

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARA DA SERRA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA**

**GENI CONCEIÇÃO FIGUEIREDO**

**A CAMINHO DO SERTÃO: AS NARRATIVAS ROSEANAS COMO EPÍGRAFES  
DE UM BRASIL POUCO REVELADO**

Tangará da Serra

2013

GENI CONCEIÇÃO FIGUEIREDO

A CAMINHO DO SERTÃO: AS NARRATIVAS ROSEANAS COMO EPÍGRAFES  
DE UM BRASIL POUCO REVELADO

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, linha de Pesquisa Literatura, História e Memória apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) Campus Universitário de Tangará da Serra, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dr. Tiekko Yamaguchi Miyazaki.

Tangará da Serra

2013

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Tiekko Yamaguchi Miyazaki – Presidente

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Olga Maria Castrillon - Examinadora

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Sylvia - Examinadora

## AGRADECIMENTOS

Ao PPGEL/UNEMAT – Campus de Tangará da Serra pela oportunidade e estrutura.

As professoras Walnice Vilalva e Tieko Yamaguchi Miyazaki pelo apoio e incentivo.

Ao meu Deus, por princípio.

A minha filha Júlya Fernanda e toda minha família pelo apoio incondicional e compreensão dos momentos de ausência.

Sagarana

Que mão sutil, quase divina,  
de artista chinês, em porcelana  
da era dos Mings - fabulosa -  
Fôra capaz desta tão fina  
maravilha de "Sagarana"?

Só mesmo tu, G. Rosa.

Carlos Drummond de Andrade, Viola de Bolso

## RESUMO

Ao compor suas narrativas, Guimarães Rosa objetiva a representação da oralidade por meio da escrita. Buscamos apresentar alguns aspectos da configuração narrativa presentes no livro de contos **Sagarana**, no qual há a presença marcante do narrador sertanejo disposto a contar suas histórias para um ouvinte de um universo culturalmente distinto. Ao ficcionalizar a oralidade, tanto no plano da forma quanto do conteúdo, o narrador aproxima, não apenas o oral ao escrito, mas o popular ao erudito. Para verificar as estratégias ficcionais utilizadas pelo autor para atingir esta mescla, consultamos: Câmara Cascudo, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp, entre outros. Guimarães consegue demonstrar que a fixação do texto na escrita não se caracteriza como limitadora para as situações de oralidade, pois em **Sagarana** é possível vislumbrar o quão valoroso é o compartilhamento de costumes e valores urbanos aos sertanejos.

**Palavras chave:** Guimarães Rosa; **Sagarana**, Oralidade; Ficcionalização.

## ABSTRACT

When composing his narratives, Guimarães Rosa objective representation of orality through writing. We present some aspects of narrative configuration present in the storybook **Sagarana**, in which there is a strong presence of the narrator backcountry, willing to tell their stories to a culturally distinct universe listener. By fictionalizing orality, both in terms of form and content, the narrator approaches, not just oral to the written, but the popular to classical. To analyze this aspect, we consulted: Câmara Cascudo's work, to check the fictional strategies used by the author to achieve this mix, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Vladimir Propp theories have been used, among others. Guimarães can demonstrate that the setting of the text in writing is not characterized as limiting to the orality situations, because in Sagarana is possible to glimpse how valuable is the sharing of customs and values to the urban hinterland.

Keywords: Guimarães Rosa; Sagarana, Orality; Fictionalization.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I - DOS MUITOS TÍTULOS: SEZÃO, CONTOS E SAGARANA... 14</b>	
1.1 - Síntese dos Contos de Sagarana: sob uma perspectiva temática.....	19
1.1.1 - O retorno da Fábula: Conversa de Bois, O Burrinho Pedrês .....	20
1.1.2 - O Sertão dos Valentões: Duelo e A Hora e vez de Augusto Matraga .....	22
1.1.3 - Uma pitada de malandragem: Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do Marido Pródigo .....	27
1.1.4 – Entre Rezas e Mandingas: São Marcos, Corpo Fechado e Sarapalha.....	30
1.1.5 - O lirismo no Sertão: Minha gente.....	35
1.2 - Título alterado, autor revelado .....	39
<b>CAPÍTULO II - A ANTROPOMORFIA EM CONVERSA DE BOIS..... 41</b>	
2.1 - Mais de Bichos que de Gente .....	46
2.2 - Canindé, Realejo, Soronho: para além da Onomatologia - a instauração da Antroponímia no conto <i>Conversa de Bois</i> .....	52
2.3 - De meninos e de homens – a mediação dos bois a favor de Tiaõzinho .....	58
<b>CAPÍTULO III - DAS MUITAS VOZES EM CONVERSA DE BOIS: OU A INTEGRAÇÃO DOS DISCURSOS NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA<sup>64</sup></b>	
3. 1 - Onde os discursos se entrecruzam: o sertanejo e o doutor .....	68
3.2 - <i>Infandum!!!</i> – E os bois falam.....	73
3.3 - Sofro pena de contar não... ..	80
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 88</b>	
<b>REFERENCIAS .....</b>	<b>91</b>

## INTRODUÇÃO

Aquele, vaqueiro ainda existe. É meu grande amigo. Foi com ele que aprendi muito sobre a alma dos bois.<sup>1</sup>  
João Guimarães Rosa

Antonio Candido, ao referir-se aos anos de 1930, ressalta as iniciativas culturais do governo Getúlio Vargas, cuja política dominante será marcada por um reformismo modernizador, ainda que autoritário:

[...] foi um eixo e um catalisador: um eixo em torno do qual girou de certo modo a cultura brasileira, catalisando elementos dispersos para dispô-los numa configuração nova. Neste sentido, foi um marco histórico, daqueles que fazem sentir vivamente que houve um “antes” diferente de um “depois”. Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da Nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças (CANDIDO 2000, p. 181-182).

Esse descortinamento do interior motivado, segundo Candido, pelas mudanças de concepção de literatura brasileira, promovida pelos modernistas da 1ª geração e pela política de Nação do governo Vargas, está presente na obra **Sagarana**, a qual descortina a riqueza do sertão brasileiro para o restante do país, funcionando como uma epígrafe, ou seja, uma citação de um autor, no frontispício de um livro, na abertura de um capítulo, para resumir o espírito do sertão, manifesto não apenas pelo homem simples, mas também pelos animais mágicos.

Dentre estes animais, a princípio foi o burrinho Sete-de-ouros, do conto *O Burrinho Pedrês*, que nos chamou atenção, porém a continuação da leitura de **Sagarana** nos deparamos com os grandes bois de carro do conto número oito - *Conversa de Bois*, cuja gênese é expressa pelo próprio Rosa:

Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enredo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) - também com carro, bois, carreiro e guia - totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo,

---

<sup>1</sup>Entrevista concedida a Paulo Dantas sobre a reportagem sobre o pantanal denominada O Vaqueiro Mariano. (DANTAS, 1975, p.23)

e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fôra definitivamente sacrificada. (ROSA, 1984, p. 9)

O conto *Conversa de Bois* tem início com uma singular epígrafe extraída do coro do Boi-bumbá uma das manifestações mais populares do folclore brasileiro:

"- Lá vai! Lá vai! Lá vai!...  
- Queremos ver... Queremos ver...  
- Lá vai o boi Cala-a-Boca  
fazendo a terra tremer!..."(CORDO BOI-BUMBÁ)  
(ROSA, 1984, p. 300)

O aspecto de fabulação já se manifesta com a figura do narrador - a irrada Risoleta que conta a estória, em troca da liberdade, a Manuel Timborna, que a relata ao narrador da novela, que se compromete em recontá-la com alguns ajustes. A narrativa se inicia com o carro-de-bois de Agenor Soronho, transportando uma carga de rapaduras e o corpo de Januário, pai de Tiãozinho, o guia dos bois de Soronho. O menino sofre pela perda e pelos maus tratos do carreiro Agenor, amante da mãe do menino, durante a prolongada doença do pai. O enredo apresentado nos reporta a Telêmaco, filho do grande Odisseu que sai de sua terra em busca de notícias de seu pai. O herói tem seu lar assediado por pretendentes ao trono que outrora seu pai ocupara, crente que estavam da morte dele. O principal pretendente é Alcino, que no conto *Conversa de Bois* podemos associar a Soronho, que “estava sustentando a família toda” (ROSA, 1984, p.316) e ficava “sempre perto da mãe, cochichando, fazendo dengos” (ROSA, 1984, p.316), que tal como Alcino pretendia ocupar o lugar de Odisseu. Tiãozinho não tem a mesma sorte de Telêmaco, cujo pai volta e vence os inimigos, seu pai morre e a partir de então estará sujeito aos abusos de Soronho:

E até quando Tiãozinho, zozinho de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai... (ROSA, 1984, p.321).

Ao reatualizar o mito de Ulisses, Guimarães oferece ao leitor uma verdade: conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Mas, “não basta conhecer a origem, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada” (ELÍADE, 1972, p.38).

Assim, se o pai está morto, não poderá voltar e como o herói grego trazer a honra para seu lar, portanto Tiãozinho que a princípio poderia identificar-se com Telêmaco, aproxima-se agora do próprio Ulisses e como este terá que empreender uma

penosa viagem antes de atingir o triunfo. Em *Conversa de Bois*, a saga de Tiãozinho se caracteriza pela tríade conflito-luta-superação que se encarrega demonstrar as vontades, os papéis e as potencialidades do menino, há uma espécie metamorfose que se revela por meio de uma alternância de resistência e superação contínuas, ou seja, na trajetória de Tiãozinho estão presentes as metáforas do rito iniciático do mito de origem, em que a vida consiste num movimento de recuo e avanço, expresso na alternância do dia e da noite, da disputa do adulto versus criança, processo necessário ao herói que ao passar por uma mudança de tempo e espaço, reorganiza esta experiência que o modifica e o forma.

Junto às quatro parselhas de bois compostas por Buscapé e Namorado; Capitão e Brabagato; Dansador e Brilhante; Realejo e Canindé, que conversam enquanto puxam o carro, Tiãozinho ao recordar a situação difícil que o pai viveu até a morte e, também, a sina de Didico, menino sofrido que morreu aos dez anos diante do carro-de-bois, únicos seres que lhe dedicaram algum tipo de afeição, pois se limitara em comer-lhes apenas as roupas do seu corpo e não o pisotearam, revisita sua própria história, sua possível travessia.

Travessia que prossegue com a conversa dos bois e com Tião mergulhado em recordações até que ao entardecer, quando chegam à ladeira do Morro-do-Sabão e encontram com o carro destruído de João Bala, ou seja, de uma situação inicial estável, vislumbramos um conflito que pode ou não trazer um triunfo.

Diante do carro destruído Tiãozinho segue com espectador silencioso, Agenor Soronho, por sua vez, dissimuladamente consola o outro carreiro, porém procura subir o morro o mais rapidamente possível para demonstrar ao Tiãozinho que era um carreiro de verdade. Após a subida bem-sucedida, ou seja, o aparente triunfo, Soronho, satisfeito por mostrar sua habilidade, tranquiliza-se e adormece com o compassado ritmado do carro. Os bois percebem que o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta está indefeso e combinam derrubá-lo e assim o fazem. Agenor Soronho cai e a roda do carro passa sobre seu pescoço, sem tempo para xingamentos. E menino miúdo e desprezado, torna-se grande e vivo e como tal assume o carro-de-bois com a carga de rapaduras e os corpos de seu pai e o de Soronho e segue triunfante por ter se vingado das injúrias sofridas:

Tiãozinho - nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro

está contente - renhein... nhein... - e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal (ROSA, 1984, p. 337).

Rememorando e reatualizando o mito de Ulisses, Tiãozinho se liberta do peso do tempo da dor, em certa proporção é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e de recriar seu mundo, torna-se apto a repetir o que os heróis fizeram no início dos tempos. E mais uma vez recorremos a Mircea Eliade que afirma: “não basta conhecer a origem, é preciso reintegrar o momento em que tal ou tal coisa foi criada” (ELÍADE, 1972, p.38). Este momento redentor, do menino carreiro, nos é apresentado por um narrador que descreve as práticas sócio-culturais peculiares a um sertão, onde a existência das realidades materiais subordina-se à criação artística,

Essa aproximação do tema animália e da representação das vozes dos anônimos nos motivou a construção deste trabalho a partir do conto *Conversa de Bois* no qual a especificidade dos papéis desempenhados pelos animais é o foco temático mais relevante, pois é um conto de uma terra “mais de bichos que de homens”. Este efeito é atingido quando Rosa constrói uma narrativa literária, na qual a existência do homem advém do animal, pois é na identificação com este que o bezerro-de-homem se constitui:

- O bezerro-de-homem 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 de que ele entenda a nossa conversa .. (ROSA, 1984, p. 333)

Não é o pai, tampouco a mãe e menos ainda Soronho que estão mais próximos da criança, Tiãozinho, o menino carreiro, pois os seres humanos tem a capacidade de sentir e de se expressar restritas e são os bois que ajudam o menino-animal a descobrir-se, a experimentar uma nova vida. Este efeito de significações é conseguido através de uma narração na qual os animais são os maiores partícipes desta vida literalizada, onde o trato com a linguagem, seja na alternância de vozes do narrador, na utilização do discurso indireto livre, levam à construção de um ambiente pleno de significações.

O estudo de qualquer um dos muitos títulos da obra de Guimarães Rosa pressupõe disponibilizar-se a adentrar num universo literário complexo e bastante amplo e, ao focarmos o estudo em **Sagarana**, um livro de contos, encontramos *Conversa de Bois* que, pela relativa concisão, é particularmente mais densa, isto significou pensar em vários aspectos: dos costumes sertanejos apresentados aos elementos míticos, da atração

exercida pela linguagem singular aos aspectos geográficos da obra. Porém destes muitos aspectos, alguns já bastante visitados pela crítica, chamou-nos atenção em como Guimarães Rosa, ao trazer os personagens animais para a literatura brasileira, ao dar-lhes voz, os anuncia a cada momento como participantes da narrativa de um Brasil a ser desvelado.

Para a realização deste trabalho, recorreremos a Walter Benjamin, utilizando especificamente o ensaio **O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**, que subsidiou a teoria sobre narração. A obra **Morfologia do conto maravilhosos** de Vladimir Propp, encaminhou-nos na compreensão da estrutura do conto, bem como na análise de personagens, embora contestada por alguns autores, sua obra foi o marco inicial de uma metodologia interpretativa - a narratologia. A leitura de **Mito e realidade** de autoria de Mircea Eliade ofereceu-nos subsídios para adentrar no universo mágico de Guimarães Rosa. E a preciosa produção de Sônia Maria Van Dijk Lima: **Guimarães Rosa: escritura de Sagarana, Sagarana e a recepção da crítica**, além de **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa** aguçaram, mas também responderam boa parte das inquietações oriundas da leitura da obra **Sagarana**. Houve ainda a leitura de **Sagarana Emotiva** de Paulo Dantas uma raridade que traz à tona o Guimarães Rosa para além do escritor, mas como indivíduo, cuja capacidade de sentir empatia pelo outro levou à produção de tão extraordinária e incomparável obra.

“A Caminho Do Sertão: as narrativas roseanas como epígrafes de um Brasil pouco revelado” organiza-se em três capítulos, a ordem destes foi pensada a partir da evocação trazida pelo título, a de traçar uma trilha em direção à análise do conto *Conversa de Bois* apresenta três partes distintas. O primeiro capítulo, “Dos Muitos Títulos: Sezão, Contos e **Sagarana**, em sua primeira parte, situa o leitor na obra de Guimarães Rosa, uma vez que apresenta uma síntese dos contos de **Sagarana** obedecendo a uma perspectiva temática, a saber: O Retorno da Fábula, na qual estão os contos - *Conversa de Bois e O Burrinho Pedrês*; O Sertão dos Valentões onde se encontram *Duelo e A Hora e vez de Augusto Matraga*; o agrupamento seguinte é denominado Entre Rezas e Mandingas com os contos - *São Marcos, Corpo Fechado e Sarapalha. Quanto a Minha Gente e Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou Traços biográficos de Lalino Salãthiel*, obedecem às temáticas Lirismo Todo-Fim-É-Bom no Sertão e Uma Pitada de Malandragem, respectivamente. Encerrando este capítulo com

uma parte denominada Título alterado, autor revelado falando, na qual apresentamos a historicidade dos títulos da obra **Sagarana**.

No segundo capítulo, denominado A Antropomorfia em *Conversa de Bois* de João Guimarães Rosa, estabelecemos uma relação entre os personagens humanos e não-humanos, em *Mais de Bichos que de Gente*, evidenciamos presença ímpar dos animais. A partir desta apresentação da animália, na qual se evidencia sua importância, realizamos uma investigação dos nomes destes e dos nomes dos humanos e sua implicação na narrativa roseana, sob o título de Canindé, Realejo, Soronho: para além da Onomatologia - a instauração da Antroponímia no conto *Conversa de Bois*. Este capítulo se encerra com *De meninos e de homens* – a mediação dos bois a favor de Tiaõzinho, onde revisitamos a mitologia grega, em especial a figura de Telêmaco, o qual comparamos a Tiaõzinho.

O terceiro capítulo da dissertação é devotado a uma interpretação dos discursos presentes no conto *Conversa de Bois* sob o título: *Das Muitas Vozes em Conversa De Bois*: ou a integração dos discursos na narrativa de Guimarães Rosa. O capítulo está integrado por duas partes uma que analisa a linguagem do doutor e do sertanejo em - *Onde os discursos se entrecruzam: o sertanejo e o doutor* e a outra investiga a força expressiva dos animais em: *Infandum!!! E os bichos falam ...*

## CAPÍTULO I - DOS MUITOS TÍTULOS: SEZÃO, CONTOS E SAGARANA

Antes de nos dedicarmos ao conto *Conversa de Bois*, pareceu-nos pertinente fazer um breve relato de aspectos mais gerais da obra **Sagarana** da qual o conto foi extraído.

Segundo Sônia Van Dijck Lima (2003), por ocasião do lançamento de **Sagarana** em 1946, Guimarães Rosa não era, propriamente, neófilo em matéria de literatura, ou seja, havia recebido o 1º Prêmio de Poesia na Academia Brasileira de Letras pelo livro de poesia *Magma*, em junho de 1937; e, mesmo antes dessa data, seus contos já haviam sido publicados em duas ocasiões na revista *O Cruzeiro*, a primeira publicação foi o conto *Mystério de Highmore Hall*, de dezembro de 1929, na sequência, em junho e julho de 1930 estamparam a revista *Chronos Kai Anagke (Tempo e destino)* e *Caçadores de camurças*, respectivamente. Ainda **O Jornal**, havia publicado, anteriormente, no mês de fevereiro do mesmo ano, o conto *Makiné*.

O projeto inicial de **Sagarana** deu-se em 1937, mesmo ano de premiação de *Magma*, quando Rosa concorreu ao Prêmio Humberto de Campos, no qual se apresentou com o pseudônimo de Viator, a produção gerou controvérsia entre os membros da comissão avaliadora, a propósito da disputa Graciliano escreveu:

[...] abri um cartapácio de quinhentas páginas grandes: uma dúzia de contos enormes, assinados por um certo Viator que ninguém presumia quem fosse. (...) No dia do julgamento, eliminadas composições menos sólidas, ficamos horas no gabinete de Prudente de Moraes, hesitando entre esse volume desigual e outro, *Maria Perigosa*, que não se elevava nem caía muito. Optei pelo segundo – e, em consequência, Marques Rebelo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes. (...) Dias da Costa apoiou-me. Prudente de Moraes sustentou Marques. E Peregrino Júnior, transformado em fiel da balança, exigiu quarenta e oito horas para manifestar-se. Escolheu *Maria Perigosa* – e assim Luís Jardim obteve o prêmio Humberto de Campos em 1938. Como ninguém sabia quem era Viator, e insatisfeito com o resultado de 1938, Marques Rebelo (1939) resolveu provocar o autor, publicando uma espécie de relatório de sua participação na comissão do Prêmio, sem poupar elogios ao desconhecido perdedor: Qualidades excepcionais, não só de contista, como de escritor propriamente. Conhecedor forte da vida brasileira, segurança absoluta na exposição dos seus ambientes, diálogo muito bem feito, elevação de ideias, bom gosto RAMOS (*apud* LIMA, 2003).

Engavetado por quase uma década, o livro que primeiramente se chamou **Sezão**, numa referencia à estória dos primos Ribeiro e Argemiro, isolados numa remota região de Minas Gerais, vítimas de malária, compartilham, numa mórbida harmonia, recordações do passado. Esta harmonia é desfeita, quando primo Argemiro confessa o amor que sentia por Luiza, esposa que se revela infiel ao primo Ribeiro; este tardiamente ofendido se afasta do companheiro de mazelas e ambos seguem solitários para o fim inexorável: a morte.

Em permanecendo o título **Sezão** para o livro de contos, dar-se-ia a impressão de uma ênfase na doença e, conseqüentemente, na morte. Assim ao mudar o nome do conto que intitulava o livro para Sarapalha, nome de uma região fictícia onde está localizada a fazenda na qual vivem os primos Argemiro e Ribeiro, o eixo se descola para o espaço e não se restringindo ao estado mórbido dos personagens.

Ao inscrever-se no já mencionado concurso de contos Humberto de Campos, Rosa adota o título genérico, para a produção anteriormente denominada Sezão, « Contos », no qual figuram as seguintes estórias: *Sezão, Conversa de Bois, Traços biográficos de Lalino Salãthiel, Duello, Minha Gente, Bicho Máu, Corpo Fechado, Envultamento, Questões de Família, Uma Historia de Amor, O Burrinho Pedrês e A Oportunidade de Augusto Matraga*; a estas narrativas Rosa acrescenta o posfácio:

Porteira de Fim de Estrada, ao qual confere a seguinte explicação: “Sezão e as outras historias companheiras foram começadas e acabadas no formoso ano de 1937, precisamente entre 20 de Maio e 4 de Dezembro, e mais ou menos na ordem em que estão seriadas aqui (LIMA, 2003, p.16).

Com o título **Sagarana** vieram outras modificações no livro que foi preterido pelo de Luís Jardim. Das doze narrativas iniciais restam apenas nove. Também houve alteração da ordem em que apareciam os contos na primeira versão, bem como alguns contos receberam outros nomes, assim: foram excluídos desta versão *Bicho Máu, Questões de Família, Uma Historia de Amor*. Tiveram os nomes alterados: *Sezão* que passou a *Sarapalha*, *Envultamento* que se transformou em *São Marcos e A Oportunidade de Augusto Matraga* passou a ser denominado - *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Feitas as exclusões de contos e a alteração dos nomes, a nova ordem passou a ser a seguinte: *O Burrinho Pedrês, Sarapalha, Minha Gente, Traços*

*biográficos de Lalino Salãthiel, Duelo<sup>2</sup>, Conversa de Bois, Corpo Fechado, São Marcos e A hora e a vez de Augusto Matraga.*

Ao compor **Sagarana**, Guimarães Rosa apresenta um sertão permeado por uma universalidade existencialista, uma vez que a imagem de sua região estava vinculada às impressões subjetivas do narrador, as quais são reveladas pelo tempo psicológico predominante nas narrativas. Porém é inegável, guardadas as proporções, a condição de Guimarães de herdeiro de uma construção cultural regional, cujo projeto inicial se encontra no século XIX:

A narrativa regional romântica, com a independência política e cultural do Brasil, aparece de forma consciente, priorizando o caráter nacional com o seu localismo, folclore e tradição, apesar de ter sido caracterizada pelo subjetivismo saudoso e pelo escapismo dos românticos (VIANA, 2011, p.8).

