

GILBERTO DE SOUSA LUCENA

**O “HOMEM DO SERTÃO” E O NARRADOR: DA
CULTURA POPULAR E DO FOCO NARRATIVO
EM *SAGARANA***

**(Uma Leitura dos Contos “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do
Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado”)**

**João Pessoa (PB)
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O “HOMEM DO SERTÃO” E O NARRADOR: DA
CULTURA POPULAR E DO FOCO NARRATIVO EM
*SAGARANA***

(Uma Leitura dos Contos “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do
Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado”)

GILBERTO DE SOUSA LUCENA

João Pessoa (PB)
2013

GILBERTO DE SOUSA LUCENA

**O “HOMEM DO SERTÃO” E O NARRADOR: DA
CULTURA POPULAR E DO FOCO NARRATIVO EM
*SAGARANA***

(Uma Leitura dos Contos “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do
Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado”)

Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras do Centro de Ciências
Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal da Paraíba
como exigência parcial para a
obtenção do grau de Doutor em
Letras, na área de concentração
“Literatura e Cultura”.

Orientadora: **Prof^a Dr^a Wilma Martins de Mendonça**

João Pessoa (PB)
2013

GILBERTO DE SOUSA LUCENA

**O “HOMEM DO SERTÃO” E O NARRADOR: DA
CULTURA POPULAR E DO FOCO NARRATIVO EM
*SAGARANA***

(Uma Leitura dos Contos “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do
Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado”)

DATA DA DEFESA: 11 DE ABRIL DE 2013

Membros da Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Wilma Martins de Mendonça
(Orientadora)

Prof. Dr. Hildeberto Barbosa Filho (UEPB)
(Examinador)

Prof. Dr. Sérgio de Castro Pinto (UEPB)
(Examinador)

Prof^a Dr^a Francisca Zuleide Duarte de Souza (UEPB)
(Examinadora)

Prof^a Dr^a Marinalva Freire da Silva (UEPB/UEPB)
(Examinadora)

Prof. Dr. Geraldo Nogueira de Amorim (UEPB)
(Suplente)

Rio, 21 de Novembro de 1962

Quem sabe a “Nuova Accademia”, depois (e, naturalmente, caso o volume com os 2 contos do “SAGARANA” tenha sorte com o público da Península), poderia querer publicar mais uns dois livros: um, por exemplo, com “*O Burrinho Pedrês*” e “*Conversa de Bois*”; outro com “*A Volta do Marido Pródigo*”, “*Corpo Fechado*” e “*São Marcos*”? E, neste caso, minha completa alegria seria que a tradução e apresentação de todos lhe coubesse. Acha, falando francamente, que aquelas outras histórias valeriam a pena? E, se sim, não gostaria de atirar-se a elas?

(João Guimarães Rosa em carta ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri)

Sou precisamente um escritor que cultiva a ideia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Sobre esta ideia antiga, os hermetistas árabes e judeus, entre outros, encheram bibliotecas de especulações místicas, na certeza de alcançar o divino pela pronúncia exata de seu nome.

(Guimarães Rosa)

Escritor ligado à terra, às limitações temporais e espaciais de uma certa terra brasileira, não sois, no entanto, um escritor regional, ou antes, o vosso regionalismo é uma forma de expressão do espírito universal que anima a vossa obra e, daí, sua repercussão mundial.

(Excerto do discurso de recepção de Afonso Arinos de Melo Franco a Guimarães Rosa na Academia Brasileira de Letras, em 16 de novembro de 1967)

Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria. Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinhos... Essa, a alegria que Ele quer.

(Guimarães Rosa)

AGRADECIMENTOS

A Deus (por estar vivo) e aos meus familiares, que sempre me apoiaram na longa e difícil jornada pelo universo das Letras.

Minha sincera gratidão à professora Wilma Martins de Mendonça, por sua acolhida ao meu projeto de doutorado e pelo interesse na orientação deste trabalho.

A Maria Ignez Novais Ayala, que me orientou nos meus primeiros estudos sobre a cultura popular e a literatura de João Guimarães Rosa.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Brasilidade (GEBRAS), pela riquíssima convivência no âmbito das discussões teóricas e dos encontros acadêmicos que, de modo salutar, acabaram por se converter em utilíssimo aprendizado para a vida.

A Luiz Diniz e Luciana Calado, pela generosidade da ajuda no *abstract* e no *résumé*, respectivamente.

A Mariana Thiengo, pela gentileza de ter me enviado, das Minas Gerais de Rosa, sua dissertação de mestrado sobre o conto “São Marcos”.

Aos membros da Banca Examinadora que, gentilmente, dispuseram-se a ler e discutir este modesto estudo, com a minha constante disposição para acolher críticas e sugestões.

Também devo agradecimentos à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, nas pessoas das professoras doutoras Liane Schneider (ex-coordenadora), Ana Cristina Marinho Lúcio (também ex-coordenadora do PPGL) e da secretária Rosilene Marafon (Rose) pelo atendimento sempre atencioso e eficiente ao longo da minha permanência no doutorado.

À CAPES, pela concessão de uma bolsa de estudos.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo o estudo de aspectos da cultura popular e do foco narrativo nos contos “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado” inseridos em *Sagarana*, livro do escritor mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967) publicado em 1946. Além de uma abordagem teórica do conto, compreendido como gênero ficcional multifacetado, contemplaremos o recorte da representação social enquanto elemento literário e o papel do narrador na legitimação de valores da cultura popular relativos a “códigos de honra” existentes no âmbito da comunidade rural literariamente representada em cada uma das estórias destacadas. Em relação a este aspecto, tentaremos demonstrar a postura de comprometimento da voz que narra com determinados valores do universo cultural popular enfocado no *corpus* analisado.

PALAVRAS-CHAVE: Conto. Cultura Popular. Foco Narrativo. João Guimarães Rosa.

ABSTRACT

This paper aims to study aspects of popular culture and the narrative focus in the tales “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “São Marcos” e “Corpo Fechado” inserted in *Sagarana*, a book of the writer from Minas Gerais João Guimarães Rosa (1908-1967), which was published in 1946. In a theoretical approach of the short story, understood as a fictional genre multifaceted we will contemplate the range of social representation as a literary element and the role of the narrator to legitimize values of popular culture related to “codes of honor” that exist within the rural community literally represented in each of the highlighted stories. Regarding this aspect, we will try to show the position of commitment of the voice that narrates with certain values of the universe of popular culture focused on the analyzed *corpus*.

KEYWORDS: Short Story. Popular Culture. Narrative Focus. João Guimarães Rosa.

RÉSUMÉ

C'est travail vise à étudier les aspects de la culture populaire et l'accent narrative dans le récits “O Burrinho Pedrês”, “A Volta do Marido Pródigo”, “São Marcos” et “Corpo Fechado”, insérée dans le livre *Sagarana* (1946) de l'écrivain minière João Guimarães Rosa (1908-1967). Dans une approche théorique du récit, comprise comme un genre littéraire et le rôle du narrateur dans la légitimation des valeurs de la culture populaire relatifs aux “codes

d'honneur" existent dans la communauté rurale littéralement représenté dans chaque les récits mis en évidence. En ce qui concerne c'est aspect, essayer de montrer la position de comprometimento de la voix qui raconte certaines valeurs de l'univers de la culture populaire axé sur l'analyse du *corpus*.

MOTS CLÉS: Récit. Culture Populaire. Focus Narrative. João Guimarães Rosa.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo estudiar aspectos de la cultura popular y el foco narrativo en los cuentos "O Burrinho Pedrês", "A Volta do Marido Pródigo", "São Marcos" y "Corpo Fechado", insertos en *Sagarana* (1946), libro de lo escritor minero João Guimarães Rosa (1908-1967). En un enfoque teórico de lo cuento, entendido como un género de ficción multifacético, contemplaremos la representación social mientras elemento literário y el papel del narrador en la legitimación de los valores de la cultura popular en relación con los "códigos de honor" que existen en la comunidad rural literariamente representada en cada cuento destacado. Acerca de este aspecto, trataremos de mostrar la posición de comprometimento de la voz que narra con ciertos valores del universo de la cultura popular enfocada en el *corpus* analizado.

PALABRAS CLAVES: Cuento. Cultura Popular. Foco Narrativo. João Guimarães Rosa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Um Marco na História da Literatura Brasileira	14
 CAPÍTULO 1	
O Gênero Conto e o Foco Narrativo	18
Algumas proposições teóricas e críticas acerca do conto	18
O ponto de vista no conto: perspectivas teóricas “consagradas”	22
 CAPÍTULO 2	
A Narrativa de “O Burrinho Pedrês” e Sua Filiação Com a Tradição Literária Popular da Fábula	36
Guimarães Rosa e os bichos	36
Fábula: o que sabemos sobre ela?	39
Gênero fabular: um pouco sobre sua evolução histórica e estética	42
“O Burrinho Pedrês” e a tradição da fábula	46
A longa e árdua viagem do burrinho pedrês	53
A hora e vez do burrinho	67
Enxurrada no córrego da Fome	70
 CAPÍTULO 3	
Intertextualidade e Picardia em “A Volta do Marido Pródigo”	76
Lalino Salâthiel e a tradição literária picaresca	77
O que é um pícaro?	79
Os nomes “picarescos” de Lalino (breve comentário etimológico)	81
Lalino e seu mundo	85
Referências intertextuais e “narrativas de encaixe”	89
 CAPÍTULO 4	
Feitiçaria e Foco Narrativo em “São Marcos”	104
O enredo	105
“São Marcos”, sua simbologia e a ambiguidade do narrador	110
Mangolô e o feitiço: distinções cabíveis?	118
O feitiço e sua inserção na cultura popular	121
“São Marcos”, marcas do narrador	127
“Envoltamento”	133
 CAPÍTULO 5	
O “Doutor” e Manuel Fulô: Narradores de “Corpo Fechado”	139
Estruturação narrativa	139
Do “ócio” e dos interesses de autênticos narradores (uma tipologia de foco narrativo admissível ao conto “Corpo Fechado”)	156
 CONSIDERAÇÕES EPOCAIS	165
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168

INTRODUÇÃO

Neste trabalho estudamos, além do foco narrativo, aspectos da cultura popular em quatro contos de *Sagarana* que envolvem determinados tipos de relações sociais caracterizadoras dos costumes de grupos ditos “rústicos”¹ e que definem a feição da sociedade literariamente representada nas estórias aqui analisadas daquele famoso livro de João Guimarães Rosa (1908-1967).

Nosso propósito, ao empreender este estudo, é colher subsídios que – de forma satisfatória – possam nos propiciar a compreensão do que podemos considerar como grupos sociais ou comunidades populares representados em *Sagarana* e como se dá esta representação do ponto de vista literário. Em nossa perspectiva – e considerando-se, sobretudo, a temática da obra como um todo – tal questão se impõe na medida em que a representação literária do universo popular – permeado por diversas situações de opressão que se abatem sobre agregados, prestadores de serviços, velhos, homens comuns e até animais (caso do conto “O Burrinho Pedrês”) – configura-se como marca indelével do conjunto de narrativas que compõem aquela renomada obra de Guimarães Rosa.

De forma concomitante a este procedimento, julgamos ser imperativo, no decorrer da análise, a observação de elementos a nosso ver intencionalmente trabalhados pelo autor na tentativa de definir o tipo de cultura literariamente representada em *Sagarana*.² Dentre esses elementos, estão o advento de tensões sociais provocadas por mudanças em alguns dos “códigos” estabelecidos pela sociedade “rústica”, bem como aspectos da representação do trabalho (humano e animal), da vida de pobre, da solidariedade e do senso de justiça no relacionamento entre os homens. Entendemos que, para a análise das estórias que compõem nosso *corpus* nos termos acima descritos, torna-se imprescindível o concurso do estudo da perspectiva narrativa em cada conto, pois é possível constatar a existência de diferenciados tipos de narradores ou de maneiras de narrar comprometidas com os valores da cultura ali representada.

Através da pesquisa frequente e interessada do universo cultural popular e de fatos da natureza, Guimarães Rosa, ao longo de sua vida colheu e registrou, de modo sistemático, enorme quantidade de manifestações da chamada “cultura rústica”, tendo este material servido ao seu trabalho de

¹ Embora a utilização do adjetivo “rústico” – nas acepções de “rude, grosseiro, tosco, simples” – para a caracterização do que seria “a sociedade rural ou grupos sociais de origem rural” mereça ressalvas, achamos oportuno manter o referido qualificativo na acepção em que é empregado por Oswaldo Elias Xidieh em *Narrativas Populares* (1993: 23). Conferir também, a esse respeito, AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil: Perspectiva de Análise* (1987: 71).

² Sobre esta questão, considerar – principalmente – as cartas de João Guimarães Rosa a João Condé, Paulo Dantas e sua vasta correspondência com os seus tradutores estrangeiros Edoardo Bizzarri (1910-1975/italiano), Curt Meyer-Clason (1910-2012/alemão), J. Jacques Villard (francês), Harriet de Onis (inglês) e Ángel Crespo (1926-1995/espanhol).

criação literária. Após cuidadosa investigação sobre a gênese do processo de criação do escritor mineiro, é possível constatar a utilização das anotações feitas em cadernetas de campo e, noutro caso, de aspectos da cultura popular por ele pesquisados que não aparecem de modo – por assim dizer – “direto” em seus textos de ficção, mas com “mediações”, “refusões” ou mesmo na forma de um trabalho de “recriação”.

No entanto, queremos ressaltar que, apesar de nossa abordagem levar em conta tais procedimentos operacionais da escritura de Rosa e várias questões relacionadas com a situação das classes subalternas na obra do escritor de Cordisburgo, não temos por objetivo estudar o “realismo” ou a “representação da realidade” em *Sagarana*. Mas, sim, contemplar o recorte da representação social enquanto elemento literário nas narrativas escolhidas para análise e o papel do foco narrativo como elemento legitimador de aspectos da cultura popular. Embora não desconhecendo o processo de formação do “enorme lastro documental”³ de que se valeu Guimarães Rosa para a criação do seu universo ficcional, em nossa análise a intenção é ressaltar seu “descompromisso” com o “realismo” ou o factual expresso na máxima do próprio escritor mineiro de que sua “estória é inventada e não caso acontecido”.

Com este trabalho, estamos dando continuidade ao estudo de *Sagarana* que tivemos oportunidade de empreender em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Dentro de uma linha de abordagem que envolve a discussão de várias questões atinentes à situação da representação das classes subalternas em nossa literatura, fomos instigados a um empreendimento analítico deste aspecto, haja vista a ainda incipiente contribuição de estudos com esse fim – principalmente em relação ao livro rosiano publicado em 1946.

Outro aspecto, a nosso ver, merecedor de atenção em *Sagarana*, é o da existência de elementos sobre os quais é alicerçada e construída a obra, que constituem recorrências em todas as demais produções literárias de João Guimarães Rosa, podendo-se aí constatar a existência mesma de um projeto consciente de literatura que fôra esboçado já no primeiro livro do autor mineiro. Levando-se em conta a variedade temática do conjunto de narrativas que compõem *Sagarana*, somos da opinião de que podemos considerá-la uma espécie de obra “experimental” – ou célula primeira de um projeto rosiano de literatura que se desenvolveria, a partir dela, atingindo níveis progressivos de complexidade, em diversos aspectos, até o seu ápice com o surgimento de *Grande Sertão: Veredas* em 1956.

Tal percepção implica, no nosso modo de ver, a possibilidade de uma abordagem de caráter comparativo entre o primeiro livro de Rosa e o restante

³ Conferir VASCONCELOS, Sandra G. Teixeira. *Baú de Alfaias*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de Linguística e Línguas Orientais/USP, 1984, p.19. [Dissertação de Mestrado].

da sua obra, resguardando-se as perspectivas de análise contempladas pela presente proposta de leitura. Nesse percurso analítico, haveriam de ser contemplados diversos aspectos temáticos e a(s) perspectiva(s) narrativa(s) que caracteriza(m) o conjunto da produção literária do escritor mineiro. Considerando o que foi até aqui possível levantar sobre nosso *corpus*, confirmou-se certa tendência dos estudos existentes a seu respeito em privilegiar, para efeito de análise, outros aspectos diferentes daqueles levados em conta pelo presente estudo. Em sua maioria, compreendem abordagens que praticamente se concentram, quase que exclusivamente, em questões como:

- a) Caracterização da linguagem – compreendendo estudos sobre aspectos formais e estilísticos. Análises que, basicamente, se enquadram no campo da Linguística.
- b) Abordagem do elemento mítico/místico, envolvendo – por exemplo – o caráter epifânico da construção e da ação dos personagens, estabelecendo ligação com o divino ou o metafísico.
- c) Abordagens de caráter filosófico e/ou existencial, psicológico ou até mesmo da relação da obra do escritor com a tradição mitológica grega e latina.
- d) A presença de elementos da natureza nas narrativas. A exemplo da paisagem ou do ambiente onde a trama se desenvolve, com ênfase no conhecidíssimo princípio rosiano de que “o sertão é o mundo”.
- e) Pesquisas sobre a gênese da criação ficcional rosiana considerando estudos mais recentes (sobretudo os relacionados com a chamada crítica genética), entre outros aspectos, com inegável predominância de abordagens voltadas para o monumental romance *Grande Sertão: Veredas*, em detrimento das demais obras do autor de Cordisburgo.

Desse modo, ao longo de nossa pesquisa, constatamos a existência de um número ainda tímido de abordagens mais acuradas e específicas acerca da representação de aspectos das relações sociais (mormente no que se refere à cultura popular) e do foco narrativo para o caso de *Sagarana*. Tal fato nos animou a dar continuidade, em nível de doutorado, ao estudo da primeira obra ficcional rosiana procedendo na linha de abordagem que aqui viemos propor.

Após o estudo da correspondência de João Guimarães Rosa com alguns amigos e seus principais tradutores estrangeiros, além da leitura de vários depoimentos do escritor esparsamente publicados em revistas e jornais, pudemos refletir sobre sua concepção de literatura e a maneira como é caracterizada sua ficção. Acerca deste aspecto tentaremos compreender, ao longo de nossa análise, como se dá o processo de construção da representação de pobres e excluídos, das relações de violência, de exploração e de trabalho. Sem esquecer, como já aventado, que até os animais se incluem nessas formas

de opressão. Conforme anteriormente ressaltado, analisamos a configuração de aspectos da cultura popular no que se refere à existência de uma espécie de “código de honra”, no âmbito da sociedade “rústica” literariamente representada nos contos de *Sagarana* que definimos como *corpus* para análise.

