudo fique diferente, o Menino não fica fascinado pelas transformações que estão ocorrendo a sua volta: parece haver um impacto ao perceber as coisas, inclusive a árvore frondosa que num instante o trator derrubara: “A árvore, que morrera. A limpa esgueiz do tronco e o marulho imediato e final de seus ramos” (ROSA, 1988, p. 11). Assim, a consciência do menino abre-se para aventura da vida e para a exploração do mundo mediante sua percepção. A poesia, portanto, surge por meio da imagem da infância assumida no contexto da narrativa. Para Alfredo Bosi (2004) “A consciência, quando amadurece e se aguça, chega à encruzilhada: ou a morte da arte, ou a reimersão no mundo-da-vida que, como a infância, se renova a cada geração”. Assim, a composição poético-discursiva do texto “As margens da alegria” retoma a transcendência do sagrado, num ritmo monocórdico e fúnebre, mas apaziguador que, recuperando o intocado do mistério, silencia a angústia do menino. Fica a tristeza. A *tristeza*, conforme Barros (1992, p. 63), está enfeixada nas paixões da *infelicidade*, que se definem como *saber impossível a conjunção desejada*, e cremos que está mais próxima do alívio do que a *angústia*, que é a paixão que envolve o menino neste trecho final da narração, antes dos dois últimos parágrafos.

O trecho citado também mostra que o relato retorna, ficando somente a voz do narrador com a observação externa, pois sai de cena o Menino, o peru belo e imperial e surge outro peru que não tem a mesma beleza do primeiro. Mas parece que não é assim. Pelos adjetivos e advérbios apreciativos e pela fragmentação

sintática da frase, volta-se a um tom infantil, volta-se à enunciação primeira, volta-se ao menino: “E em sua memória ficavam puro, castelos já armados. Tudo, para a seu tempo ser dadamente descoberto” (ROSA, 1988, p. 9). Nota-se, porém, a representação do mundo da infância se construindo por meio dos sentidos. Revela-se a vulnerabilidade do menino e os primeiros sentimentos para o despertar da vida. O menino ainda não apreendeu a existência das coisas, apenas parece que começa a ter consciência, e se assusta: “entre o contentamento e a desilusão, na balança infidelíssima, quase nada medeia” (ROSA, 1988, p.10). Finalmente, o menino volta a um equilíbrio relativo pela soma de contrastes e reconhecimento do mundo, como uma balança, em que o contentamento e a desilusão têm peso igual.

Os textos “Conversa de bois”, “Campo geral e “As margens da alegria” mostram, portanto, que alcançaram uma interlocução com o universo mítico, místico, alegórico, rústico e fascinante pela magia e sedução da composição poética. O mito e a poesia se realizam plenamente, pois as histórias revelam a criação poética: o *menino*, recuperado pela memória de um narrador, que aspira manter viva a tradição da arte do “contar”. O narrador envolve-se no processo de captação do mundo infantil, que corresponde a um estado interior e a uma visão de mundo, até chegar ao registro da poesia, como algo inscrito no papel – expressão concreta, verbalizada. A poesia madurecida, exteriorizada formalmente, se faz a partir dos elementos da natureza e dos seres que compõem o mundo criado por um narrador ancestral no espaço das histórias – que são os bois, os meninos e toda a espécie de pássaros e aves que compõem o mundo dos “sertões”.

Em suma, em tais textos aparecem o sujeito humano na busca da identidade; busca narrada nas velhas estórias, resultantes da observação do cotidiano no seu aspecto original sugeridos pelo mito e pela poesia. Os textos elevam-se, discursivamente, atingindo dimensões universais por meio dos recursos poéticos discursivos, em que planam figuras arquetípicas da vida e da morte, cravam o “...outra era uma vez...”, um “alhures” e crianças de qualquer tempo e qualquer lugar, por fim, recupera a poesia, a dimensão do imaginário, o mito ancestral da iniciação.

CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procurei delinear o trajeto de uma prática escritural, partindo da abordagem dos textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria” de João Guimarães Rosa, enquanto textos que se mostram contaminados pela tradição oral. Os textos refletem estórias pensadas, vividas, sentidas e propostas, não como dado rígido, unívoco, imposto, mas como alimento essencial da memória do narrador. Mostram-se ainda repletas de germes de fantasia, de humor, de sonho, de poesia, de invenção de palavras, de histórias e de seres, enriquecimento da imaginação artística, da sensibilidade, impulso constante para a manipulação flexível, complexa, crítica e criativa da linguagem.

Assim, encontramos nos respectivos textos reformulações recorrentes tais como: o truísmo, o axioma sentencioso, o provérbio, o topos ou lugar comum, a frase cuja citação é irresistível – tais coisas parecem ser o fator vital mesmo da poesia presente no discurso. Encontramos também a busca da expressão nova e situações humanas comuns e incomuns expressas de forma engenhosa ao modo do contador de histórias.

A estrutura inovadora do modo de narrar mostra-se lúdica e onírica como é peculiar na infância. Ela fornece horizontes primitivos que se identificam com as imagens fantásticas, armazenadas na memória da criança e relatadas por meio do narrador.

No início do texto “Conversa de bois” encontra-se um narrador que ouviu uma história contada oralmente por Manuel Timborna e depois este narrador relatou, pela escrita, a história do menino Tiãozinho, que é ajudante do condutor de carro de boi, Agenor Soronho. O pai de Tiãozinho morre. Agenor Soronho e o menino conduzem o defunto ao cemitério do arraial. Durante a viagem o carreiro maltrata e humilha Tiãozinho. Os bois percebem os maus tratos se revoltam contra Agenor Soronho. Esperam o momento oportuno e esmagam-no, sob a roda do carro-de-boi. Os bois conversam entre si, deixando claro que, naquele momento, eles são a expressão de uma força maior, que os une a um todo indizível e justo. Os bois vingam a humilhação imposta ao menino.

É perceptível ainda no texto “Conversa de bois” a audição de uma estória, entre os sertanejos numa fazenda de gado. Isso pode ser medido pelo grau de solidariedade coletiva relacionada com o desenvolvimento dos episódios narrados. Ocorrem a expressão e apreciação espontânea da matéria fabular, ingratidão e traição do carreiro. Por isso o castigo do vilão, a crítica impiedosa dos animais aos homens, cuja vaidade, aos olhos dos bois, fazem-nos malvados. Presencia-se assim a intervenção incontida dos animais, que representa as velhas estórias anônimas.

Já na estória “Campo Geral” aparece o menino Miguilim vivendo naquele espaço tão vasto do sertão, em estado bruto, que é o mundo infantil primitivo, originário, além do real, sonhando coisas demais, o que o próprio espaço de amplitude e de abundância favorece. A relação que o menino mantém com os seres daquele universo é pura, poética e mágica. As estórias contadas, vindas da tradição oral e repassadas por Siãrlinda, a mulher do vaqueiro Salúz, alimentavam Miguilim – as estórias “Da Moça e da Bicha Fera, do Papagaio Dourado que era um Rei do Mato. [Ela] contou estórias de sombração, que eram as melhores, para se estremecer.” (ROSA, 1984, p. 92). Siãrlinda repassa para Miguilim as estórias vividas da coletividade, que permanecem na sua memória. São estórias que vieram do contato secular entre os índios, negros e brancos, nas plantações de café, nas fazendas de gado. Transmitidas e acrescidas de sua contribuição pessoal. O narrador defende o patrimônio de uma população condenado ao desaparecimento.

A língua conduz não só a memória do narrador, mas também a de Miguilim, a criar, inventar e renovar as estórias que atravessam os tempos, guardadas nos ouvidos coletivos como em conchas do mar à sonoridade do canto que manifesta poesia. O potencial lúdico de Miguilim não se restringe apenas a nutrir estórias ouvidas; vivencia também as suas próprias, inventando-as. Miguilim contou estórias: “[...] uma do boi que queria ensinar um segredo ao Vaqueiro, outra do Cachorrinho que em casa nenhuma não deixavam que ele morasse, andava de vereda em vereda, pedindo perdão” (ROSA, 1984, p. 92). E, sem mais explicações, o narrador diz que aquelas estórias “pegavam”, ou seja, as pessoas gostavam de ouvi-las e passaram a recontá-las. As estórias de Miguilim, apesar de serem “tiradas da cabeça dele mesmo”, revelam também a tradição oral e a aspiração de um narrador que deseja conservar a arte de contar histórias.