Assim, no Romantismo brasileiro, não apenas o eixo cultural urbano, representado pelas metrópoles do Rio de Janeiro e de São Paulo, é o ambiente na produção literária, mas inaugura-se como cenário para os românticos: o interior de Minas Gerais, de Bernardo Guimarães com os romances **O ermitão de Muquém** (1865) e **O garimpeiro** (1872) e o sertão de Mato Grosso com Visconde de Taunay através da obra **Inocência** (1872). No Nordeste, José de Alencar, fundador de nossa prosa de ficção e já consagrado por seus romances urbanos: **A Viuvinha** (1860) e **Lucíola** (1862), incorpora à sua produção o regionalismos em **O gaúcho** (1870), **Til** (1872) e **O sertanejo** (1875). Do mesmo período há os romances **O Cabeleira** (1876), **O matuto** (1878) e **Lourenço** (1881) do cearense Franklin Távora cuja tônica é o aspecto regional.

Com o Naturalismo há a consolidação do Regionalismo. Assim o meio rural do Nordeste e também do Sudeste configura-se como tema dos romances e há autores que inserem o modo de falar da região representada. Nesse período, destacam-se as produções de Inglês de Sousa, ambientadas na Amazônia: **O missionário** (1888) e **Contos amazônicos** (1893), o livro de contos **Pelo Sertão** (1898) de Afonso Arinos de Melo Franco, há ainda Rodolfo Teófilo que aborda o drama da seca e da migração em **A fome** (1890), Domingos Olímpio com **Luzia-homem** (1903), cuja protagonista da história é uma retirante da seca de 1877 e Manuel de Oliveira Paiva com **Dona Guidinha do poço** (1952), editado sessenta anos após a morte do autor, estas obras

---

<sup>2</sup>Atualização decorrente do Acordo Ortográfico de 1943, aprovado em 12 de agosto de 1943, que na Base VI - Letras dobradas: orienta a permanência, apenas dos grupos *rr* e *ss* com som único e do grupo *cc* (ou *çç*) com sons distintos, assim *Duello* (1937) passa a *Duelo* (1946). LIMA (2003)

unem a língua literária à fala sertaneja como forma de representação da realidade do homem sertanejo.

Este caminho em direção ao regional, iniciado pelo Romantismo, teve seus aspectos ampliados no Naturalismo, pois segundo Candido, no que tange ao regionalismo:

“os temas permanecem os mesmos: se os cenários são ainda a terra que, soberana, domina os homens e os animais e as coisas se as condições socioeconômicas são ainda, na maior parte, aqueles que escravizam e aviltam, sem lhes dar oportunidade de fuga e superação; o ângulo de visão, o veículo expressivo e a técnica da estrutura são outros” (CANDIDO, 1987, P. 161).

Nesta condição de retratar o aviltamento do sertanejo, inserem as obras pré-modernistas: **Os jagunços** (1898), contos de autoria de Afonso Arinos de Melo Franco, **Os Sertões** (1902), de Euclides da Cunha, cuja divisão em três partes: A terra, O homem e A luta; possibilitou ao escritor analisar, respectivamente, as características geológicas, botânicas, zoológicas e hidrográficas da região, a vida, os costumes e a religiosidade sertaneja, além de narrar os fatos ocorridos nas quatro expedições enviadas ao arraial de Canudos, no nordeste da Bahia, liderado por Antônio Conselheiro<sup>3</sup>, figura ao lado destas obras, **Cidades Mortas** (1919) de Monteiro Lobato, livro de contos que retrata a decadência do Vale do Paraíba com o declínio da produção cafeeira.

O cientificismo e o objetivismo presentes nas obras dos períodos Naturalista e Pré-modernista contribuem para as produções da geração de 1930, inserida no Modernismo brasileiro e representada por José Américo de Almeida com **A Bagaceira** (1928), que retoma uma literatura regionalista de temática social - a seca, o retirante, os engenhos, a vida nos canaviais. Seguem-se, cronologicamente, a ele Raquel de Queiroz com **O Quinze** (1930), José Lins do Rego com **Menino de Engenho** (1932), Jorge Amado com **Cacau** (1933), Graciliano Ramos que em 1938 publicou **Vidas Secas**, Erico Veríssimo com a trilogia: **O tempo e o vento** (1ª parte) **O continente** – 1949, **O tempo e o vento** (2ª parte) — **O retrato** – 1951 e **O tempo e o vento** (3ª parte) — **O arquipélago** – 1962, entre outros.

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da

---

<sup>3</sup>Em 1877, o Nordeste brasileiro passa por uma das mais calamitosas secas de sua história; multidões de flagelados perambulam, famintos, pelas estradas em busca de socorro governamental ou de ajuda divina; Neste contexto de privação extrema, cresce a popularidade de Antônio Conselheiro, entre os sertanejos pobres, Antônio Conselheiro, ou o "Bom Jesus", como também passa a ser chamado, seria uma figura santa, um profeta enviado por "Deus" para socorrê-los.

“descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado (Bosi, 1977, pp. 431).

Ao realizar esta descida estética à linguagem oral, inovação linguística atribuída à Primeira Geração Modernista, e ao focar temas regionalistas, Guimarães Rosa representou uma força revigorante para o regionalismo brasileiro:

A experiência documentária de Guimarães Rosa, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e pelo nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico, tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro a matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, – para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 1981, p. 122).

Esta experiência documentária somente foi anteriormente observada em Simões Lopes Neto que em 1911 lançou *Contos Gauchescos*, cuja narrativa é realizada pelo velho peão de estância Blau Nunes dirige seu denso discurso a um interlocutor que, similarmente aos contos de **Sagarana** é oriundo de um universo urbano, culturalmente diverso daquele do qual participa o narrador do relato, ou seja, há a presença de um olhar erudito sobre a realidade das regiões agrárias que funciona como contraponto do discurso rústico.

Há, ainda, de se registrar o livro de contos *Os caboclos* (1920) de Valdomiro Silveira que incorpora no discurso culto o ritmo e as expressões advindas da oralidade das vozes caipiras das personagens, tal como faz Rosa em **Sagarana**.

Guimarães Rosa pode ter aprendido com estes dois últimos que para falar de uma região é necessária formação literária e contato direto com o meio social do qual se fala. Porém, se diferencia destes ao fazer uma literatura na qual o universo regional com seus conhecimentos, mitologias e falas se mesclam às do homem culto numa simbiose natural. Com isto, a passagem do ao oral ao escrito, do popular ao culto, do iletrado ao letrado se desenvolve por nuances imperceptíveis, pois o sertão, nas obras de Rosa, não apenas um espaço geográfico, mas sim um espaço literário e o homem sertanejo é apenas um homem, cujas dores e alegrias podem ser compartilhadas e sentidas, uma vez que não há circunscrição geográfica, por outros homens, em outros tempos e espaços.

## 1.1 - Síntese dos Contos de Sagarana: sob uma perspectiva temática

A intenção de apresentar a síntese dos contos que compõem a obra **Sagarana** é a de inserir o leitor progressivamente no mundo roseano. Primeiramente, pensamos em apresentar os resumos-comentados seguindo a ordem de publicação de 1984, ou seja: *O Burrinho Pedrês*, *Sarapalha*, *Minha Gente*, *Traços biográficos de Lalino Salãthiel*, *Duelo*, *Conversa de Bois*, *Corpo Fechado*, *São Marcos* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*.

Abandonamos rapidamente esta forma de apresentação e pensamos em organizá-la de acordo com o foco narrativo. Assim, os contos *Minha Gente* e *São Marcos* estariam juntos, pois o foco narrativo é o da primeira pessoa e os demais agrupados pelo foco narrativo de terceira pessoa.

Ao analisarmos um pouco mais detalhadamente os tipos de organização e a vinculação destas ao nosso título: *A Caminho do Sertão: as narrativas roseanas como epígrafes de um Brasil pouco revelado*, pensamos que a organização a partir dos temas tratados nos enredos dos contos seria a mais adequada. Desta forma, foram elencados cinco grandes temas nos quais distribuímos os contos. Por aproximarem-se das fábulas clássicas, com ênfase nos animais-personagens: *Conversa de Bois* e *O Burrinho Pedrês* foram agrupados sob o tema - O retorno da Fábula; também conseguimos agrupar *Duelo* e *A Hora e vez de Augusto Matraga*, sob o título O Sertão dos Valentões, uma vez que ambos tem atos de violência como pano de fundo. Há um terceiro agrupamento denominado Entre Rezas e Mandingas, no qual estão inseridos os contos *São Marcos*, *Corpo Fechado* e *Sarapalha*, por guardarem relação com o metafísico.

Após esta primeira organização, voltamos à leitura de **Sagarana** para revermos a vinculação de alguns contos aos temas, alteramos alguns temas na esperança de que duplas ou trios de contos estivessem sob a égide de uma temática, porém *Traços biográficos de Lalino Salãthiel* ou *Traços biográficos de Lalino Salãthiel* apresentava características muito díspares dos contos já arrolados aos temas, então construímos um novo tema denominado Uma Pitada de Malandragem, no qual Lalino e sua saga foram inseridos.

Dos nove contos, oito já estavam tematizados e passou-se com *Minha Gente* o mesmo que *Traços biográficos de Lalino Salãthiel* ou *Traços biográficos de Lalino*

*Salãthiel*; assim isoladamente o conto *Minha Gente* constitui o Lirismo Todo-Fim-É-Bom no Sertão tema que coincide exatamente com o desenlace desta bucólica narrativa.

Assim, sem desconsiderar o foco narrativo, optamos pela perspectiva temática para apresentarmos a síntese dos contos da obra **Sagarana**.

### 1.1.1 - *O retorno da Fábula: Conversa de Bois, O Burrinho Pedrês*

Segundo Carlos Ceia em **Pós-modernismo, E-Dicionário de Termos Literários**, fabulação é característica própria do anti-romance, envolvendo uma espécie de alegoria que apresenta como real o que é puramente imaginário, pois na fabulação se privilegia a soberania do autor ao nível das ideias, da história e da linguagem em detrimento da personagem individual, por vezes essa soberania revela uma originalidade, sobretudo ao nível das inovações linguísticas e no modo de representação da experiência humana.

Ainda segundo CEIA:

De facto, o termo fabulação é usado sempre que não há evolução comparativa de personagens e a ênfase recai sobre o sentido, o significado da própria narrativa, dependendo a sua estrutura de uma analogia com um personagem de outra obra literária, cuja história serve de subtexto, ou antes, de mito a ser “desmistificado” ou subvertido (CEIA, 2012).

Esta intertextualidade, segundo o autor, pode ser detectada em **Ulysses** (1922) de autoria de James Joyce, como também sugere uma lista de fabulações, “fábulas” modernas e metaficcões, que se seguiram às obras do escritor inglês, tais como: **Lolita** (1955) do russo Vladimir Nabokov e **Mil Novecentos e Oitenta e Quatro** (1949) do estadunidense George Orwell, a estas produções unimos **Sagarana** (1938) do brasileiro Guimarães Rosa que, ao atribuir o discurso aos animais em *Conversa de Bois* e *O Burrinho Pedrês*, propôs uma evolução da fábula, pois são incorporados repertórios novos de narrativas, as quais estão ajustadas à visão de mundo do sertão do Brasil, assim o autor mineiro subverte a narrativa da fábula, retirando-lhe o caráter, meramente, didático-pedagógico ou ideológico, e conferindo-lhe um aspecto de ludicidade.

Guimarães Rosa, nos contos *O Burrinho Pedrês* e, principalmente, em *Conversa de Bois*, humaniza os animais que comungam das alegrias e das tristezas de seus donos no ambiente inóspito do sertão, cuja síntese será desenvolvida no decorrer desta dissertação. Na sequência apresentamos a síntese do conto *O Burrinho Pedrês*,

cujos personagens centrais são um burrinho - Sete-de-Ouros, que tem pensamentos e comportamentos próprios que independem de sua condição animal.

### **1.1.1.1 - O Burrinho Pedrês**

"Lá em cima daquela serra, passa boi, passa boiada, passa gente ruim e boa, passa a minha namorada." (QUADRA DE DESAFIO.)

*"For a walk and back again", said the fox. "Will you come with me? I'll take you on my back. For a walk and back again."* (GREY Fox, ESTÓRIA PARAMENINOS.)

O BURRINHO PEDRÊS

"E, ao meu macho rosado, carregado de algodão, perguntei: p'ra onde ia? P'ra rodar no mutirão." (VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA)“ (ROSA, 1984, p.9)

O Major Saulo, seu secretário Francolim e dez vaqueiros tocam uma boiada da Fazenda da Tampa até o arraial onde dois trens os esperavam. Na noite anterior à viagem, as melhores montarias fogem e o Major Saulo determina que se utilize o burrinho velho, que jamais servira para tocar boiada: o Sete-de-Ouros. A humilhação de montar o velho burrinho coube a João Manico, por ser o mais leve do grupo. Feita a entregadogado, todos partem na escuridão da noite, ainda sob a chuva, à exceção do Major Saulo, que ficou no arraial com a família.

O vaqueiro Badu, que bebeu mais que os outros, foi trapaceado, perdeu a sua montaria e teve de voltar no lombo de Sete-de-Ouros. O que a princípio parece uma desonra, livra-o do grande infortúnio, que consiste em que todos os cavaleiros e os seus belos cavalos são tragicamente tragados pela enchente do ribeirão e o humilhado Badu, que apesar de estar dormindo, abraçado ao pescoço de Sete-de-Ouros nada sofre, pois a experiência e calma, oriundas da idade avançada, não permitiram que o burrinho se desorientasse durante a travessia. Sete-de-Ouros, também, foi o responsável pelo salvamento de Francolim que se agarrou à cauda do cauteloso animal. Badu, apesar do ocorrido e tão seguro que estava, foi entregue, ainda dormindo, à porta do paiol. E Sete-de-Ouros, sabedor do dever cumprido:

endireitou para a coberta. Farejou o cocho. Achou milho. Comeu. Depois procurou um lugar qualquer, e se acomodou para dormir, entre a vaca mocha e a vaca malhada, que ruminavam, quase sem bulha, na escuridão. ”(ROSA, 1984, p.78).

Como informamos anteriormente, sob o tema O retorno da Fábula estão os contos *Conversa de Bois* e *O Burrinho Pedrês*, apresentamos apenas a síntese de *O Burrinho Pedrês*, pois a de *Conversa de Bois* já foi apresentada nas páginas iniciais deste trabalho.

### ***1.1.2 - O Sertão dos Valentões: Duelo e A Hora e vez de Augusto Matraga***

A canção João Valentão composta por Dorival Caymmi, poderia ser a trilha sonora dos valentões de *Sagarana* – Matraga e Turíbio Todo, pois como os personagens roseanos, João Valentão é um sujeito brigão que nunca presta atenção ao dar bofetão, intimida a todos e faz coisas que até Deus duvida:

João Valentão é brigão Pra dar bofetão  
 Não presta atenção e nem pensa na vida  
 A todos João intimida  
 Faz coisas que até Deus duvida  
 Mas tem seu momento na vida  
 É quando o sol vai quebrando  
 Lá pro fim do mundo pra noite chegar  
 É quando se ouve mais forte  
 O ronco das ondas na beira do mar  
 É quando o cansaço da lida da vida  
 Obriga João se sentar  
 É quando a morena se encolhe  
 Se chega pro lado querendo agradar  
 Se a noite é de lua  
 A vontade é contar mentira  
 É se espreguiçar  
 Deitar na areia da praia  
 Que acaba onde a vista não pode alcançar  
 E assim adormece esse homem  
 Que nunca precisa dormir pra sonhar  
 Porque não há sonho mais lindo do que sua terra (CAYMMI, Dorival<sup>1</sup>, 1954).

Esta figura emblemática do homem que resolve as suas questões pessoais com o uso da violência está presente nos contos *Duelo* e *A Hora e vez de Augusto Matraga*, cujos personagens com seus atos de brutalidade atingem, indistintamente, aos seus familiares e a eles mesmos, configurando uma narrativa onde a violência leva a queda, mas também pode representar redenção destes homens movidos pelos instintos.

### 1.1.2.1 - Duelo

E grita a piranha cor de palha, irritadíssima:

- Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!...

- Exagero... - diz a arraia, durmo na areia, de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar.

- Pois, amigas, - murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria - nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos (ROSA,1984, p.154)

Turíbio Todo, ex-seleiro de profissão, foi pescar e avisou a mulher, Dona Silivana, que pernoitaria no Dêcãmão, na casa do primo Lucrécio, para tentar a sorte no pesqueiro das Quatorze Cruzes. Não foi bem-sucedido, mudou de ideia e voltou no mesmo dia, encontrando a esposa em amores com o ex-militar Cassiano Gomes, conhecido pela notável habilidade com as armas.

Dissimulou o retorno na manhã seguinte, comunicando à mulher que viajaria. Porém pôs-se a espreita de Cassiano Gomes, e meteu-lhe, pelas costas, uma bala na nuca. Porém a sensação de vingança durou pouco, pois soube que alvejara Levindo Gomes, irmão do usurpador e muito parecido com ele.

A suposta viagem se converteu em fuga, pois Cassiano Gomes propôs-se a vingar a morte do irmão inocente. Turíbio Todo foge por cinco meses e meio, atravessa o Paraopeba com destino a São Paulo. Cassiano Gomes, já cansado, não atravessa o rio, retorna à Vista Alegre, onde se reencontra com Silivina e com Seu Raymundo, o boticário, que lhe informa suas precárias condições de saúde: *más válvulas e maus orifícios cardíacos*, assim pretende recomeçar, rapidamente, a caçada.

Agravado o problema cardíaco, faz repouso involuntário no Mosquito, um povoado distante de tudo. Lá, ajuda o capiau Timpim Vinte-e-Um, que, em agradecimento, jura cumprir a jornada de vingança iniciada por Cassiano.

Dona Silivana envia uma carta a Turíbio Todo com a notícia da morte do ex-amante. Ele volta confiante da vitória alcançada, retomando a vida com a esposa infiel, desconhecendo que Timpim Vinte-e-Um levaria a cabo a vingança de Cassiano. O capiauzinho mata, mesmo contra a própria vontade, Turíbio Todo com uma garrucha de dois canos:

Mas a garrucha não negou fogo. Turíbio Todo pendeu e se afundou da sela, com uma bala na cara esquerda e outra na testa. O cavalo correu; o pé do defunto se soltou do estribo. O corpo prancheou, pronou, e ficou estatelado. Então, o caguinxo

Timpim Vinte-e-Um fez também o em-nome-do-padre, e abriu os joelhos, esporeando (ROSA, 1984, p. 187).

A temática do adultério feminino e por extensão das questões da lavagem da honra aparecem, não apenas no conto *Duelo*, mas também em *Sarapalha e A Hora e vez de Augusto Matraga*. Em *Duelo*, porém estes conceitos da honra sertaneja são mais evidenciados:

Todavia, como o bom, o legítimo capiau<sup>4</sup>, quanto maior é a raiva tanto melhor e com mais calma raciocina, Turíbio Todo dali se afastou mais macio ainda do que tinha chegado, e foi cozinhar o seu ódio branco em panela de água fria (ROSA, 1984, p. 158).

Nesta lógica sertaneja, o sujeito ultrajado deveria lavar a honra com o sangue do traidor, para ser merecedor dos adjetivos “bom” e “legítimo”. Mais uma vez em Guimarães se evidencia por e pela arte de usar as palavras. Ainda, esmerando-se no uso da linguagem, faz um chamamento ao leitor, no melhor estilo machadiano em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

[...] tencionando chegar até ao pesqueiro das Quatorze-Cruzes e pernoitar em casa do primo Lucrécio, no Dêcãmão. Mudara de idéia, sem contra aviso à esposa; bem feito<sup>5</sup>! veio encontrá-la em pleno (com perdão da palavra, mas é verídica a narrativa<sup>6</sup>) em pleno adultério, no mais doce, dado e descuidoso, dos idílios fraudulentos (ROSA, 1984, p. 158).

O narrador, em tom de conversa, pede desculpas ao leitor pelo ato adúltero, e na sequência enfatiza a veracidade do ocorrido, gerando um suspense que levará o leitor não apenas a continuar lendo ou talvez dialogando com o narrador, uma vez que há o ambíguo “bem feito!”, que pode ser destinado tanto a Turíbio, quanto ao casal que se encontrava nos “idílios fraudulentos”.

A narrativa segue tensa com os preparativos da emboscada, que culmina no equívoco da morte do inocente, o que desencadeia a perseguição inversa e o desfecho inesperado, onde mais uma vez o código de honra sertanejo é reforçado, pois Timpim, em honra da palavra afiançada, mata Turíbio.

Esta sucessão de acontecimentos dramáticos, a inserção de comentários do narrador, que se presentifica no conto, seguidamente, são ingredientes essenciais para manter o interesse do leitor no fato narrado.

---

<sup>4</sup>Grifo nosso.

<sup>5</sup>Grifo nosso.

<sup>6</sup>Grifo nosso.

### 1.1.2.2 - A Hora e vez de Augusto Matraga

"Eu sou pobre, pobre, pobre, vou-me embora, vou-me embora.....  
 Eu sou rica, rica, rica, vou-me embora, daqui!..."  
 (CANTIGA ANTIGA.)  
 "Sapo não pula por boniteza, mas porém por percisão"  
 "(PROVÉRPIO CAPIAU.)"(ROSA,1984, p.338).

Augusto Matraga, o Nhô Augusto, tem como nome de batismo Augusto Esteves, é filho do Coronel Afonso Esteves das Pindaíbas e do Saco-de-Embira, é um homem de má índole, capaz de grandes perversidades contra quem se interpõe no seu caminho. Maltrata a esposa Dona Dionóra e despreza a filha Mimita. Apesar de tanta arrogância, sofre de desprestígio político e está em declínio econômico.

Cansada dos maus-tratos, Dona Dionóra foge com Ovídio Moura, levando a filha única do casal. Diante de tamanha afronta, Nhô Augusto prepara uma perseguição implacável aos amantes, porém Quim Recadeiro o informa que seus capangas se bandearam para o lado do Major Consilva. Considerando esta situação mais importante que a fuga da esposa, adia a busca aos fugitivos e vai ter com os, também, infieis capangas.

Estes o espancam e marcam-no com ferro de gado. Quando os capangas vão matá-lo, recobra as forças e atira-se no despenhadeiro do rancho do Barranco, sendo dado por morto. Porém, no fundo do precipício, é socorrido por mãe Quitéria e pai Serapião, um casal de negros velhos, que vive naquele outro lado do mundo, tamanho é o isolamento do lugar.

Curado, porém com deformações irremediáveis, muda-se com seus protetores para o povoado do Tombador, onde trabalha o dia todo, reza com devoção, ajuda aos necessitados, na esperança de obter o céu: "Nhô Augusto se ajoelhou, no meio da estrada, abriu os braços em cruz, e jurou: - Eu vou p'ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!" (ROSA, 1984, 356).

Após seis anos, Nhô Augusto, através do Tião da Thereza, recebe notícias: da família - Ovídio Moura vive feliz com Dinóra e se preparam para o casamento na igreja por esta considerar-se viúva; a filha Mimita caiu na perdição enganada por um mascate. Dos poucos amigos: Quim Recadeiro, capanga considerado covarde, morreu, com mais de vinte balas no corpo, defendendo a honra do ex-patrão. Dos inimigos declarados: O

Major Consilva arrematara as duas fazendas de Nhô Augusto e continuava mandando no Murici.