Ao longo do nosso empreendimento analítico, são evidenciadas tensões sociais e até psicológicas em função da manutenção ou da mudança dos referidos “códigos de honra” da comunidade “rústica”, principalmente os ligados ao fenômeno da violência, tanto em relação ao homem quanto aos animais. Em outra perspectiva da presente abordagem, analisamos a construção das técnicas narrativas em cada conto, atentando para o posicionamento do(s) narrador(es) em relação aos fatos narrados. Com isso, objetivamos detectar sua(s) seguinte(s) postura(s) ou ponto(s) de vista:

1. Narrador em terceira pessoa, onisciente, “intruso”, que narra a distância ou que se aproxima, ficando como que “colado” ao que é narrado.
2. Narrador personagem, em primeira pessoa, na maioria dos casos, inserido no meio dos acontecimentos narrados e “comprometido” com as perspectivas e visões de mundo dos integrantes da comunidade enfocada.
3. Narrador que aparentemente está a distância, mas que a certa altura do processo narrativo se “traí” como um membro da comunidade literariamente representada.
4. Narrador de caracterização ambígua: ora próximo (usando a mesma linguagem dos componentes da comunidade em foco), ora distanciado (demonstrando erudição, a exemplo da citação de expressões latinas ou de caráter douto em algumas narrativas).

Ainda verificamos de que modo as epígrafes que acompanham os contos analisados estão relacionadas com o enredo de cada narrativa, ao mesmo tempo em que analisamos a existência de “estórias dentro das estórias” (ou as chamadas “narrativas de encaixe”, segundo perspectiva teórica de Tzvetan Todorov) como provável procedimento legitimador da representação de aspectos da cultura popular e do foco narrativo em nosso *corpus*. Em termos metodológicos, será possível perceber que neste trabalho adotamos o método da interdisciplinaridade, através da adoção – como suporte teórico – de uma bibliografia que nos orientou no sentido da compreensão dos aspectos sociais literariamente representados nas narrativas objeto de estudo. Com esse fim, foram adotados como referência teórica estudos no campo da Sociologia, da História, da Antropologia e da Psicologia que problematizam aspectos da cultura popular nos termos já descritos, bem como textos de teoria e de crítica literária que fundamentaram nossas análises, em conformidade com os recortes adotados nos objetivos do presente estudo.

UM MARCO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

O bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana
(Julio Cortázar – do livro *Valise de Cronópio*, p.155).

No ano de 1946 veio a lume uma das maiores obras de ficção da moderna literatura brasileira. Era o primeiro livro publicado por João Guimarães Rosa, o seminal *Sagarana*, que logo se tornaria um enorme sucesso de público também obtendo excelente aceitação por parte da crítica literária nacional. Em sua estreia literária, Rosa já optara – de forma consciente – por escrever sobre seu amado sertão, região geográfica que passaria a constituir o cenário de toda sua obra posterior. Acerca da etimologia e da presença do sertão na literatura do escritor mineiro, afirmou Walnice Nogueira Galvão:

[...] toda a obra de Guimarães Rosa começa e acaba no sertão. [...] Deformação de um velho vocábulo africano, que os portugueses absorveram em sua língua desde o tempo das navegações. [...] já tinha sido utilizado em Portugal antes de passar para o Brasil, onde teria uma história tão rica e tão fecunda. Seu significado mais importante é o de “interior”, ou de “terras interiores”, isto é, afastadas da costa, podendo ser cobertas de vegetação e desprovidas da conotação de deserto. [...] Que sertão é esse de Guimarães Rosa? Geograficamente, não é o do Nordeste, do polígono das secas. É outro, bem menos conhecido e explorado artisticamente, seja pela literatura, seja pelo cinema: é o sertão do estado de Minas Gerais (GALVÃO, 2002: 344 *apud* THIENGO, 2005: 32).

Se fizermos um levantamento dos textos – livros, ensaios críticos, teses acadêmicas, artigos, matérias de jornais e revistas – até hoje publicados a respeito do destacado livro de Guimarães Rosa, constataremos que sua obra de estreia⁴ na ficção continua ocupando uma posição de quase unanimidade junto aos especialistas no que se refere – entre outros aspectos – à sua adequação a uma forma de regionalismo distanciado do “tradicional”, ao excelente trabalho do escritor em relação à coerente exploração da cultura popular e, de modo especial, ao valor estético e literário de *Sagarana*.

Além das duas meteóricas edições pela Editora José Olympio ainda no ano do seu lançamento, foram publicadas várias reedições do excepcional

⁴ Na verdade o primeiro conto publicado de Guimarães Rosa foi “O Mistério de Highmore Hall”, na revista *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 7 de Dezembro de 1929). Ver referência em Sônia Maria van Dijck Lima (1997: 9). Foi recentemente publicada a coletânea *Antes das Primeiras Estórias* (pela editora Nova Fronteira – 2011) contendo quatro dos primeiros contos de Rosa, a saber: “O Mistério de Highmore Hall”; “Makiné”, “Chronos kai Anagke” e “Caçadores de Camurças”.

volume de contos do escritor mineiro ao longo de exatos sessenta e quatro anos de êxito da obra. Um fato impressionante é que mais de meio século depois do aparecimento de *Sagarana* (no ano de 2001), só a Editora Nova Fronteira, do Rio de Janeiro, publicou a sua 52^a (quincuagésima segunda) edição, tornando-o um dos livros de ficção mais reeditados e de maior vendagem da história editorial brasileira. Ao longo de todo esse tempo não foram poucas as “referências elogiosas” de destacados estudiosos da nossa literatura a respeito de *Sagarana*, bem como as opiniões criteriosas de alguns críticos brasileiros consagrados afirmando que, “a partir daquele lançamento”, estabelecia-se um verdadeiro “divisor de águas” na história literária do Brasil (LUCENA, 1997: 1 *apud* NASCIMENTO & COVIZZI, 1988: 46). Os que na época do lançamento do famoso livro de Rosa externaram publicamente pareceres nesse sentido, na verdade fizeram juízos de valor corajosos se levarmos em consideração o fato de José Américo de Almeida (1887-1980) já haver publicado, quase vinte anos antes (em 1928), seu romance *A Bagaceira* – unanimemente considerado pela crítica especializada como a obra que inicia o moderno regionalismo em nossa literatura.

Em relação a Guimarães Rosa e ao seu primeiro livro de ficção, são célebres algumas referências críticas sobre “o novo escritor”. Dentre as mais importantes e historicamente significativas (já que foram feitas, por assim dizer, “no calor da hora” naquele longínquo ano de 1946) estão as de Lauro Escorel – “Nasce um Escritor” (*Correio da Manhã*); Marques Rebelo (1907-1973) – “*Sagarana*” (*A Manhã*); do então jovem crítico literário Antonio Candido de Mello e Souza – “*Sagarana*” (*O Jornal*); de Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) – “*Sagarana*” (*Diretrizes*) e de Álvaro Lins (1912-1975) – “Uma Grande Estreia” (*Correio da Manhã*). Este último, chegou a ressaltar:

[...] um livro inconfundível na literatura e de um autor de autêntica personalidade na vida literária. [...] um excepcional acontecimento. [...] 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 (LINS, 1963: 285).

Esse julgamento só reforça o que, em outras palavras, foi dito ulteriormente pela maioria dos críticos sobre *Sagarana* e seu autor. É, na verdade, o reconhecimento da importância do livro do escritor mineiro para a literatura brasileira. Basta lembrar a enorme quantidade de reedições que foram rapidamente esgotadas e a sua repercussão junto ao público leitor. Em seu pioneiro e elogioso artigo, Álvaro Lins – que enquanto crítico literário encontra-se vinculado a uma tradição que remonta a Araripe Júnior (1848-1911), Sílvio Romero (1851-1914) e José Veríssimo (1857-1916) – ainda defende que em Guimarães Rosa e, de modo particular, nos contos de

Sagarana, encontra-se firmado o modelo de obra “ideal” da tradição literária brasileira em sua “feição regionalista”, isto porque, na visão do crítico pernambucano, “o escritor mineiro acabara por superar a concepção tradicional de regionalismo vigente na década de trinta” (LUCENA, 1997: 2). Em relação a este aspecto, assim se manifestou:

A mim me constrange sempre a leitura de certos livros que se pretendem regionais através do caipirismo, do linguajar localista, do vulgar provincianismo. E este é o defeito de quase toda a nossa chamada literatura regionalista: o de uma prisão na terminologia local, no linguajar populista. Fico sempre constrangido diante dos autores que só podem ser lidos com o auxílio de glossários. Penso, ao contrário, que o provincianismo deve estar mais no espírito do que na sua linguagem (LINS, 1963: 273).

Aliada a outra concepção a nosso ver pertinente de regionalismo, no caso a de Antonio Candido, que reconhece em determinadas obras regionalistas brasileiras a expressão do meramente “pitoresco” ou “documental” (LUCENA, 1997: 2), em Álvaro Lins o referido conceito de regionalismo literário acaba por ganhar “valor de um princípio de análise e interpretação que terá implicações no estudo de obras particulares como *Sagarana*”.⁵ Desse modo, justifica-se a seguinte opinião daquele crítico nordestino de literatura a respeito do livro rosiano publicado em 1946:

[...] o valor dessa obra provém principalmente da circunstância de não ter o seu autor ficado prisioneiro do regionalismo, que o teria conduzido ao convencional regionalismo literário, à estreita literatura das reproduções fotográficas, ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo. Apresenta ele o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um luxuriante, recheado, abundoso instrumento de estilo. Em *Sagarana*, temos assim regionalismo como um processo de estilização [...] (LINS, 1963: 260 *apud* LUCENA, 1997: 3).

Como nos é possível apreender da leitura do excerto acima, Álvaro Lins vincula o regionalismo de Guimarães Rosa ao seu estilo inconfundível, percepção que inclusive viria marcar boa parte da crítica posterior acerca da primeira produção literária publicada do escritor mineiro. Para Antonio Candido, o conceito de regionalismo proposto ao livro *Sagarana* também enquadra-se, na mesma esteira de Álvaro Lins, nos limites de uma

⁵ Opinião do professor Sílvio Augusto de Oliveira Holanda, da Universidade Federal do Pará, no estudo “Três Leituras de *Sagarana*” (conferir HOLANDA, 1994/1995: 57). *Apud* LUCENA (1997: 2).

“universalidade do regional” (LUCENA, 1997: 3). Nesse sentido, é importante destacar sua seguinte opinião:

O que agora vemos [...] é uma floração novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual se transfiguram as regiões e se subvertem seus contornos humanos, levando os traços, antes pitorescos, a descamar-se e adquirir universalidade.⁶

Embora referindo-se, de um modo geral, à literatura latinoamericana Antonio Candido – “ao situar a análise do regionalismo no âmbito de uma discussão mais ampla acerca do nosso subdesenvolvimento” (LUCENA, 1997: 3) – acaba propondo o conceito de “transregionalismo”, que se vincula à já referida ideia da universalidade do regional, cuja primeira referência literária no caso brasileiro é, segundo o crítico e sociólogo carioca, o *Sagarana* de João Guimarães Rosa.

⁶ CANDIDO, Antonio. “Literatura y Subdesarrollo” (1972). *Apud* HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (1994/1995, p.62).

CAPÍTULO 1

O GÊNERO CONTO E O FOCO NARRATIVO

O conto é indefinível, insondável, irreduzível a receitas.
(Mário de Andrade)

O homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou. (Maria Lúcia Dal Farra)

Algumas proposições teóricas e críticas acerca do conto

São de sempre as inúmeras e grandes dificuldades que teóricos e críticos da literatura enfrentam na tentativa de estabelecimento de um conceito para o que se convencionou classificar como conto. As buscas por definições adequadas ou “efetivas” sempre esbarram em obstáculos classificatórios quase intransponíveis. A este respeito, poderíamos refletir:

Nem todos os estudiosos admitem uma teoria ou ponto de vista unívoco e definitivo acerca do que seja possível considerar um conto. Se nos interessarmos em conhecer as inúmeras opiniões a seu respeito, constataremos que existe uma duplicidade de teses: há quem proponha definições e formas e os que manifestam “revolta contra regras e definições prescritivas” (LUCENA, 2007: 7).

Nesse terreno sinuoso do conhecimento literário é sempre imperativo considerar, como defende Nádia Battella Gotlib (1991: 8), a premissa de que “a estória é bem mais antiga que a necessidade de sua explicação”. Em nossa opinião, uma das sínteses mais claras e completas publicadas no Brasil sobre o gênero controverso do conto encontra-se no *Dicionário de Termos Literários* (1978) da autoria do professor Massaud Moisés. Em seu compêndio de referência, o mestre, hoje aposentado da Universidade de São Paulo, inicialmente, assinala que “o emprego do vocábulo ‘conto’ sofreu as vicissitudes históricas experimentadas pela fôrma literária que reveste” (MOISÉS, 1978: 98). Ao traçar um amplo painel histórico sobre aquele complexo gênero de escrita literária, Massaud Moisés (1978: 99) nos adverte acerca da “desconhecida gênese” do conto que, segundo ele, “remonta aos primórdios da própria arte literária”. Ao levarmos em conta a sua evolução, devemos atentar para o fato de que:

[...] desde seu estágio mais remoto, na forma de narrativa oral, até o advento do chamado “conto moderno”, esse gênero literário pôde apresentar diversificadas concepções de tema e enredo, o que por si só já nos dá uma ideia de sua complexidade no que diz respeito à sua estrutura e feição narrativa (LUCENA, 2007: 7).

De modo progressivo, ao longo do seu percurso histórico e temporal “houve uma tendência de se experimentar novas direções na elaboração do que se convencionou nomear de conto” (LUCENA, 2007: 7-8). Da mesma forma que certos autores e teóricos passaram a estabelecer “normas de como se escrever um bom conto” ou até mesmo “o que um bom conto deve ter”⁷ há os que, a exemplo de Mário de Andrade (1893-1945), não admitiam definições acabadas ou mesmo “receitas” válidas de modo absoluto para a escritura de “um bom conto”. O autor de *Pauliceia Desvairada* chegou a afirmar: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 1972: 5). Sem que tenhamos a ingênua intenção de fechar a questão com a aceitação de parâmetros classificatórios para o gênero conto, compreendemos ser a visão marioandradiana “moderna e atual” uma vez “que leva em conta a diversidade e complexidade daquela modalidade narrativa” (LUCENA, 2007: 8).

Reconhecendo que a partir de determinada fase histórica (por volta do século XVI) o vocábulo “conto” chegou a ser confundido com o termo “novela”, Massaud Moisés acaba por vinculá-lo definitivamente à ideia de estória curta (*short story* em inglês, uma das suas denominações mais frequentes em nossos dias). A aproximação do conto com a novela em determinado período da história literária, acabou gerando dificuldades teóricas de classificação haja vista que ambas as formas compeliavam a crítica a “criar um modelo teórico para cada uma delas”. Tal preocupação logo se revelou insuficiente mediante o choque “com a realidade das obras”: “Alguns optaram por estabelecer uma diferença quantitativa: o conto seria uma narrativa mais breve do que a novela, que por sua vez é mais breve do que o romance” (ver *Enciclopédia Mirador Internacional*, 1993: 2821).

No entanto, numa perspectiva teórica eminentemente classificatória, o gênero conto merece outras considerações de Massaud Moisés. Em primeiro lugar, este especialista assinala, conforme já o fizemos, uma evolução para tal modalidade literária ao longo de um enorme espaço de tempo da história da humanidade. Registra sua presença em remotas culturas – há “milhares de anos antes do nascimento de Cristo”, a exemplo do antigo Egito, da velha Grécia e do remoto Oriente (de onde inclusive “vem os espécimes mais autênticos”), também assinalando os momentos em que a produção do conto foi marcada por “artificialismo” ou “impregnações moralizantes” como

⁷ Referência feita por Nádia Battella Gotlib (1991) ao “Decálogo do Perfeito Contista”, da autoria do escritor uruguaio Horácio Quiroga (1879-1937).

ocorreu, dentre outras épocas, no século XVIII na França com Voltaire (1694-1778).

Uma importante observação do especialista da Universidade de São Paulo, sempre considerando a evolução daquele complexo gênero literário, é a de que, a partir do século XIX (época do seu “esplendor”), o conto passou a ter autonomia em relação à novela e ao romance. Por esse tempo, foi adquirindo uma maior definição, nos termos de “plena categoria literária” com “estrutura diferenciada” (na forma de “narrativa breve”), passando, a partir de então, a ser “amplamente cultivado”. Em sua transformação progressiva até o presente, o conto passou a desenvolver, de acordo com Massaud Moisés, “sutilezas que, acentuando-lhe a fisionomia estética, aproximando-no de uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida”.

Para Alfredo Bosi, o conto se reveste de uma “condensação” que potencializa “todas as possibilidades da ficção”, ao mesmo tempo em que reconhece nele um privilegiado modelo ficcional da contemporaneidade. Partilhando com este estudioso a noção de que se trata de uma modalidade de ficção que se situa “no ápice do suposto ‘quadro fixo de gêneros’” (LUCENA, 1997: 10 *apud* BOSI, 1981: 7), Bosi reconhece, ainda, a dificuldade para se chegar a uma “classificação teórica” desse complexo gênero literário. Não resiste, no entanto, em elencar alguns “atributos” necessários a um “bom conto”, sustentando a opinião de que esta modalidade narrativa “compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução” (BOSI, 1981: 7), em função da sua curta extensão. É importante observar que, até os dias atuais, “[...] o conto vem sendo praticado por uma legião cada vez maior de ficcionistas, que nele encontram a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno” (MOISÉS, 1978: 100).