No conto “As margens da alegria”, deparamo-nos com uma sucessão de aventuras, num clima de fantasia, com conotação simbólica, que ultrapassa a simples funcionalidade da ação realizada pela personagem infantil. O menino faz uma viagem para uma cidade em construção. Chega à casa do tio e descobre um peru imperial que, logo depois, é morto para o jantar do tio engenheiro. O mundo da infância revela que é construído através dos sentidos, e isso nos leva a acreditar que esse mundo tem um valor transcendente, um valor que ultrapassa a importância objetiva na história e, que talvez, represente simbolicamente as forças negativas ou os inimigos que temos que enfrentar em nossa luta pela vida.

Os relatos destes textos surgem como jogo lúdico em que o narrador conta a história e quando não conta expõe fatos e ações das personagens. O narrador da tradição oral, o viajante que traz consigo as histórias que presenciou, viveu ou ouviu. As histórias que deverão permanecer na memória coletiva da comunidade, para que sejam contadas e recontadas através dos tempos, estão representadas no discurso. A linguagem instala-se num jogo duplo: o discurso oral transcrito textualmente. Por isso a importância das personagens infantis – os meninos –, dos animais, dos pássaros, da paisagem, dos cantadores, dos vaqueiros, dos seres sonhadores, das mulheres, dos curandeiros, dos acontecimentos estranhos como nas fábulas ou nos textos banhados de magia presentes nas lendas do interior do Brasil.

Estes textos assim, inserem-se dentro dessa admirável força discursiva, porque neles encontramos: vida, amor, morte, sabedoria, sentenças, magia, paixão, poesia, infância e transcendência, não só do narrador, como também dos meninos que vivenciam os acontecimentos da matéria poética. Essa matéria sofre influência da relatividade espacial (mudanças: localizações em regiões distintas); da relatividade temporal (mudanças de épocas históricas) e da relatividade cultural (transferência de um para outro estrato social podendo sofrer mudanças de funções). Essa complexa fenomenologia que funciona nestes textos, dá-lhe um caráter de profunda ressonância poética.

Acreditamos que os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “as margens da alegria” incorporam a oralidade, tanto na fala das personagens, como no discurso do narrador. No entanto, a representação desta oralidade não significa desrespeito

as regra relativas à colocação de pronomes ou ajustes à circunstância fundamentais de transmissão de mensagem; mas o prazer de sentir e comunicar e ouvir histórias.

A construção do discurso, portanto, está constituída por recursos poéticos discursivos, no qual encontramos registros do trabalho artesanal do artista, e fragmentos do real prontos a se articularem em novas constelações de significações. Esses registros colhidos nas mais vastas fontes da tradição popular entram na composição do tecido narrativo, traduzem o mundo da oralidade, recuperam a fala arcaizante do discurso; a construção é reatualizada e tem a função de abrir as portas para a revelação daquilo que está sendo narrado.

Todos os textos analisados são literatura, na medida em que reorganizam o mundo em termos de arte, representado-o ficcionalmente. Antônio Candido (2000, p. 179) assim se expressa a respeito: “A literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte; a tarefa do escritor de ficção é construir um sistema arbitrário de objetos, atos, ocorrências, sentimentos, representados ficcionalmente conforme um principio de organização adequado à situação literária dada, que mantém a estrutura da obra.” (CANDIDO, 2000, p. 179).

Os textos, porém, revelam avanço na função estética e abarcam a poesia, pois o discurso surge como espaço de busca em que a procura do sentido da escrita espelha a procura do sentido da existência, da tradição oral e do conhecimento.