Triste, porém resignado com sua sina, Matraga, conhece, nessa época, o temido jagunço Joãozinho Bem-Bem. Augusto Matraga admira suas armas e seu bando composto por: Flosino Capeta, Tim-Tatu-tá-te-vendo, Zeferino, Juruminho, Epifânio, apesar da tentação, mas como homem regenerado, recusa-se a compor o bando ou receber qualquer favor deles.

Após a recusa, mas incomodado pela admiração que lhe confere Joãozinho Bem-Bem, Matraga parte sem destino, porém pouco depois se encontra com Joãozinho Bem-Bem, o qual novamente o convida para compor o bando. A conversa é interrompida pela chegada de um velho, cuja família está prestes a ser dizimada por Bem-Bem em vingança da morte de Juruminho. Augusto Matraga clama por justiça, não é atendido assim liquida diversos capangas de Bem-Bem, duela com o jagunço e fica ferido mortalmente, entretanto antes de morrer é reconhecido com o herói pelo primo João Lomba:

Então, Augusto Matraga fechou um pouco os olhos, com sorriso intenso nos lábios lambuzados de sangue, e de seu rosto subia um sagaz contentamento.

[...] - Põe a benção na minha filha... Seja lá onde for que ela esteja. ' E, Dionóra... Fala com a Dionóra que está tudo em ordem!

Depois, morreu (ROSA, 1984, p. 385).

Augusto Matraga passa por significativas transformações durante a narrativa: é um valentão temido e odiado, que mesmo assim é derrotado pelo seu inimigo, abandonado pela esposa, desprovido de seus bens, desfigurado e no máximo do seu declínio, ele renasce como um homem temente a Deus.

Esse renascer de Augusto, porém é testemunhado apenas pelo casal de negros que o salvara. Assim, o duelo que trava com Bem Bem, é a possibilidade de redimir-se diante de todos, pois o enfrentamento é por ele, e também pelo povo, o que segundo PROPP é: “A função limite pode ser a recompensa, alcançar o objeto desejado ou, de uma maneira geral, a reparação da malfeitoria, o socorro e a salvação durante a perseguição, etc” (PROPP, 2010, p. 144).

Ao ser morto em combate, Augusto Matraga se transforma em um mito, ascende a categoria de herói, sua saga passa a ser contada de boca em boca, pois desde

os tempos míticos, ainda que de maneira inconsciente, a humanidade buscando por heróis, e Guimarães Rosa foi um grande criador de heróis.

### ***1.1.3 - Uma pitada de malandragem: Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do Marido Pródigo***

Além de ser grande criador de heróis, Guimarães Rosa também criou notáveis malandros. Seguindo a perspectiva de narração alegórica da fábula, cujos personagens são animais, e cujo final se constitui em uma lição de ética comportamental, identificamos, em **Sagarana**, a figura do malandro que é um tipo de anti-herói, cujo aspecto lúdico de agir o aproxima das figuras animais recorrentes nas fábulas.

No conto *Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do Marido Pródigo*, esta associação à malandragem é feita já na epígrafe do conto quando Rosa utiliza fragmentos da fábula “Festa no céu”, na qual, em algumas versões, é o sapo que desejando muito ir à festa no céu, e não podendo voar, entra na viola do urubu e segue para o céu. Assim, Rosa ao criar a história de Lalino, nos reconta a história do sapo e do cágado:

E (...) não está pensando no sapo. No sapo e no cágado da estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu. A festa foi boa, mas, os dois não tendo tido tempo de entrar na viola, para o regresso, sobraram no céu e foram descobertos. E então São Pedro comunicou-lhes: "Vou varrer vocês dois lá para baixo. Jogou primeiro o cágado. E o concho cágado, descendo sem pára-quadras e vendo que ia bater mesmo em cima de uma pedra, se guardou em si e gritou "Arreda laje, que eu te parto!" Mas a pedra, que era posta. e própria, não se arredou, e o cágado espatifou-se em muitos pedaços. Remendaram-no, com esmero, e daí é que ele hoje tem a carapaça toda soldada de placas. Mas, nessa folga, o sapo estava se rindo. E, quando São Pedro perguntou por que, respondeu: "Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto..." E então, mais zangado, São Pedro pensou um pouco, e disse:

- "É assim? Pois nós vamos juntos lá embaixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!" E aí o sapo choramingou: "Na água não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar.,," - "Pois então é para a água mesmo que você vai! .. " - Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas cá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de fasto, se desvirou e

apareceu, piscando olho, para gritar: "Isto mesmo é que sapo quer!... (ROSA, 1984, p.104 -105)

Esta curiosa aproximação, entre o protagonista e os sapos, segue com a origem do personagem que vem de um lugarejo denominado Em-pé-na-lagoa, e vislumbramos, através do nome do lugar, um parentesco alegórico de Lalino com os sapos. Associar o personagem a um anfíbio, que ora é terrestre, ora é aquático, portanto, inconstante, já se constitui numa pista sobre a personalidade do protagonista. Esta inconstância, também, está nos diversos nomes pelos quais Eulálio de Sousa Salãthiel é conhecido: Eulálio de Souza Salãthiel, Senhor Eulálio, Lalino Salãthiel, Lalino, Seu Laio e Laio. Guimarães Rosa, colocando na fala dos personagens os diversos nomes de Eulálio, traz um traço típico das palavras que estão no nível da oralidade, ou seja, que não foram fixadas por uma forma escrita.

E a partir dessas considerações é que apresentamos a síntese de: Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do Marido Pródigo

Negra danada, siô, é Maria. ela dá no coice, ela dá na guia, lavando roupa na ventania.  
 Negro danado, siô, é Heitó de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!  
 (CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE.)  
 (ROSA, 1984, p.79)

Lalino Salãthiel é um mulato simpático e trapaceiro, como não poderia deixar de se uma vez que seu nome Eulálio provém do grego, *Eulalo*, que significa: "bem-falante", note-se a preocupação etimológica que Guimarães Rosa tinha ao batizar seus personagens, por esta característica é querido de muitos e odiado de outros.

Afeito à boa vida, Lalino dissimula trabalhar na construção da estrada entre Belo Horizonte e São Paulo, sempre atrasado, reúne desculpas para justificar ao patrão:

- Bom dia, seu Marrinha! Como passou de ontem?  
 - Bem. Já sabe, não é? Só ganha meio dia.  
 E seu Marra saca o lápis e a caderneta, molha a ponta do dedo na língua, molha a ponta do lápis também, e toma nota, com a seriedade de quem assinasse uma sentença.  
 (Lá além, Generoso cutuca Tercino:  
 - Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...)  
 (ROSA, 1984, p.84)

Trabalhando de acordo com seu próprio ritmo, Lalino tem a intenção de gozar a vida no Rio de Janeiro junto às mulheres de folhinha. Por isso, vende ao espanhol Ramiro sua bela esposa Maria Rita por um conto de réis:

O Ramiro espanhol, soprando de cansado, já está lá debaixo do tamarindeiro. Trouxe, certo, um conto, em cédulas de cem.  
 - Tudo num santiamén, senhor Eulálio... Mire o que digo...  
 - Té quando Deus quiser! O dinheiro eu lhe mando, seu Ramiro. Vai afadigado. Sobe para o lado do chauffeur (ROSA, 1984, p.97).

O dinheiro da venda, em cédulas de cem, acaba em seis meses, após os quais, o malandro num soslaio de sanidade, análise sua atual situação:

As húrís eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. [...1 aquelas mulheres, de gozo e bordel, as bonitas, as lindas mesmo. As que navegavam em desafino com a gente, assim em, apartado, no real. Ah, era um outro sistema. [...1 Ah, ali não valia a pena.(ROSA, 1984, p.99)

E tal como o filho pródigo da parábola bíblica que após dissipar seus bens e perceber a efemeridade daquela vida ou ainda como prefere Guimarães Rosa, numa referência à semelhança aos anfíbios: “a estória daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou - "Eh!aguão!..."- e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás,... "(ROSA, 1984, p. 99) retorna à casa, como o marido pródigo, num ímpeto de resgatar o que havia perdido e pela saudade que sentia da sua pacata vida:

Mas, um indivíduo, de bom valor e alguma idéia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salãthiel, dados os dados, precisava apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão.  
 O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade [... (ROSA, 1984, p.99).

Retornando, Lalino é visto por Ramiro que esconde Ritinha e afugenta, com uma arma de fogo, o marido pródigo. Diante da situação adversa. Lalino fica desatinado por algum tempo. O desatino chega ao final, quando Salãthiel se torna cabo eleitoral do Major Anacleto, que vence as eleições graças às suas artimanhas e em troca dos trabalhos prestados, Lalino solicita a expulsão da colônia espanhola do lugar e, conseqüentemente, de Ramiro, comprador de sua esposa.

Com a expulsão do espanhol, Maria Rita, que nunca deixara de amar o malandro: “Eu gosto é mesmo do Laio, só dele! Não presta, eu sei, mas que é que eu hei

de fazer? ! Fiquei com o espanhol, por um castigo, mas o Laio é que é meu marido, e eu hei de gostar dele, até na horinha d'eu morrer!” (ROSA, 1984, p. 120), aceita Lalino de volta, com a intenção de morrer ao lado do marido pródigo.

#### ***1.1.4 – Entre Rezas e Mandingas: São Marcos, Corpo Fechado e Sarapalha***

Os contos *São Marcos, Corpo Fechado e Sarapalha* estão repletos de crendices, de superstições e fantasias, as quais agregadas constituem um universo simbólico, no qual estão presentes os conhecimentos de como este universo opera; assim em seu habitat o homem sertanejo é um sábio, que a partir dos instintos, do uso de mandingas controla o seu entorno:

João Mangolô velho de guerra, voluntário do mato nos tempos do Paraguai, remanescente do "ano da fumaça", liturgista ilegal e orixá-pai de todos os metapsíquicos por-perto, da serra e da grotta, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinense, vidro moído, vuduísmo, amarramento e desamarração (ROSA, 1984, p. 241).

Este universo meio cristão, meio pagão é que apresentaremos nas sínteses que se seguem.

##### ***1.1.4.1 - Corpo Fechado***

A barata diz que tem  
sete saias de filó...  
É mentira da barata:  
ela tem é uma só  
(CANTIGA DE RODA)... (ROSA, 1984, p. 268).

O médico de Laginha se diverte ao ouvir os causos contados por Manuel Fulô sobre dos valentões que se sucederam no lugar: o José Boi que caiu de um barranco de vinte metros; enterrando a cabeleira no chão e quebrando o pescoço, o Desidério que “acabou em casa de grades” e não voltou nunca mais, o Miligido para quem todos diziam amém antes de ele terminar a reza, ainda está vivo, mas deixou de ser valentão e o Adejalma-Dejo, um cachorro, mau-caráter que morreu de erisipela na cara. Assim no lugar há sempre um valentão, pois Laginha é uma terra de gente brava.

O próprio Manuel Fulô tem suas estórias para contar: da sua inseparável amiga - a mula Beija-Fulô, do tempo em que viveu com os ciganos e aprendeu a arte de

trapacear no comércio de cavalos e por fim do amor por das Dor: “Oh, Manuel! Você gosta mais é da das Dor ou da Beija-Fulô? - Me desculpe, seu doutor, mas isto é pergunta que se faça? Gosto das duas por igual, mas primeiro da das Dor!”(ROSA, 1984,294).

A vida de Manuel Fulô seguia sua rotina, até que o valentão da vez, o insolente irrompe-a bruscamente:

- Escuta, Mané Fulô: a coisa é que eu gostei da das Dor, e venho visitar sua noiva, amanhã ... Já mandei recado, avisando a ela... É um dia só, depois vocês podem se casar... Se você ficar quieto, não te faço nada... Se não...- E Targino, com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo, com a gelidez de um carrasco mandchu (ROSA, 1984, p. 292).

Passado o pânico, Manuel Fulô procura o feiticeiro Antonico das Pedras Águas, com quem obtém um feitiço em troca de sua amada mula Beija-Fulô:

Antonico das Pedras surgiu, muita cínico e sacerdotal, requisitando agulha-e-linha, um prato fundo, cachaça e uma lata com brasas. E Manuel Fulô reapareceu [...] dizendo ao povo Veiga, funebrememente: - Podem entregar a minha Beija-Fulô pra o seu Toniquinho das Águas, que ela agora é dele... (ROSA, 1984, p. 296-297)

De corpo fechado, Manuel Fulô enfrenta as balas disparadas por Targino, sem que uma sequer o atinja e com elegância e destreza retalha-o com uma faquinha. Depois de um mês de bebedeira em comemoração ao grande feito, casa-se com a das Dor, e, de vez em quando, pede a Beija-Fulô emprestada ao Antonico das Pedras, e galopando-a dispara tiros de mentira ou de verdade: “Mas Manuel Fulô ficou sendo um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial.”(ROSA, 1984, p. 299).

Esta “manutenção” da tradição de que todo arraial precisa de um valentão é assinalada por PROPP: “No estudo do conto, a questão de saber o que fazem as personagens é a única coisa que importa; quem faz qualquer coisa e como o faz são questões acessórias ”(PROPP, 2010, p. 59), ou seja, Targino, Fulô ou qualquer um que o venha a substituir deverá comportar-se como o dono do lugar e todos os meios para alcançar este posto são permitidos, inclusive o uso da bruxaria.

### 1.1.4.2 - São Marcos

Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai,  
 não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi.  
 Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai,  
 não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi  
 (CANTIGA DE ESPANTAR MALES.) (ROSA, 1984, p. 238).

José, o Izé, vive em Calango-Frito, o povoado das maiores bruxarias, mesmo assim não acredita em feitiçaria, embora tenha algumas superstições:

não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, "faísca"; nem dizer lepra; só o "mal"; passo de entrada com o pé esquerdo; ave do pescoço pelado; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, prestos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídico; [...]doze tabus de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; dezesseis casos de batida obrigatória na madeira; dez outros exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: setenta e dois - nove fora, nada" (ROSA, 1984, p. 238).

Além deste rol de cuidados, trazia consigo um amuleto dobrado na carteira que consistia em treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que o protegia de picadas de cobras, sem este não se atrevia a sair de casa.

Como não acreditava em bruxaria, não precisava dos trabalhos e despachos que enriqueciam Nhá Tolentina, tampouco era cliente de João Mangolô, nem de Dona Cesária que atuava em calungas de cera. Espantava-se de até o menino Deolindinho se utilizar de feitiço para se livrar dos cascudos do professor.

Era tão convicto da não existência de bruxarias que ao passar pela cafua de João Mangolô, em seu *dominguarno* mato das Três Águas, zombava da condição miserável do velho bruxo. Numa destas ocasiões se encontra com Aurísio Manquitola e conversam sobre a poderosa oração de São Marcos, que entre vítimas e beneficiários envolveu: o Compadre Silivério, o Tião Tranjão, o Cypriano, o Filipe Turco, entre outros.

Encerrada a conversa, Izé embrenha-se no mato e defronta-se com os versos escritos nos gomos de bambus absorve-se na contemplação da natureza: "Teus olho tão singular/Dessas trançinhas tão preta/Quero morrer em teus braço/Ai fermosa Marieta." (ROSA, 1984, p. 251). Trava, então, um desafio poético com um desconhecido autor dos versos a que denominou Quem-Será.

Ao sabor dos versos, envolve-se cada vez mais com a poesia que vem das árvores, das flores, dos pássaros e da lagoa, nesse embevecimento, de repente perde a visão, sem sintoma prévio de cegueira e cai em desespero:

Não é sonho, não é; pesadelo não pode ser. Mas, quem diz que não seja coisa passageira, e que daqui a instante eu não irei tornar a enxergar? Louvado seja Deus, mais a minha boa Santa Luzia, que cuida dos olhos da gente! ..."Santa Luzia passou por aqui, com o seu cavaleiro comendo capim!..." Santa Luzia passou por... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva (ROSA, 1984, p. 261).

Sozinho na mata, Izé tenta guiar-se pelos ruídos dos ventos e dos animais, apurando o olfato para os cheiros do mato que o orientam. Sentindo-se abandonado, brame a Oração de São Marcos e lhe vem a mente o feiticeiro Mangolô, segue para casa deste e ao esganá-lo volta a enxergar, pois se liberta do feitiço:

- Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio (ROSA, 1984, p. 267).

A citação acima traz à tona não apenas a questão religiosa, o catolicismo versus as religiões de matriz africana, envolve também a questão do papel subalterno que Izé, como representante de uma elite branca, confere ao negro Mangolô. A cegueira de Izé deixa-o, temporariamente, impotente, assim a empáfia e o ceticismo que lhe são próprias cedem lugar à necessidade de utilizar tudo a sua volta em seu favor, sob pena de se não agir deste modo perder-se definitivamente na mata.

A privação do sentido da visão, o liberta da cegueira social, leva-o a compreender a natureza e mais ainda a sabedoria dos moradores de Calango-Frito:

Mais aliviado que furioso, o incrédulo Izé, encerra a contenda oferecendo uma nota de dez mil-réis ao velho bruxo e afirmando: "- Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda a pelega. Pronto!(ROSA, 1984,p.267).

Quando Izé propõe a Mangolô para guardar a pelega é uma espécie de epifania, a qual denota que ele compreendeu que suas crenças não são absolutas e únicas, que há espaço para os usos e credences do povo da roça, e quem compreende isto é sábio.

### 1.1.4.3 – Sarapalha

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai ...  
 Não cantes fora de hora, ai, ai, ai ...  
 A barra do dia aí vem, ai, ai, ai ...  
 Coitado de quem namora!... (O TRECHO MAIS ALEGRE, DA  
 CANTIGA MAIS ALEGRE, DE UM CAPIAU BEIRA-RIO.)  
 (ROSA, 1984, p. 130)

Os primos Ribeiro e Argemiro, dois caboclos vítimas da maleita, passam os dias sentados, em um cocho emborcado, conversando, dividindo os momentos de alucinação e tremedeira causados pela doença.

No ambiente quase deserto da fazenda, os solitários primos estão acompanhados da negra Ceição e do cachorro Jiló, magro e feio. O Primo Ribeiro foi abandonado pela esposa Luísa que fugiu com um vaqueiro. Talvez como forma de aliviar e de justificar o abandono da esposa, Ribeiro pede, reiteradamente, ao primo que conte a estória do diabo, o qual, sob a forma de moço bonito, fugiu com uma moça rio-abaixo:

Então, quando os dois estavam fugindo na canoa, o moço-bonito, que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada, e começou a cantar:[...]  
 - E aí?...  
 - O senhor está cansado de saber... "Aí a canoinha sumiu na volta do rio... E ninguém não pôde saber p'ra onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço-bonito era o diabo, se ela pegou a chorar... ou se morreu de medo... ou fez o sinal-da-cruz... ou se abraçou com ele assim mesmo, porque já tinha criado amor... E, cá de riba, o povo escutou a voz dele; lá longe, muito lá longe... (ROSA, 1984, p. 147)

O fato de que a estória do diabo enamorado é reiteradamente contada, é um alerta oferecido pelo narrador onisciente ao leitor, a repetição da estória não serve apenas para aplacar a dor do primo Ribeiro, mas também se mostra como uma oportunidade de uma revelação por parte do primo Argemiro. E é o que acontece, pois durante uma das muitas conversas, Argemiro confessa que o amor a Luisa o fizera vir morar com o primo, reforçando que sempre houvera entre ele e a mulher o maior respeito: “- Não teve nada, Primo!... Juro!... Por esta luz! Nem ela nunca ficou sabendo... Por alma de minha mãe! (ROSA, 1984, p. 149)

Por se tratar de uma narrativa que se desenrola numa comunidade isolada do sertão, num tempo mais antigo há de se prever que os valores morais desta comunidade prevaleçam. Então ao saber da paixão de Argemiro por Luisa, Ribeiro que havia sido

sofrido a desonra do adultério expressa ao primo não apenas seus próprios sentimentos, mas acima de tudo exprime o código de conduto que se espera de um homem diante da traição. E Argemiro como membro dessa comunidade compartilha os mesmos valores, sendo assim não hesita em partir e em abandonar o arrependido companheiro de infortúnio e os insistentes apelos do cachorro Jiló:

O cachorro ainda pulou-lhe adiante, ganindo, pedindo... Depois, parou. Não quer ir mais longe.

- Adeus, Jiló! ...

Fica. Ninguém não mandou que ele fosse embora... Ele pode ficar... Outro grande arrepio. Que frio! ... E, no entanto, as árvores estão agora sem sombra, e o sol, se caísse, se espetaria no estipe verde do coqueiro (ROSA, 1984, p. 151).

### ***1.1.5 - O lirismo no Sertão: Minha gente***

"Tira a barca da barreira,  
deixa Maria passar:  
Maria é feiticeira,  
ela passa sem molhar"

(CANTIGA DE TREINAR PAPAGAIOS.) (ROSA, 1984, p. 188).

José Malvino é o guia, que conduz o narrador pela singela paisagem do sertão mineiro recheado de peculiares costumes:

Já sabia que das moitas de beira de estrada trafegam para a roupa da gente umas bolas de centenas de carrapatinhos, de dispersão rápida, picadas mil malditas e difícil catação; que a fruta mal madura da cagaiteira, comida com sol quente, tonteia como cachaça; que não valia a pena pedir e nem querer tomar beijos às primas; que uma cilha bem aperta da poupa dissabor na caminhada; que parar à sombra da aroeirinha é ficar com o corpo empipocado de coceira vermelha (ROSA, 1984, p. 188)

Ao desembarcar do trem, o narrador encontra-se com Santana, grande amigo com quem compartilha o gosto pelo jogo de xadrez, os amigos seguem viagem em idílio pela paisagem mineira:

E a vista se dilatara: léguas e léguas batidas, de todos os lados: colinas redondas, circinadas, contornadas por fitas de caminhos e serpentinas de trilhas de gado; com vales tufados de mato musgoso; cotilédones de outeiros verde crisoberilo; casas de arraiais, igrejinhas branquejando; desbarrancados vermelhos; restingas de córregos; píncaros azuis, marcando no horizonte uma rosa-dos-ventos; e mais pedreiras, tabuleiros, canhões, canhadas, tremembés e itambés, chãs e rechãs.

-Minas Gerais... Minas principia de dentro para fora o do céu para o chão. . .

Santana ouviu, e corrigiu:

- Por que você não diz: o Brasil!?! (ROSA, 1984, p. 196)

O título *Minha Gente* nos induz a pensar apenas nos personagens, porém o ambiente é liricamente explorado durante a narrativa:

Na serra, verde-malaquita, arquipélagos de reses, muito alvas, pastando, entre outras ilhas, vermelhas, do capim barba-de-bode. E, nos pontos mais ínvios da encosta, tufo do catinga-de-bode florido, em largas manchas azuis.

Do lado esquerdo, não havia tapume: era mesmo o mato mau, reenchido e imprensado, numa escarpa de folhagens e troncos. À direita, porém, a cerca de arame, meio quilômetro de pasto plano, depois o morro. E, do alto do morro até à base do morro, e da base do morro até à beira da estrada, boi e mais boi. [...] era um amor (ROSA, 1984, p. 193-194).