Apesar de se constituir, essencialmente, “matriz” da novela e do romance, o conto possui “estrutura própria”, diversificada da de “formas narrativas” como o apólogo, a crônica, o “poema em prosa” entre outros. Embora tendo consciência do caráter irreduzível do conto, Massaud Moisés destaca em relação a este uma subordinação a “leis específicas, que se foram cristalizando no evoluir dos séculos”, sem poder ser convertido “em qualquer das outras estruturas ficcionais, ao mesmo tempo em que nenhuma delas lhe é redutível”. Ou seja, apesar de admitir em sua estrutura “numerosas variações, não deve confundir-se com a de nenhuma das restantes formas narrativas” citadas (MOISÉS, 1978: 100). Acerca deste aspecto, Moisés se posiciona:

O conto é, do prisma dramático, univalente: contém um só drama, um só conflito, uma só unidade dramática, uma só história, uma só ação, enfim, uma única célula dramática. Todas as demais características decorrem dessa unidade originária: rejeitando as digressões e as extrapolações, o conto flui para um único objetivo, um único efeito (MOISÉS, 1978: 100).

Ainda que se apresente como uma postura teórica polêmica, é notória, pelo que temos lido até aqui, a preocupação de Massaud Moisés e de Alfredo Bosi em demarcar pelo menos certas características peculiares ao conto, delimitando algumas de suas feições estruturais. Dando continuidade à enumeração de seus argumentos, em certo ponto coincidentes com os de Bosi, Moisés defende que o “espaço da ação” do conto é “limitado”, sendo que nele “a unidade de ação” gera “a unidade de lugar”. No que se refere à “categoria tempo”, adverte-nos de que o conto geralmente “decorre num restrito lapso de tempo” sendo que, mesmo no caso de esse tempo ser dilatado, “parte dele se escoia sem carga dramática”. Para ele, “ou se trata de um tempo referido (‘Passaram-se semanas...’) ou de preparativo do momento de tensão mais significativa”, que representaria, segundo Moisés, o chamado “núcleo” do conto.

O professor da USP aqui citado acrescenta outra “unidade” ou categoria narrativa atinente ao conto, por ele denominada de “tom”. O que isto significa? De acordo com Massaud Moisés, “os ingredientes da narrativa devem convergir para um único objetivo e ocasionar uma única impressão no leitor”. Segundo ele, a impressão de “ofertar-lhe uma imagem, um aspecto, do dia a dia multitudinário” (MOISÉS, 1978, p.101). Como decorrência das “unidades” ou categorias narrativas enumeradas, segundo Moisés, “promanam” outras características do conto, por exemplo, a inclusão de poucas personagens em seu enredo a participarem “diretamente do conflito”. Neste tocante, adverte-nos:

E se acontecer de a população dramática avultar, é inevitável que alguns figurantes desempenhem função secundária, de ambiente ou cenário social. Sistemáticamente estáticas, planas, via de regra as personagens centrais não exibem maior complexidade de caráter, e se nos revelam num átimo de sua evolução (MOISÉS, 1978: 101).

Quanto à linguagem, o conto se caracteriza, conforme argumento de Massaud Moisés (da mesma forma que para Alfredo Bosi), pela “concisão” ao invés da “prolixidade”, pela “concentração de efeitos” sem “dispersão”. À medida que a “ênfase” é dirigida para a “ação” e não para as personagens, para o “conflito” propriamente dito em vez de aos “participantes”, na trama do conto “o diálogo” deve predominar. A seu tempo, a “narração” representa “papel menor” aparecendo mais “para abreviar o desfile de acontecimentos secundários ou anteriores à ação principal” (MOISÉS, 1978: 101-102). Ainda considerando a linguagem empregada no conto, com a exceção das “narrativas centradas na atmosfera ou ambiência”, a descrição “de seres e coisas” em seu contexto deve primar pela “economia” e ser relegada a um “segundo plano”, segundo Massaud Moisés. De um modo geral, a linguagem de caráter dissertativo “se ausenta” do conto uma vez que “sua inclusão pode tornar-se excrescente”, sendo possível comparecer quando a narrativa se aproxima da

fábula – com sua característica típica do concurso de uma “moral da história” – ou do apólogo que, como a parábola, encerra uma “moral explícita ou implícita” (MOISÉS, 1978: 34).

O ponto de vista no conto: perspectivas teóricas “consagradas”

A questão do “foco narrativo” ou do “ponto de vista” tem cada vez mais se tornado, não só em relação ao conto, uma das grandes discussões encampadas pela teoria literária ou pela crítica da literatura na atualidade. No entanto, é necessário ressaltar que, desde fins do século XIX, a noção de ponto de vista já merecera especial atenção por parte de consagrados teóricos e críticos literários. Num alentado “esboço histórico e bibliográfico” sobre esta questão, Massaud Moisés (1978) nos chama a atenção para “a complexa magnitude” do “problema” do foco narrativo.

Partindo da relação de uma série de teóricos e de pesquisadores que, desde o século XIX, reconheceram a importância do ponto de vista na ficção, a exemplo do “pioneiro” Henry James (1843-1916) em seu prólogo a *The Portrait of a Lady* (1881), Moisés nos propicia o conhecimento de várias correntes teóricas que consideram a questão do ponto de vista como “recurso fundamental da técnica narrativa”. Inicialmente, referindo-se à corrente anglo-americana de teóricos do foco narrativo, com destaque para o inglês Percy Lubbock (1879-1965), que considera “o ponto de vista recurso fundamental da técnica narrativa”, e o norte-americano Norman Friedman, autor do “primeiro balanço geral do problema” e da “primeira tentativa de sistematizá-lo”, Massaud Moisés traça o percurso, na linha do tempo, das propostas teóricas mais relevantes de estudiosos alemães, franceses, entre outros, sobre o assunto. Como afirmou Friedman, “o problema do narrador” é sempre o da “transmissão apropriada de sua estória ao leitor” (2002: 171). Questão de grande interesse para o leitor, uma vez que esse mesmo narrador acaba impondo-se “de modo a contar, narrar, observar e até ocultar o que viu ou ouviu, e talvez o que presenciou ou vivenciou de maneira verossímil” (BOSI, 2009: 266).

Sem deixar de suscitar frequentes e bem fundamentados debates até os dias de hoje, o estudo do ponto de vista ou do foco narrativo na ficção nos permite vislumbrar sua imensa complexidade mediante as variadas e surpreendentes formas ou possibilidades de se contar uma história. É questão que ainda não alcançou “[...] unanimidade de juízos”, permanecendo “ainda aberta a novas incursões interpretativas, ao mesmo tempo que vai sugerindo não só teorizações cada vez mais sutis e pormenorizadas, como também análises textuais rigorosas e fecundas” (MOISÉS, 1978: 407-408).

Em conformidade com as diversas visões teóricas e críticas elaboradas a seu respeito ao longo do tempo, não nos surpreende a necessidade de se estabelecer determinados parâmetros para o agrupamento dos estudos – por

natureza de abordagem – que têm como tema o foco narrativo e sua relação com a ficção.

Também sinônimo de “foco de narração”, “visão” e de “ângulo visual”, o ponto de vista ou foco narrativo “diz respeito ao prisma adotado pelo narrador” para contar sua história. Está diretamente relacionado com a indagação: “quem narra? e de que perspectiva?” (MOISÉS, 1978: 407). A noção de ponto de vista também envolve a exigência de termos consciência de “outro recurso narrativo”, de acordo com a argumentação de Massaud Moisés: “a distância psicológica, ou seja, a distância que medeia entre o narrador e a história”. Além disso, é necessário compreender a distinção entre autor e narrador. O narrador “é o contador das histórias, espécie de *alter-ego* ao qual o escritor transfere a incumbência de narrar”. Em outras palavras: o “eu” do narrador não deve ser confundido com o “eu” do escritor.

A seguir, destacamos a visão de alguns teóricos acerca da questão do foco narrativo. Nossa intenção é demarcar conteúdos gerais de certas vertentes teóricas e críticas consideradas, pela grande maioria dos especialistas, “consagradas” sobre o estudo do ponto de vista.

Wolfgang Kayser

Conforme defendeu o teórico e crítico alemão Wolfgang Kayser (1906-1960), o ponto de vista – considerado uma “espécie de máscara(s) utilizada(s) pela imaginação para livremente criar um universo narrativo paralelo ao universo físico” – se presta ao ficcionista para, concomitantemente, “se esconder e se revelar” (MOISÉS, 1978: 408). Através da sua “máscara” ou *personae* “[...] o autor conhece, ou busca desvendar, a realidade do mundo, criando um mundo análogo e que ao mesmo tempo lhe acrescenta uma dimensão nova, que o assinala e o completa, – e também se deixa conhecer. [...] revela e revela-se” (MOISÉS, 1978: 409).

Em sua abordagem sobre o narrador, Kayser parte da análise da fase mais remota do processo narrativo até alcançar, em um *continuum* histórico, o narrador moderno do romance. Na perspectiva do teórico alemão, tal narrador se dirige agora para um leitor – digamos – individualizado. Sua narrativa encontra-se em função de um mundo particularizado em que “as relações entre seres ficcionais e reais ocorrem através das convenções narrativas e os personagens não possuem mais a universalidade de outrora” (SILVA, 1990: 39). Em síntese, é esta a visão de Wolfgang Kayser acerca do foco narrativo.

Jean Pouillon

No segundo capítulo do seu livro *O Tempo no Romance* (*Temps et Roman*. Paris: Gallimard, 1946), incluído entre os clássicos recentes da Teoria da Literatura, Jean Pouillon (1916-2002), que não utiliza o termo conto para designar o tipo de narrativa objeto da sua análise, estabelece três modos de compreensão para o “romance” cuja identificação se configura com uma forma de se compreender essa modalidade de narrativa numa perspectiva psicologizante, embora sem o desprezo da “conduta sempre materialmente descritível” (POUILLON, 1974: 53-54). Considerando a relação que o autor e seu leitor instauram com o romance, Pouillon encara tal problemática admitindo ser “duplo o problema da compreensão romanesca”. Assim, segundo o teórico francês restaria a seguinte alternativa para a assimilação de uma obra tida como romance: considerar “a posição do autor com relação aos seus personagens” e a “natureza” dos fatos romanescos alcançada pela compreensão do leitor. Tal situação implicaria em se considerar um “dentro” e um “fora” que presidiriam o modo de se compreender um romance. Jean Pouillon nos explica detalhadamente esta possibilidade:

Esta distinção [se refere ao “dentro” e ao “fora”] fornece o plano do que vem a seguir: nós nos situaremos, em primeiro lugar, dentro da perspectiva clássica, que distingue um “dentro”, a própria realidade psíquica, e um “fora”, que constitui a manifestação objetiva dessa realidade. O papel da compreensão consiste em captar esse “dentro” colocando-se diretamente no mesmo; todavia, isto pode ser feito de duas maneiras, segundo se tente coincidir com o que se pretende compreender – é o que designaremos como visão “com” – ou que, defasando-se com relação a essa realidade, o autor busque analisá-la – é o que designaremos como visão “por detrás”. O “fora”, evidentemente, pode ser descrito de maneira puramente objetiva, só nos interessando entretanto na medida em que nos revela o “dentro”; cabe-nos então examinar se é possível, adotando como único ponto de partida a observação da conduta material, captar esse “dentro”; como haveremos de ver que isso não acontece, teremos finalmente de nos perguntar em que ponto de vista poderemos nos colocar para compreender realmente o “fora” (POUILLON, 1974: 53).

Advertindo-nos sobre a “comodidade” da escolha de tais expressões para a tentativa de se caracterizar os ângulos de visão admitidos pelo romance, Jean Pouillon passa a precisar cada uma das três “visões” por ele aceitas através de exemplificação colhida em narrativas de determinados autores clássicos.

1. A visão “com”: nesta perspectiva Pouillon defende que está em jogo um único personagem que constitui “o centro da narrativa”. O teórico francês, no entanto, adverte-nos que esse personagem único centraliza a narrativa não

“porque seja *visto* no centro” dos fatos narrados, “mas sim porque é sempre *a partir* dele que vemos os outros”. É “‘com’ ele” que podemos vislumbrar os demais personagens, ao mesmo tempo em que nos propicia viver “os acontecimentos narrados”. Em outras palavras, “não é a ele que vemos e sim aos outros ‘com’ ele” (conferir POUILLON, 1974: 54-55).

Para este teórico, poderia surgir daí uma “aparente dificuldade” à nossa compreensão: a de não se confirmar a possibilidade, a partir do ponto de vista do leitor, de determinado personagem ser visto diretamente pelo personagem central (também narrador) sem que nós leitores possamos “afirmar que o vemos somente em imagem, já que o vemos com os olhos” daquele mesmo único personagem central. Ver certo personagem em “imagem” – filtrada pela visão do narrador – compreenderia o raciocínio de vermos “com” ele (narrador) “os sentimentos” do personagem enfocado com relação ao próprio narrador. Com o intuito de melhor esclarecer tal situação, recorreremos às palavras de Jean Pouillon, que declara:

[...] ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa então a constituir aquilo que vemos diretamente. Da mesma forma, quando um personagem é analisado, não se trata de uma análise impessoal: é uma análise efetuada pelo personagem central que, por sua vez, nela se revela em idênticas proporções. [...] a visão dos outros em imagem não é uma consequência da visão “com” do personagem central; é esta própria visão “com” (POUILLON, 1974: 58).

Desse modo, o fato de estarmos “com” alguém não significa termos “deste alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo” (1974: 58). O processo de “entendimento entre autor e leitor” se dá na medida em que o segundo adquire “consciência das coisas e das pessoas, idêntica à do herói”. Isto quer dizer: é necessário que a realidade circundante do universo seja por este vista da mesma forma que o leitor, que deverá ser capaz de captá-la de maneira, pelo menos, “não demasiadamente diferente”. Porém, Jean Pouillon nos adverte que existem obras notáveis em que esse processo é “empregado com intenção radicalmente oposta”, justamente por nos colocarem “com” seres bastante diferentes de nós leitores. O que para o teórico francês “é muito mais raro e muito mais difícil” (POUILLON, 1974: 60). Neste tocante, ressalta “Em suma, um romance desta ordem procura fazer-nos captar a confusão definitiva dessa consciência primitiva, sem nos dizer o que tem de compreensível, apesar de tudo, mas levando-nos, pelo contrário, a realizar em nós mesmos essa confusão” (1974: 60).

O que haveria de incoerência das visões das personagens, em relação aos acontecimentos por eles vivenciados, “tem como finalidade transmitir-nos diretamente a consciência de si de um primitivo, sem precisar recorrer a

reconstruções conceituais ou a comentários psicológicos” (POUILLON, 1974: 60). É preciso compreender, no entanto, que não é mais a descrição do mundo em que se encontra ou nos sugere o sujeito narrador que, *grosso modo*, está em jogo mas sim a particularidade de a descrição deste sujeito ser o que “sugere o seu meio e suas ocupações”. Jean Pouillon chama a atenção para o fato de que nem todos os romances “com” são da “sugestão”. Para ele, os chamados romances “de análise” também podem ser escritos dentro deste “ponto de vista”. A “sugestão” é perfeitamente passível de “invocar o seu contrário”. O romancista pode muito bem ter o objetivo de nos fazer “passar de uma para a outra ‘com’ o herói” por ele escolhido. Daí Pouillon invocar a ideia de ser o gênero “com” bastante “instável”, haja vista que lhe é permitido passar da “sugestão à pura apresentação da vida psíquica do personagem” (o que podemos definir como “monólogo interior”) e – diferenciadamente – “da sugestão à análise”, podendo se realizar de “inúmeras maneiras”, sendo que ao adotar a segunda direção “ele nos conduz a um novo tipo” (POUILLON, 1974: 61).

2. A visão “por detrás”: neste caso, temos o autor distanciado do “interior de um personagem” considerando, “de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica”. Trata-se de “um modo de compreensão” que representa “um modo de conhecimento” na medida em que o “sujeito conhecedor se distancia do objeto conhecido, razão pela qual a reflexão é considerada como um desdobramento”. O que distinguiria a visão “com” em relação à visão “por detrás” é a diferença “que existe entre a consciência pura e simples e o conhecimento refletido” (POUILLON, 1974: 62). Ou seja: geralmente, no romance “com” temos a situação em que “o centro a partir do qual se irradia a visão constitui um foco que faz parte do próprio romance”, uma vez que é na obra “que encontramos a fonte de luz que a ilumina”. Contrariamente, no caso da visão “por detrás”,

[...] esta fonte não se acha no romance e sim no romancista, na medida em que este dá prosseguimento à sua obra sem coincidir com um de seus personagens [a este respeito, Jean Pouillon acrescenta a seguinte nota: “Um deles, evidentemente, poderá ser o porta-voz de suas ideias pessoais. Mas não é disto que se trata. Fazer um personagem exprimir o que pensamos e ser este personagem são duas coisas diferentes”] (POUILLON, 1974: 62).

Temos o caso em que o romancista dá “prosseguimento” a seu personagem mantendo-se “por detrás” dele, ora “como um demiurgo, ou como um espectador privilegiado que conhece o lado inferior das cartas” (1974: 62). Tal distanciamento tem o fim de compreendê-lo (o personagem) do modo mais íntimo possível, situação que permite ao romancista narrador ver “os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem”, no dizer de Pouillon (1974: 63). Assim sendo, o herói não “se mostra ao romancista,

impondo-lhe a visão que ele deverá ter”. Antes, o romancista é quem tem o privilégio de escolher a posição que deve tomar “para ver o personagem”. Jean Pouillon nos adverte, no entanto, que se trata de uma situação metafórica. Isto porque

[...] afirma-se de um indivíduo decidido a adquirir uma consciência clara de si mesmo, que ele se desdobra ou então que se volta para si mesmo, se reflete; afirmar-se-á então muito naturalmente que, visto nos encontrarmos “por detrás” dele, podemos ver diretamente o que só lhe é dado ver distanciando-se com relação a si mesmo (POUILLON, 1974: 63).