Conscientes de que muito ficou por dizer, sabendo que não podemos dar conta exhaustivamente do processo de escrita de João Guimarães Rosa, limitamo-nos a levantar algumas pistas de análise cujo nível de descrição discursiva e de composição dos materiais refletem a cultura; procuramos demonstrar ainda que surgem novas interrogações que ampliam as perspectivas e o horizonte do que está sendo narrado.

Fica assim a certeza de que vale a pena continuar a interrogar os textos “Conversa de bois”, “Campo geral” e “As margens da alegria”, bem como outros textos de João Guimarães Rosa e que, incorporados no caudal da literatura brasileira, reluzem na afirmação das suas singularidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Do autor

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 26^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. **Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)**, 9^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 7^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Grande Sertão: Veredas**. 20^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Primeiras Estórias**. 35^a impressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Tutaméia. (Terceiras Estórias)** 5^a ed., Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1979.

Sobre o autor

ARROYO, Leonardo. **A cultura popular em Grande sertão: veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas** (Coleção documentos brasileiros; n.v. 195). Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

CAMPOS, Haroldo. "A linguagem do lauretê". In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CÉSAR, Guilhermino. **João Guimarães Rosa**. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1969.

COELHO, Nelly N. e VERSIANI, Ivana. "Guimarães Rosa". In: **Col. Escritores de Hoje**. São Paulo: Quiron, Brasília, 1975.

COUTINHO, Afrânio. **Guimarães Rosa**. (Coleção fortuna crítica). 2^a ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges. Crise da mimese/mimese da crise.** São Paulo: Ática, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso.** 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

JOZEF Bella. “O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade”. In: **Guimarães Rosa.** (Coleção fortuna crítica). 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LOPES, Óscar. “Novos mundos”. In: **Sagarana,** 26ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

LORENZ, Günther W. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: **Guimarães Rosa,** (Coleção fortuna crítica). 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Diálogo com a América Latina – panorama de uma literatura do futuro.** Trad. Rosemary C. Abílio e Fredy de Souza Rodrigues, São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1973.

MEYER-CLASON, Curt. **João Guimarães Rosa.** Porto Alegre: Editora da UFRS, 1969.

OLIVEIRA, Franklin de. “A Revolução roseana”. In: **João Guimarães Rosa.** (Coleção fortuna crítica), 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PEREZ Renard. “Guimarães Rosa”. In: **João Guimarães Rosa.** (Coleção fortuna crítica). 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no grande sertão.** Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço Documentação, 1958.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa.** São Paulo: Ed. Unesp/Fapesp, 2004.

XISTO, Pedro. “À procura da poesia”. In: **João Guimarães Rosa.** (Coleção fortuna crítica). 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: abril, 1980.

ALMEIDA, Renato. **Inteligência do folclore**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957.

AMADEU, Amaral. **Tradições populares**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Claro enigma. In: **Poesia Completa**. Vol. Único, 1ª ed., São Paulo: Nova Aguilar, 2002.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 8ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. 16ª ed., Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

AUERBACH, Erich. **Mimesis – representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **Semiótica narrativa e Textual**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Elementos da semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **Análise estrutural da narrativa**. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 1973.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1992.

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política.** 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral.** São Paulo: Nacional/EDUSP, 1976.

BERNARDES, Padre Manuel. **Nova floresta.** Vol. I, Porto: Livraria Chardron, 1909.

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

BORGES, Jorge Luís. **Esse ofício do verso.** Organização Calin-Andrei Mahailescu; tradução de José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 2ª ed., São Paulo: 1979.

_____. **O Ser e o tempo da poesia.** 7ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRAGA, Teófilo. **História do teatro português.** Porto: Imprensa Portuguesa Editora, 1870.

_____. **O povo português nos seus costumes, crenças e tradições.** Vol. II, Lisboa: Livraria Ferreira Editora, 1885.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Artigos citados, **Jornal da Tarde**, p. 3, 2 de jan. de 1982.

_____. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios.** 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade.** 8ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. **A personagem de ficção.** 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3ª ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

_____. **Vaqueiros e cantadores**. 2ª ed., Porto Alegre: Livraria do Globo, 1963.

CASTAGNINO, R. **Que és literatura?** 4ª ed., Buenos Aires: Editora Nova, 1966.