Este ambiente, que resumido pelo narrador, "era um amor" (ROSA, 1984, p. 194) e visceralmente vinculado aos personagens que o habitam, como é o caso do guia José Malvino: "- Veja este que vai aqui à nossa frente: é um camarada analfabeto, mas, no seu campo e para o seu gasto, pensa esperto. Experimente-o." (ROSA, 1984, p. 194), e o narrador o experimenta no seu habitat e então o pragmatismo do homem sertanejo se revela, para qual a natureza tem cumprir algum fim prático e não apenas destinar-se ao deleite dos olhos:

Interpelei o guia:

- Chega aqui, José. Aqueles gaviões ali nos bois são caracará, não são?

- São sim senhor, seu doutor.

- Uma beleza, você não acha? Que é que você acha de mais bonito neles?

[...] Mas disse:

- Se o senhor doutor está achando alguma boniteza nesses pássaros, eu cá é que não vou dizer que eles são feios... Mas, p'ra mim, seu doutor não leve a mal, p'ra mim, coisa que não presta não pode ter nenhuma beleza...

- Então, José, você não admira coisa alguma neles?

Nem as pernas calçadas? Nem o topete preto? Nem a nucazinha pedrês? Nem as penas do rabo, mal misturadas, claras e escuras, como o penacho de uma peteca? ! ... E eles não são úteis? Não servem para comer os carrapatos?

- É, p'ra isso lá ele presta sim senhor... Mas o senhor não vê que ele bica também o umbigo de bezerro novo, e mata o coitadinho... Aqueles ali, sim, fazem a limpeza direito...

E José Malvino mostra os anus, (ROSA, 1984, p. 194-195).

Este homem, na opinião de Santana, é o grande mestre no seu ambiente e o desconhecimento de usos e práticas da sociedade letrada, não o impediram de estabelecer vínculos com o doutor e o inspetor:

- José, você é um companheiro de primeira, porque não tem a mania de jogar xadrez...
  - Bondade sua, seu doutor... Só que eu nem não sei que buzo é esse...
  - Você não reparou naquele trem, naquela coisinha, que, na saída do arraial, eu bulia nela e passava para o senhor Santana?
  - An-han! ... Reparei, sim senhor... Não era o livrinho vermelho, aquela cartilha de seu Santana ensinar seu doutor a aprender a ler?
- Santana ri, e eu tenho que rir junto (ROSA, 1984, p. 194).

A viagem prossegue e a pequena comitiva transpõe, não apenas a morraria, mas também riachos que determinam a primeira pausa na viagem:

- O camarada sustou o cavalo. Paramos.
- Se seu doutor mais seu Santana acharem que é a hora, a gente pode comer aqui mesmo, que é o lugar melhor...
- José Malvino tinha trazido boa matalotagem. Santana se munira de pão e latas de sardinha. Apeamos, para ajantarar.
- O riacho cantou, cantou. Quando montamos de novo, entardecia. Apressamos a marcha (ROSA, 1984, p. 197-198).

A água marca não apenas a interrupção temporária da viagem, mas principalmente delimita que o ambiente agora é o do sertão e além de José Malvino, os membros urbanos da comitiva terão o seu primeiro contato com um tipo humano típico daquelas paragens – um vaqueiro:

- Não viram um boi magro, passeando por aí?
- José Malvino informou:
- O rastro dele está quentinho. Aí adiante, no lugar adonde o senhor ver, desta banda de cá, bem na beira da estrada, um angico solteiro, em antes de um pé de araticum emparelhado com dois barbatimãos abraçados, pois foi aí mesmo que ele embocou no mato... Mas, ainda que mal pergunte, de onde é que estão vindo com essa boiada, amigo?
  - De um mês quase de viagem... Da nascença do Roncador...
- O vaqueiro riu outra vez, olhando para trás, para o cimo da colina.
- [...] ... Mas, como é que o senhor, que devia de estar enjerizado com esse serviço ruim de arribada, está assim tão safirento, rindo tanto sem a gente saber de quê?
- É por causa dos companheiros, que vêm aí atrás... Devem de estar danados, porque eu aticei marimbondo neles... (ROSA, 1984, p. 199).

Como no fluxo de uma conversa, o assunto passa do comentário sobre a brincadeira com os maribombos para o tema da superstição. Este é desencadeado ao passarem por uma cruz na estrada que indica o tumulo de um leproso:

- Lugar assombrado! - conclui José Malvino. É a quarta ou quinta vez que ele indica lugares malassombrados. Já sei: todo

pau-d'óleo; todas as cruces; todos os pontos onde os levadores de defunto, por qualquer causa fizeram estância, depondo o esquife no chão; todas as encruzilhadas - mas somente à meia-noite; todos os caminhos na quaresma - com os lobisomens e as mulas-sem-cabeça, e o cramondongue, que é um carro-de-bois que roda à disparada, sem precisar de boi nenhum para puxar (ROSA, 1984, p. 200-201).

A cruz na estrada marca também o ponto de divisão da pequena comitiva, pois Santana, o inspetor escolar segue para a fazenda Tucanos, e o narrador para fazenda Saco-do-Sumidouro, do tio Emílio, onde além do tio, a prima Maria Irma, sua namorada de infância o espera.

Sem atenção que espera receber de Maria Irma, por quem supostamente continua apaixonado, sai para pescar com Bento Porfírio, um empregado da fazenda. De quem ouve a triste estória: o pescador conhecera de-Lourdes, filha do Agripino do Pau Preto, por causa de uma pescaria no Tou-no-Tombo, a moça se casou com Alexandre, o Xandão Cabaça. Por despeito, Bento desposa Bilica, a quem não ama.

Numa outra pescaria, Bento Porfírio conta ao narrador que mantém encontros fortuitos com a de-Lourdes, que tempos depois, culminam em um desfecho trágico, pois em um deles surge o marido Xandão Cabaça, que dominado pelo ódio, assassina a foice amante da esposa.

Além do falecido Bento Porfírio, outro morador da fazenda impressiona o narrador, trata-se do moleque Nicanor, de oito anos que sem cabrestos, nem milho, sabe pegar, em campo aberto, qualquer montaria:

A voz do Moleque Nicanor é uma comprida carícia.[...]  
 - Meu irmãozinho cavalinho... Hú! Hú!... Irmãozinho... Hú!  
 ...A distância agora é mínima. Vira-Saia avançou um quase nada. Moleque Nicanor já estava imóvel. Vira-Saia vem mais para perto... Mais... Pronto! Com viva rapidez esimulada displicência, Moleque Nicanor jogou o cipó no pescoço do animal. [...] Pula no lombo nu do cavalo, dando-lhe com os calcanhares nas costelas (ROSA, 1984, p. 227).

Enquanto isso, o narrador se empenha na conquista da prima e tio Emílio em vencer as eleições, da qual sai vitorioso.

O narrador não tendo a mesma sorte, segue para a fazenda Três Barras em visita ao tio Ludovico, mas o real objetivo é esquecer a prima. Quando retorna à Saco-do-Sumidouro, Maria Irma lhe apresenta Armanda, por quem ele se apaixona e com quem se casa:

E foi assim que fiquei noivo de Armanda, com quem me casei, no mês de maio, ainda antes do matrimônio da minha prima

Maria Irma com o moço Ramiro Gouveia, dos Gouveias da fazenda da Brejaúba, no Todo-Fim-É-Bom (ROSA, 1984, p. 237).

## 1.2 - Título alterado, autor revelado

O significado do novo título *Sagarana*, que é um neologismo, foi explicado pelo próprio Rosa em entrevista a Ascendino Leite:

*Sagarana*: coisa que parece saga...Filiei um sufixo do *nheengatu*,,, Com coisas dos bichos de lá, para ficarem bem contadas, podia encher livro grande como o *Sagarana*.” Pouco depois, *sagarana* passou a significar grande, longo (a), profundo (a), complexo (a); para argumentar que “uma palavra é coisa sagrada” (LIMA, 2003, p.20) .

Esta entrevista foi publicada em *O Jornal* (RJ), no dia 26 de maio de 1946, pouco mais de um mês após o comentado lançamento. A esta entrevista se seguiu, no mesmo ano, a primeira avaliação da crítica literária, apresentada por Álvaro Lins:

De repente, chega-nos o volume, e é uma grande obra que amplia o território cultural de uma literatura, que lhe acrescenta alguma coisa de novo e insubstituível, ao mesmo tempo que um nome de escritor, até ontem ignorado do público, penetra ruidosamente na vida literária para ocupar desde logo um dos seus primeiros lugares. O livro é *Sagarana* e o escritor é o sr. J. Guimarães Rosa (LIMA, 2003, p.20).

Do anonimato ao sucesso meteórico de crítica e de público<sup>7</sup> em pouco menos de uma década, prova disto é o lançamento da 1ª e 2ª edições no mesmo ano, em 1946, Guimarães Rosa definitivamente é inserido no panteão dos grandes escritores brasileiros. Como acontecera com a fama, o reconhecimento da Academia Brasileira de Letras veio apenas em 1963, com eleição unânime, sete anos depois do lançamento do premiado **Grande Sertão: Veredas**, esta obra recebeu os Prêmios Machado de Assis, Prêmio Carmem Dolores Barbosa e Prêmio Paula Brito e seis anos após a derrota de sua primeira candidatura.

**Sagarana** é um caso raro de boa recepção por parte do público e da crítica. A crítica literária da época, inclusive, teve de rever o conceito de regionalismo, não,

---

<sup>7</sup>E o fenômeno ultrapassou os limites do eixo Rio - São Paulo Falou-se de *Sagarana*, por exemplo, em Fortaleza, UNITÁRIO e O ESTADO; em Paraopeba, GAZETA DE PARAPEBA; em Santos, O DIÁRIO e A TRIBUNA; em Belo Horizonte, FOLHA DE MINAS, *Alterosas*, O DIÁRIO e ESTADO DE MINAS; no Recife, JORNAL DO COMMERCIO; em Porto Alegre, *Revista do Globo* ao longo de 1946. Ao levantar a fortuna crítica do livro no ano de 1946, que constitui vasto epitexto, vemos que a intelectualidade da época falava em *Sagarana* como o assunto mais quente da temporada. LIMA (2003)

apenas, o situar o personagem no sertão e “por em sua boca” o linguajar caipira, mas com Guimarães Rosa, a utilização de termos regionais e o uso da cor local evidenciam, neste cenário característico, o drama universal da condição humana.

## CAPÍTULO II - A ANTROPOMORFIA EM CONVERSA DE BOIS

João Guimarães Rosa, o autor de **Sagarana**<sup>8</sup>, utilizando-se da técnica narrativa dos contadores de estórias, introduz um novo fazer literário, suas narrativas estão entrelaçadas umas nas outras e, nesse tecer de narrativas, se descortina um mundo sertanejo:

(Rosa) Criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito e objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (...) Sagarana nasceu universal pelo alcance e pela coesão da fatura (CANDIDO Apud COUTINHO, 1981, p. 244).

As narrativas de **Sagarana** compõem, não apenas, o retrato do sertão de Minas Gerais, mas também são representativas do Brasil do interior, uma sociedade agrária e marginalizada, dirigida por uma elite cosmopolita do litoral. As coisas singelas deste sertão recebem um tratamento épico e a ousada exuberância no trato da linguagem já confeririam a João Guimarães Rosa características únicas, porém é o tratamento mítico destinado a este sertão e as personagens que nele habitam é que atribuem às narrativas roseanas seu caráter ímpar.

"- Lá vai! Lá vai! Lá vai!...  
- Queremos ver... Queremos ver...  
- Lá vai o boi Cala-a-Boca  
fazendo a terra tremer!  
(CORO DO BOI-BUMBÁ) (ROSA, 1984, p. 300).

**Sagarana** compõe-se de nove contos: *O Burrinho Pedrês; Sarapalha; Minha Gente; Traços biográficos de Lalino Salãthiel; Duelo; Conversa de Bois; Corpo Fechado; São Marcos; A Hora e Vez de Augusto Matraga*. Escolhemos *Conversa de Bois*, a oitava narrativa do livro, para nossa pesquisa que juntamente com *O Burrinho Pedrês* são as duas narrativas, onde os bichos são os personagens mais relevantes. Esta relevância dos animais está presente em *Conversa de Bois*, conto no qual o narrador, sem qualquer estranhamento, nos conta a estória<sup>9</sup> a partir dos relatos orais de Manuel

<sup>8</sup>Na entrevista concedida a Ascendino Leite, perguntado acerca do significado de sagarana, o autor respondeu: "- Saga-rana: coisa que parece saga...Filei um sufixo do nhe-engatu..." (LIMA, 2000, p. 66)

<sup>9</sup>Segundo Scarpelli, o termo estória "diz respeito ao acervo das narrativas provenientes da tradição oral e preservadas no sertão, mas o seu emprego se desdobra para representar uma nova forma de ler (e refazer) os fundamentos da história." (SCARPELLI, 2002. p. 50)

Timborna, que é, por sua vez, apenas um porta-voz da Irara, o animal responsável pela narrativa.

- 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, 1984, p. 305).

Esta estratégia utilizada por Guimarães Rosa de posicionar os narradores a Irara e Timborna, como os antigos contadores de histórias, ou seja, conscientes da presença do ouvinte – “Eu até posso contar um caso acontecido que se deu- Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 1984, p. 302), bem como imprimir ao conto a noção de exemplaridade: a recompensa ao bondoso Tiãozinho e a punição ao cruel Soronho, além da manutenção dos personagens-tipo: a mãe, quase madrasta pela convivência com os abusos de Soronho, com uma visível revisitação ao gênero fábula<sup>10</sup>, Rosa produz uma narrativa brasileira não-estereotipada, onde o regional, dado pelo tema, e o universal, conferido pelo gênero, coexistem harmonicamente.

O conto, como já informamos, tem como narradora primeira a Irara Risoleta, que em troca da liberdade passa seus saberes a Manuel Timborna, que irá passá-la adiante a um narrador que se compromete em ouvi-la, com a condição de poder enfeitar e acrescentar - o que Timborna aceita prontamente: Eu até posso contar um caso acontecido que se deu....- Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.”(ROSA, 1984, p. 302). Esta dinâmica da narração é apontada por Walter Benjamin, em *Magia e Técnica, Arte e Política*, para o qual a experiência que passa de uma pessoa a outra se constitui na fonte a que recorrem os narradores. “E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (BENJAMIN, 1936, p.198).”

Ainda, segundo Walter Benjamin (1936) os narradores podem ser caracterizados por aqueles que viajam e tem muito o que contar, e com isso “se imagina o narrador como alguém que vem de longe” ( BENJAMIN,1936, p.198) - no caso de *Conversa de Bois* o moço que ouve Timborna é o marinheiro viajante, mas também “escutamos com prazer o homem que sem sair do seu país e que conhece suas histórias e

---

<sup>10</sup>Segundo TODOROV (1979), fábula é o que aconteceu na vida, ou seja, corresponde à realidade evocada, a acontecimentos semelhantes aos que ocorrem na nossa vida, na fábula não há inversão no tempo, as ações seguem sua ordem natural.

tradições”(BENJAMIN,1936, p.198-199) – a irara Risoleta e próprio Timborna representam o “camponês sedentário” (BENJAMIN,1936, p.199).

A partir do diálogo entre Timborna e o moço, a narração ficcional se instaura, pois apesar dos enfeites que o narrador possa realizar há um endividamento com a fonte primeira – a irara Risoleta. Um compromisso que não atará a força expressiva da narração, mas propiciará a invenção de um mundo, não necessariamente coerente com a realidade factual, mas com uma coerência interna que permite que bichos e homens, ou melhor, crianças compartilhem sofrimentos e alegrias; constrói-se assim a verossimilhança que aproxima o leitor da estória narrada.

- Oung! Moug! - bufa Canindé, monótono, arrepiando o fio branco do dorso, repuxando, (...) Bufa e fala, pé por pé para caminhar:

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

Mas Realejo, pendulando devagar fronte e chifres, entre os canzís de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, 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 (ROSA, 1984, p. 309-310).

É a expressividade da narrativa e não o compromisso em ser fidedigna a uma realidade é que estabelece o elo entre o escritor e o leitor.

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar que foi narrado. Para o ouvinte imparcial o importante é assegurar a possibilidade da reprodução (BENJAMIN, 1936, p.198).

Esta expressividade da narrativa que aliada a personagens convincentes, cujo discurso traz marcas da oralidade sertaneja, é que permitem ao leitor identificar no texto uma realidade que se presume existir naquele espaço, naquele tempo, que é o tempo da memória: “a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-sedo curso das coisas” (BENJAMIN, 1936, p.210).

Através dos níveis de informalidade encontrados em Conversa de Bois e do desempenho linguístico do narrador e dos personagens, o leitor é envolvido e aceitará as variações de linguagem destes como as de a um falante pertencente a uma situação de interação que pode ser real. Desta forma percebemos, que cada vez que Soronho fala, e

ele é a representação maniqueísta do mal, o campo semântico escolhido apresentará palavras, os verbos não seguirão a conjunção que impõe a norma padrão, haverá redução de palavras, enfim traços de uma oralidade supostamente sertaneja:

- 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! ... Oa! ... O-ôa! ... Anda, fica novo, bocó-sem-sorte, cara de pari sem peixe!... (ROSA, 1984, p. 309-310).

Ao se expressarem, os bois, que são os seres sábios e bons da estória, trazem marcas personalizadas em seus discursos, além de um maior burilamento formal, são os que refletem sobre a condição humana, sobre a vida de bois e homens:

O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos não para alguns casos como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer) (BENJAMIN, 1936, p.221).

Assim, a inexperiência do menino Tiãozinho é compensada com a sapiência adquirida dos bois, o que leva Dançador a ponderar:

- O homem é um bicho esmochado, que não devia 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, 1984, p. 307).

E até mesmo ao desenvolverem suas atitudes cotidianas, o racionalismo dos bois está presente, como na citação abaixo, quando Brillhante reflete sobre o ato de pensar:

-Mas, pensar no capinzal, na água fresca, no sono à sombra, é bom... É melhor do que comer sem pensar. É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas... "É isso mesmo... Só o que é bonito... O que é manso e bonito... Eu até queria contar uma coisa... Sabia de uma coisa... Sabia, mas não sei mais"... As orelhas de Brillhante murcharam, e a cabeça sobe e desce. "Não encontro mais aquilo que eu sabia... Coisa velha... Também, vem tanta coisa para a gente pensar!... (ROSA, 1984, p. 310).

Assim, seguindo o ritmo compassado do carro-de-bois em marcha, há tempo para o filosofar sobre temas universais, neste fragmento, em especial, confere-se relevância ao ato de pensar. É a figura do filósofo que habitava Guimarães Rosa se revelando ao leitor, chamando a atenção para as coisas cotidianas tão subjetivas, mas tão relevantes à identidade humana. Neste sentido, há um paralelismo entre a obra

roseana e a filosofia existencial, que se insurgiu contra as perspectivas totalitárias. Assim em sua obra, há um turbilhão de concepções míticas saídas do interior de Minas, com seus animais antropomorfizados, mas, ao mesmo tempo, há as universais, que são reveladas ao leitor através de uma linguagem ao mesmo tempo mítica e profundamente poética.

Ao lado desta primorosa articulação linguística dos bois, há a figura de Tiãozinho, que praticamente não se expressa durante todo o trajeto, somente após a morte de Agenor Soronho é que se manifesta, com um pensamento confuso de uma criança que apesar de livre, carrega, a princípio, a culpa pelo acontecido:

Arrepelando-se todo. Chorando. Como um doido. Tiãozinho.  
 - "Meu Deus! Como é que foi isto?!... Minha Nossa Senhora!..."  
 - Sentado na beira dum buraco. Com os pés dentro do buraco.-  
 "Eu tive a culpa ...Mas eu estava meio cochilando... Sonhei ...  
 Sonhei e gritei... Nem sei o que foi que me assustou.(...) -  
 "Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus boizinhos  
 bonitos que me perdoem... Coitado do seu Agenor! Quem sabe  
 se ele ainda pode estar vivo?!... "- Fazer promessa Todos os  
 santos. Rezar depressa (ROSA, 1984, p. 336).

Limitado em sua gama de expressividade, o menino recorre ao choro que precede ao sentimento de medo. Este sentimento do menino é marcado na linguagem pelos pontos de interrogação que denotam a insegurança diante do futuro incerto, porém seguido pelos pontos de exclamação que denotam que se apresentou uma alternativa ao sofrimento vivido. Porém esta possibilidade, ainda, está perpassada por um sentimento de culpa assinalado pelas reticências. O uso simultâneo dos três sinais de pontuação, não deixa o leitor indiferente ao ocorrido e o tornam meio cúmplice, meio juiz da ação ocorrida.

Também ao registrar as falas dos demais personagens: João Bala “Magina<sup>11</sup>, se não fossem os meus boizinhos abençoados![...] ‘a canga jogando a junta p'ra riba!’”(ROSA, 1984, p. 330), e do seu Quirino: “Sossega, meu filho! Nem um gole d'água, p'ra dar a este menino. Sem água para a goela<sup>12</sup> seca. Ajuda aqui, Nhô Alcides!”(ROSA, 1984, p. 336)carreiros com seu linguajar peculiar, Rosa corrobora com este linguajar para ampliar o efeito da interação como pretense sertão, o que segundo Benjamim é função do narrador:

<sup>11</sup>Magina – imaginari.ma.gi.nar(*latimaginare*) – *vt*4 Conjeturar, crer, julgar, presumir, supor), variante popular da conjugação imagina – 2ª pessoa do imperativo afirmativo.

<sup>12</sup>Goela- go.e.lasf (latvulg \*gulella)-1 Garganta. 2 Designação popular da região faríngea e laríngea.

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o extrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam as múltiplas manifestações e conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós (BENJAMIN, 1936, p.210).

## 2.1 - Mais de Bichos que de Gente

Em *Conversa de Bois*, Guimarães Rosa nos apresenta um universo repleto de animais; é pela irara Risoleta que conhecemos a estória de Tiãozinho, na verdade dos bois da canga, pois são eles que dão voz e vida aos personagens humanos, todos os bois são devidamente nomeados e caracterizados, com suas respectivas funções:

1 – o Buscapé que é bi-amarelo, desdescendo entre mãos a grossa barbela plissada e o Namorado um caracu sapiranga, castanho vinagre tocado a vermelho são os bois da guia; (ROSA, 1984, p. 304)

2 – o Capitão que é salmilhado, mais em branco que em amarelo e o Brabagato que é mirim-malhado de branco e de preto: meio chitado, meio chumbado, assim cardim, que compõem a junta do pé-da-guia; (ROSA, 1984, p. 304)

3 – o Dançador que é todo branco, zebuíno cambraia, fazendo o cavalheiro e o Brilhante de pelagem braúna, retinto, liso, concolor são os bois da junta mestra; (ROSA, 1984, p. 304)

4 – e, atrás na junta do coice: o Realejo, laranja-botineiro, com polainas lã de brancas, e o Canindé, bochechudo, de chifres semilunares, e, na cor, jaguanês. (ROSA, 1984, p. 304)

Há uma gradação nestas funções que faz com que os menores dos bois sigam na frente, os mais fortes no final da junta e os mais sábios no meio dela, na junta mestra, os mais fortes estão mais próximos Tiãozinho, são os que poderão oferecer a ele algum tipo de proteção física, porém a solução para a solução dos problemas do Pedaco de Gente vem das grandes reflexões feitas por Dançador e Brilhante.