Por sua imediatez, podemos compreender ser esta “uma visão direta do psíquico” que não admite “intermediários”. Porém, para Pouillon ela expressa um “paradoxo da visão por detrás”, já que em nossa percepção admitimos ter uma visão direta ou poder proceder a uma “reflexão” que considera tal visão direta (“embora desdobrada”) conservada pela consciência caracterizada pela unidade. Estando situados “por detrás” e não “com” o personagem, “somos nós que o refletimos e não ele que se reflete”. Em nossa visão é ele o refletido “sem que forçosamente se reflita” (POUILLON, 1974: 63-64). A maneira como a visão “por detrás” pode transparecer parte do pressuposto de que o herói se encontra diante de nós, na situação de um objeto. À medida que o autor se posiciona “por detrás” dos personagens, “as relações recíprocas” destes são vistas ou percebidas “da mesma maneira”. No exemplo do romance “com”, em contraste ao romance “por detrás”, Jean Pouillon explica:

[...] quando o personagem central encontra um outro protagonista, sendo a penetração do segundo obra do primeiro, ela ainda faz parte, para nós, da compreensão deste último; num romance “por detrás” ocorre antes uma espécie de encontro de duas séries independentes, ou que dependam uma da outra apenas de um ponto de vista mais geral (o plano da obra, uma determinada situação, etc...); isto se manifesta concretamente no fato de ir o autor comentando este encontro ao tempo em que o vai narrando, de apresentá-la em vários planos, [...] (POUILLON, 1974: 64).

A despeito da transparência que preside os romances enquadrados na visão “por detrás”, Pouillon nos adverte que esta “característica essencial” (a transparência) gera “dificuldade” expondo “o autor a muitos percalços”. O primeiro deles consistiria no fato de o personagem nessa perspectiva perder “toda a vida” na medida em que “suas reações mais insignificantes são previstas e todo o decorrer do romance assume um aspecto de dedução ou demonstração” (POUILLON, 1974: 65). Ao se dar conta deste “perigo”, o romancista o contorna procurando “camuflar a sua posição” escondendo “ao leitor o que sabe sobre o herói e só paulatinamente se dispõe a desvendar-lhe

o caráter”. Para Jean Pouillon, no entanto, tal postura incide em outra “falha” ou “erro”. Isto porque o autor tem “um privilégio inadmissível” sobre o leitor, pois “[...] é o único a conhecer o final da história e só o explica numa ordem arbitrária, que falseia o tempo sem respeitar a psicologia, pois nada justifica que o leitor esteja menos informado do que o autor a respeito do que este lhe apresenta” (POUILLON, 1974: 65).

Conforme pudemos ver, a proposta de classificação romanesca de Jean Pouillon relativamente aos romances incluídos na visão “por detrás” leva em conta – de modo prioritariamente relevante – a questão da “transparência”. Embora o teórico francês faça a advertência de que o fator transparecer possa gerar “dificuldade”, por razões diversas, admite que em tais romances pode-se ter a impressão de encontrar uma “psicologia acurada mas sem realidade”. Reconhece, no entanto, que em obras dessa natureza podemos ter sentimentos, imagens e observações “ligados de maneira interessante e inesperada” sem que o elemento da consciência possa servir de “esteio” para essas relações. É o que Pouillon define como a “psicologia de ninguém”.

3. A visão “de fora”: nesta perspectiva, a descrição dos acontecimentos prevalece no texto ficcional. Jean Pouillon admite que a “vida interior” dos personagens e os fatos narrados são apenas “observados” pelo narrador, cabendo-lhe desempenhar o papel de mero expectador do que se passa ao seu redor, descrevendo suas observações de forma objetiva. Os pensamentos, as emoções, as intenções e as interpretações ou pontos de vista dos personagens não são “adentrados” – nos romances cuja visão é “de fora”, segundo Pouillon – pelo narrador, que se limita a descrever as ações da trama numa visão panorâmica e exteriorizada.

Wayne Clayson Booth

Em seu destacado livro *A Retórica da Ficção*, Wayne C. Booth (1921-2005) trata de alguns tipos de narração considerando “inadequada” a “classificação tradicional de ponto de vista” em poucos tipos (três ou quatro) reconhecidos como apenas variantes de “pessoas” e do grau de onisciência do narrador (BOOTH, 1980: 164). O teórico norte-americano propõe a criação de um quadro mais abrangente acerca dos modos pelos quais a voz do “autor” pode assumir. Para Booth, determinados pontos de vista poderão ser “bons” ou “maus” em conformidade com “os efeitos que se deseja”. Assim sendo, acaba estabelecendo ressalvas “para o tipo de crítica redutora que tenta confinar o texto artístico em pequenas gavetas e, a partir daí, armar o esqueleto do discurso ‘ideal’” (SILVA, 1990: 33). Em outras palavras, refere-se a um procedimento que estabelece – no dizer de Mário de Andrade – um “leito de Procusto” para o texto literário.

Assumindo o papel de um redimensionador do estudo do problema do foco narrativo, Wayne C. Booth procura analisar o texto ficcional em sua “unicidade” defendendo a tese de que “há ilimitadas possibilidades” de articulação de pontos de vista, ao mesmo tempo que “evidencia a presença do ‘autor implícito’ que funciona como mediador nas mais variadas situações do discurso” (SILVA, 1990: 34). A entidade criada por Booth do “autor implícito” não deve, no entanto, de acordo com os pressupostos do teórico norte-americano, ser confundida com o autor real apesar de partilhar das mesmas ideias deste “pelo menos no momento da escritura”. A este respeito, podemos afirmar que “sua onipresença não está explícita no discurso (é o narrador quem aparece), mas se faz notar na estruturação da história. É nessa estruturação que se revelam as influências culturais e as tendências ideológicas, morais e éticas do autor implícito” (NUTO, 1990: 35).

Em conformidade com o que defende Nuto, a categoria do “autor implícito” tem uma “grande vantagem”, pois “[...] ajuda a manter o equilíbrio da análise literária, evitando que, por um lado, se afaste do texto original, descambiando no biografismo ou no historicismo e, por outro lado, que se limite a uma análise puramente formalista, como se o discurso literário fosse um sistema fechado em si mesmo” (NUTO, 1990: 35-36).

Para estabelecer uma distinção relativa ao “autor implícito” (*implied author*), Wayne C. Booth configura dois tipos de narradores: o “narrador dramatizado” (*dramatized narrator*) e o “narrador não-dramatizado” (*undramatized narrator*). Segundo o teórico norte-americano, o “autor implícito” assume o papel de *alter ego* do autor podendo ser considerado uma das suas “máscaras”. Por sua vez, o “narrador dramatizado” é aquele que aparece de modo explícito na narrativa, tendo nela uma participação que pode variar de mero observador ou até mesmo protagonista. A seu respeito, Booth declara “A gama de tipos humanos que foram dramatizados como narradores é quase tão ampla como a de outros personagens fictícios – temos que dizer “quase” porque há alguns personagens que não estão qualificados para narrar ou “refletir” uma história” (BOOTH, 1980: 168).

A seu tempo, na perspectiva de Booth o “narrador não-dramatizado” como que desaparece da história, parecendo esta “contar a si mesma”. É bastante comum neste caso a presença de personagens que são verdadeiros “narradores disfarçados, aqueles cuja ação serve mais para esclarecer o que se passa”. O narrador considerado “disfarçado” pode ser considerado um “tipo de narrador dramatizado que procura esconder sua condição de narrador” (NUTO, 1990: 35). É necessário ressaltar que “a posição do narrador em relação ao autor implícito pode ser confiável ou não”, advindo desta situação a tipologia estabelecida por Wayne C. Booth em que podem ser definidas duas modalidades de narrador: o “fidedigno” e o “indigno de confiança” (SILVA, 1990: 36).

Norman Friedman

Na primeira parte de um dos seus ensaios mais citados (*Point of View in Fiction* – ver STEVICK, 1967), a intenção de Norman Friedman foi a de sintetizar – na forma de resenha – as várias teorias sobre o foco narrativo para, posteriormente, estabelecer uma “tipologia” mais “sistemática” da diversidade de narradores para ele existentes. Deste modo, levantou algumas questões que, a seu ver, deveriam ser consideradas sobre a entidade do narrador. Sua primeira indagação foi: “quem conta a história?”. Depois se preocupou com a “posição” ou o “ângulo” adotado pelo narrador em relação à história por ele contada. Como terceira das suas inquietações sobre o problema, elegeu a seguinte pergunta: “que canais de informação o narrador usa para comunicar a história ao leitor?”. Por fim, questionou a respeito da distância que o narrador coloca seu leitor da história (conferir LEITE, 1985: 25).

A partir de tais questionamentos Friedman estabelece uma “tipologia” de narradores ou de modalidades de pontos de vista que correspondem ao seu propósito de encontrar respostas para as indagações acima destacadas. Partindo do geral para o particular, um dos pontos de relevo em sua teorização é o de levar em conta a distinção feita por Percy Lubbock (1976) e por outros teóricos entre “cena” e “sumário narrativo”. Por “cena” Friedman concebe o modelo narrativo em que, além do diálogo entre personagens, encontram-se incorporados à sua estrutura “detalhes concretos” concernentes a “tempo” e “lugar”, condição sem a qual não podemos admitir a razão da existência de uma “cena”. A seu tempo, o denominado “sumário narrativo” compreenderia “um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais”, o que deveríamos assimilar como “o modo normal” e “simples de narrar” (FRIEDMAN, 1967: 119-120 *apud* LEITE, 1985: 26).

Segundo seu argumento, nas consideradas narrativas modernas há a “predominância da cena” enquanto que o “sumário narrativo” se sobressai nas formas tradicionais de narrativa. No entanto, é importante ressaltar que o teórico norte-americano chama a atenção para o fato de que tudo, enfim, é apenas “uma questão de predominância e não de exclusividade”, já que no âmbito da obra ficcional (principalmente naquelas ricas em recursos narrativos) é muito difícil encontrar tais categorias em “estado puro” (LEITE, 1985: 26). Podemos considerar a categorização de pontos de vista estabelecida por Norman Friedman como a que inclui o maior número de agentes narrativos. Lígia Chiappini Moraes Leite (1985), sempre explicando cada caso com exemplos esclarecedores, enumera as seguintes categorias:

1. “Autor onisciente intruso” (*editorial omniscience*): tendendo ao sumário mas também podendo fazer aparecer a cena, esta categoria de narrador goza da liberdade de “narrar à vontade” – sem conhecer limites entre tempo e espaço

– sendo sua maior característica a “intrusão”, que deve ser compreendida em termos de comentários “que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (LEITE, 1985: 26-27). Sua interferência, sempre refletindo certo distanciamento, permite-lhe uma mediação entre o leitor e os fatos narrados com o predomínio da “observação direta” por parte da voz narrativa. Esse tipo de narrador se permite empreender reflexões críticas ou digressões em “pausas” por ele consideradas necessárias ao longo da história. Considerando a predominância da sua “neutralidade” (típica da literatura naturalista por excelência), Ligia Chiappini admite estar ele “fora de moda” após o surgimento do estilo indireto livre de narrar, aquele que causa a impressão da não existência de um narrador da trama a conduzir as ações e os personagens, “como se a história se narrasse a si mesma” (LEITE, 1985: 29).

2. “Narrador onisciente neutro” (*neutral omniscience*): trata-se de um narrador em terceira pessoa, com predomínio do “estilo indireto”, também tendendo a operacionalizar o “sumário”, apesar de fazer uso frequente da “cena” para os “momentos de diálogo e ação”. Em relação ao ângulo, distância e canais por ele utilizados, são os mesmos do “autor onisciente intruso”, com a distinção de que aquele não se dá ao trabalho de dar “instruções” nem de fazer “comentários gerais” sobre elementos da trama, sendo sua presença – “interpondo-se entre o leitor e a história” – “sempre muito clara” (LEITE, 1985: 32).

3. “‘Eu’ como testemunha” (*“I” as witness*): observamos nesta categoria narrativa de Norman Friedman a não “mediação ostensiva de uma voz exterior”. Compreende um narrador em primeira pessoa na condição de um “eu” internalizado “à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil”. Seu ângulo de visão é mais limitado, já que “ele narra da periferia dos acontecimentos” (LEITE, 1985: 37). No que se refere à distância “em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê” (1985: 38).

4. “Narrador protagonista” (*“I” as protagonist*): neste tipo de categoria narrativa, temos a ausência da onisciência uma vez que o narrador – na condição de “personagem central” – “não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. A exemplo da voz narrativa do “‘eu’ como testemunha”, pode servir-se tanto da “cena” como do “sumário” aproximando “a distância entre história e leitor”, distanciando-a dele ou até mesmo mudando-a (LEITE, 1985: 43).

5. “Onisciência seletiva múltipla” (*multiple selective omniscience*) ou “multisseletiva”: de acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite, nesta categoria há, na verdade, a ausência do narrador porque “a história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas”. Neste caso há o predomínio “quase absoluto da cena”. Sua diferença em relação à “onisciência neutra” é devida ao fato de, no seu caso, o autor traduzir “os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens” de forma detalhada. Contrariamente ao que ocorre no caso do narrador puramente onisciente (em terceira pessoa) que apenas “resume” tais pensamentos, percepções e sentimentos depois de estes “terem ocorrido”. Na onisciência do tipo múltipla predomina a utilização do discurso indireto livre, sendo que “os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários” (LEITE, 1985: 47-48).

6. “Onisciência seletiva” (*selective omniscience*): trata-se de uma categoria narrativa semelhante à da “onisciência seletiva múltipla”, com a diferença de que refere-se à narração estabelecida por um só personagem. A exemplo do narrador protagonista, seu ângulo de visão é central sendo assimilado como fator que lhe impõe limitação.

7. “Modo dramático” (*the dramatic mode*): categoria narrativa que se limita a informar o que “as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos”. Temos, neste caso, um “ângulo frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas” (LEITE, 1985: 58). No “modo dramático” de narrar prevalece a presença da “notação bastante seca” do narrador que se utiliza do “estilo direto” caracterizado por um evidente laconismo.

8. “Câmera” (*the camera*): compreendendo a última categoria narrativa do inventário de Norman Friedman, a “câmera” representa a máxima “exclusão do autor”, prestando-se ao tipo de narração que visa transmitir – “arbitrária e mecanicamente” – o que poderíamos chamar de “*flashes* da realidade”. No entanto, na compreensão de Ligia Chiappini Moraes Leite não pode ser considerada uma categoria “neutra”, uma vez que existe alguém por trás da câmera “que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar”. Sem falar que através dela pode “ter um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou o ponto de vista centrado numa ou várias personagens” (LEITE, 1985: 62), o que expressa o sentido da seletividade. Este argumento reforça a tese de que “a exatidão não apaga, embora possa disfarçar, a subjetividade”.

O segundo capítulo do livro de Ligia Chiappini Moraes Leite, que trata da tipologia de Norman Friedman, tem como último tópico a distinção – sempre com a utilização de exemplos ilustrativos da literatura – entre os

seguintes recursos narrativos: “análise mental”, “monólogo interior” e “fluxo de consciência”.

Em primeiro lugar, a análise mental – maneira de expressão “onisciente indireta” – “trata-se [...] do aprofundamento nos processos mentais das personagens” levado a termo por um narrador do tipo onisciente que os expõe (cena) e ao mesmo tempo os analisa (sumário). Teoricamente falando, a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência “nem sempre é tão clara”. Ambas as expressões geralmente são consideradas sinônimas pela teoria e pela crítica literária. É importante ressaltar que o monólogo interior corresponde a uma “forma direta e clara de apresentação dos pensamentos e sentimentos das personagens”, o que “implica um aprofundamento maior nos processos mentais” bastante característico das narrativas modernas. O tênue limite que podemos estabelecer entre esses dois processos se traduz na seguinte afirmação de Ligia Chiappini Moraes Leite (1985: 68): “A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência”.

Para Bowling – autor bastante citado por Norman Friedman – o fluxo de consciência é a “expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente” (LEITE, 1985: 68). Corresponderia a um “desenrolar ininterrupto dos pensamentos” tanto das personagens como do narrador.

Tomando consciência da complexidade que envolve o problema do foco narrativo, é de bom alvitre mais uma vez considerar os argumentos de Massaud Moisés que se seguem a respeito dessa questão. É necessário ter em mente que há uma tendência de os vários pontos de vista na ficção se sobreporem, em decorrência “da mobilidade da própria fantasia criadora” ou até mesmo pelo fato de os ficcionistas terem a pretensão (com consciência ou não) de “abarcар o máximo da realidade”. Tal propensão leva à constatação de que não há a ocorrência de “pontos de vista puros ou estanques” numa obra, podendo haver a concorrência de mais de um desses ângulos de visão “no enquadramento de uma cena ou situação, tudo dependendo do grau de coerência ou consistência alcançado”, sendo que “a harmonia do conjunto evidenciará o bom ou mau emprego de um ou mais focos simultâneos ou concomitantes” (MOISÉS, 1978: 409). Assim, da mesma forma que uma narrativa (preservando maior grau de verossimilhança) pode apresentar um narrador em terceira pessoa – assumindo para tanto um papel de verdadeira “autoridade” proveniente da “tradição, que lhe impunha natural restrição” – a voz que narra em primeira pessoa acaba comparecendo, no âmbito do relato ficcional, “desprovida de qualquer intuito de verossimilhança ou autenticidade” (MOISÉS, 1978: 409) já que – *grosso modo* – não preserva, como já ressaltado, a “autoridade” advinda da tradição cujas raízes se encontram fincadas no passado.

Sem desprezar a noção da “complexa magnitude” do problema do foco narrativo na ficção, Massaud Moisés estabelece uma síntese que toma por base as perspectivas teóricas de toda uma geração de investigadores que “entrevia uma quantidade astronômica de pontos de vista em que o narrador poderia situar-se”. Nesse longo percurso Moisés demarca “a existência de incalculável gama de prismas por meio dos quais o narrador pode desenrolar a sua história”, nos dando uma ideia da “diversificada amplitude da questão do ponto de vista” (MOISÉS, 1978: 411). Na sua perspectiva crítica há grande coincidência de elementos já por nós conhecidos, após a leitura do livro de Ligia Chiappini Moraes Leite, relativos à questão do ponto de vista. Em primeiro lugar aparece o foco narrativo do “escritor/narrador onisciente”, em que este “autor/narrador” se nos apresenta como um “deus” que “tudo conhece da história e tudo pode esquadrihar, inclusive a vida mental das personagens”. Ressalvemos que “as vivências civis do autor” não podem espelhar a “história narrada”, mas apenas “os conteúdos da sua imaginação”. Nesta dimensão, não dá para esquecer a teoria de Wayne C. Booth, por exemplo. Pertence este tipo de ponto de vista onisciente ao narrador, “mais do que ao autor”, sendo que “a distância entre os dois pode reduzir-se ao mínimo sem haver comprometimento do aspecto literário do texto” (MOISÉS, 1978: 411-412).