CHKLOVSKI, V. "A Arte como processo". **Teoria da literatura-I**. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov. Coleção Signos, Lisboa: Edições 70, 1999.

COELHO, N. Nelly. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 4ª ed., São Paulo: Global, 1997.

COUTINHO, Carlos Nélon e outros. **Realismo e anti-realismo na literatura brasileira**. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

COUTO, Mia. **Vozes anoitecidas**. 3ª ed., Lisboa: Caminho, 1987.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Poema e narrativa: estruturas**. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DIEGUES, Manuel. **Literatura popular em versos**. Rio de Janeiro: MEC, 1973.

ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1994.

FIORIN, José Luiz. **A inauguração da inocência. Significação**. Revista brasileira de semiótica, 4. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos, 1984.

FONTAINE, Jaqueline. **O Círculo lingüístico de Praga**. Tradução de João Pedro Mendes. São Paulo: Cultrix, 1978.

GENETTE, G. **Figuras**. Trad. De Ivonne Floripes Mantoanelli. Coleção Debates São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREIMAS, A. J. e FONTANILLE, Jaques. **Semiótica das paixões**. Trad. de Maria José Coracini. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HELD, Jaqueline. **O imaginário no poder**. 3ª ed., São Paulo: Sumus, 1980.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens – o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. “Do realismo artístico”. In: **Teoria da literatura-I**. Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetam Todorov. Coleções signos. Lisboa: Edições 70, 1999.

JOLLES, André. **As formas simples**. São Paulo, cultrix, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco narrativo**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento selvagem**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1970.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. 2ª ed., São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. **Estruturalismo e teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LOTMAN, Yuri M. e USPENSKI I. “Mito, nome e cultura”. In: LOTMAN et. alii. **Ensaio de semiótica soviética**. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

MACHADO Antônio de Alcântara. **Revista do arquivo municipal**, vol. XVIII. São Paulo: 1935.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago/FAPESP, 1995.

MELO, Fernando Ribeiro. **Nova recolha de provérbios portugueses**. Lisboa: Edições Afrodite, 1944.

MIELIETÍNSKI, E. M. **A Poética do mito**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **Semiótica Russa**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. alii. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

MONEGAL, E. R. Borges: **Uma poética da leitura**. Trad. De Irlemar Chiampi. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. **América latina em sua literatura**. Coordenação e Introdução de César Fernandez Moreno. Trad. De Luiz João Gaio. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NILZA, Botelho Megale. **Santa Bárbara: Santos do Povo Brasileiro**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed., São Paulo: Ática, 2003.

OEHLER, D. **Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine**. Trad. de José Marcos Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O Velho mundo desce aos infernos**. Tradução de José Marcos Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PAIVA, Manoel de Oliveira. **Dona Guidinha do Poço**. 1ª ed., São Paulo: Saraiva, 1952.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PICON, Gätan. **O escritor e sua sombra**. São Paulo: Cia Ed. Nacional/EDUSP, 1978.

PORTELLA, Eduardo. **Teoria da comunicação literária**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna P. Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. 7ª ed., Coimbra: Almedina, 2002.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: Ed. Unesp/Fapesp, 2004.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoievski: prosa poesia**. Coleção signos. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHOLES Robert & KELLOGG Robert. **A natureza da narrativa**. Tradução de Gert Meyer. Editora Mcgraw-Hill do Brasil, 1977.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SOARES, Antônio Amora. **Teoria da literatura**. 3ª ed. São Paulo: Clássico-Científica, 1956.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Estruturalismo e poética**. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

_____. **Os Gêneros do discurso**. São Paulo, Martins Fontes, 1980.

_____. **Poética do prosa**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

THOMSON, George. **Marxismo e poesia**. Lisboa: Teorema, 1977.

VIANA, Oliveira. **Instituições políticas brasileiras**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1942.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1962.

ZÉRAFFA, M. **Romance e sociedade**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e outros. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Performance recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 2000.