Além dos bois que compõem a atual junta, há referências ao boi Tubarão, irmão de Brilhante e seu antigo par de juntas, que morreu há um mês e meio, envenenado por timbó e não o menos importante era o boi Rodapião, lembrado por Brilhante, que assim era denominado pela capacidade de querer conhecer tudo:

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... (ROSA, 1984, p. 317)

Outros também citados, mas mal conhecidos são: Tinhorão, Marechal, Cantagalo e Murici e ainda há as vacas do Major Gervásio, devidamente nomeadas e algumas caracterizadas como os bois da junta, são elas: Espadilha, Bolívia, Azeitona, Mexerica que é a *turína*, a Porcelana que é branca e *desmochada* e Guiamina que é a preta *de cinturão branco no cilhado*... Há o esperto boi Carinhoso que é apresentado na narrativa pelo boi Rodapião:

Outra vez, boi Rodapião disse: - Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beirada do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p'ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... (ROSA, 1984, p. 332)

E os bois heróis Camurça e Melindre, a quem João Bala deve a vida:

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 p'ra riba! Por mesmo que as outras relaxassem, estava tudo firme em casa (ROSA, 1984, p. 330).

Se por um lado as palavras de João Bala ressaltam as grandes qualidades dos bois Camurça e Melindre, a opinião expressa por Soronho a respeito de Bala confere ao carreiro, também, um status inferior aos dos animais, pois Soronho atribui ao carreiro mal preparado e não aos bois ou ao excesso de cargas o acidente acontecido:

Agenor Soronho volta para o seu carro, abanando o corpo de sorridente. Foi tapar a traseira.

- Bestagem! ... Patranha 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!... (ROSA, 1984, p. 330)

A supremacia da animália e consolida a partir do momento em que o narrador deixa de denominar Agenor Soronho e Tiãozinho por seus nomes e passa a nomeá-los por suas ações. Assim Agenor é: *homem-do-pau-comprido*, aquele que detém o controle

da junta, ainda é *homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta*, ou seja, aquele que pela imposição da dor controle os fortes bois. Porém com o prosseguir da narrativa e os sentidos de Soronho menos atentos, ele passa a ser denominado apenas *homem*, pois bois tomam consciência de sua força:

- 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!...

- 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... (ROSA, 1984, p. 334)

Agenor Soronho somente volta a ter um nome ao morrer, sem alarde, insignificadamente:

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga - assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar. Tanto mais que, do cabeçalho ao chão, a distância é pequena; e uma rodeira de carro, bem ferrada, chapeada nas bandejas e com o aro ondulado de gomos metálicos, pesa no mínimo setenta quilos, mormente se, para cantar direito, foi feita de madeira de jacaré ou de peroba-da-miúda, tirada no espigão... (ROSA, 1984, p. 334).

À medida que a narrativa avança, Tiãozinho que começa fragilizado pela morte do pai, pela indiferença da mãe e pelos maus-tratos de Soronho, vai se fortalecendo ao deixar de ser menino e se transformar no *bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois*, ou seja, que está próximo aos bois, porém ainda não se identifica com eles, pois caminha na frente, quando passa ao ser o *bezerro-de-homem-que-caminha-adiante*, não mais sempre na frente dos bois, ou seja, aquele que pode, inclusive, caminhar ao lado dos bois, ao ser denominado apenas *bezerro-de-homem*, ganha a simpatia dos animais:

O bezerro-de-homem 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 de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1984, p. 333)

Esta identificação cada vez maior dos bois com Tiãozinho faz com que ele se insira na junta e passem a ser únicos nem menino nem bois, seres que lutam contra opressão:

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 Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais 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! (ROSA, 1984, p. 335).

E com essa identificação única, o menino desprotegido do início do conto se torna:

Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome do seu Soronho... Não deixo! ... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozão... Tiãozão! (ROSA, 1984, p. 335)

Além de Tiãozinho, que ao se aproximar dos bois, cobre-se da coragem e honra destes e de Soronho que é o antagonista da junta bois e, conseqüentemente, de Tiãozinho, os demais personagens humanos, como é o caso de João Bala, citado anteriormente, são mencionados com pouca profundidade, muitas vezes identificados pelos papéis sociais que desenvolvem, como:

A mãe de Tiãozinho:

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 tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe? ... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... (ROSA, 1984, p. 315).

Januário, o pai de Tiãozinho, que pouco contribuiu para a vida do filho, primeiramente, pela paralisia:

Pobre do pai! ...Tiãozinho tinha de levar a cuia com feijão, para comer junto com ele, porque nem que a mãe não tinha paciência de pôr comida na boca do paralítico... E ela, com seu Soronho, tinham, para comer, outras coisas, melhores... Deviam de ter... Mas, com isso, Tiãozinho não se importava... O que doía era o choro engasgado do pai, que não falava quase nunca. (ROSA, 1984, p. 316).

E depois pela morte:

É o pai do meu guia, que morreu p'r' amanhecer hoje...  
 - Virgem Santa, seu Agenor! Imagina, só, que coisa triste... - Os homens se descobrem. - E de que foi mesmo que o pobre morreu seu Agenor, ele que era tão amigo do senhor...? (ROSA, 1984, p. 309).

Há ainda, como personagens citadas, Nhô Alcides e seu Quirino, que retiram o corpo inerte de Agenor Soronho de debaixo do carro de boi.

O único personagem humano, além de Tiãozinho e Soronho, que recebe um pouco mais de atenção é Didico, o menino tão maltratado, que tal como o boi Rodapião e boi Carinhoso são detalhadamente lembrados pelos bois, é lembrado com real comiseração por Tiãozinho, o qual de forma alguma inveja a sina do menino-carreiro:

Não quer penar como o Didico da Extrema, que caiu morto, na frente de seus bois... Tinha só dez anos o Didico, menor do que Tiãozinho. [...] Ele teve de ir carrear sozinho, porque era o carro pequeno, só com duas juntas e carga pouca, de balaios de algodão. Na hora de sair, se queixou:

- "Estou com ume coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, 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, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gasteiros e azuis. Mas estava custando muito a voltar. Nunca mais aparecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d'Água, já frio (ROSA, 1984, p. 318).

Porém como que antecipando futuro de Tiãozinho, o narrador relata a solidariedade de alguns bois com Didico “Os bois haviam parado, para não pisar em cima, e estavam muito quietos, pois às vezes eles gostam de ficar assim.” (ROSA, 1984, p.319), mas como ao menino de olhos azuis não cabia o protagonismo da estória “os [bois] da guia, tinham mascado e comido quase toda a roupinha do pobre do Didico...” (ROSA, 1984, p.319)

Nesse sertão, “Mais de Bichos que de Homens”, não apenas a diferença numérica dos personagens é maior, são: a irara, os oito bois da junta e mais os amigos-bois lembrados: Carinhoso e Rodapião. Há ainda as seis vacas do Major Gervásio e os bois-heróis Melindre e Camurça, que apesar de serem apenas mencionados, completam a atuação dos animais, contabilizando dezenove personagens-animais ou animais-personagens, a quem o narrador confere uma identidade, ao passo que os personagens humanos, cerca de sete, os que realmente atuam no conto são Tiãozinho e Soronho, pois pai, a mãe e as pessoas com as quais eles se encontram durante a jornada pouco contribuem para o desenrolar dos acontecimentos.

Este pouco contribuir dos personagens humanos para o desenrolar dos acontecimentos, está na identificação do menino com os bois, desde o princípio da narrativa:

De eis, Buscapé, e depois Namorado, acabaram: sacodem o molhado das caras, lambem os beiços, devagar, e ficam espiando, à espera. Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém: criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!... E Tiãozinho corre os dedos pelo cenho de Buscapé, e passa também a mão de mimo no pescoço de Namorado – imóveis os dois (ROSA, 1984, p.322).

O menino e os bois estão unidos não apenas por sua labuta, mas também pela generosidade que os une, de Tiãozinho com o pai e os bois e destes com o pequeno órfão, generosidade que é desencadeada pela compaixão à situação do pequeno órfão:

O bezerro de homem 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 de que ele entenda a nossa conversa (ROSA, 1984, p.333).

Os bois ao verem o menino órfão, pela morte do pai e também pelo desamor da mãe, exposto aos maus-tratos do Agenor Soronho oferecem a Tiãozinho uma carinhosa compreensão, que se converte em forte aliança, cujo objetivo é a morte de Soronho, como vingança às injúrias praticadas contra o pai, a desonra do lar pelo adultério, e a ele mesmo, esta tomada de consciência por parte de Tiãozinho é compartilhada com os bois e a utilização do discurso indireto livre dá as reflexões um tom de depoimento, que desencadeará no inquérito de Soronho, cujo destino começou a ser decidido a sua revelia:

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 Soronho, de cabresto, de vara de marmelo, de pau... Até tirar sangue... E ainda fico mais 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 (ROSA, 1984, p.334).

E nessa predominância de animais, e de bezerro-de-homem a estória tem de terminar com animal que a começou a irara Risoleta que “se lembrou de que tem um

sério encontro marcado, duas horas e duas léguas para trás, é que o caminho melhorou” (ROSA, 1984, p.336).

## **2.2 - Canindé, Realejo, Soronho: para além da Onomatologia - a instauração da Antroponímia no conto *Conversa de Bois***

O exotismo de alguns dos nomes dos personagens do conto *Conversa de Bois* levaram-nos a recorrer à onomatologia que é a ciência que trata da classificação dos nomes, porém devido à supremacia da animália, já apontada anteriormente, somente a onomatologia não seria suficiente, assim lançamos mão da Antroponímia, que é parte da onomatologia que estuda os nomes não apenas de pessoas, mas também dos seres personificados: os bois e a irara.

A propósito desta, que fornece a matéria do conto ao narrar a Timborna a estória, buscamos, primeiramente o significado, no dicionário Michaelis, de irara, definida como substantivo feminino originário da palavra tupieirára, que se refere ao mamífero carnívoro mustelídeo, de corpo baixo, pêlo longo e pardo, encontrado na América do Sul, América Central e México, onde recebe o nome de *Tayra Barbara*. De hábitos noturnos, dorme durante o dia e à noite sai à procura de pássaros, ovos e até pequenos mamíferos, costuma inclusive, atacar os galinheiros e sugar o sangue das galinhas. No Brasil é também conhecida como papa-mel, designação usada por Rosa: “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.” (ROSA, 1984, p. 303). Porém a irara do conto é tão curiosa que os hábitos noturnos da sua espécie não parecem coincidir com os dela, pois:

uma irara rolava e rodopiava, acabando de tomar banho de sol e poeira - o primeiro dos quatro ou cinco que ela saracoteia cada manhã. 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, 1984, p. 303).

A atitude da irara de expor-se ao perigo do dia, por uma estória, parece justificar-se por sua curiosa e ardilosa natureza feminina:

Sim e mais, mascarava-se o perfume, sobrado de forte e coisa nenhuma agradável, inseparável do cãozinho silvestre: porque as frutas da trepadeira cheiravam maduramente ai maçãs. Por aí se vê que a irara era genial, às vezes; mas, no fundo, não passava de uma mulherzinha teimosa, sempre a suplicar: - Me

deixem espiar um pouquinho, que depois eu vou-me embora...  
(ROSA, 1984, p. 304).

Feitas as analogias, a irara é batizada: “E a irara virava a carinha para todas as bandas, tão séria e moça e graciosa, que se fosse mulher só se chamaria Risoleta.” (ROSA, 1984, p. 305). Além da graça e seriedade, os atributos à irara continuam, antropomorfizando-a mais e mais:

Então, a irara Risoleta fez o cálculo do tempo de que dispunha. Olhou para cima, espiou para o caminho da direita, a ver se também dali não surgia alguma coisa digna de observar-se, e, depois, numa coragem, correu empós a comitiva, vai que avançando espevitada, vem que desenxabida recuando, sumindo-se nas moitas, indo até lá adiante, namorar o guieiro, mas gostando maismente de se emparelhar com o churrião; não podia, nem jeito, admitir que os grandes buracos das rodas fossem os óculos de tirar barro, de dar passagem à lama nos atoladiços: eram isso sim, ótimas janelas, por onde uma irara espreitar (ROSA, 1984, p. 305).

Os sinônimos utilizados para referir-se a irara: *cãozinho silvestre* (p. 304), o *cachorrinho-do-mato* (pág.303) a associam a um parente próximo da raposa, personagem recorrente nas fábulas, como símbolo da astúcia e sagacidade. A irara é presença constante em todo o conto, o narrador trata-apelo diminutivo “cãozinho, cachorrinho-do-mato, bichinho, cachorrinha-do-mato, irarina”, forma utilizada não para expressar o tamanho do animal, mas para reiterar um carinho a ela por ter-lhe confiado uma nova estória.

Ainda, na esteira do protagonismo dos animais antropomorfizados cujas atitudes e sentimentos, que manifestam no desenrolar da ação, são semelhantes ao dos seres humanos; destacamos os oito bois, a junta de bois que normalmente oscila entre dois a seis bois, no nosso caso é o número oito quem chama atenção, se a presença do número sete, o registramos quarenta e sete vezes, é uma constante no conto *O Burrinho Pedrês*, o burrinho se chama Sete-de-Ouros e passa por grandes provas até descansar pacificamente no paiol, podendo este número sete simbolizar, entre outras possibilidades: a conclusão do mundo por Deus, o número oito, se conservarmos a mesma analogia, simbolizaria uma grande mudança ou o início de uma nova Era para Tiãzinho e conseqüentemente para os bois.

Os oito bovinos, como Guimarães Rosa prefere nomeá-los, são batizados com nomes gráfica ou foneticamente instigantes. Começamos pela primeira categoria, a dos nomes comuns: Namorado, Capitão, Dançador, Brilhante, Carinhoso, Marechal,

Azeitona, Mexerica, Porcelana, Bolívia; os quais estão vinculados a hierarquização, a atuação, a materialidade, à alimentação e até a aspectos geográficos.

Na categoria dos diferentes estão: os nomes cuja fonética lhes confere algumas características: oxítonos musicais: Murici, Canindé e Buscapé; os também oxítonos, porém que denotam força e poder pela nasalização imposta pelo (~): Rodapião e Tinhorão. Há, também, os expressivos e sonoros nomes compostos: Cantagalo (canta+galo), Guiamina (guia + mina), Brabagato (braba + gato).

Há ainda os parceiros Melindre e Camurça, que estão aproximados não apenas por comporem a junta de João Bala, mas pelo campo semântico de seus nomes, ou seja, o da suavidade, pois melindre, segundo o dicionário Michaelis significa delicadeza afetada ou natural no trato ou ainda cuidado extremo em não magoar ou ofender por palavras ou camurça ou segundo o mesmo dicionário, pode funcionar como substantivo feminino, originário do latim tardio *camoce*, significando um ruminante bovídeo das montanhas europeias, que tem os cornos revirados para trás e como adjetivo o boi cujo pelo é amarelo-claro, porém se mantivermos o campo semântico da delicadeza, da suavidade designa a pele do boi que é preparada para calçados e luvas; ou seja, objetos suaves ao toque.

Distanciando-se, aparentemente, deste o campo semântico da delicadeza, há a vaca Espadilha, cujo proprietário é um militar – o Major Gervásio, portanto a pertinência do nome está vinculada aos usos e afazeres do dono, que por ser militar está afeito às armas – uma pequena espada, por exemplo.

E por fim há o boi Realejo, cujo nome reporta à epígrafe da narrativa retirada do coro do boi-bumbá: “-Lá vai! Lá vai! Lá vai... - Queremos ver... Queremos ver... - Lá vai o boi Cala-a-Boca fazendo a terra tremer.”(ROSA, 1984, p. 302)

Ao lado dos bovinos e cachorrinhos silvestres, estão os seres humanos também simbolicamente nomeados. Começemos pelos nomes dos adultos: Januário – aquele que nasceu no mês de janeiro, o primeiro mês do ano, cuja origem tem a ver com Janus<sup>13</sup>, aquele que tem duas faces: uma voltada para o passado e outra para o presente, assim é pai de Tiãzinho, que teve um passado honrado, está preso a um presente indigno, e se

---

<sup>13</sup>Janoteria se estabelecido no Lácio, onde teria fundado uma cidade denominada Janículo, teria reinado sobre o Lácio e acolhido Saturno, expulso pelos deuses. Para lhe agradecer, Saturno deu-lhe o dom da "dupla ciência", a do passado e a do futuro. Disponível em: <http://grecoantiga.org/arquivo.asp>, vários acessos.

apoia na fé para suportar esta situação: *“Na véspera de morrer, de-noite, ele ainda pedira para Tiãozinho tirar reza junto... E Tiãozinho puxara o terço, cochilando...”* (ROSA, 1984, p. 319). Esta breve incursão pela mitologia, a princípio romana, será utilizada para de maneira simbólica para analisarmos a origem dos nomes utilizados na narrativa.

Enquanto, Januário, originário de Janus, é temente aos deuses, Agenor Soronho confia amplamente em si mesmo:

Agenor Soronho volta para o seu carro, abanando o corpo de sorridente. Foi tapar a traseira.

- Bestagem! ... Patranha 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 p'ra ele ver como é que carreiro de verdade não conhece medo, não! (ROSA, 1984, p. 331).

E para buscar a razão de tanta auto-confiança, recorreremos à Mitologia Grega. Para Mircea Eliade “O mito conta uma história sagrada; relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso das origens.” E são nestas origens que nos apoiamos para explicar a personalidade de carreiro, através do significado do nome Agenor, de origem grega, cuja significação leva a bravo, soberbo, viril. A partir da teogonia grega, começamos com Ínaco, o mais antigo rei de Argos, que teria vivido antes da criação do homem. Sua genealogia é um pouco confusa, mas em geral ele é considerado pai de Ió e de Foroneu, um dos homens primevos. Épafo, seu neto, uniu-se a Mênfis, filha de Nilo, e gerou Líbia, que se uniu a Poseidon e teve dois filhos, Agenor e Belo que são, respectivamente, antigos reis da Fenícia e do Egito. Agenor é pai de Cadmo, fundador de Tebas, e ancestral de Édipo e de Europa, que foi raptada por Zeus, saído do mar como um touro branco, com chifres recurvados como duas luas em forma de crescente. A princesa, enfeitiçada pela beleza e pela brandura do animal, sentou-se em seu dorso e ele foge com ela em direção ao mar. Inconformado com o rapto da filha, e desafiando o poder divino; Agenor envia, além de Cadmo, seus outros três filhos, para resgatar a princesa, porém os quatro nunca retornam e além da filha, Agenor perde os quatro varões, pois Zeus conduz Europa à ilha de Creta, onde assume a forma humana e copula com ela, gerando Minos e este o Minotauro, Portanto desde os primórdios, Agenor, por sua arrogância, foi derrotado por Zeus, na forma de um bovinídeo e o personagem de Rosa – Agenor Soronho, igualmente arrogante, é morto pelos bovinos.

Outro elemento da mitologia, desta vez a romana, está nos nomes dos homens que socorrem Tiãozinho – Quirino e Alcides. O primeiro foi um antigo deus que representava o Estado romano. Na Roma de Augusto, Quirino, também foi um epíteto de Jano, como Jano Quirino, ou seja, se transpusermos para *Conversa de Bois*, quem socorre Tiãozinho na difícil situação em que se encontra, tem nome sinônimo a de seu pai, o que nos remete, mais uma vez ao vínculo com os deuses, pois Janus era um temente e ajudante dos deuses; bem como o outro socorrista do menino que se chama Alcides, o primeiro nome pelo qual é conhecido o semi-deus Hércules<sup>14</sup>, que destinou sua vida à honra dos deuses. E se os bois são os algozes de Agenor Soronho, os deuses auxiliam o nosso pequeno herói.

Para PROPP, função compreende o procedimento de um personagem, definido do ponto de vista de sua importância para o desenrolar da ação. No conto *Conversa de Bois*, Agenor Soronho pode ser chamado *antagonista do herói (agressor)*, uma vez que:

Seu papel consiste em destruir a paz da família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo do herói pode ser tanto um dragão, como o diabo, ou bandidos, a bruxa a madrasta etc. E assim, o antagonista apareceu no curso da ação (PROPP, 2010, p. 20).

Tal como propõe PROPP, antes de ser antagonista do herói, como a situação inicial reúne sempre os membros de uma mesma família, o malfeitor incluído nesta situação passa a ser um parente do herói (PROPP, 2010, p. 48), no nosso caso Soronho, a partir da morte de Januário, passaria de amante da mãe a padrasto de Tiãozinho.

Antes que essa situação se concretizasse, o menino parte para sua saga de herói. Um herói que não tem um nome próprio, apenas o apelido no diminutivo. O que ocorre com a outra criança da narrativa- Didico, que já é o diminutivo de Didi, cuja origem, segundo o falar popular, está em Benedito, bem como o pedaço de gente Tiãozinho, tem seu nome resultante de Sebastião.

---

<sup>14</sup> Anfítrio e Alcmena somente consumariam o casamento, quando Anfítrio vingasse a morte dos irmãos da moça. Dias depois, o noivo volta e naturalmente tem sua noite de núpcias, essa noite durou três vezes mais do que o normal, pois sob a figura de Anfítrio escondia-se Zeus. Ao regressar, Anfítrio soube do artil de Zeus e do futuro nascimento de Hércules/Hércules. Alcmena deu à luz dois meninos, Alcides (Hércules/Hércules) e Íficles, concebidos por Zeus e por Anfítrio, respectivamente. Hera, a legítima esposa de Zeus, quando os gêmeos tinham alguns meses de idade, enviou duas serpentes para matar o filho de Zeus, as quais foram estranguladas por Alcides. Aos dezoito anos o jovem Alcides matou, com as próprias mãos, o feroz Leão de Cíteron, que devastava as terras de Anfítrio e de um rei vizinho. Seus feitos foram se multiplicando e passaram à história como “Os doze trabalhos de Hércules. Disponível em: <http://greciantiga.org/arquivo.asp>, vários acessos.

Sáimos de uma onomatologia pagã, baseada nas mitologias greco-latinas, para a cristã, Didico, como já dissemos vincula-se ao humilde agricultor São Benedito<sup>15</sup>, de nome de origem latina, cujo significado é o abençoado, o louvado e o personagem de Rosa, de curta e sofrida existência, está habilitado ao nome:

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, porque era o carro pequeno, só com duas juntas e carga pouca, de balaios de algodão. Na hora de sair, se queixou:

- "Estou com uma coisa me sufocando... Não posso tomar fôlego direito, 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, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gaiteiros e azuis. [...] Nunca mais aparecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d'Água, já frio (ROSA, 1984, p. 318-319).

Tiãozinho, por sua vez, tem seu nome originário do soldado de Cristo São Sebastião<sup>16</sup>, que é um nome originário do grego e significa: sagrado, reverenciado. Tal como o santo que conseguiu superar o primeiro sofrimento, sobrevivendo às flechadas, Tiãozinho, aliando-se aos bois, liberta-se do seu martírio, lutando contra poderoso opressor – Agenor Soronho que comparado à tamanha fragilidade da criança ganha a proporção do imperador Dicleciano contra quem Sebastião lutou. Sebastião no seu

<sup>15</sup>São Benedito (1526-1589) era um humilde trabalhador agrícola de São Filadelfo, perto de Messina, na Sicília (Itália). Viveu no convento de Santa Maria, de Palermo, onde foi de cozinheiro a guardião, tendo sua vida sido marcada pela caridade universal. Embora só tenha sido canonizado em 1807, tornou-se um santo muito popular, desde 1610. Trazida para o Brasil, a devoção a São Benedito se espalhou por toda a parte, sobretudo entre os negros e escravos, que faziam parte das irmandades de Nossa Senhora do Rosário e dos Homens Pretos. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/sao-benedito.jhtm>, acesso em 20/10/2012.