Uma segunda modalidade de ponto de vista é o da “primeira pessoa (do singular ou do plural)”. Nesta perspectiva a voz narrativa assume três posicionamentos. O de “personagem central”; de “personagem secundário” ou de “narrador-testemunha”. Em todos os casos se processa, segundo Massaud Moisés, uma “drástica diminuição da faixa de terreno abrangida pelo olhar”. Atentemos para a explicação por ele fornecida para cada um destes posicionamentos:

[...] no primeiro caso, o protagonista narra a sua história e reporta-se às demais personagens na razão direta da sua participação; no segundo, a incumbência se desloca para um dos figurantes menores, mas a história gira em torno de uma outra personagem; no último caso, o narrador torna-se testemunha, ou seja, simples espectador de conflitos alheios (MOISÉS, 1978: 412).

Há o esclarecimento de que o narrador “quando não compreende claramente o que presenciar, chama-se *narrador ingênuo* ou *inocente*”. Ao se tornar este mesmo narrador “testemunha” dos fatos narrados, ocorre o já referido “distanciamento” entre ele e a história à medida que passa a ter o estatuto de “narrador-onisciente” com a “correspondente identificação, ou o ponto de vista na terceira pessoa” (MOISÉS, 1978: 412). O ponto de vista em “terceira pessoa” também se fragmenta em três tipos, conforme a natureza da “visão” narrativa envolvida: seja a de um personagem central, secundário ou de um narrador-testemunha. Considerado um “meio termo” entre a onisciência e a terceira pessoa, esse tipo de ângulo de visão se reduz à noção de se ter um

“alguém que narra, quer na qualidade de protagonista, quer de personagem secundária, quer de observador” (MOISÉS, 1978: 413).

As três modalidades de pontos de vista destacadas por Massaud Moisés se constituem “matrizes para incontáveis variações e combinações, das quais fica excluído o emprego da segunda pessoa”. De acordo com o mestre da Universidade de São Paulo, de modo genérico e histórico, o papel desempenhado pelo narrador onisciente é o foco de narração mais difundido certamente “em razão do primitivo impulso, ainda enraizado, que convertia uma pessoa em contador de histórias” (MOISÉS, 1978: 413). Apesar de emprestar maior “verossimilhança e intensidade ao enredo”, há uma “limitação” do “horizonte narrativo” ao se empregar a primeira pessoa, haja vista “que os acontecimentos são divisados de um só ângulo”. Numa direção diferenciada, de acordo com Moisés

O foco narrativo da terceira pessoa avizinha-se da onisciência, dado que a personagem não é o narrador. Trata-se de uma onisciência relativa, na medida em que o autor/narrador circunscreve preconcebidamente o espaço coberto pela visão. De qualquer forma, no interior dessa realidade limitada, pratica livremente o seu poder demiúrgico (MOISÉS, 1978: 414).

Graças à contiguidade entre as perspectivas narrativas onisciente e de terceira pessoa, certos autores ou teóricos se referem à segunda como “onisciência relativa” ou “seletiva” (ao focalizar uma única personagem), ou ainda “múltipla” quando focaliza várias. Daí podermos concluir pela existência de apenas dois focos de narração – o de primeira e o de terceira pessoas – sendo que a segunda modalidade engloba a “onisciência relativa” ou “múltipla”. Como podemos notar, há franca coincidência entre a perspectiva crítica de Massaud Moisés e a de teóricos do foco narrativo cujos pontos de vista acabaram sendo “consagrados” pelos estudos literários.

CAPÍTULO 2

A NARRATIVA DE “O BURRINHO PEDRÊS” E SUA FILIAÇÃO COM A TRADIÇÃO LITERÁRIA POPULAR DA FÁBULA

Nec aliud quicquam per fabullas quaeritur quam corrigere error ut mortalium [As fábulas ou apólogos
graciosos não visam nada senão corrigir os erros dos mortais]
(Tito Júlio Fedro – “Prólogo” do segundo livro das *Fábulas*)

Se todo animal inspira sempre ternura, que houve, então, com o homem?
(Guimarães Rosa – do livro *Ave, Palavra*)

Guimarães Rosa e os bichos

Não é novidade afirmar que a obra literária rosiana é, em grande parte, povoada por seres do reino animal. São muitas e bastante conhecidas as matérias veiculadas por diversas mídias – revistas, artigos de jornal, reportagens televisivas, fotografias etc. – em que o escritor mineiro invariavelmente aparece ao lado de bois, cavalos, gatos, papagaios, dentre outros bichos, material publicitário que muito revela da enorme identificação de João Guimarães Rosa com esses fabulosos entes da fauna.

Desde criança, ao se iniciar na literatura como escritor precoce de estórias fantasiosas e de suspense, Joãozinho, como era carinhosamente chamado por seus pais e parentes, já sentia uma forte “compulsão para a fábula” (GIRON, 2011: 142). De acordo com a pesquisadora Maria Célia Leonel (2000: 78), “nenhum leitor interessado na obra rosiana ignora a presença fundamental dos animais nos seus textos e o modo eufórico como são tratados”, sendo o seu burrinho pedrês de *Sagarana* “apenas a súplica desse tratamento”. Como sabemos, há vários depoimentos de amigos e de pessoas que conviveram com o escritor que confirmam o fascínio e o carinho de Guimarães Rosa pelos animais.

Além de contumaz visitante de zoológicos, especialmente o do Rio de Janeiro, cidade em que residiu por maior período de sua curta vida de 59 anos, o também médico e diplomata nascido em Cordisburgo (Minas Gerais) sempre encontrava espaço em sua agenda de trabalho na Europa para encontrar seus amigos da fauna. Quando estava no Brasil, Rosa era um *habitué* do antigo zoo localizado na Quinta da Boa Vista (RJ). Lá chegou a ser fotografado – como sempre, bem vestido com um impecável terno escuro e usando uma das suas indefectíveis gravatinhas borboleta – ao lado de um enorme hipopótamo, certamente um dos registros iconográficos mais marcantes e que dá testemunho da sua bem conhecida afeição pelos bichos. Em viagens, exercendo a diplomacia no Velho Mundo, desdobrava-se para

conseguir tempo na intenção de visitar zoológicos em Londres (Whipsnade Park), Hamburgo (Hagenbecks Tierpark) e em Paris (Jardin des Plantes ou mesmo o magnífico Parc Zoologique du Bois de Vincennes). A este respeito, é oportuno lembrar que

Era em lugares assim de avançados centros urbanos, quando estive em missão diplomática, que o escritor mineiro [...] chegava – ao modo de um encantado “São Francisco de Assis dos tempos modernos” – a “conversar” durante horas com os mais diversos animais, uma de suas grandes paixões. Certos bichos que, como sabemos, passaram a povoar com enorme destaque sua mágica literatura, a um só tempo regionalista e universal (LUCENA, 2009: 40).

Da sua apaixonada identificação com os bichos – agora, referindo-nos ao universo literário – podemos destacar exemplos de contos fabulosos de João Guimarães Rosa em que animais diversos se fizeram presentes na sua literatura. Dentre várias das criações narrativas rosianas em que os bichos aparecem como personagens em destaque (se confundindo ou se comportando como se fossem seres humanos), merecem ser lembrados: “Meu Tio o Iauaretê” (em que, ao final da estória, um mestiço se metamorfoseia em uma onça – de *Estas Estórias*); “As Garças” (um conto refinadamente poético incluído em *Ave, Palavra* – primeiramente publicado no “Suplemento Literário” de *O Estado de S. Paulo*, no dia 22 de fevereiro de 1964); “O Cavalo Que Bebia Cerveja” (em que o equino serve como fator para “desviar” a atenção do leitor em relação ao que se constitui o centro da narrativa, de *Primeiras Estórias* – 1962); “O Burrinho Pedrês” (Sete-de-Ouros, o sofrido e humilhado burro que protagoniza o primeiro conto de *Sagarana*); “Corpo Fechado” (com destaque para a mula Beija Fulô, por seu “caráter” solidário – também de *Sagarana*); “Conversa de Bois” (outra estória do livro de 1946 em que a “solidariedade” dos animais é a essência do enredo) ou a primorosa narrativa intitulada “Sarapalha” (entre as nove de *Sagarana*, com a presença do cão Jiló que sofre e chora como gente). Acerca desta particularidade da literatura de Guimarães Rosa (a presença marcante de bichos), não podemos esquecer o seu, por assim dizer, invulgar livro já referido e intitulado de *Ave, Palavra* (publicado postumamente, no ano de 1970) em que o escritor mineiro externa sua visão sobre uma grande variedade de animais – na forma de “haicais”. Esses textos, geralmente curtos, são coligidos num segmento ou capítulo da obra justamente denominado de “Zoo”.

Em relação à narrativa de “O Burrinho Pedrês”, podemos destacar a preocupação ou a disposição de Rosa – no seu embate com a língua – para trabalhar a sonoridade da linguagem utilizando recursos que emprestam uma dimensão poética à sua prosa. Referimo-nos a um comentário que o escritor faz em uma carta enviada à sua tradutora inglesa – datada de 11 de dezembro de 1963 – destacando a “face fônica” e onomatopaica de um trecho do conto

que diz respeito às formas e cores dos bois que compõem a boiada do Major Saulo. Como sabemos, em sua literatura é grande a preferência de Rosa pelo gênero bovino. A Mrs. Harriet de Onís explica:

GALHUDOS, GAIOLOS, ESTRELOS, ESPÁCIOS, COMBUCOS, CUBETOS, LOBUNOS, LOMPARDOS, CALDEIROS, CAMBRAIAS, CHAMURROS, CHURRIADOS, COROMBOS, CORNETOS, BOCALVOS, BORRALHOS, CHUMBADOS, CHITADOS, VAREIOS, SILVEIROS... E OS TOCOS DA TESTA DO MACHO MACHEADO, E AS ARMAS ANTIGAS DO BOI CORNALÃO... [Excerto do conto].

Estes adjetivos, referentes a formas ou cores dos bovinos, são, no texto original, qualificativos rebuscados, que o leitor não conhece, não sabe o que significam. Servem, no texto, só como “substância plástica”, para, enfileirados, darem ideia, *obrigatoriamente*, do ritmo sonoro de uma boiada em marcha. [...] Note também como eles se enfileiram, dois a dois, ou *aliterados*, aos pares de consoantes idênticas, iniciais, ou *rimando* (itálicos do autor. Conferir RODRIGUES, 1993: 205).

Em outra carta de 1963 (com data de 11 de outubro) – desta vez endereçada ao seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri – Guimarães Rosa segue dando sinal do seu enorme interesse pelos animais, especialmente os bovinos, ao explicar:

Outros, teriam de traduzir-se: Pau-Roxo, Pingo-de-Ouro, Chica, Tomezinho, Rio-Negro (touro), Tabuleiro-Branco, Adivinha (vaca). As vacas: Brindada, Trombeta, Sereia. Os cães: Caráter, Catita, Soprado. Etc., etc.

Ou traduzadaptar-se: Gigão (cachorro), Floresto (cachorro), Tapira (vaca), Veluda (vaca), Mascaranha (vaca), Tucaninha (vaca) – : (de tucano), Dobradiça (vaca) [ver ROSA, 2003: 39].

O interesse, o conhecimento e o gosto que o escritor nutria pelo elemento bovino podem ser confirmados nesta outra explicação a Edoardo Bizzarri. Agora em um “bilhete” com data de 7 de fevereiro de 1964:

Meu caro Bizzarri,

Recebi, ontem, ao fim da tarde, a sua, do dia 1º, e me alegrei com as vivas notícias. Obrigado. Mas tenho de responder depressa, por causa dos procustos, assim este bilhete vai fraco e rápido. E, pois: “chifres agamelados” (p.273 [200], l. 9 última [15]): o “boi gamela”, ou com “chifres gamela”, ou “agamelados” – é o que tem os chifres grandes, ou pelo menos de bom tamanho, e se arqueando cada um deles para a frente, em plano horizontal, com as respectivas pontas quase se tocando, ou, pelo menos, apontando uma para a outra. O resultado dessa conformação dos cornos é que eles parecem formar um desenho redondo, que, ao capiauí,

lembra uma gamela ou uma bacia. Assim: [o escritor fez um desenho para facilitar a compreensão do seu tradutor] – (conferir ROSA, 2003: 137).

Como podemos atestar, pelo que vimos comentando até aqui, era enorme o interesse e o conhecimento que Guimarães Rosa detinha sobre os animais. É incontestável o fato de esses seres desempenharem ações de destaque em sua literatura, o que a torna ao mesmo tempo “uma constelação de fantasia e realismo”, como nos ensina Alfredo Bosi.

Fábula: o que sabemos sobre ela?

Há quem assegure estar o surgimento da fábula atrelado ao aparecimento da própria linguagem. Sua origem remotíssima vem justificar esta assertiva quando consideramos a etimologia do vocábulo a partir do latim *fabula(m)*, que compreende “assunto de conversa, boato, rumor, fábula, narração, história” ou mesmo a forma verbal latina *fāri* (“falar”, “fabular”). Nesta linha de raciocínio, torna-se necessário assimilar a seguinte lição sobre suas origens:

Confundindo a sua essência com o ser da linguagem, a fábula guardaria todas as propriedades das formas simbólicas que manifestam as leis de funcionamento do espírito humano. Surgiria como consequência natural do desenvolvimento histórico da palavra. E, antes de se fixar como gênero literário, andaria dispersa na boca do povo, assumindo no processo vivo de criação e recriação as mais distintas manifestações orais. Identificada com o folclore, afloraria aqui e ali, fragmentariamente. O provérbio seria a moral da fábula sem a narrativa; enquanto a anedota, inversamente, seria a narrativa sem a moralidade. Vislumbrada a sua gênese na necessidade natural do homem, que é configurar imagisticamente suas ideias e pensamentos, lançando raízes no solo da criatividade linguística, a fábula pertenceria a todos os povos e a todos os tempos (EMI, 1993: 4477).

Para um estudioso da literatura como Massaud Moisés,

O termo “fábula”, tomado como equivalente do grego “mito”, designava, no interior do pensamento de Aristóteles, a “imitação de ações”, “a composição dos atos”, ou seja, a intriga, e era “o primeiro e o mais importante” elemento na tragédia (MOISÉS, 1978: 226-227).

Do ponto de vista conceitual, a fábula admite dois sentidos distintos: o de designar “a série ou sequência de incidentes que compõem a ação de qualquer obra narrativa” (EMI, 1993: 4477), agregando os acontecimentos

ligados entre si. De outro modo, enquanto gênero ou forma literária, poderia se explicar como sendo

[...] uma narração breve, em prosa ou verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral, ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado (EMI, 1993: 4477).

Ainda de acordo com o professor Massaud Moisés, a fábula se define como sendo uma

Narrativa curta, não raro identificada com o apólogo e a parábola, em razão da moral, implícita ou explícita, que deve encerrar, e de sua estrutura dramática. No geral, é protagonizada por animais irracionais, cujo comportamento, preservando as características próprias, deixa transparecer uma alusão, via de regra satírica ou pedagógica, aos seres humanos (MOISÉS, 1978: 226).

A “instrução”, conforme explicada no penúltimo excerto acima transcrito, pode ser sinônimo de “moral da história” no âmbito do gênero literário da fábula. Em sua dimensão sentenciosa, tal expressão compreende o que Jean de la Fontaine (1621-1695) assegurou ser “a verdade falando aos homens”. Servindo-se de exemplos e de lições disseminados por animais e aves em sua obra *Fables Choisies* (Fábulas Escolhidas), inicialmente publicadas entre 1668 e 1694, cuja temática envolvia comportamentos humanos como a vaidade, a estupidez e a agressividade, o poeta e fabulista francês – considerado “o pai da fábula moderna” – tinha por meta “instruir” o homem. Sobre a fábula e a relação por ela estabelecida com a humanidade, declarou La Fontaine: “É uma pintura em que cada um de nós pode encontrar seu próprio retrato”.

Considerada um gênero literário “didático” e “pedagógico”, se caracteriza – conforme já ressaltado – pela brevidade, por uma estilística cuja maior característica é a economia de meios narrativos utilizados unicamente com o objetivo de que seus preceitos e lições morais sejam com facilidade assimilados. Tal particularidade situa as fábulas, num primeiro momento, “no campo dos gêneros discursivos primários” por serem “narrativas oriundas da tradição oral”, por isso pertencentes “à esfera mais espontânea da comunicação verbal” (OLIVEIRA, 2001: 68). Ao serem transportadas para o plano da escrita, adquirem o estatuto de gênero literário, passando a ser assimiladas enquanto “gênero discursivo secundário” dada sua inserção em uma “esfera da comunicação verbal mais complexa” (OLIVEIRA, 2001: 68-69). Este preceito nos leva a uma reflexão sobre o que se convencionou denominar de “fábula moderna”. Segundo pressupostos teóricos da crítica atual,

Deve-se salientar que para o gosto moderno a narrativa deve ser o elemento dominante. A moralidade ou significação alegórica anima o corpo narrativo, mas, de maneira velada, ficaria nas entrelinhas. Os antigos tinham ponto de vista diferente. Para eles, a parte filosófica era o essencial. Sacrificavam facilmente a ação, o drama, a vivacidade das imagens, para chegar mais diretamente ao alvo moral. Tanto assim que a evolução da fábula pode ser cifrada na inversão do papel desses dois elementos: quanto mais se avança na história da fábula, mais se vê decrescer o tom sentencioso em proveito da ação (EMI, 1993: 4477).