<sup>16</sup>Sebastião teria nascido em Narbonne, na Gália (França), em 256 d.C., no seio de uma família cristã. Cresceu em Milão, na Itália. Soldado do exército romano continuou na sua fé e conseguiu converter muitos pagãos. Dizem que até mesmo o governador de Roma, Cromácio, e seu filho, Tibúrcio, foram convertidos por ele. Sebastião era admirado pelos seus superiores, que ignoravam sua crença, e chegou a ser designado capitão da guarda pretoriana.

Entretanto, suas atitudes brandas para com os cristãos somadas a denúncias, o fizeram comparecer diante do imperador para dar satisfações sobre a sua conduta. Diocleciano sentiu-se traído ao vê-lo afirmar a sua fé. Sua sentença de morte dizia que ele deveria ser amarrado a uma árvore e executado a flechadas. Após a ordem ser executada, Sebastião foi dado como morto. Encontrado por Santa Irena, foi tratado de suas feridas. Curado, se apresentou diante do imperador, como testemunho do poder de Cristo. Perplexo, Diocleciano mandou que fosse açoitado até a morte, o que ocorreu, no dia 20 de janeiro de 288. O seu corpo foi jogado no esgoto de Roma, de onde a piedosa Santa Luciana o retirou, para sepultá-lo dignamente nas catacumbas. Posteriormente, em 680, os restos mortais foram transportados para a Basílica de São Paulo Fora dos Muros, construída pelo imperador Constantino. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/biografias/sao-sebastiao.jhtm>, acesso em 20/10/2012.

tempo deixou aos cristãos a lição de que o combate ao opressor é possível, e esta possibilidade se descortina para Tiãozinho, que vislumbra: “Há-de chegar o dia! ... Quando crescer, quando ficar homem, vai ensinar ao seu Agenor Soronho... Ah, isso vai! ... Há-de tirar desforra boa, que Deus é grande!”(ROSA, 1984, p. 316). A princípio o menino pensa que fatores externos é que o libertarão: “Se uma cobra picasse seu Soronho... Tem tanta cascavel nos pastos ... Tanta urutu, perto de casa ... Se uma onça comesse o carreiro, de noite ... Um onção grande, da pintada ...”(ROSA, 1984, p. 323) “Tiãozinho baixa a cabeça, e aperta a vara na mão, com mais força. O raio! ... Bem que ele podia cair... Mas não cai.”(ROSA, 1984, p. 326), porém este dia chega, quando o próprio Tiãozinho toma consciência de sua força:

Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... Ninguém pode mais nem falar no nome do seu Soronho... Não deixo! ... Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim! ... Tiãozão... Tiãozão! (ROSA, 1984, p. 334)

Tiãozinho de vítima passa a algoz de Soronho e se cumpre assim o que Propp denomina O Antagonista é Vencido, e vencido, *morto sem combate prévio* e Tiãozinho deixa de ser pequeno e frágil e se torna Tião - o dono de muitas terras.

### **2.3 - De meninos e de homens – a mediação dos bois a favor de Tiaõzinho**

Segundo PROPP, as funções dos personagens representam as partes fundamentais do conto maravilhoso, para destacar estas funções o autor aponta dois pontos de vista para defini-las:

Em primeiro lugar, não se deve nunca levar em conta o personagem que executa a ação. Na maioria dos casos, a definição se designará por meio de um substantivo que expressa ação (proibição, interrogatório, fuga etc.). Em segundo lugar, a ação não pode ser definida fora de seu lugar no decorrer do relato. Deve-se tomar em consideração o significado que possui uma dada função no desenrolar da ação (PROPP, 2010, 19).

Ainda segundo Propp, o conto maravilhoso começa com certa situação inicial, na qual são enumerados os membros de uma família, ou o futuro herói que é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação.

Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho - um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito

e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes. Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois palmos da sua cabeça, avançavam os belfos babosos dos bois da guia (ROSA, 1984, p. 305).

No conto *Conversa de Bois*, Tiãozinho é apresentado e caracterizado física e emocionalmente. Além desta articulação entre a teoria proppiana e a obra de Guimarães Rosa, identificamos outros elementos os quais seguem na tabela abaixo, a qual aponta aspectos da situação inicial:

Situação Inicial	
Teoria Proppiana	Identificação no Conto
1. Definição espaço-temporal	QUE JÁ HOUVE UM TEMPO em que eles 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, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 1984, p. 302)
2. Composição da família:	- Boas tardes, seu Agenor! Que é que vão carreando? - Um rapadurinha pretas, mais um defunto... É o pai do meu guia, que morreu p'r' amanhecer hoje... (...) Seu Agenor, ele que era tão amigo do senhor...? (ROSA, 1984, p. 308)

Após a situação inicial, segundo PROPP aparecem as seguintes funções:

I. Um dos Membros da Família Sai de Casa – a narrativa *Conversa de Bois* inicia-se com a viagem, que é o elemento invariante na fabulação, assinalado por Vladimir Propp (2010):

Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar  
- nhein... nheinhein... renheinhein... - do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois.  
Mas o outro som foi aumentando, e o carro já estava muito perto (ROSA, 1984, p. 305).

No caso de *Conversa de Bois - A morte dos pais* representa uma forma intensificada de afastamento (PROPP, 2010, p.23): “É o seu pai quem está ali, morto, jogado para cima das rapaduras... Deixou de sofrer... Cego e entrevado, já de anos, no jirau... Tiãozinho nem se lembrava dele de outro jeito, nem enxergando nem andando...”(ROSA, 1984, p. 314). E a mãe apesar de estar viva é indiferente aos sofrimentos do menino, assim é ausente tal como o falecido pai:

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 tivesse mexida com outro homem

nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe? ... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... (ROSA, 1984, p. 315).

O desinteresse da mãe pelo filho pode ser interpretado como uma traição a qual segundo Propp, pode desencadear dois percursos possíveis: ou a vítima torna-se o herói da narrativa, ou o herói é distinto da vítima e a socorre (PROPP, 2010, p.114):

Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão. . .  
 - E o homem cairia...  
 - Daqui a pouco... Daqui a pouco...  
 - Cairia... Cairia...  
 - Agora! Agora!  
 -Miung! Ming!...rolaria para o chão.  
 - Namorado, vamos!!!... - Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão (ROSA, 1984, p. 335).

No caso de Tiãozinho são os bois que o ajudam a se libertar dos maus-tratos de Soronho, ou seja, ajudam-no a cumprir o que deveria ter sido feito pelo pai: “Às vezes, são os membros da geração mais nova que se afastam” (PROPP, 2010, p.23). Depois da morte do pai é Tiãozinho que deixa a casa e segue no carro de bois com Agenor Soronho, sob esta nova tutela identificamos elemento outro assinalado por Propp: O Antagonista Causa Dano ou Prejuízo a um dos Membros da Família (PROPP, 2010, p.25) ao infligir danos corporais ao menino:

Mas, agora, tu vai ver!... Acabou-se a boa vida... Acabou-se o pagode!”... P'ra que falar isso?!... Seu Soronho sempre não xingou, não bateu, de cabresto, de vara-de-marmelo, de pau?! ... E sem ter caso para mão brava. (ROSA, 1984, p. 316).

Esta disposição dos bois em ajudar Tiãozinho configura outro elemento da teoria proppiana: “Diferentes personagens colocam-se voluntariamente à disposição do herói” (PROPP, 2010, p.23),que identificamos no conto de Guimarães Rosa, pois os bovinos, com seus atributos extraordinários, diante do episódio de injustiça se colocam à disposição do menino ao interligarem seus pensamentos. E ajudam-no cumprir a aspiração, caracterizada pela busca de algo – no caso de Tiãozinho libertar-se dos maus-tratos de 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...“(ROSA, 1984, p. 333). A viagem da condução do corpo do pai e das rapaduras propicia todos os elementos que o levarão à redenção.

É Tiãozinho em sua demanda, condição necessária ao herói, pois segundo Propp o ato de sair de casa é a condição indispensável à realização da aspiração traçada pelo herói, que se desloca para um ambiente não-familiar, pois, a luta pela auto-realização acontece quando este é afastado da proteção familiar. Propp atribui a esta função a finalidade da busca: é a “partida do herói-que-demanda” (PROPP, 2010, p.80).

Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho - um pedaço de gente, com a comprida vara no ombro, com o chapéu de palha furado, as calças arregaçadas, e a camisa grossa de riscado, aberta no peito e excedendo atrás em fraldas esvoaçantes. Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas, porque, a dois palmos da sua cabeça, avançavam os belfos babosos dos bois da guia (ROSA, 1984, p. 305).

Porém, antes que a redenção ocorra há o *desafio* à realização, que no conto está representado quando a criança se sente impotente diante do adulto mais forte e mais experiente, isto se configura num obstáculo aparentemente intransponível à realização da ação do herói, pois:

Soronho: Mas, aí, o carreiro, o Agenor Soronho, homenzão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado, passou rente ao papa-mel, que estremeceu, ao ver-se ao alcance do ferrão temperado da vara de carrear.(ROSA, 1984, p. 303).

Tiãozinho: Mal se amoitara, porém, e via surgir, na curva de trás da restinga, o menino guia, o Tiãozinho - um pedaço de gente, (,,)Vinha triste, mas batia ligeiro as alpercatinhas...(ROSA, 1984, p. 303).

Cabe aos bois *a mediação*, pois ao se apiedarem do menino, se solidarizam a ele para a conquista do objetivo final – livrar-se de Agenor Soronho:

Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga - assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar (ROSA, 1984, p. 335).

Com a morte de Soronho, o antagonista é vencido, é morto sem combate prévio (PROPP, 2010, p.35), com esta função o conto se encaminha para um desfecho favorável ao menino e aos bois:

Tiãozinho - nunca houve melhor menino candieiro – vai em corridinha, maneiro, porque os bois, com a fresca, aceleram. E talvez dois defuntos dêem mais para a viagem, pois até o carro está contente - renhein... nhein... - e abre a goela do chumaço, numa toada triunfal (ROSA, 1984, p. 337).

Segundo Todorov, a narrativa é uma sequência com a seguinte configuração: há uma Situação Inicial, na qual o narrador situa o leitor no cenário: 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, 1984, p. 303). O leitor, a partir desta informação, está situado espaço e temporalmente. Bem como sobre as ações iniciais de cada personagem: - O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar... Ele está babando água dos olhos... [...] Já babou muita água dos olhos... Muita... (ROSA, 1984, p.332). O choro silencioso do menino, metaforicamente apresentado como babar água pelos olhos, é um prenúncio de ações futuras, ou seja, de múltiplas possibilidades para o desenrolar e os possíveis rumos dos acontecimentos,

Oferecidos os indícios para o desenrolar do enredo, há o Desequilíbrio ocasionado fatos que desestabilizam um quadro de aparente equilíbrio, no caso de Conversa de Bois, a sina infeliz de Tiãozinho já parece certa, porém a identificação dos bois com o órfão indica uma possível equiparação de forças:

- O bezerro-de-homem 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-boi... Tenho medo de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1984, p.333).

Estabelecida a cumplicidade entre os bois e o menino há a transformação, ou seja, o quadro inicial de tristeza e desamparo é transformado, desembocando num clímax, que leva à caracteriza-se pela resolução do processo de transformação, da instauração de um novo tipo de estabilidade diversa da situação inicial:

- Namorado, vamos!!!... - Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão. [...]  
 “Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar” (ROSA, 1984, p.335).

Essa sequência dos fatos caracteriza a organização da narrativa em torno das personagens, cujas ações se alternam ao longo do enredo, uma instância inerente às narrativas orais, pois há um ritmo e uma estrutura sequencial da história, propiciada pela alternância das ações, que permitem ao leitor a apreensão do desenrolar dos acontecimentos, pois cada personagem assume seu papel a partir das ações que

desempenha, indicando um maior ou menor comprometimento em função dos efeitos das ações que pratica na sucessão dos acontecimentos. Assim cada vez que são apresentados os sofrimentos de Tiãozinho causados por Soronho, não somente os bois se apiedam do mesmo, mas o leitor, também, se solidariza ao menino. Essa sucessão de acontecimentos alarga o horizonte temporal inicial, não sabemos quanto se passou das dez horas da manhã, e imprime uma velocidade ao relato, pois cada capítulo é construído em torno de uma determinada ação de Tiãozino, Através deste processo de caracterização, Guimarães Rosa cria a ilusão da existência dos espaços e personagens narrados, ampliando o tratamento da teoria proppiana.

### **CAPÍTULO III - DAS MUITAS VOZES EM CONVERSA DE BOIS: OU A INTEGRAÇÃO DOS DISCURSOS NA NARRATIVA DE GUIMARÃES ROSA**

A complexidade da obra de Guimarães Rosa leva-nos a analisar a forma como a narrativa em *Conversa de Bois* se estrutura, percebemos a presença dos discursos direto, indireto e indireto livre. Nesta narrativa, o narrador esmiúça os pensamentos dos personagens animais e homens, assim dos três discursos citados, há predominância do discurso indireto livre, no qual o narrador se apropria do discurso das personagens para expô-los, demonstrando seus medos, raivas e anseios. Antes, porém de nos aprofundarmos neste tipo de discurso, conceituaremos e exemplificaremos, também, as outras duas modalidades de discurso a partir de suas marcas mais significativas.

No discurso direto, o personagem interrompe a voz do narrador, tomando para si a palavra, criando dentro do espaço da narrativa, outro espaço de enunciação, no qual as vozes do narrador e do personagem não se confundem, pois o personagem fala diretamente sem a interferência do narrador, este se limita a informar e/ou esclarecer quem fala, pelo menos quando o discurso direto é nitidamente inserido da narrativa:

Outra vez, boi Rodapião disse: - Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beirada do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p'ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem. Nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande..." (ROSA,1984,p.322)

No excerto acima, exemplo clássico de discurso direto, notam-se os dois-pontos e o travessão, marcas deste tipo de discurso, bem como a presença do verbo introdutório de fala “disse”, que aponta a transferência da palavra para o boi Rodapião; o que segundo Authier-Revuz (1990), são marcas sintáticas que conduzem a uma ruptura na cadeia discursiva, o discurso direto, por esta razão constitui uma forma marcada de heterogeneidade mostrada, pois quando da enunciação, há uma simulação da fala do outro. Apesar desta aparente fidelidade ao se utilizar o discurso direto, pois se mantém o significante, não implica a verdade, pois, não necessariamente o significado é mantido, uma vez que não foram consideradas as condições de produção.

Trata-se de uma ilusão provocada pela reprodução do significante. Essa simulação no interior da fala de modo algum é garantia de objetividade. O discurso citado só existe por causa do discurso do narrador. Assim, segundo Todorov: “O acento

recai então sobre o fato de que se trata do discurso de um personagem, mais que do discurso do autor: a palavra é objeto de desconfiança” (TODOROV, 1979, p.46).

No discurso indireto, o narrador assimila as palavras das personagens, assim há apenas um espaço de enunciação, o que pertence ao narrador:

E tempo mais tarde, quando Manuel Timborna a apanhou, - 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, 1984, p.303).

Como se pode observar no excerto acima, o discurso indireto caracteriza-se sintaticamente pelo não rompimento da cadeia discursiva, e a fala do personagem é introduzida por pronomes ou advérbios. Assim do ponto de vista da enunciação, o narrador apropria-se da palavra do outro, não há mais a cópia do significante.

Podemos perceber, neste trecho de *Conversa de Bois*, como o narrador ao interpretar a fala do personagem, contribui para uma maior coerência na narrativa, como marca desse tipo de discurso temos: a locução adverbial “e tempo mais tarde” no lugar do verbo “dizer”, que apareceu no excerto do discurso direto. Esta substituição de um verbo introdutor de um discurso relatado por outro elemento gramatical é uma evidência do discurso indireto, que se constitui, segundo Authier-Revuz (1990), uma forma marcada de heterogeneidade mostrada.

Por sua vez, o discurso indireto livre constitui uma forma não-marcada de heterogeneidade mostrada, pois se considerarmos o ponto de vista enunciativo, tal como ocorre no discurso indireto, a fala do outro é reformulada, não havendo a conservação do significante. Bem como, não há marcas sintáticas que levem à ruptura da cadeia discursiva. Porém, do ponto de vista formal, percebemos a supressão do sintagma que insere a fala do outro, desta forma não há a presença de aspas, de travessão, de pronomes, conjunções ou advérbios na introdução desta fala.

Assim este terceiro tipo de recurso narrativo, concilia os dois discursos o direto e o indireto, pois o narrador, ao invés de reproduzir fielmente as próprias palavras da personagem aproximando-se tanto da personagem que chega a confundir com ela, há uma tênue fronteira entre o discurso do narrador e do personagem pela motivação psicológica inerente ao discurso indireto livre:

Os bois tafulham as munhecas, com cloques sonoros; quando desatolam, para outra passada, a água suja escorre chorrihando, para encher os moldes dos cascós, e, no mais mole, as bainhas - as fundas cisternas cavadas pelos mocotós. Enlameado até à cintura, Tiãozinho cresce de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Hei 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... Um onção grande, da pintada... Que raiva! ... Mas os bois estão caminhando diferente. Começaram a prestar atenção, escutando a conversa de boi Brillhante (ROSA,1984,p.323-324).

A manutenção da fala ou do pensamento originais da personagem, as exclamações e as reticências presentes no fragmento são uma forma de preservar a oralidade ou a enunciação mental. Como em *Conversa de Bois*, os personagens humanos falam pouco, por intermédio desse tipo de discurso, o narrador traduz as falas e os pensamentos destes personagens humanos e também dos animais personagens, como a irara e os bois:

Mas, hoje-em-dia, agora, agorinha mesmo, aqui, aí, ali e em toda a parte, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 1984, p.300)

Além da ocorrência dos pontos de exclamação, de interrogação e das reticências, que demonstram o aspecto emocional da fala ou do pensamento, o discurso indireto livre é marcado pelo uso de interjeições e de verbos no pretérito imperfeito:

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 tivesse mexida com outro homem nenhum... (ROSA, 1984, p.315).

Em virtude da ausência de cortes advindos das adaptações de ordem sintática, o discurso indireto livre confere maior fluência à narrativa, um ritmo mais expressivo, um efeito estilístico mais elaborado. Este efeito estilístico mais elaborado, também é complementado pelo uso de hífen, de neologismo e de figuras de linguagem como onomatopéia e aliteração: “Seriam bem dez horas, e, de repente, começou a chegar - nhein... nheinhein... renheinhein... - do caminho da esquerda, a cantiga de um carro-de-bois. O cachorrinho-do-mato, que agora lambia, uma a uma, as patinhas, entreparou. “ (ROSA, 1984, p.303).As palavras destacadas no fragmento são exemplos do emprego do hífen (cachorrinho-do-mato), neologismo (entreparou), onomatopéia (nhein ...

nheinhein ... renheinhein...), bem como a aliteração criada pela sequência das consoantes b/p/t (lambia, patinhas). Como demonstrado no excerto por suas características peculiares, esse tipo de discurso se aplica às narrativas de fluxo da consciência, como é o caso de *Conversa de Bois*.

Como exímio prosador, Guimarães Rosa faz, predominante e habilmente, o uso do discurso indireto livre, ao apresentar os estados de ânimo das personagens, revelando-nos suas angústias e motivações mais íntimas, partilhando conosco suas percepções e lembranças, enfim dando a elas uma dimensão humana. A presença dos três tipos de discursos para compor a narrativa *Conversa de Bois*, confere a esta um caráter polifônico, pois dentro do macrodiscurso do narrador se materializam os microdiscursos: dos bois, de Tiãozinho, de Agenor Soronho, de João Balaque ecoam como distintas várias vozes sociais que se confrontam, como é o caso da voz de Soronho que se contrapõe a dos bois e a de Tiãozinho, ou se complementam como as de Tiãozinho a dos bois. E segundo Bakhtin:

o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é, ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o tema de nossas palavras. (...) Mas o discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o integrou (BAKHTIN, 1986, p. 144).

Convém ressaltar que nas obras ficcionais, apesar da presença de muitas vozes, haverá a soberania da voz do narrador, a quem cabe eleger o que das falas de uma personagem será destacado. Como a narrativa é dialógica, o narrador também participa do diálogo, assim por mais que as personagens pareçam independentes, estarão sempre sujeitas ao plano do autor e serão sempre elementos na construção do texto literário.

A produção literária do consagrado autor mineiro João Guimarães Rosa está permeada pela busca de compreender as manifestações da cultura popular, material utilizado por ele para dar forma aos seus escritos, nos quais os vocábulos assumem uma conotação única, com usos versáteis, com sentidos renovados, uma vez que são densamente trabalhados com o objetivo de chegar ao poético, enfim em um texto

esteticamente elaborado. No qual as palavras escritas possuem uma relação íntima com a oralidade e o ato de narrar flui no ritmo dos contadores de 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. Deste modo a gente se habitua, e narrar estórias por nossas veias e penetra em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma dos nossos homens. [...]. No sertão o que pode uma pessoa fazer do seu tempo livre a não ser narrar estórias? A única diferença é que eu, em vez de contá-las, escrevia. (LORENZ, 1973, p.69-70)

Essa experiência vivida por Guimarães Rosa possibilitou a invenção de um sertão e de personagens verossimilhantes, aproximando as narrativas roseanas, ainda mais, da tradição oral, pois o narrador, segundo Benjamin “ [pode] retirar da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes” ( BENJAMIN, 1996, p.201 ).

### **3. 1 - Onde os discursos se entrecruzam: o sertanejo e o doutor**

O processo de criação literária, demandado da audição das narrativas orais do interior de Minas Gerais, requereu de Guimarães Rosa um trabalho com a linguagem para além da transferência da oralidade à escrita, conferindo a ele distinção por um fazer único com a linguagem, que se deve em parte à utilização do discurso indireto livre que integra dois pontos de vista e aproxima experiências diversas: a do narrador letrado – o doutor e dos personagens iletrados: Manuel Fulô, Manuel Timborna e José Malvino.

Para firmar as bases dessa cultura heterogênea, os personagens e narradores roseanos intercalam seus papéis, ou seja, diante de acontecimentos ou relatos peculiares ora narram, ora dialogam, ora se interpelam: “– Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco” (ROSA, 1984, p. 302).

Neste trecho, uma das primeiras linhas de *Conversa de Bois*, a negociação proposta pelo doutor- narrador, estabelece que a estória não apenas seja recontada pelo narrador, como manda a tradição oral, o que significaria apenas uma apropriação da

oralidade pela escrita, mas ao propor-se contar acrescentando e enfeitando um pouco, Rosa transforma o oral em matéria-prima para sua criação literária.

Ao se propor a recontar a estória da irara Risoleta, plena de elementos da cultura oral: a linguagem peculiar, os provérbios, as canções, as crenças, ou seja, sem as limitações impostas pela cultura letrada, o narrador apresenta estes aspectos do mundo iletrado e também insere outros próprios do universo das letras.

Nelly Novaes e Ivana Versiani afirmam que Guimarães Rosa, ao retomar a maneira de contar dos contadores de estórias, substitui a “palavra-depoimento” pela “palavra-narrativa”, isto segundo as autoras: “resulta a nova consciência fenomenológica e lingüística do século XX: nossa visão de mundo não é livre, - está pré-determinada pelo sistema global comunicado na linguagem que o expressa.( COELHO E VERSIANI, 1975, p.42).”

Esta nova consciência fenomenológica e lingüística começa na escolha do título erudito para o livro – o hibridismo Sagarana, o qual segundo LIMA (2000): “Na entrevista concedida a Ascendino Leite, perguntado acerca do significado de Sagarana, o autor respondeu: "- Saga-rana: coisa que parece saga...Filei um sufixo do nhe-engatu..."

Na parte introdutória da obra denominada Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de Sagarana, o remetente informa ao amigo:

Tinha de pensar, igualmente, na palavra "arte", em tudo o que ela para mim representava, como corpo e como alma; como um daqueles variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente. Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E - sendo meu - uma série de Histórias adultas da Carochinha<sup>17</sup>. (ROSA, 1984, p. 6-7)

Segundo Silva (2010), O termo carochinha vem de Portugal, significando baratinha, e no território luso os contos eram chamados de *Contos da Dona Baratinha*. Aqui no Brasil Dona Carochinha é uma velhinha bondosa contadora de histórias. Rosa se apropria da acepção brasileira, ou seja, se coloca como um velho contador de histórias, as quais como arte: “seguem variados caminhos que levam do temporal ao eterno” (ROSA, 1984, p. 6-7).

---

<sup>17</sup>Grifo nosso.

E estes variados caminhos, levou-nos à primeira coletânea brasileira de literatura infantil, organizada por Alberto Figueiredo Pimentel<sup>18</sup>, em 1894, livro que continha traduções para a Língua Portuguesa de contos estrangeiros, constituindo-se numa tentativa de popularizar a literatura no Brasil a partir do público infantil. E segundo Gracioto, apud SILVA (2010):

os contos de Figueiredo eram diferenciados do que estava sendo trabalhado no âmbito educacional, pois os mesmos resgatavam o popular e o mundo mágico, através de uma linguagem solta, livre, espontânea e bem brasileira, para o tempo, subvertendo, assim, os cânones da época Gracioto ( *apud* SILVA, 2010, p.3)

Esta iniciativa obteve tamanho êxito e os contos se tornaram tão populares, que o título da coletânea *Contos da Carochinha* passou a designar puerilidades, histórias infantis, fantasias. Na coletânea de Figueiredo Pimentel havia uma das versões d'A Festa no Céu, a qual foi utilizada por Guimarães Rosa em *Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo*. Assim, o anúncio feito por Guimarães Rosa que contaria Histórias adultas da Carochinha começa a se cumprir na escolha de alguns títulos dos contos: *O Burrinho Pedrês, e Conversa de Bois*, uma vez que já anunciam, desde o título, a presença indispensável de animais em seus enredos; se nesses títulos o que chama a atenção são os personagens, em outros como: *Duelo, Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo, Corpo Fechado, São Marcos, A hora e a vez de Augusto Matraga e Minha Gente*, os títulos, como em algumas histórias da Carochinha: Festa no Céu, por exemplo, funcionam como uma antecipação do que será tratado no enredo.

Esta busca da essência de Brasil que nos evocou os *Contos da Carochinha*, em Guimarães Rosa caracteriza-se pela busca da essência de “homem sertanejo”, que se faz sujeito a partir da linguagem, a partir dos causos, das crendices, e no seu mundo ficção e realidade coabitam sem choques. Este interesse de Guimarães Rosa por um mundo onde a intervenção do não-físico se realiza sem causar estranhamentos, pode ser observado em sua própria técnica de escrita:

VIII) - CONVERSA DE BOIS - Aqui, houve fenômeno interessante, o único caso, neste livro, de mediunismo puro. Eu planejava escrever um conto de carro-de-bois com o carro, os bois, o guia e o carreiro. Penosamente, urdi o enrêdo, e, um sábado, fui dormir, contente, disposto a pôr em caderno, no domingo, a história (n. 1). Mas, no domingo caiu-me do ou no

---

<sup>18</sup>Alberto Figueiredo Pimentel, Rio de Janeiro 1869 - 1914, poeta, romancista, cronista, jornalista, autor de literatura infantil e tradutor. (SILVA, 2010)

crânio, prontinha, espécie de Minerva, outra história (n. 2) - também com carro, bois, carreiro e guia - totalmente diferente da da véspera. Não hesitei: escrevi-a, logo, e me esqueci da outra, da anterior. Em 1945, sofreu grandes retoques, mas nada recebeu da versão pré-histórica, que fôra definitivamente sacrificada (ROSA, 1984, p.9).

Ao escrever ao amigo João Condé, Guimarães Rosa, sem pejo, revela o “*mediunismo*” que resultou no conto *Conversa de Bois* e cada vez mais o escritor erudito, com alma de sertanejo, se aproxima dos seus personagens e mantém durante as narrativas o jeito de escrever, ao mesmo tempo, de como quem conta e de quem ouve as estórias.

Nas narrativas de **Sagarana**, via de regra, as personagens veem o mundo de maneira pouco convencional, uma vez que suas concepções deste se originam da interação, sem mediadores, com o próprio mundo, este é a esfinge que precisa ser decifrada sob pena de quem não a decifre pode ser devorado, por ser inapto àquele meio, por vezes inóspito.

Conhecemos este meio com suas peculiaridades através das situações de oralidade do sertanejo, profundo conhecedor da matéria narrada, e, portanto, tudo o que nos informa é legítimo, é sábio:

E, ainda assim, saibamos todos, os capiaus gostam muito de relações de efeito e causa, leviana e dogmaticamente inferidas: Manuel Timborna, por exemplo, há três ou quatro anos vive discutindo com um canoieiro do Rio das Velhas, que afirma que o jacaré-do-papo-amarelo tem o pescoço cor de enxofre por ser mais bravo do que os jacarés outros, ao que contrapõe Timborna que ele só é mais feroz porque tem a base do queixo pintada de limão maduro e açafraão. E é até um trabalho enorme, para a gente sensata, poder dar razão aos dois, quando estão juntos (ROSA, 1984, p.157).

Esta maneira dogmática de ver o mundo apresentada por Timborna e seu oponente na discussão sobre a fúria do jacaré-de-papo-amarelo é uma das muitas verdades sertanejas que Guimarães Rosa nos apresenta. Esta particularmente é evidenciada pela intervenção do narrador, mas há outras verdades que o próprio capiau é quem as relata:

- Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar.
- Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje:..."*Visa sub obscurum noctis pecudes quae locutae. Infandum!*..." "Mas, e os bois? Os bois também? ...

- Ora, ora! ... Esses é que são os mais! ... Boi fala o tempo todo.  
 - Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...  
 - Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja (ROSA, 1984, p.302).

Neste trecho, percebemos que longe de contrapor-se a Timborna, há uma identificação do narrador com o personagem, que ao contar a estória, se coloca como testemunha do ocorrido, há o estabelecimento de um profundo pacto com o sertão, como apontam Novaes e Versiani:

Ele vem contar coisas da espantosa/natural aventura humana no mundo, e principalmente para desvendar o pacto mágico que existe entre homem e sertão (= o mundo natural e ainda livre da ação disciplinadora da civilização). Não vem para denunciar desventuras, mas para permitir a todos que participem da experiência vital narrada (COELHO E VERSIANI, 1975, p. 17-18)

Assim nesse rico processo, cada experiência de contar transforma-se em recriação, em invenção, inclusive com a inserção da voz dos animais: - Ora, ora! ... Esses é que são os mais! ... Boi fala o tempo todo. (ROSA, 1984, p.302), é um mundo em que todos contam: o narrador doutor, Manuel Timborna, num encadeamento narrativo produzido a partir do relato primeiro da narradora-testemunha dos fatos – a irara Risoleta. Que apresenta bois, que para além de mugir e bufar podem “pensar como o homem e como os bois” (ROSA, 1984, p.302). Esta identificação construída entre homens e bois, que a princípio pode causar estranheza é a inserção no mundo fantástico e o fantástico, segundo Todorov: implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens (TODOROV, 2003, p. 37).

Em Conversa de Bois, os personagens mais significativos são os bois:

O homem é um bicho esmochado, que não devia 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, 1984, p.302).

Esta aversão ao homem é comprovada e materializada na figura de Agenor Soronho - homem-do-paucomprido-com-o-marimbondo-na-ponta, que, por sua brutalidade, impele dor e sofrimento não apenas aos bois, mas especialmente a Tiãozinho, a quem compara aos bois: “Vam’bora, lerdeza! Tu é bôbo e mole; tu é

boi?”(ROSA, 1984, p.302).. Longe de rebaixar-se com a comparação, o menino admira os bois: “Que santos de grandes, e cheirando forte a bondade, bois companheiros, que não fazem mal a ninguém; criação certa de Deus, olhando com os olhos quietos de pessoa amiga da gente!” Assim há um processo identificação entre os bois e o menino desprotegido, e este se transforma no bezerro-do-homem: “dorme caminhando, como nós sabemos fazer. [...] quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois”.(ROSA, 1984, p.302).

### 3.2 -*Infandum!!!* – E os bois falam...

O dom da linguagem, em **Sagarana**, especialmente em *Conversa de bois*, não é um privilégio apenas dos personagens humanos:

QUE JÁ HOUVE UM TEMPO em que eles 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, poderão os bichos falar e serem entendidos, por você, por mim, por todo o mundo, por qualquer um filho de Deus?! (ROSA, 1984, p.302)

Através da proposição de recuperar o contar histórias, ou seja, o recuperar da narrativa oral, o narrador provoca seu ouvinte a participar de um jogo lingüístico, colocando-o frente a frente com imaginário das histórias, levando-o ao retorno a uma identidade primeira, através de um processo de espelhamento com o personagem, pois segundo Todorov:

Aquele que diz eu no romance não é o eu da fala, ou seja, o sujeito da enunciação; é apenas um personagem, e o status de suas palavras (o estilo direto) lhes dá uma objetividade máxima (TODOROV,1979,p.39).

E assim Guimarães Rosa tece suas histórias a partir do estabelecimento de um ponto de confluência entre o mundo da oralidade e o da escrita.

É o próprio Rosa quem pontua:

Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagar a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas

puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las (DANTAS, 1968, p.1).

Desta forma, os contos que integram **Sagarana** estão repletos de velhos mestres na arte da narração. Há um narrador que projeta outras vozes para narrar: começa a narração com a irara Risoleta, que pode personificar uma velha contadeira de estórias, que ao dialogar com Timborna, repassa a ele a estória do menino carreiro Tiãozinho:

[...] quando Manuel Timborna a apanhou, - 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, 1984, p.305)

Segundo Dantas, Rosa traduz esse mundo da oralidade, recuperando o discurso das velhas [contadeiras], [que] nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. (DANTAS, 1968). Em suas narrativas escritas, nas quais a intervenção do narrador no corpo do seu texto, tem a função de revelar o significado do que é narrado. “- Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco.” (ROSA, 1984, p. 302).

Nesse ponto, inicia-se o arrolamento dos narradores, pois após a narração da irara, há a inserção dos bois, também, como detentores do discurso:

“Boi... Boi... Boi.” Mas os outros não respondem: continuam a vassourar com as caudas e a projetar de um para o outro lado as mandíbulas, rilhando molares em muito bons atritos. Dando-se que Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi. (ROSA, 1984, p.306)

Essa sucessão de narradores conduzirá a uma relação, aparentemente, causal entre eventos narrados, o que se configura como uma estratégia de narração. Estes eventos apresentados em forma de diálogos, sem a mediação do narrador, o qual se desintegra no enredo, causa um efeito na estrutura narrativa de presentificação<sup>19</sup> da

---

<sup>19</sup>A lógica narrativa implica, idealmente, uma temporalidade que poderíamos qualificar de "presente perpétuo". Aqui, o tempo está constituído pelo encadeamento de inúmeras instâncias do discurso, instâncias estas que definem a própria idéia do presente. Fala-se a todo instante do acontecimento que transcorre durante o próprio ato da fala; há um paralelismo perfeito entre a série dos acontecimentos de que se fala e a série das instâncias do discurso. O discurso nunca está atrasado, nunca está adiantado em relação ao que evoca. Também a todo instante os personagens vivem no presente, e tão-somente no presente; a sucessão dos acontecimentos é regida por uma lógica que lhe é própria, ela não é influenciada por nenhum fator externo. (TODOROV, 2003,p.139-140)

realidade. A intervenção dos bovinídeos, caracterizada primeiramente como sonho de boi, se transforma em triste sina de boi de carro e o desenrolar dos diálogos confere aos bois a condição de seres extraordinários, que ao fazerem uso da linguagem, tornam-se pensantes e capazes de refletir sobre sua própria condição:

Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na internada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros, esses todos não são como nós..."

- Eles não sabem que são bois... - apóia enfim Brabagato, acenando a Capitão com um esticão da orelha esquerda. - Há também o homem... (ROSA, 1984, p.307)

Esta sequenciação construída ao longo da narrativa tem o foco no discurso dos personagens animais, o que lhes atribui grande importância, pois quando os animais falam se igualam aos personagens humanos. Então é simulada uma realidade que se constituiu a partir da linguagem.

Pela linguagem, também, os bois são categorizados: os de carro são aqueles que falam, portanto, são aqueles que pensam, ao passo que os bois criados para engorda não tem consciência do que são. Distintos entre si, os bois de carro percebem-se reflexivos e assim se comparam ao homem, que é mencionado por Brabagato ao boi Capitão:

É, tem também o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta... – ajunta Dançador, que vem lerdo, mole-mole, negando o corpo. - O homem me chifrou agora mesmo com o pau...

- O homem é um bicho esmochado, que não devia 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, 1984, p.307).

O discurso desarticulado: “Boi... Boi... Boi.” ou inconsciente: “Brilhante fala dormindo, repisonga e se repete, em sonho de boi.” (ROSA, 1984, p.306), do início da fala dos bois torna-se cada vez mais complexo. Através da caracterização dos bois e do diálogo entre eles, cria-se a ilusão de existência dos personagens perfeitamente adaptados àquele espaço sertanejo, pois segundo “narrar em prosa não é acima de tudo escrever, é conceber o mundo”. (ECO, apud PIRES, 2006, p.39).

No mundo concebido em *Conversa de Bois* há funções para animais e homens, os bois de engorda, por não falarem estão destinados à alienação extrema: "Os outros, que vêm em manadas, [...] sem trabalhar, só vivendo e pastando, [...] esses todos não são como nós... - Eles não sabem que são bois..."(ROSA, 1984, p.307). Como não sabem que são bois, por não trabalharem, não falarem e, por conseguinte não pensarem, não se constituem personagens: "só vivendo e pastando, e vão-se embora para deixar lugar aos novos que chegam magros."(ROSA, 1984, p.307)., visto que não ocupam lugar de destaque em qualquer momento da narrativa, se diferem dos bois de carro que em decorrência de sua existência linguística e da reflexiva constroem a narrativa de *Conversa de Bois*.

Como os bois de engorda estão muito aquém dos bois de carro, não possuindo o status de personagem, a comparação destes se fará com o homem, primeiramente, quanto aos aspectos externos, o homem como o boi, chifra, portanto não comanda o carro, é um igual, está na mesma condição de trabalho. À medida que a viagem avança, bois e homens são nivelados pela faculdade de pensar e de falar que os colocou na mesma condição de trabalhadores:

Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!... Mas Realejo, pendulando devagar fronte e chifres, entre os canzís de madeira esculpida, que lhe comprimem o pescoço como um colarinho duro, resmunga: Podemos pensar como o homem e como os bois. (ROSA, 1984, p.310)

Longe de ser um privilégio o ato de pensar é visto com desconfiança pelos 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?... tudo, pensado, é pior... É bonito poder pensar, mas só nas coisas bonitas..."(ROSA, 1984, p.310)

Percebe-se uma crítica à racionalidade e esta se confirma na estória do boi Rodapião, "o boi que pensava de homem, o-que-come-de-olho-aberto... (ROSA, 1984, p.324), que além de falar, era capaz de racionalizar: "Todo boi é bicho. Nós todos somos bois. Então, nós todos somos bichos!"(ROSA, 1984, p.324). Ou ainda: "é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia..." (ROSA, 1984, p.324). O demasiado pensar de Rodapião, que o equipara aos homens, torna-o arrogante: "Vocês não fazem como eu, só porque são bois bobos, que vivem no escuro..." (ROSA, 1984, p.324). Esta arrogância é punida com a morte ao cair do barranco, como também a arrogância de Soronho será punida com a queda do carro e conseqüente morte.

A crítica à racionalidade e, por conseguinte à linguagem elaborada aparece em entrevista a Günter Lorenz, na qual Guimarães Rosa afirma: “A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar” ou ainda:

O que chamamos hoje linguagem corrente é um monstro morto. A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito (LORENZ, 1973, p.55).

Porém, o paralelismo que se estabelece entre bois e homens vai se acentuando à medida que a viagem avança e na narrativa, o uso da linguagem é condição imperativa de interação, os bois vivenciam a linguagem em sua plenitude, respeitando o tempo do falar e tempo do ouvir: “Mas os bois estão caminhando diferente. Começaram a prestar atenção, escutando, a conversa de boi Brillhante.” (ROSA, 1984, p.324). O boi Brillhante, que começara a falar como se estivesse dormindo, começa a merecer a atenção dos companheiros da junta, pois contará a eles a origem da linguagem dos bois:

“Então, boi Rodapião ainda ficou mais engraçado de todo. Falava? A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia. (ROSA, 1984, p.324).

Ao usar a linguagem, os bois passam a compreender o mundo que os envolve, inclusive a perceber o não elocucionado, que neste caso é o sofrimento do companheiro de viagem, o menino Tiãozinho:

- O bezerro-de-homem-que-caminha-adiante vai caminhando devagar... Ele está babando água dos olhos... [...]  
 - O bezerro-de-homem 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, 1984, p.332).

Como a identificação com o homem não se mostrou positiva na estória do boi Rodapião, o ser humano escolhido para a identificação é o menino Tiãozinho, o bezerro-de-homem, que na condição de criança ainda guarda certa irracionalidade. Assim a identificação se estabelece e, como o protagonismo da narrativa é dos bovinos, Tiãozinho é visto a partir da perspectiva dos bois. Ao observarem a criança, notam o

andar lento , o babar água pelos olhos do menino, atitudes imersas num profundo silêncio:

o silêncio, na constituição do sujeito, rompe com a absolutização narcísica do eu que, esta, seria a asfixia do sujeito já que o apagamento é necessário para sua constituição: o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação, é o que lhe dá espaço diferencial, condição de movimento; (ORLANDI, 1997, p. 51)

O silêncio do menino, depois da pouca racionalidade, é a condição necessária para a identificação com os bois. Pois segundo ORLANDI, o silêncio deve ser tomado como mais do que um complemento da linguagem, pois ele tem a função de garantir o movimento dos sentidos. Assim sendo, o silêncio não está fora da linguagem, ele se constitui como o possibilitador de efeitos de sentido, aprimorando os processos de significação. A autora, ainda, assinala que o silêncio é exterior à linguagem, anterior a ela, configurando-se em um estado primeiro em torno do qual a palavra se movimenta (ORLANDI, 1997, p. 32), ou seja, nesse sentido, é tomado como a marca da incompletude na linguagem:

E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidade de sentidos se apresenta (ORLANDI, 1997, p. 49).

O choro escondido, a ausência de palavras chama a atenção dos bois, pois sugere uma multiplicação de sentidos e desperta um processo de identificação, cada vez maior, de Tiãozinho com os bovinos:

- O bezerro-de-homem 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 de que ele entenda a nossa conversa... (ROSA, 1984, p.333).

Temos assim apresentada uma visão necessária do silêncio, que é a de romper com a visão narcisista do eu, neste caso dos bois que estavam apenas preocupados em comparar-se ao homem. Este silêncio é rompido pelos mugidos:

- MU! Hmoung! ... Boi... Bezerro-de-homem... Mas, eu sou o boi Capitão! ... Móung! ... [...]  
Mas eu sou enorme... Hmou! Hung!... Mas, não há Tiãozinho![...]

- Mü-úh... Mü-úh!... Sim, sou forte... Somos fortes... (ROSA, 1984, p.333-334).

Os mugidos onomatopaicos impõem um novo ritmo à sonolenta viagem, representam o despertar para a identificação, já mencionada, entre Tiãozinho e os bois, que identificados pelo silêncio, passam a complementar-se pela linguagem:

[...] não há bois... Tudo... Todos... A noite é enorme... Não há bois-de-carro... Não há mais nenhum boi Namorado... [...]  
 - 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!...  
 - 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... (ROSA, 1984, p.334).

Identificados pelo silêncio e complementados pela linguagem, os bois e o menino em voz uníssona clamam por justiça, pois a dor do menino é dor dos bois, a unidade conseguida pela linguagem os instiga a um agir:

- Se o carro desse um abalo maior...  
 - Se nós todos corrêssemos, ao mesmo tempo...  
 - O homem-do-pau-comprido rolaria para o chão.  
 - Ele está na beirada...  
 - Está cai-não-cai, na beiradinha...  
 - Se o bezerro, lá na frente, de repente gritasse, nós teríamos de correr, sem pensar, de supetão...  
 - E o homem cairia...  
 - Daqui a pouco... Daqui a pouco...  
 - Cairia... Cairia...  
 - Agora! Agora!  
 -Miung! Ming!.. Rolaria para o chão.  
 - Namorado, vamos!!!!... - Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar... E os oito bois das quatro juntas se jogaram para diante, de uma vez... E o carro pulou forte, e craquejou, estrambelhado, com um guincho do cocão. (ROSA,1984,p.335).

Este agir, primeiramente, vai sendo concebido aos poucos, a conjunção condicional “se” assinala as expressões do planejamento, é como se estivessem pensando em voz alta: Tiãozinho e os bois, A constatação de Agenor se encontra vulnerável: “- Ele está na beirada...” (ROSA, 1984, p.335) é o indicio de que o planejamento poderá ter sucesso, bastando esperar o momento certo: “- Namorado, vamos!!!!... “(ROSA, 1984, p.335) e este momento chega quando o menino grita:

“Agenor Soronho tinha o sono sereno, a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço, e a algazarra não deixou que se ouvisse xingo ou praga assim não se pôde saber ao certo se o carreiro despertou ou não, antes de desencarnar.” (ROSA1984, p.335); unidos pela linguagem menino e bois alcançam seu objetivo maior que era o de livrar-se do opressor.

### 3.3 - Sofro pena de contar não...

A pujança da linguagem apresentada nas linhas finais do conto *Conversa de Bois* permeia toda a obra **Sagarana**. O que possibilita verossimilhança às estórias, no plano dos enredos; e no plano linguístico propicia a revitalização de arcaísmos como: o verbo *poitar*, em lugar de ancorar e *varejoadas*, ao invés remadas, os quais Guimarães Rosa utiliza no conto *Duelo*:

E Chico Barqueiro não tinha dado opinião nenhuma, e foi pescar. Mas, mal acabara de poitar a canoa e jogava o anzol n'água, no meio do rio, quando, da margem, alguém gritou e gesticulou. Não havia dúvida - era o papudo chegando. Chico Barqueiro colheu a linha, deu boas varejoadas, e proejou, vindo-vindo, para a beira de cá. (ROSA, 1984, p.170).

Este revisitar do passado, que acaba se constituindo num revitalizar das tradições populares do passado, também é utilizado através da recorrência a canções, há as que Lalino “interpreta” durante as horas de trabalho:

Lalino, que empunha a picareta, comandando o retorno à lida, e tirando, para que os outros o acompanhem, desafinadíssimo, um coco:  
 "Eu vou ralando o coco,  
 ralando até aqui.. .  
 Eu vou ralando o coco,  
 morena, o coco do ouricuril.(ROSA, 1984, p.92).