No entanto, sempre foi consenso da crítica a aceitação da presença da “moral” como traço diferenciador da fábula enquanto gênero literário, diferentemente de outras formas narrativas a ela aproximadas como o mito, a lenda e o conto popular. Explicitada no começo, no fim ou de forma subliminar e/ou implícita no corpo da narrativa, a fábula moderna se situaria – conforme opinião de alguns críticos – “entre o poema e o provérbio”. Estaria “a meio caminho na viagem do concreto para o abstrato”, só medianamente afinada com o provérbio em função de este geralmente se caracterizar pela inclusão de lugares comuns em seu entrecho, que podem funcionar como redutores da lição porventura extraída da mensagem por ele veiculada. Em parte, a fábula também se distingue da parábola que, “além de lidar com situações humanas mais reais, procura maior elevação no plano ético” (EMI, 1993: 4477). Sem falarmos no aspecto fantasioso (e em alguns casos picante) da fábula, cujos recursos comunicativos de um modo geral nos revelam “um texto leve, gracioso e ridente” (FEDRO, 2006: 14). No caso da parábola, o aspecto dramático seria fator de grande diferenciação entre esse gênero e a fábula. Além do fato de ser a parábola “protagonizada por seres humanos”, aproximada da alegoria pois “comunica uma lição ética por vias indiretas ou simbólicas”. Através de uma prosa “altamente metafórica e hermética”, a parábola veicula – do dizer de Massaud Moisés – “um saber apenas acessível aos iniciados” (1978: 385). Porém, o filólogo e sacerdote Luiz Feracine encontra alguma aproximação, por menor que seja, entre a fábula e a parábola: “A parábola tem em comum com a fábula o recurso à imagem, ao exemplo. A fábula prefere apelar para as atitudes das aves e dos animais, a fim de receber deles incentivos de percepção para captar certos aspectos da vida dos homens” (FEDRO, 2006: 13).

Outro detalhe que deve ser levado em consideração, quando confrontamos a fábula com a parábola, é que esta geralmente prescinde do fator brevidade em sua composição. No caso da fábula moderna, tal peculiaridade já não se constitui característica de distinção rigorosa. Tanto é que *Animal Farm* (Fazenda de Animais – narrativa publicada em 1945), de George Orwell (1903-1950), é considerada uma fábula moderna apesar de se tratar de uma narrativa longa e que muitos insistem em classificá-la como novela. O que vem confirmar o pressuposto ou o fato de que, considerando-se a fábula em termos modernos, “o espírito de síntese e o gosto sentencioso

não se medem apenas pela extensão do relato” (EMI, 1993: 4477). Ao contrário da fábula antiga, cuja “feitura do diálogo, a caracterização dos personagens, a elaboração da intriga, segundo a economia do gênero, exigem rapidez de apreensão e comunicação”. Desse modo, “a frase lapidar formaliza a necessidade fundamental do pensamento que fala através de imagens” (EMI, 1993: 4477).

A vida dos tempos modernos parece encarar o gênero da fábula de modo distinto. É como se o homem de hoje sentisse a real necessidade de buscar, “no plano sobrenatural ou místico da sua existência, ‘explicações’ e ‘justificativas’ para sua razão de ser ou estar no mundo” (LUCENA, 2009: 11). Nessa acelerada busca, até inconscientemente, sente a falta no seu cotidiano da experiência com o fabuloso. O que provavelmente tornaria sua vida menos tediosa. Entendemos caber aqui, a esse respeito, uma reflexão do filósofo Michel Foucault (1926-1984) acerca do fenômeno fabulatório. Diz o mestre francês:

A fábula, no verdadeiro sentido da palavra, é o que merece ser dito. Durante muito tempo, na sociedade ocidental, a vida de todos os dias só pôde ter acesso ao discurso quando atravessada e transfigurada pelo fabuloso, era preciso que ela fosse retirada para fora de si própria pelo heroísmo, a façanha, as aventuras, a providência e a graça, eventualmente a perversidade: era preciso que fosse marcada por um toque de impossível (FOUCAULT, 1992: 124 *apud* OLIVEIRA, 2001: 69).

Desse modo, através da fábula é possível que a vida cotidiana se tinja de novas cores mediante a aceitação e assimilação do fantástico, do maravilhoso, a exemplo da personificação dos animais que, no plano fabulatório, se tornam os genuínos representantes dos “vícios” e das “virtudes” do ser humano. Em sua feição aparentemente inocente, a fábula ao longo do tempo desempenhou a função de libelo crítico e denunciador das injustiças e torpezas possíveis de serem praticadas pela raça humana.

Gênero fabular: um pouco sobre sua evolução histórica e estética

Em um estudo sobre o fabulário arcaico, Paula da Cunha Corrêa (2010) descreve fragmentos da poesia de Arquíloco de Paros (século VIII ou VII a.C.) que contêm fábulas e imagens de animais. Em seu recorte temático, a autora nos chama a atenção para a grande quantidade de animais contemplados pelo citado poeta grego e por muitos dos seus contemporâneos pares em versos fragmentados que nos chegaram desafiando o tempo. Sobre este tema, ressalta:

Muitos poetas gregos revelam uma predileção por imagens de animais, a começar por Homero, com suas inúmeras metáforas, comparações e símiles provenientes do mundo animal. Outros exemplos evidentes são Simônides, com seus iâmbicos sobre as “espécies de mulheres”, Aristófanes e Ésquilo, cujos dramas contêm uma profusão de imagens e alusões a fábulas animais. Embora animais figurem nas obras de quase todos os poetas gregos antigos a sua importância na literatura arcaica encontra paralelo em outras artes do mesmo período, como na cerâmica orientalizante (CORRÊA, 2010: 17-18).

Com base neste excerto, podemos assegurar que os animais sempre figuraram não apenas em obras literárias das mais remotas épocas como em “diversificadas modalidades de obras artísticas emblemáticas da história e da cultura universais” (LUCENA, 2009: 14). A tradição da fábula é o maior exemplo de gênero literário em que a presença dos bichos é o elemento caracterizador por excelência de suas peças composicionais. Por tal razão,

[...] tudo leva a crer na existência de uma espécie de “estranha” fantasia inconsciente do indivíduo em se “autocomparar” com os mais diversos entes animais ou mesmo desconfiar de um recôndito desejo humano em partilhar as coisas do mundo com os bichos. De modo simbólico, dispomos de inúmeros casos – ao longo do tempo dispostos nas diversas formas de arte, conforme já mencionado – da presença e interferência dos animais na vida humana (LUCENA, 2009: 15).

Dessa forma, a fábula – cuja origem remonta a tempos imemoriais – não passou incólume à presença e interferência do reino animal. Tal modalidade de literatura tem sua maior representatividade na tradição literária grega. Mais especificamente no livro *Fábulas* de Esopo (século VI a.C.), o genial e refinado fabulista que nos legou uma obra (adaptada de estórias orientais) cujas narrativas, todas povoadas de animais e aves – descritos como seres humanos – “que invariavelmente terminavam com tiradas morais” (ESOPO, 1997). É pertinente lembrar que, ao contrário de Aristóteles em sua *Retórica*, Platão – que excluía a figura do rapsodo de sua *República* – lá acolheu Esopo, concedendo-lhe um lugar de honra.

Embora o poeta latino Horácio e o gramático Quintiliano tenham de alguma forma abordado a fábula em suas obras, o maior seguidor da tradição fabulária ocidental iniciada por Esopo foi, seguramente, Tito Júlio Fedro – fabulista latino nascido na Trácia (região próxima da atual Macedônia) – que adaptou as famosas *aisopoioi mitoi* (fábulas esopianas) em versão metrificada, mantendo “com especial ênfase o aspecto moral das histórias de animais”, num “estilo claro e direto” que evita “a forma retórica de seu tempo” (EMI, 1993: 4478). Segundo Luiz Feracine, Fedro

[...] consegue destacar-se num campo novo e ainda pouco palmilhado: a fábula de alinhamento ético-moral. Mediante o recurso comunicativo da fábula, fala ao mundo a fim de despertá-lo para o senso analítico e crítico dos eventos pela ótica da filosófica moral. [...] qual exímio moralista, ele persiste, acreditando que jamais sua fé no valor ético do mérito autêntico seria arrasado pela maldade. [...] sua identidade profunda com a missão de educador das massas populares que sabe estar atingindo seu ideal de vida, quando a mensagem é acolhida com simpatia e produz frutos (FEDRO, 2006: 17-19).

Ao dar prosseguimento à obra de Esopo, Fedro deixou como um autêntico testamento a contribuição de nos permitir conhecer a rica tradição da fábula através de seu estilo claro e direto, fator preponderante para a longevidade daquele remoto gênero literário. Graças a ele, até hoje (decorridos vinte séculos) permanecemos a apreciar a arte fabulatória, aquela que semeia “verdades profundas que defluem do bom senso de nossa racionalidade” (FEDRO, 2006: 20). Seguindo seu percurso no tempo, durante a Idade Média o gênero literário da fábula continuou sendo cultivado nos parâmetros da tradição esópica. De um modo geral, muitos pregadores e escritores destacados da época medieval usaram a fábula como *exempla*, na intenção da edificação moral de seus ouvintes e seguidores. Há, no entanto, ao longo do Medievo um pendor para a recriação de conhecidas fábulas emprestando-lhes mais frescor, comicidade ou até mesmo alguma dramaticidade. De acordo com o crítico literário e historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893), durante a Idade Média a fábula se fez mais “ingênua” e balbuciadora de “uma linguagem indefinida” (EMI, 1993: 4478) que a tornou relativamente distanciada da tradição inaugurada por Esopo e prosseguida por Fedro no Ocidente. Embora não possamos, a rigor, tratá-los como um gênero narrativo filiado à fábula propriamente dita, os *fabliaux* (fabuletas) de origem francesa mantêm com aquela remota tradição literária envolvendo bichos algumas esparsas analogias. Sobre essas curiosas narrativas medievais, afirmou Moisés (1978: 225):

De cunho realista, os *fabliaux* caracterizam-se pelo cômico grosseiro, oscilante entre a simples piada equívoca e a sátira direta, arrasante e, não raro, pornográfica. Girando em torno da classe média, escolhia como temas diletos o adultério, a lascívia do clero, o rebaixamento social da mulher, a cupidez dos comerciantes, a sujeira e a bisonhice do plebeu. Quando se referiam à mulher, provavelmente os *fabliaux* denotassem uma reação contra o seu endeusamento por parte dos trovadores provençais.

Tais narrativas eram, em princípio, elaboradas com a intenção de entreter sem que, necessariamente, a preocupação moralizante prevalecesse. O teor hilariante é o que as caracteriza, além das atitudes mesquinhas e de abusos praticados por determinados personagens que geralmente levavam ao

surgimento de críticas dirigidas aos escritores que assumiam a autoria de certas histórias. Como analogia com a fábula, podemos ressaltar nos *fabliaux* apenas o propósito de instruir. No entanto, tal instrução vem, de um modo geral, acompanhada da disposição em provocar o riso e o divertimento. Talvez venha daí a explicação para a popularidade alcançada por esse gênero literário durante a Idade Média. Embora conhecido como fabulista, Jean de la Fontaine não deixou de cultivar muitos dos temas e motivos explorados pelas conhecidas fabuletas medievais. Um exemplar bastante popular da época medieval (muito divulgado durante os séculos XII e XIII), é a compilação de poemas – também originária da França e ao estilo da fábula – *Roman de Renard* em que os personagens são animais caracterizados como seres humanos e utilizados como “metáforas” de representação dos nossos “vícios” e “virtudes”. Bem ao modo picaresco, a raposa Renard é o personagem central dessa representativa obra que, demonstrando extrema habilidade, “sabe se livrar de situações críticas, através de suas artimanhas e da sua astúcia, se aproveitando das fraquezas de seus oponentes” (BRAGANÇA JÚNIOR, 2009: 160-161). De acordo com os editores daquele repertório de poemas da Idade Média, trata-se do “primeiro texto europeu, no qual os animais não são tipos, mas sim figuras com nomes próprios” constituindo-se autênticos *specula* humano. Além do astuto Renard, temos como segundo mais importante personagem do romance o lobo Ysengrimus, igualmente esperto (BRAGANÇA JÚNIOR, 2009: 161-162).

No mundo moderno, a fábula é recriada com feições notadamente distintas das que caracterizaram a sua antiga tradição até aqui esboçada. A originalidade dos muitos autores da modernidade que exploraram esse fabuloso gênero literário o pintaram com ações unificadas, “cenários vivos, personagens desenhadas com economia e nitidez, redução e até ausência de ensinamentos morais” (EMI, 1993: 4478). Em países como a Inglaterra – à exceção de Samuel Johnson (1709-1784), que retornou à fábula nos moldes antigos – o gênero fabular tomou fisionomia de sátira política. Autores como John Gay (1685-1732) – que escreveu *Fables* (Fábulas – 1738) – e Bernard Mandeville (1670-1733) – com *The Fable of the Bees* (A Fábula das Abelhas – 1714) – tornaram suas fábulas verdadeiras alegorias para a crítica política, muitas vezes em tom de velada ironia ou de mordaz veio satírico.

Na Alemanha, o mais famoso fabulista moderno foi Christian Gellert (1715-1769), que utilizou, com habilidade, a fábula “como veículo de motejo contra as mulheres e as doidices cotidianas” (EMI, 1993: 4479). Também são famosos, não apenas entre os germânicos, os contos e fábulas coligidos pelos irmãos Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859). Nos tempos modernos em Portugal, com a exceção do poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) – autor de fábulas originais e tradutor de La Fontaine em versos isométricos para o português – não existem grandes fabulistas. Poderíamos, de um modo geral, destacar os nomes de Almeida Garrett (1799-1854) – com o volume *Fábulas e Contos* (1853) – e,

principalmente, João Cabral do Nascimento (1897-1978) que nos legou os melhores exemplos do gênero em língua portuguesa no século XX. As suas *Fábulas* foram publicadas em 1955.

No caso brasileiro, o fabulário nacional tem suas poucas e melhores realizações inspiradas na literatura oral, no folclore, na nossa fauna e flora, com destaque para os nomes de Luís de Vasconcelos (*Fábulas* – 1860), Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) – com *Fábulas e Alegorias* – e o pouco conhecido Antônio Sales (1868-1940), autor de *Fábulas Brasileiras*.

Considerado o melhor fabulista do século XIX, o russo Ivan Krilov (1768-1844) adaptou o gênero da fábula à sua genialidade de poeta visceralmente apegado aos valores culturais de seu país. Adotando como herói o homem rústico do ambiente rural, utiliza a fábula “como meio de protesto contra a rigidez das coerções estatais”. Sobre ele, podemos ler na *Enciclopédia Mirador Internacional*:

De origem modesta, começou como jornalista satírico e teatrólogo, tendo tido algumas peças encenadas com sucesso. Mas seu verdadeiro talento é para a fábula: após traduzir La Fontaine (1805), passou a escrever fábulas originais. *Basni* (1809; *Fábulas*) obtém êxito instantâneo. A linguagem saborosa, cheia de provérbios populares e bom senso, é usada com realismo e força epigramática. Chamado o “La Fontaine russo”, Krilov, ao contrário do mestre francês, que levou a fábula para os salões, devolve-a ao povo, com todo o pitoresco frescor do camponês russo (EMI, 1993: 4479).

Em decorrência do levantamento aqui feito, podemos constatar a força que a fábula atingiu nos mais longínquos recantos do planeta Terra. Sua mensagem universalizante nos faz crer numa forma de unidade congregadora da humanidade em seu psiquismo. O fabulário, de todos os tempos, compreende sem dúvida um gênero literário que contribui para a compreensão do humano imaginário coletivo representado em seus enredos de forma inequívoca.

“O Burrinho Pedrês” e a tradição da fábula

Tomando por referência a narrativa de “O Burrinho Pedrês”, é possível afirmar que este conto de João Guimarães Rosa estabelece certa filiação com a tradição fabulária em que o personagem do asno ocupa a posição de protagonista e se comporta como um ser humano. Na abordagem referida sobre a poesia de Arquíloco de Paros, Paula da Cunha Corrêa dá destaque a fábulas antigas que envolvem o burro em relatos assim intitulados: “O lombo do asno” (p.255); “O pênis do asno” (p.261) e “O asno de Arcas ou de um

arcádio” (p.273). Em função de tais referências, nos é permitido afirmar que a figura do equino há muito se destaca na remota tradição literária grega.

Outra obra antiga que merece referência, quando se tenciona destacar a presença do burro em seu entrecho, é a pouco conhecida *Apologia de Jerônimo Contra Rufino* (1983). Considerado o autor cristão latino mais erudito, São Jerônimo (347-420 d.C.) em seu esforço no combate às práticas heréticas de seu tempo escreveu – utilizando-se da remota tradição dos bestiários – aquela polêmica obra, investindo seu talento oratório e crítico contra uma das personalidades por ele considerada como maior rival em relação às suas teses acerca da religião cristã. Afeiçoado que foi à literatura latina antiga, principalmente no que ela resguarda da sátira, Jerônimo exercitou seu “espírito mordaz” de “crítico áspero e severo” para se insurgir contra um clérigo chamado Rufino. No tocante ao antigo gênero literário do bestiário e à *Apologia* citada de São Jerônimo – um motivo já presente na tradição clássica pagã e em textos relacionados à *Bíblia* – afirma Luís Carlos Lima Carpinetti:

O termo bestiário traz em sua origem o vocábulo *bestia*, que equivale ao nosso vocábulo “bicho”, animal, a princípio ser desprovido de racionalidade, em sua oposição à racionalidade, à inteligência, à virtude, à fineza, à honestidade, dentre outros aspectos [...]. O bestiário é um motivo que colabora com a veia satírica de nosso autor, que muitos especialistas consideram como a cara do “bom Jerônimo”, aspecto em que mais sentimos a presença e o espírito do inimigo e combatedor das heresias e dos hereges e, nesse sentido, a utilização do bestiário seria um instrumento formal, um elemento a serviço de seu estilo polêmico, de sua luta, de seu combate verbal contra a heresia (CARPINETTI, 2009: 1).

Na *Apologia de Jerônimo Contra Rufino*, a figura do asno comparece se opondo às virtudes da “aquisição da leitura” e da “capacidade literária” – *Quid nunc te, asine, litteras doceam? Non opus est uerbis sed fustibus* – sendo que

[...] no contexto de seu discurso sobre a memória e a persistência de elementos que fizeram parte da vivência quotidiana dos indivíduos, no primeiro livro de sua *Apologia*, Jerônimo assinala que “até mesmo os asnos são capazes de reconhecer o caminho por onde passaram, em uma segunda passagem pelo mesmo caminho” [*Etiam asini et bruta animalia, quamvis in longo itinere, nouerunt secundo diuerticula*] – (CARPINETTI, 2009: 2 *apud* JERÔNIMO, 1983: 84).

Em sua obra, o objetivo de São Jerônimo é obter o efeito de “desqualificação do adversário” com a “interposição da imagem do asno” relativamente ao seu opositor, sobrevalorizando-se a si mesmo “pelo volume literário que a utilização do provérbio rendeu a nosso autor” (CARPINETTI,

2009: 2). A inclusão do burro como elemento que contribui para a construção argumentativa de Jerônimo contra Rufino, vem confirmar a tese de que

Nos bestiários cristãos os animais serviam para ensinar a religião, mas também serviram a outros propósitos, pois até se fizeram bestiários amorosos. Nas fábulas, os animais ilustravam as qualidades ou os defeitos dos homens, mas todos alcançavam o seu objetivo utilizando a semelhança e/ou a equivalência, dando desta forma lugar a abordagens didáticas e/ou satíricas (PALMA, s/d: 3).

Enquanto componente dessa longa trajetória narrativa não podemos deixar de evocar o tema do homem que se metamorfoseia em burro, bastante explorado em contos orais tradicionais da antiguidade e na literatura dos primeiros séculos da era cristã. Sobre esta temática Ovídio (Publius Ovidius Naso – 43 a.C./18 d.C.) derivou de uma “tradição teogônica helênica” e de uma antologia sobre mitos, sua grande narrativa justamente intitulada de *Metamorfoses*. A fonte de inspiração em que bebeu o escritor romano seria uma antologia de narrativas remotíssima conhecida por *Ornitogonia* – reunindo “estórias de homens que se transformaram em pássaros” (conferir SCHOLLES & KELLOGG, 1977: 49). Através da sua obra, “o mais influente de todos os artistas narrativos romanos que derivaram dos gregos sua forma ou matéria”,

Emprestou também uma contribuição formal para o estilo e a retórica da estória curta, que seria inevitavelmente considerada em qualquer estudo da tradição das formas narrativas curtas, mas que não nos deve desviar de nossa atual consideração do desenvolvimento das formas mais longas (SCHOLLES & KELLOGG, 1977: 49).

Acerca da mesma temática, podemos nos referir ao clássico *Asno de Ouro* (*Asinus Aureus*), ou *Metamorfoses*, do escritor latino Lúcio Apuleio (século II d.C.) ele próprio narrador transformado em burro “viajante de terras inóspitas e memoráveis como as dos contos de fada”, polêmico e controvertido personagem em sua incrível viagem de “jovem ansioso por conhecer as artes mágicas, bem como a própria condição de asno a que se vê submetido” (D’ONÓFRIO, 1995: 77). Do ponto de vista estilístico, Apuleio dispensou um tratamento literário de cunho erudito a uma temática popular e muito antiga presente, por exemplo, no remoto *Evangelho Árabe da Infância*. Os capítulos XX e XXI desta delicada e rara obra contém dois contos em que a personagem do asno também se faz presente de forma preponderante. São as estórias “El joven convertido en mulo” e “El mulo transformado en hombre” (conferir XIDIEH, 1993: 78). Como podemos inferir, ambas se configuram semelhantes ao enredo do clássico de Apuleio.

A propósito, o tópico da metamorfose encontra-se filiado à antiga tradição romanesca satírica cuja base é a cultura popular. As narrativas e

romances vinculados a essa tendência literária eram, de um modo geral, considerados “de aventuras e de costumes” pela crítica. Devemos no entanto ressaltar que se trata de uma modalidade de literatura que, em princípio, não associa ou funde – de forma mecânica – o tempo das aventuras com o de costumes. Antes, dispensa classificações restritivas que concorrem para encobrir a dimensão da sua complexidade. No caso de Apuleio, o jovem escritor de Madaura empregou em seu *Metamorfoses*, “materiais da famosa coleção perdida de histórias mundanas” denominadas de contos milesianos:

Estas estórias são para os romances dos tempos clássicos o que os *fabliaux* (trova) viriam a ser, mais tarde, para os “romances” medievais, e não há dúvida que algumas das mesmas estórias figuram em ambas as categorias. Na forma episódica da narrativa picaresca, esses contos poderiam facilmente ser introduzidos como episódios ou então como narrativas interpoladas, com o narrador na primeira pessoa a servir apenas de ligação entre um conto e outro. Desta forma, a narração picaresca desenvolve-se, em parte, como um meio para ligar estórias separadas. Em seu *Discurso ao Leitor*, Apuleio chega a referir-se a sua obra como uma coleção de estórias no estilo milesiano (SCHOLLES & KELLOGG, 1977: 51).

De acordo com os estudiosos do tema da metamorfose, da transformação e mesmo da “identidade”, pertence ao “acervo do folclore mundial pré-clássico”. Visceralmente atreladas, como já enfatizamos, ao conto popular de base oral, em geral essas estórias centralizam o foco de sua narração em personagens cujas imagens são construídas sob o motivo único da metamorfose com forte apelo à representação paródica ou satírica de situações ou das ações narrativas. É exatamente este o caso do romance *Asno de Ouro*, de Lúcio Apuleio.

Em estudo sobre o burlesco medieval, Roman Jakobson (1896-1982) – ao analisar uma farsa tcheca arcaica – descreve “a liturgia bufa dos festejos do Asno, praticada durante toda a Idade Média em muitas catedrais, igrejas e mosteiros da Europa Ocidental” (JAKOBSON, 1990: 18). O linguista russo nos informa que essas cerimônias eram – antes de serem denunciadas pela Reforma – celebradas por “subdiáconos e pelo clero secular das baixas ordens durante a época do Natal e, especialmente, na Festa da Circuncisão” (1990: 18). Compreendiam “folias” ou “representações teatrais” tradicionais, de apelo popular, que provocavam descontentamento junto às camadas mais conservadoras da sociedade medieval. Recorrendo ao estudo sobre a “Asinaria”, da autoria de E. K. Chambers (1903), Roman Jakobson assegura que

[...] a ideia diretriz dessa festa parece ser uma resposta paródica ao cântico *Magnificat* e, particularmente, ao verso *Deposuit potentes de sede, Et exaltavit humiles* (Luc. 1:52). A inversão de *status* que este

verso implica, o espírito de irreverência e de nivelamento radical encontram sua expressão burlesca nos rituais do Asno. Todos os símbolos fantasiosos dessa liturgia bufa destinavam-se a anunciar, apreciar e assegurar a exaltação dos simples e dos humildes. O modesto quadrúpede participante da cerimônia era uma jocosa alusão aos asnos fiéis da história sagrada, pertencentes aos motivos dos *ludi* natalinos: a *asina* de Balaão instruída por Deus, o burro ao lado da manjedoura do Infante, e o burrico no qual a Virgem carregou seu Filho para o Egito (JAKOBSON, 1990: 19).

É possível encontrar nesses textos uma fusão grotesca de “estilo elevado” com “estilo coloquial” (1990: 23) através de “prefigurações farsescas dos mistérios sublimes” (1990: 25). Como podemos ver, e reforçando o que temos até aqui afirmado, não é de hoje que a figura do asno se faz presente em textos bíblicos, no folclore de remotas sociedades, em dramas teatrais antigos ou mesmo na literatura arcaica de todas as épocas como um motivo recorrente. Dentre as mais diversificadas formas de representação artística da humanidade, a sua condição de ser humilde aparece, por exemplo, em uma miniatura do século XIII, que representa a fuga de Maomé de Meca para Medina. Observados por Jesus Cristo, o fundador do Islã segue montado em um camelo ao passo que seu seguidor ou serviçal monta um burrinho (DIM, 1991: 249). Ainda de acordo com Roman Jakobson, “o mistério bufo combina elementos ritualísticos e pré-cristãos e faz uso inteligente do folclore” (1990: 21). Mais uma vez evocando a figura do burro, Jakobson comenta sobre essa antiga tradição:

A Festa do Asno é um dos muitos casos em que – para utilizar a frase dubitativa de um crítico tcheco – “o licencioso nasce do sagrado”. É também um exemplo sugestivo das sobrevivências rituais pré-cristãs subjacentes nas festividades medievais. Ademais, a liturgia bufa atraía continuamente novos caldeamentos folclóricos que nela se infiltravam através da *cantilena inhonestae* e *verba impudissima ac scurilla*, usadas pelos celebrantes dessas missas “infames”, nos termos da Epístola dirigida aos bispos franceses pela Faculdade de Teologia de Paris, em 1445 (JAKOBSON, 1990: 19).

Retomando a tradição da fábula, partindo de Esopo o fabulário latino – através da primorosa obra de Fedro – mantém a presença do burro em destaque no enredo de várias das suas estórias. Entre estas, no famoso *Fabulae* são destacadas:

Livro I – XI: “O burro e o leão caçadores”, p.46. / XV: “O asno e o velho pastor”, p.48. / XXI: “O velho leão, o javali, o touro e o burro”, p.50. / XXIX: “O asno zombeteiro e o javali”, p.53.

Livro II – VII: “Dois mulos e os ladrões”, p.60-61.

Livro III – VI: “A mosca e a mula”, p.69. Nesta fábula, como que antecipando o comportamento ou “pensamento” do burrinho pedrês de Guimarães Rosa, diz a mula: “Sei o bastante, quando devo ir devagar e quando correr”.

Livro IV – I: “O burro e os sacerdotes da deusa Cibele”, p.83. / *IV*: “O cavalo e o javali”, p.84.

Livro V – V: “O homem e o burro”, p.97.

Apêndice – Perotino – XII: “O burro e a música”, p.109. / *XIX*: “Um cavalo de quadriga”, p.113.

Paráfrases Medievais – VI: “A delicadeza do burro”, p.121-122. / *XIV*: “O burro e o boi”, p.125.

Para uma análise mais detida acerca da inserção do fabulário na literatura de um autor erudito como João Guimarães Rosa, podemos buscar apoio teórico nos estudos sobre folclore de Oswaldo Elias Xidieh, mormente em suas considerações sobre o antigo gênero narrativo popular da fábula. A este respeito, diz o sociólogo paulistano:

O mito, a lenda, o conto, a fábula e a novela já são por si mesmo maravilhosos, “belos”, graciosos, terríveis, tremendos, educativos ou edificantes e essas características não se perdem num fio simples e cândido de comunicação popular; tornam-se insuportáveis nas manipulações dos literatos eruditos de última hora [no nosso modo de ver, não é este o caso de Guimarães Rosa]. A pieguice já é um sinal certo de que o popularesco se manifesta e sua manifestação é sempre a caricatura, o pasticho ou a paródia. Entretanto, a integridade da narrativa popular pode ser conservada na produção literária erudita, tanto na prosa como na poesia [defendemos ser esta, sim, a situação de Rosa em contos como “O Burrinho Pedrês”] (XIDIEH, 1993: 30).

No âmbito de uma longa tradição atemporal, são muitas as narrativas por Oswaldo Elias Xidieh designadas de pias populares em que o personagem do asno exerce papel preponderante. O sociólogo transcreve exemplos de contos e lendas, por ele coletados em várias comunidades rústicas do interior do estado de São Paulo (entre as décadas de quarenta e de cinquenta), envolvendo Nosso Senhor Jesus Cristo em sua peregrinação pelo mundo vivenciando – principalmente em companhia do apóstolo Pedro – diversas situações. Algumas das histórias transcritas por Xidieh – a exemplo das intituladas de: “Um Menino Anuncia o Nascimento de Jesus” (p.37); “O Trigo” (p.39); “Os Dois Ladrões” (p.40); “A Corruíra e a Galinha” (p.42); “O Porco” (p.43); “O Soldado Cego” (p.43); “O Gato e o Burro” (p.46-47); “O Burro ou o Fazendeiro Castigado” (p.64-66) – compreendem variantes dos inúmeros relatos populares (de acordo com o *Velho Testamento*) sobre diversificados temas, por exemplo, o infanticídio promovido pelo rei Herodes de todas as crianças do sexo masculino recém-nascidas em seu reino, dentre as quais se encontrava o Messias segundo as previsões de alguns profetas.

Além desta vertente, temos várias narrativas destacadas por Xidieh sobre o “tempo em que Jesus andava pelo mundo”. Em muitos desses relatos há a presença do “burrinho” que desempenha papel fundamental na fuga da Virgem Maria, de São José e do menino Deus para o Egito, bem como de narrativas em que o asno se constitui meio de transporte para Jesus e seus seguidores, geralmente aparecendo como um animal benfeitor e abençoado. Desse modo, a título de enfatizar a importância da qual se reveste a personagem do equídeo nos relatos e nos contos populares destacados por Oswaldo Elias Xidieh, merecem destaque os excertos anotados pelo sociólogo paulistano e que são abaixo transcritos:

Quando ela chegou ali, o soldado levantou a espada para matá-la, mas o menino Jesus deu uma risadinha e, por isso, o soldado disse que queria ver que jeito era a criança. A Virgem Maria abriu o xale e mostrou. O soldado olhou para aquela criança tão linda e seu coração disse para não matar. Por uns tempos ele pensou e disse: – “Olha, já sei o que nós vamos fazer. Vamos virar as ferraduras do burrinho de trás pra diante, assim eu posso dizer que a senhora entrou e ninguém saiu por aqui. Posso dizer isso sem mentir”. Então, os dois pegaram e viraram as ferraduras do burrinho e Nossa Senhora foi-se embora para a outra banda do rio, onde o rei não mandava (“O Soldado Cego” *apud* XIDIEH, 1993: 43).

Em outro conto, podemos ler a seguinte sequência:

Jesus foi andando e, mais na frente, encontrou um burrinho pastando e lhe fez o mesmo pedido [que antes fizera a um gato]. O burrinho saiu correndo e arrumou água pra Nosso Senhor. Jesus disse ao burrinho, abençoando: – “Deus te abençoe, burrinho, e que nunca te falte água, que teu focinho possa sempre encontrar por mais difícil que ela seja”. Assim o burro foi abençoado (“O Gato e o Burro” *apud* XIDIEH, 1993: 46-47).

Após a leitura do que até aqui foi exposto sobre a tradição literária ocidental relativa à fábula, achamos conveniente concordar com os teóricos norte-americanos Robert Scholes e Robert Kellogg quando afirmam:

Para entender o presente, precisamos conhecer o passado. As literaturas grega e romana continuam nos interessando no século XX devido ao seu mérito intrínseco; [...] As literaturas clássicas fornecem-nos protótipos de praticamente todas as formas narrativas posteriores e paradigmas dos processos que governam sua interação e evolução (SCHOLES & KELLOGG, 1977: 39).

Dessa forma, defendemos que a também já clássica estória de “O Burrinho Pedrês”, primeiro conto de *Sagarana*, abriga alguma ressonância em relação àquela vertente ficcional iniciada, no Ocidente, pela literatura dos

gregos e latinos. Sem deixar de considerar a dimensão ou o caráter popular que envolve essa tradição, vem daí nosso interesse em aqui ter esboçado um quadro do enredo desses clássicos para, de certa forma, mantê-los relacionados com a referida narrativa rosiana.

A LONGA E ÁRDUA VIAGEM DO BURRINHO PEDRÊS

No início da estória de “O Burrinho Pedrês” o sossego e a calma reinam na Fazenda da Tampa, do Major Saulo. O culto narrador, narrando em terceira pessoa, sabe – na sua onisciência – tudo sobre o que irá se passar na trama. Em pouco tempo – mais precisamente, dentro de algumas horas – terá início a difícil viagem da boiada, que partirá da Tampa rumo a um arraial dali distante “quatro léguas”. Conforme nos lembra Oliveira (2008: 29),

O tema da viagem na literatura é um dos grandes arquétipos simbólicos e em permanente renovação, gerando infinitas variedades de exploração. Em princípio, implica deslocamento por uma geografia de lugares e culturas pelos quais passou o viajante, bem como seu diário ou relato de viagem no qual tal representação se faz, agora, numa outra geografia: a do espaço da escritura.

No entanto, essa escrita também se instaura numa zona fronteira entre o vivido e o imaginário; entre o diário com objetivo exploratório-científico e aquele com intenções literárias; em ambos, porém, a presença da mediação é um fator de metamorfose do visto e vivido pelo olhar, perspectiva e valoração do discurso do narrador-viajante, que contamina com sua subjetividade a objetividade do real (OLIVEIRA, 2008: 29).

Ao modo de um contador de histórias, no sentido pleno da palavra, o anônimo e onisciente narrador de “O Burrinho Pedrês” inicia seu relato partindo da origem da personagem central da trama. Do ponto de vista teórico, deparamo-nos com uma estrutura narrativa correspondente à “introdução” ou à “apresentação” do enredo que permite ao leitor situar-se “diante da história que irá ler” (GANCHO, 1991: 11).

Começa informando que aquele “burrinho pedrês, miúdo e resignado”, teria vindo de um lugar chamado “Passa-Tempo” situado na “Conceição do Sêro”. O nome da localidade de onde tinha vindo Sete-de-Ouros revela-se em perfeita sintonia com a atual ociosidade em que vive o animalzinho – em estado de eterno “semi-sono” – que, literalmente, encontra-se na condição de deixar “passar o tempo” pois, já velho (“estava idoso, muito idoso”, segundo o narrador), quase mais nada tinha a oferecer (em termos de trabalho) ao seu dono, o rico e “corpulento” Major Saulo. Este, conforme assegura a voz que narra, um homem “misterioso, que só com o olhar mandava um boi bravo se

ir de castigo [...] e que ria, sempre ria – riso grosso, quando irado; riso fino, quando alegre; e riso mudo, de normal” (BP, p.4).