Ou ainda, em *Sarapalha* que entre delírios provocados pela febre, os primos Argemiro e Ribeiro contam estórias um para o outro e numa destas é o próprio capeta quem canta:

Então, quando os dois estavam fugindo na canoa,moço-bonito, que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada, e começou a cantar:  
 -Eu vou rodando  
 rio-abaixo, Sinhá...  
 Eu vou rodando  
 rio-abaixo, Sinhá... (ROSA, 1984, p.147).

E também em *Minha Gente*, que ao invés do canto humano e o canto de um papagaio que se ouve:

Entortou a cabeça, me olhou com um olho, e, esganiçado, cantou: "Cadê Mariquinha?  
Foi passiaá...  
Entrou no balão virou jogo do á!... ""(ROSA, 1984, p.233).

E é através de uma canção antiga que Matranga tranquiliza a alma:

E Nhô Augusto pegou a cantar a cantiga, muito velha, do capiau exilado: "Eu quero ver a moreninha tabaroa, arregaçada, enchendo o pote na lagoa... [...]  
"Como corisca, como ronca a trovoadá, no meu sertão, na minha terra abençoada.  
Longe, onde?  
"Quero ir namorar com as pequenas, com as morenas do Norte de Minas... (ROSA, 1984, p.374).

Segundo CASCUDO (2006):

em qualquer agrupamento humano por mais rudimentar que seja a organização, haverá a memória coletiva de duas ordens de conhecimento: o oficial, regular ensinado nas escolas e o não-oficial, tradicional, oral e anônimo que independe do ensino sistemático, pois está presente em ações cotidianas, na voz das mães, nos contos, nas músicas e nas brincadeiras cantadas (CASCUDO, 2006, p.37).

Consultando esta memória coletiva em sua vertente não-oficial, Guimarães Rosa ainda oferece, no segmento cantigas, as que denominamos cantigas-epígrafe, uma vez que elas introduzem, à exceção do conto *Duelo*<sup>20</sup>, os demais contos da obra *Sagarana*, conforme podemos observar na tabela abaixo:

CONTO	CANTIGAS–EPIGRAFE
	"- Lá vai! Lá vai! Lá vai! ...

<sup>20</sup>Rosa confia a Condé sobre a escrita de *Duelo* que tudo acontecerá ao contrário do que ficou dito para *Traços Biográficos de Lalino Salãthiel* ou *A Volta do Marido Pródigo*, a história, segundo Rosa foi meditada e "vivida", durante um mês, para ser escrita em uma semana, aproximadamente e que quase não sofreu retoques em 1945. A canção introdutória para esta narrativa é uma *Conversa a Dois Metros de Profundidade*, cujo o teor de disputa corrobora para o que será tratado no enredo:

E grita a piranha cor de palha, irritadíssima:

- Tenho dentes de navalha, e com um pulo de ida-e-volta resolvo a questão!...

- Exagero...- diz a arraia, durmo na areia, de ferrão a prumo, e sempre há um descuidoso que vem se espetar.

- Pois, amigas, - murmura o gimnoto, mole, carregando a bateria - nem quero pensar no assunto: se eu soltar três pensamentos elétricos, bate-poço, poço em volta, até vocês duas boiarão mortas. (ROSA, 1984, p.154),

CONVERSA DE BOIS	- Queremos ver... Queremos ver... - Lá vai o boi Cala-a-Boca fazendo a terra tremer!... " (CORO DO BOI-BUMBÁ) ROSA, 1984, p.300)
MINHA GENTE	"Tira a barca da barreira, deixa Maria passar: Maria é feiticeira, ela passa sem molhar." (CANTIGA DE TREINAR PAPAGAIOS.) (ROSA, 1984, p.188).
O BURRINHO PEDRÊS	"E, ao meu macho rosado, carregado de algodão, preguntei: p'ra donde ia? P'ra rodar no mutirão." (VELHA CANTIGA, SOLENE, DA ROÇA.) (ROSA, 1984, p.11).
A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA	"Eu sou pobre, pobre, pobre, vou-me embora, vou-me embora... ..... Eu sou rica, rica, rica, vou-me embora, daqui!... " (CANTIGA ANTIGA.) (ROSA,1984,p.338).
TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO	"Negra danada, siô, é Maria. ela dá no coice, ela dá na guia, lavando roupa na ventania. Negro danado, siô, é Heitó de calça branca, de paletó, foi no inferno, mas não entrou!" (CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE.) (ROSA, 1984, p.77).
SÃO MARCOS	Eu vi um homem lá na grimpa do coqueiro, ai-ai, não era homem, era um coco bem maduro, oi-oi. Não era coco, era a creca de um macaco, ai-ai, não era a creca, era o macaco todo inteiro, oi-oi. (CANTIGA DE ESPANTAR MALES.) (ROSA, 1984, p.238).
SARAPALHA	"Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai ... Não cantes fora de hora, ai, ai, ai ... A barra do dia aí vem, ai, ai, ai ... Coitado de quem namora!..." (O TRECHO MAIS ALEGRE, DA CANTIGA MAIS ALEGRE, DE UM CAPIAU BEIRA-RIO.) (ROSA,1984, p.130).
CORPO FECHADO	"A barata diz que tem sete saias de filó... É mentira da barata: ela tem é uma só." (CANTIGA DE RODA.) (ROSA, 1984, p.268)

Como se pode observar, tanto nas canções que estão no corpo do texto, como nas cantigas-epígrafe, Guimarães Rosa não informa a origem das canções, nestas últimas, o máximo de referência oferecida é sobre de onde foram retiradas e mesmo assim, apenas três delas podem ser mais facilmente filiadas: a que abre o conto *Conversa de Bois* que estaria relacionada ao Coro do Boi-Bumbá, a Cantiga de Batuque, a Grande Velocidade, do conto *Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo* e a Cantiga de Roda, do conto *Corpo Fechado*.

Sobre as demais, as referências, nos parecem, irônicas, como: o Trecho mais alegre, da Cantiga mais alegre, de um Capiáu beira-rio que está na abertura de *Sarapalha*, que é sem dúvida o conto mais triste do livro, e como confia o próprio Guimarães ao amigo Condé: “Destá, da história desta história, pouco me lembro. No livro, será ela, talvez, a de que menos gosto. (ROSA, 1984, p.9). Há ainda a cantiga de espantar males da abertura da narrativa de *São Marcos*, a qual segundo Rosa foi: Demorada para escrever, pois exigia grandes esforços de memória, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas. Foi a peça mais trabalhada do livro. (ROSA, 1984, p.9) e também pelo grau de dificuldade já apresentado, tal como o título, a cantiga funciona como uma antecipação do que será tratado no enredo. Esta mesma antecipação do enredo pode ser observada na cantiga de abertura do conto *Minha Gente* que “por causa de uma gripe, talvez, foi escrita molemente, com uma pachorra e um descansado de espírito, que o autor não poderia ter, ao escrever as demais.” (ROSA, 1984, p.9), cujo enredo trata das Minas Gerais e por extensão do Brasil.

Câmara Cascudo, em seu livro *Contos tradicionais do Brasil*, afirma que: “É preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais” (CASCUDO, 2003, p.13), ou seja, há de ser antigo, anônimo, notório, recorrente. Se levarmos em consideração estas características, talvez as cantigas que mais as preservaram são: a velha cantiga, solene, da roça que é a de introdução de *O Burrinho Pedrês*: “peça não-profana, mas sugerida por um acontecimento real, passado em minha terra, há muitos anos: o afogamento de um grupo de vaqueiros, num córrego cheio” (ROSA, 1984, p.9), ou seja, aquela que por ser uma narrativa confessadamente real, por abordar um tema trágico, recebeu de Rosa os atributos de: antigo, anônimo e recorrente, porém a cantiga antiga, a que introduz *A Hora e Vez de Augusto Matraga*: “história mais séria, de certo modo síntese e chave de tôdas as outras, não falarei sobre o seu conteúdo. Quanto à

forma, representa para mim vitória íntima, pois, desde o começo do livro, o seu estilo era o que eu procurava descobrir.“ (ROSA,1984, p.9) é a que detém todas as características do conto oral tradicional: é antiga, anônima, recorrente e notória, pois representou a essência de escrita que Guimarães Rosa procurava ao produzir *Sagarana*.

Outra característica da narração oral e que está presente na narrativa roseana é a inserção de narrativas, dentro da narrativa principal, ou seja, a inserção de detalhes que servirão não apenas para enriquecer o enredo, mas são informações que humanizam cada vez mais os personagens conferindo-lhes maior verossimilhança. Em *Conversa de Bois*, isto se observa quando o narrador nos conta a história de Didico:

Ninguém se importou; falaram até de ser manha, porque o Didico era gordinho e corado, parecendo um anjo de estampa, de olhinhos gasteiros e azuis. Mas estava custando muito a voltar. Nunca mais aparecia com o carro. E foram encontrá-lo, lá longe, na covanca da Abóbora-d'Água, já frio. (ROSA, 1984, p. 318).

Ambos, Tiãozinho e Didico compartilham a sina de não estarem sob a responsabilidade de qualquer adulto, pois do menino de olhos azuis nada sabemos de sua história pregressa e quanto a Tiãozinho, reiteradamente, percebemos o descaso da mãe e os maus-tratos de Soronho.

Rosa tece suas histórias, entrelaçando-as, o que parece aparentemente fragmentário, as aproxima do universo das narrativas orais: Eu atravesso as coisas - e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada... (Dantas,1968, p.30)

Assim nas narrativas roseanas, uma sequência linear é quase impossível, já que os fatos são narrados de acordo com os sentimentos e com os ressentimentos de fatos que habitam a memória do narrador. Suas memórias, ora eclodem como fortes ondas marinhas, ou fluem como a água tranqüila dos córregos de Minas Gerais. Devido a isto, há necessidade de sempre inserir algo ao enredo, pois o narrado é modificado, ampliado com cada nova situação e transformado como vida real. Este processo guarda profundas ligações com o relato oral, no qual o personagem que narra torna-se uma pessoa ímpar a cada experiência narrada.“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como uma escada” (BENJAMIN, 1986, p.215).

A maneira como a história é contada por Timborna evidencia o tipo de relação

de memória que temos com o passado: há uma descontinuidade, uma renúncia à temporalidade linear em função da multiplicidade de tempos que entrelaçamos ao narrar um fato. Pois segundo Freitas:

A memória não tem coesão, não tem lógica, não tem simetria, é fragmentada, múltipla, confusa, não tem uma compreensão profunda da passagem do tempo. Ela embaralha tudo, (...) costura os tempos (FREITAS, 2002, p.73).

E nas páginas do texto roseano, não apenas o tempo é costurado, mas também o popular e o erudito, com tamanha maestria que evita qualquer conflito entre os dois mundos, pois a sutileza e habilidade da composição textual conferem verossimilhança exigida pelo enredo. Assim nos contos *Conversa de Bois*, *Minha Gente* e *Corpo Fechado* a figura do doutor estabelece a distinção entre o nível de instrução deste, na posição de ouvinte, e de seus interlocutores, Timborna, Malvino e Fulô, respectivamente. Desta forma, para construir o enredo, Rosa se apropria do discurso oral espontâneo do homem sertanejo, supostamente ignorante, porém mais expressivo que o discurso escrito, que muitas vezes, pelo excesso de formalismos, se torna estereotipado e realiza fusão de elementos da oralidade com elementos do discurso escrito, construindo sua inovadora obra literária. Um dos muitos exemplos que observamos desta estratégia é a fala de Malvino, do conto *Minha Gente*, na qual se revela, pela peculiaridade do falar, sua visão de mundo:

- Se o senhor doutor está achando alguma boniteza nesses pássaros, eu cá é que não vou dizer que eles são feios... Mas, p'ra mim, seu doutor não leve a mal, p'ra mim, coisa que não presta não pode ter nenhuma beleza...

- Então, José, você não admira coisa alguma neles? Nem as pernas calçadas? Nem o topete preto? Nem a nucazinha pedrês? Nem as penas do rabo, mal misturadas, claras o escuras, como o penacho de uma peteca?! ...E eles não são úteis? Não servem para comer os carrapatos?

- É, p'ra isso lá ele presta, sim senhor... Mas o senhor não vê que ele bica também o umbigo de bezerro novo, e mata o coitadinho... (ROSA, 1984, p. 195)

O pragmatismo de Malvino, quanto à função dos pássaros, contrasta com o lirismo do doutor, ao estabelecer este contraste, o autor mistura de ficção e realidade trazendo percepções distintas de um mesmo fato, como ocorreria numa conversa entre pessoas cujo universo cultural também fosse distinto. O narrador confere ao episódio narrado uma amplitude que não existe na informação, esta se reveste de invenção e de novidade. Assim, Rosa em sua história de ficção narra fatos de sua própria e outras

muitas vidas. **Sagarana** apresenta no discurso regional do sertão uma imagem de homem como universal, que fala a partir de suas origens, tal como os bois de Conversa de Bois: “É porque temos de viver perto do homem, temos de trabalhar... Como os homens... Por que é que tivemos de aprender a pensar...” (ROSA, 1984, p. 310).

Embora o autor apresente a cultura sertaneja na sua escrita, repleta de neologismos e expressões incomuns de autoria própria, algumas vezes ele age como coletor de versos e de trovas de domínio popular, que tanto dizem sobre a mentalidade de um povo, como:

"Tira a barca da barreira,  
deixa Maria passar:  
Maria é feiticeira,  
ela passa sem molhar."  
(CANTIGA DE TREINAR PAPAGAIOS.)

Lendo o excerto acima podemos perceber como na vida do sertanejo as crenças populares estão imbricadas, no dia-a-dia, e a partir da memória longínqua que o sertanejo se localiza no mundo. O universo dos contos **Sagarana** estão repletos destas cantigas, as quais denominamos, anteriormente, cantigas epígrafes, recorrentes nas antigas narrativas orais, que, segundo Walter Benjamin estão, cada vez, mais raras no mundo moderno, uma vez que estão sendo substituídas por novas formas de narrativas, predominantemente na modalidade escrita, mais adequada às contingências atuais. Ainda de acordo com Benjamin, a produção manufaturada como atividade típica da organização pré-capitalista do trabalho tornava possível ao artesão inscrever sua voz e seu estilo ao ato de narrar e assim o lazer se baseava no desejo de ouvir e narrar histórias. Neste sentido, o narrador é aquele que sabe dar conselho, porque sua narrativa transmite algo que pode ser aceita, uma moral, uma sugestão ou uma lição.

Convém lembrar que o próprio Guimarães Rosa<sup>21</sup> nasceu no sertão, em

---

<sup>21</sup>João Guimarães Rosa nasceu em Cordisburgo (MG) a 27 de junho de 1908 e era o primeiro dos seis filhos de D. Francisca (Chiquitinha) Guimarães Rosa e de Florduardo Pinto Rosa, mais conhecido por "seu Fulô" comerciante, juiz-de-paz, caçador de onças e contador de histórias. Em 1930, forma-se em Medicina, tendo sido o orador da turma. Guimarães Rosa vai exercer a profissão em Itaguara, pequena cidade que pertencia ao município de Itaúna (MG), onde permanece cerca de dois anos. Relaciona-se com a comunidade, até mesmo com raizeiros e receitadores, reconhecendo sua importância no atendimento aos pobres e marginalizados. Diante de sua incapacidade de por fim às dores e aos males do mundo numa cidade que não tinha nem energia elétrica, segundo depoimento de sua filha Vilma, o autor, sensível como era, acaba por afastar-se da Medicina. (Texto adaptado, disponível em: [http://www.releituras.com/guimarosa\\_bio.asp](http://www.releituras.com/guimarosa_bio.asp), acesso em 10/03/2013)

Cordisburgo<sup>22</sup>, o cenário de **Sagarana**, e, assim espera-se que tenha fundido suas próprias memórias àquelas que ouviu, posteriormente, como homem das letras: “O narrador colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história” (BENJAMIN, 2002, p. ). É num ato de transformação das histórias e experiências vividas, a produção literária de Guimarães Rosa, em especial **Sagarana**, reconstitui a memória do sertão mineiro, através da narrativa de personagens pertencentes a esse contexto. Assim em sua obra identifica uma memória oralmente expressa e uma memória escrita, ficcionalizada, porém igualmente vibrante e colorida.

---

<sup>22</sup>O município de Cordisburgo está localizado na região centro-norte do Estado de Minas Gerais, distante, aproximadamente 120 km de Belo Horizonte por via rodoviária. Seu acesso principal a partir de Belo Horizonte, situa-se na BR-040, sentido Brasília, sendo 93km até Pousada Maquiné, entrando à direita na Rodovia MG -231 e mais 22 km até a cidade de CORDISBURGO. A partir de Curvelo são 44 km, sendo 6 km de estrada pavimentada e 38 km de estrada não pavimentada pela MG-754 até Cordisburgo. (Texto adaptado, disponível em:<http://www.cordisburgo.mg.gov.br/portal1/municipio/localizacao.asp?iIdMun=100131210> acesso em 10/03/2013)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro de Histórias adultas da Carochinha revelava o exímio contador de estórias que é Guimarães Rosa, cujas origens o vinculam ao sertão, ou seja, ao grupo de onde emergem as narrativas, o que confere a ele um elo de pertinência, de compromisso com o narrado. Assim longe de mostrar uma visão estereotipada do sertão, Rosa se posiciona junto daqueles cujas estórias estão sendo narradas. Para tal verificação, buscamos em Sônia Maria Van Dijck de Lima, Paulo Dantas e Antonio Candido, os aportes teóricos para compreender alguns aspectos da produção roseana. O estudo acerca das narrativas do sertão em *Conversa de Bois*, o penúltimo conto dos nove contos que compõem Sagarana, foi realizado por meio da análise dos personagens humanos e dos personagens-animais, em especial dos bois de carro; da fluidez destas narrativas, as quais à maneira dos relatos orais, se estruturam a partir de contadores de “causos” que interagem com seus ouvintes, que passam a palavra de um indivíduo a outro, da irara a Timborna, deste ao doutor, de um boi a outro, como nas rodas de fogueiras, instaurando-se, assim, inúmeras formas de narrar a mesma história, vários modos de estruturar as narrativas, múltiplos motivos que impelem homens e animais a contarem sua história e, enfim, diversos efeitos que podem ser sentidos pelos envolvidos nesta contação de histórias:

- Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...  
- Feito! Eu acho que assim até fica mais merecido, que não seja.  
(ROSA, 1984, p.302)

No decorrer da narrativa, verificamos que os vários narradores ao contarem suas histórias estabelecem uma relação única com o seu ouvinte, que pode conferida pelo acordo firmado entre a irara que conta história a Timborna em troca da liberdade, Timborna ao recontá-la ao doutor estabelece uma relação de cumplicidade; os bois rememoram suas próprias histórias – a saga de Rodapião.

Percebemos, ainda, que contadores e ouvintes se beneficiam do ato de narrar histórias: os primeiros se perpetuam através da narração; os ouvintes, por sua vez, podem experimentar uma catarse ou até uma epifania ao ouvir o narrado. Ao mesmo tempo, ambos sentem-se renovados pelo efeito estético, que os liberta,

momentaneamente, dos constrangimentos e da rotina cotidiana. Constatamos que o discurso do narrador em primeira pessoa se articula como um processo de interiorização ao contar sua história – os bois:

- 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? ...(ROSA, 1984, p.310)

Isto se comparado àquele que enuncia seu discurso na terceira pessoa, ou seja, narra a história do outro – Timborna e o doutor:

- Manuel Timborna, que, em vez de caçar serviço para fazer, vive falando invenções só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar.
- Pode que seja, Timborna. Isso não é de hoje:..."*Visa sub obscurum noctis pecudes quae locutae. Infandum!*..." "Mas, e os bois? Os bois também? ...
- Ora, ora! ... Esses é que são os mais! ... Boi fala o tempo todo.
- Eu até posso contar um caso acontecido que se deu. - Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco... (ROSA, 1984, p.302)

No excerto acima, também, verificamos que o narrador transforma a história narrada em uma construção própria, ou seja, possui livre arbítrio ao reproduzir a narrativa relatada por outros narradores, mesmo que essa gire em torno do mesmo tema.

Ao dar esta configuração peculiar à narrativa, há necessidade de operar um trato, igualmente peculiar com a linguagem, o que a torna relevante para a compreensão da obra de Guimarães Rosa, por isto recorreremos a releituras de Orlandi, bem como percebemos a necessidade de ampliar os estudos da obra de Walter Benjamin.

Para tratamos da memória recorreremos a LE GOFF, para quem:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para se interpor quer nos outros, quer nas bibliotecas (LE GOFF, 2003, p. 421)

Uma vez que o povo conta causos de memória e Guimarães Rosa os reúne

em **Sagarana**, que segundo suas próprias palavras: “**Sagarana** passou a significar grande, longo (a), profundo (a), complexo (a); para argumentar que “uma palavra é coisa sagrada” (LIMA, 2003, p.20)”.

## REFERENCIAS

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. **Heterogeneidade(s) enunciativa(s)**. In: Cadernos de estudos lingüísticos, Campinas, UNICAMP – IEL, n. 19, jul./dez., 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte política (Ensaio sobre literatura e história da cultura)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BETHANIA, Maria - **BRASILEIRINHO AO VIVO**. João Valentão, Faixa 22, DVD, Selo Quitanda, Rio de Janeiro, 2003.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª edição, São Paulo: Ed. Global, 2006.

\_\_\_\_\_. **Contos tradicionais do Brasil**. 12 ed. São Paulo: Global, 2003.

CEIA, Carlos. "**Pós-modernismo**", **E-Dicionário de Termos Literários**, coordenação de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 8-09-2012.

DANTAS, Paulo. **Sagarana emotiva**. O Estado de São Paulo, 29 de junho de 1968. Suplemento literário, ano 12, n.583

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREITAS, Sônia M. de.. *História Oral – Possibilidades e Procedimentos*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed UNICAMP, 2003.

LIMA, Sônia Maria van Dijck. **Ascendino Leite entrevista Guimarães Rosa**. 2. ed. revista. João Pessoa: Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa: escritura de Sagarana**. (livro e CD rom). São Paulo: Navegar, 2003

\_\_\_\_\_. **Sagarana e a recepção da crítica**. *D.O. Leitura*. São Paulo, ano 20, n. 13. p.37-39, junho de 2002

LORENZ, Günter. **Diálogo com a América Latina**. São Paulo: E.P.U., 1973. Disponível em <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GuimaraesRosa-1965.htm>. Acesso 18/08/2012.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1997.

PIRES, Antônio Donizeti. **O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa**. Itinerários, Araraquara, n. 24, 35-73, 2006.

PROPP, Vladimir Iakovlevich. **Morfologia do conto maravilhoso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

ROSA J. Guimarães Rosa. **Sagarana**. 31. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCARPELLI, Marli Fantini. “**Primeiras estórias: margens da história**”. Revista do Centro de Estudos Portugueses, Belo Horizonte, UFMG, v. 22, n. 30, janeiro-junho de 2002.

SILVA, Fernanda Rachel Camargo da - **Literatura Infantil no Brasil – Figueiredo Pimentel**, II JoPed – um olhar Multidisciplinar sobre a Ludicidade, UEPG, Ponta Grossa, 4 a 6 de outubro de 2010.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. São Paulo. Perspectiva. 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Poética da Prosa**. Tradução CLAUDIA BERLINER. Martins Fontes. São Paulo 2003.

TUFANO, Douglas. **Estudos de Literatura Brasileira**. 3.<sup>a</sup> edição revista e ampliada Editora Moderna, São Paulo, 1985.