Em sua sabedoria – condizente com a que possui o narrador benjaminiano, refletida no conhecimento que tem de fatos ou situações que cercam o mundo rural –, nosso onisciente narrador, após descrever a situação de ócio em que se encontra o burrinho no início da narrativa, revela:

Sete-de-Ouros parecia ainda mais velho. Velho e sábio: não mostrava sequer sinais de bicheiras; que ele preferia evitar inúteis riscos e o dano de pastar na orilha dos capões, onde vegeta o cafezinho, com outras ervas venenosas, e onde fazem vôo, zumbidoras e mui comadres, a mosca do berne, a lucília verde, a varejeira rajada, e mais aquela que usa barriga azul (BP, p.4).

No entanto, ressalta que Sete-de-Ouros “já fôra tão bom, como outro não existiu e nem pode haver igual” (BP, p.3). Agora, porém, a velhice o dominara tornando-o “decrépito” a ponto de nem mais ser “preciso abaixar-lhe a maxila teimosa, para espiar os cantos dos dentes” (BP, p.3). Interessado em pontuar, com pleno conhecimento, algum fato notório na vida do burrinho, o narrador não se furta em registrar – como um dos dados mórbidos que marcaram para sempre a existência do animal – o fato de ter morrido “em cima dele um tropeiro do Indaiá, baleado pelas costas”. Sabe ainda a bem informada voz narrativa que certo dia Sete-de-Ouros trouxera do pasto (“coisa muito rara para essa raça de cobras”) “uma jararacussú, pendurada do focinho, como linda tromba negra com diagonais amarelas” (BP, p.3). Ao se revelar um abonador das crenças populares – justificando a boa sorte do burrinho nesse episódio, ao leitor descrito de forma imagética – o narrador acredita que o animalzinho “não morreu porque a lua era boa e o benzedor acudiu pronto” (BP, p.3).

Ao tecer detalhado comentário sobre o mandante patrão, Major Saulo – como que antecipando, em termos cronológicos, o tempo da narrativa – o narrador acaba se “policiando”, reconhecendo que “nada disso vale fala, porque a estória de um burrinho, como a história de um homem grande, é bem dada no resumo de um só dia de sua vida” (BP, p.4). Na verdade, a estória se passa em um único dia em tempo corrido das “seis da manhã à meia-noite” (BP, p.4), “nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais” (BP, p.4).

De acordo com o narrador, quando moço, na vida do combalido Sete-de-Ouros muitas coisas tinham acontecido: “Fora comprado, dado, trocado e revendido, vezes, por bons e maus preços” (BP, p.3) e até chegou a ser roubado por ciganos. Ainda mais, havia recebido diversos nomes a ele dados por seus vários donos ao longo do tempo. Como estamos constatando, o narrador sabe tudo sobre o burrinho: “Brinquinho” (por ter sido, quando pequeno, “brinquedo de meninos”); “Roleta” (quando foi “gordo, na adolescência”); “Chico-Chato” (“porque o sétimo dono, que tinha essa

alcunha, se esquecera, ao negociá-lo, de ensinar ao novo comprador o nome do animal”), “Capricho” (“visto que o novo proprietário pensava que Chico-Chato não fosse apelido decente”) e, por último, “Sete-de-Ouros” nome lhe dado por um “padrinho jogador de truque” (conferir BP, p.3-4). Durante sua existência, o burrinho havia passado por muitas experiências marcantes. Agora, usufruindo de um temporário repouso merecido, não tinha notícia (“não recebera ainda aviso nenhum”) de que João Manico tivera “ordem expressa de montá-lo naquela manhã”. De acordo com o narrador: “Para ser um dia de chuva, só faltava mesmo que caísse água” pois a manhã se fazia “noiteira, sem sol, com uma umidade de melar por dentro as roupas da gente” (BP, p.5).

É longa a descrição feita da enorme boiada prestes a partir, mais especificamente comentários a respeito das cores plurais características de cada boi originário das mais diversas localidades, segundo o sábio narrador: “mestiços de todas as meias-raças plebeias dos campos-gerais, do Urucúia, dos tombadores do Rio Verde, das reservas baianas, da pradarias de Goiás, das estepes do Jequitinhonha, dos pastos soltos do sertão sem fim” (BP, p.5). Em comparação com as “correntes de oceano”, o narrador registra que os bois “movem-se cordões constantes, rodando remoinhos: sempre um vai-vem, os focinhos babosos apontando, e as caudas, que não cessam de espanejar com as vassourinhas. Somam-se. Buscam-se” (BP, p.5). Atento a esta excitada movimentação, em ritmo bem demarcado, Sete-de-Ouros – com “[...] uma das patas meio flectida, riscava o chão com o rebordo do casco desferrado, que lhe rematava o pezinho de Borrallheira. E abria os olhos, de vez em quando, para os currais, de todos os tamanhos, em frente ao casarão da fazenda. Dois ou três deles mexiam, de tanto boi” (BP, p.5).

Há todo um interesse, por parte da voz que narra, em estabelecer um prolongamento do tempo pelo retardamento da hora da partida da boiada. Vemos nesta atitude, uma intenção deliberada de criar suspense e, dessa forma, aguçar o interesse do leitor pelos desdobramentos que a trama tomará. O prolongar da narrativa se dá com descrições e comentários que, em princípio, nada dizem respeito ao motivo principal da estória. Ou seja, a tocada da boiada para a localidade distante da Fazenda da Tampa com suas consequências. O narrador até parece querer revelar, demonstrando certo pedantismo, seu vasto conhecimento acerca do ambiente que o cerca. Sabe, por exemplo, que os currais do Major Saulo tem bois “de todos os tamanhos” (BP, p.5) e que o boi “pantaneiro mascarado faz menos de seis meses que enxergou gente pela primeira vez” (BP, p.6). Como se estivesse “dentro” da cabeça dos bois, afirma que o “pantaneiro mascarado” anda “devagar” e, “teimoso”, “força o caminho, como sabem fazer boamente os bois”. A partir deste comentário, fortuito, o narrador passa a fornecer elementos que contribuirão para a compreensão, por parte do leitor, do que se seguirá após esse primeiro momento da estória. O tempo começa a mudar, fato que no entanto não passa despercebido pela boiada: “Agora, se alertam, porque

presentem o corisco. Esperam que a trovoada bata pilão, na grota longe, e então se sobrechegam e se agitam, recomeçando os espiralados deslocamentos” (BP, p.7). A partir desta observação, a voz que narra volta sua atenção para o burrinho:

Enfarado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Todo calma, renúncia e força não usada. O hálito largo. As orelhas peludas, fendidas por diante, como duas mal enroladas folhas secas. A modorra, que o leva a reservatórios profundos. As castanhas incompletas das pernas. As imponentes ganachas. E o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor (BP, p.7).

Não deixando de revelar sua vasta cultura, o narrador descreve – refletindo a partir de peculiaridades físicas e até psicológicas do burrinho – a condição de passividade e de humildade do animalzinho. Aí se somam elementos que se prestam à elaboração de uma espécie de quadro ou inventário da personalidade de Sete-de-Ouros. De modo breve, nos descreve um burro feito gente, capaz de administrar seus ímpetos pelo exercício da “calma” e da “renúncia”, sendo como o ser humano passível de reflexão (a modorra “o leva a reservatórios profundos”) mas que, solitário e velho, não dispõe de sexo e de amor. No entanto, a vida levada pelo burrinho na Fazenda da Tampa nem sempre era de tranquilidade (“para ele não havia possível sossego”). Vez ou outra acabava sendo importunado pelos cavalos, mas segundo o narrador “Sete-de-Ouros detesta conflitos. [...] se faz pequeno. Escoa-se entre as duas feras. Desliza. E pega o passo pelo pátio, a meio trote e em linha reta, possivelmente pensando: – Quanto exagero que há...” (BP, pp.7-8). Pelo uso do discurso indireto livre, o narrador fala – “entrando” na mente do personagem – estabelecendo uma “íntima simbiose” entre ele e o burrinho “a ponto de não podermos distingui-los” (LEITE, 1985, p.57). Temos neste caso uma situação em que o foco narrativo se enquadra na chamada “onisciência seletiva”, em que “o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente” (LEITE, 1985: 54).

Conforme anteriormente ressaltado, o narrador nos leva a crer na sua intenção de continuar “retardando” a saída da boiada à medida que se propõe permanecer narrando fatos e situações – dos quais tem profundo conhecimento – atinentes ao universo centro da narrativa. Agora se dispõe a advertir, de modo flagrantemente fortuito, que ninguém deve chegar perto da vaca Açucena porque ela

[...] deu à luz, há dois dias, um bezerrinho muito galante, e é bem capaz de uma brutalidade sem aviso prévio e de cabeça torta, pegando com uma guampa entre as costelas e a outra por volta do umbigo, com o que, contado ainda o impacto da marrada, crível e

que o homem mais virtuoso do mundo possa ser atirado a seis metros de distância, e a toda a velocidade, com alças de intestino penduradas e muito sangue de pulmão à vista (BP, p.8).

Queremos crer, como já enfatizado, que comentários desta natureza – em que se dá um prolongamento acentuado do discurso, justificado pelo uso de certo modo exaustivo do polissíndeto (repetição da conjunção aditiva *e*) – são interpostos no curso da narração com uma única finalidade: a de retardar cada vez mais o desfecho da trama. Neste sentido, teremos muitas outras falas do narrador, daqui em diante, até que a marcha da boiada tenha início.

Em sua já propalada onisciência, o narrador concluíra que o burrinho fôra escalado para seguir a tropa porque “tinha cometido um erro”. No desempenho do papel de um verdadeiro “observador participante”, relata com toda segurança que Sete-de-Ouros se equivocara – o que seria seu “primeiro engano” naquele dia. Com o intuito de se justificar, passa a filosofar: “O equívoco que decide do destino e ajeita caminho à grandeza dos homens e dos burros. Porque: ‘quem é visto é lembrado’, e o Major Saulo estava ali” (BP, p.8). Sete-de-Ouros havia “aparecido” – sabendo “do ponto onde se estar mais sem tumulto, veio encostar o corpo nos pilares da varanda” (BP, p.8). Este fôra seu “erro” ou “engano” naquele dia, segundo o narrador. Por isso acabou sendo convocado para uma “missão”. Major Saulo o percebera: “– Ara, veja, louvado tu seja! Hô-hô... Meu compadre Sete-de-Ouros está velho... Mas ainda pode aguentar uma viagem, vez em quando... Arreia este burro também, Francolim!” (BP, p.8). Tendo que obedecer à ordem do Major, Francolim ainda tenta demovê-lo da ideia argumentando: “o burrinho está pisado, e quase que não enxerga mais...” (BP, p.10). Porém, o Major em nada cede: “– São só quatro léguas: o João Manico, que é o mais leviano, pode ir nele” (BP, p.10).

Após a decisão do Major Saulo, o narrador passa a descrever longamente a preparação da tropa de vaqueiros demonstrando conhecer detalhes da personalidade ou de particularidades (até físicas) de cada um. Como estratégia para não “cansar” o leitor, insere ditos populares em sua fala e fornece informações sobre o homem rústico e o conhecimento que este detém do universo rural que o circunda. De Francolim, nos adianta ser ele conhecedor de um modo de fazer com que o gado adquira “gordura de mentira, de inchação”, dando-lhe “sal com enxofre [...] para engordar depressa” (BP, p.13). Demonstrando ser conhecedor de tudo que se relaciona com a Fazenda da Tampa, se prolonga em sua narração:

Nos pastos de engorda, ainda havia milhares deles [refere-se aos bois], e até junho duraria o êxodo dos rebanhos de corte. E, como acontecia o mesmo em todas as fazendas de ali próximo, e, com ligeiras variantes, nas muitas outras constelações de fazendas, escantilhadas em torno das estaçõezinhas daquele trecho, era a mobilização anual da fauna mugidora e guampuda, com trens e mais trens correndo, vagões repletos, atochados, consignados a

Sítio e Santa Cruz. Depois, nos meados da seca, os pastos se esvaziavam, e os boiadeiros tinham de espalhar-se em direção aos longínquos centros de cria, para comprar e arrebanhar gado magro. Pelas queimadas, já estariam de volta. Repouso. Primeiro sal. Primeiro pasto. Ração de sal todos os meses, na lua-nova. E, pronto, recomeçar (BP, p.13).

Neste excerto, conhecemos mais uma vez a faceta culta do narrador e da sua onisciência. Em seu longo comentário acerca dos ciclos temporais e da dinâmica prevalecente no universo da pecuária local, revela-se como alguém que “participa” desta realidade. Seu conhecimento sobre esse processo caracteriza-o como mais um componente da comunidade por ele descrita. Tal particularidade também se faz presente em sua longa descrição da preparação para a montaria (conferir BP, páginas 13, 14 e 15), destacando provérbio saído da boca do Major Saulo – (“não é nas pintas da vaca que se mede o leite e a espuma”) – e, com maior atenção, se voltando para o burrinho que, “já encabrestado [...] não está disposto a entregar-se: ‘vai, mas custa’” (BP, p.16). Ao mesmo tempo, descreve a resistência que Sete-de-Ouros manifesta quando João Manico tenta selá-lo:

Com rapidez, suas orelhas passam à postura vertical, enquanto acompanha o homem, com um olho de esguelha, a fito de não errar o coice.

João Manico anda-lhe à roda, aos resmungos. Põe-lhe o baixeiro. Depois, pelo certo, antes de arrear, bate na cabeça do burrinho, como Deus manda. Sete-de-Ouros se esquia à clássica: estira o queixo e se açaapa, derreando o traseiro e fazendo o arreio cair no chão. Então o vaqueiro se convence de que precisa de mostrar melhores modos (BP, p.16-17).

Em seguida, o “ritual” de selar o burrinho é descrito em detalhes (p.17) o que nos convence cada vez mais de ser a verdadeira intenção do narrador a de prolongar seu relato, provocando expectativas no leitor em relação ao desfecho da trama. A nosso ver, com esse fim insere comentários em forma de evasivas dando conta de que João Manico e o burrinho “são os dois mais velhos e mais valentes” da Fazenda da Tampa, concomitantemente dando voz ao Major Saulo que defende Sete-de-Ouros: “é velho, mas é um burro bom, de gênio”. Tentando justificar sua decisão de ter incluído o velho burrinho na tropa que irá tocar a boiada, afirma: “Você não sabe que um burro vale mais do que um cavalo, Manico?...” (BP, p.17). Com o Major, João Manico concorda só em parte: “para se viajar o dia inteiro, em marcha de estrada, estou mesmo com o senhor. Mas, para tocar boiada, eh, Deus me livre que eu quero um burrinho assim!...” (BP, p.17). Major Saulo ainda arremata com mais um dos seus provérbios populares cheio de sabedoria: “Suspiro de vaca não arranca estaca!” (BP, p.17).

Antes de dar início ao relato da viagem da boiada – criando mais expectativas no leitor a respeito da aventura a ser vivenciada pelos vaqueiros – o narrador insere mais um evento na trama quando nos adverte para o fato de Silvino querer matar Badú. A este último, Juca Bananeira aconselha: “– ‘Você faz mal, de andar assim desarmado de arma! Silvino é onça-tigre. Todo-o-mundo sabe que ele está esperando hora...” (BP, p.17). Revelando sua coragem de homem disposto a enfrentar qualquer ameaça, Badú responde: “Comigo não tem quem tem! Eu também, quando vejo aquele, fico logo amigo da minha faca”. No que o narrador esclarece, como que recomendando toda cautela ao valente Badú: “Mas Silvino é medroso, mole, está sempre em véspera de coisa nenhuma! – Aí fiando! Quem tem inimigo não dorme!...” (BP, p.17). Sobre este grave conflito entre Silvino e Badú o narrador, sempre revelando seu imenso conhecimento do universo rural circundante, particularmente no que se refere à natureza dos seus bichos e da personalidade de cada um dos seus viventes, comenta: “E Juca Bananeira vai para a eloquência, porque confia tanto na moleza de Silvino quanto um tem-farinha-aí acredita na imobilidade de uma cobra-cipó crê na lonjura alta de uma acauã” (BP, pp.17-18). As expectativas relativas à tormentosa viagem são mantidas pelo narrador que começa a demonstrar sua intenção em dar início ao evento, descrevendo a reação do burrinho ao ser montado por João Manico:

Sete-de-Ouros espetou as orelhas para a frente. É calmo e comodista, mas de maneira alguma honesto. Quando João Manico monta, ele não pula, por preguiça. Mas tem o requinte de escoucear o estribo direito, primeiro com a pata de diante, depois com a de trás, cruzando fogos (BP, p.18).

João Manico reconhece ser o burrinho um “bicho medonho”, impossível de ser amansado. Segundo o vaqueiro: “[...] nunca de-todo, só se acostuma!...” (BP, p.18). Num crescendo, o narrador passa a relatar sobre o que podemos considerar o começo da grande aventura a ser vivida pelos vaqueiros e pela boiada na trama. Na iminência do trovejar – dando ênfase à extraordinária capacidade de pressentir dos bois – descreve os animais assustados: “[...] todos inquietos, olhos ansiosos, orelhas erectas, batendo os parênteses das galhas altas” (BP, p.18). Como se fosse um dos vaqueiros empenhados na difícil tarefa, demonstrando um seguro conhecimento da reação dos bois ante a proximidade da partida, chega a comentar: “– ‘Não é trovoadas não. São eles que estão adivinhando que a gente está na horinha de sair...” (BP, p.18). Para além do pressentimento do momento de partir, é como se a boiada também intuisse o início do trovejar. Assim, dá-se o que fora pelos bois pressentido na descrição do início da tormenta feita pelo narrador reveladora de uma coerente sonoridade baseada em consoantes explosivas:

[...] três trons de trovões. Aí, a multidão se revolveu, instantânea, e uma onda de corpos cresceu, pesada, quebrou-se num dos lados do curral e refluíu para a banda oposta. Em pânico, procuravam a saída (BP, p.18).

Através de comentários em forma de evasivas, o culto narrador consegue mais uma vez retardar o narrar da partida da boiada. Esclarece, por exemplo, que Zé Grande permanece “calado, observando” o movimento de vaqueiros e de bois que antecede o início da jornada. Adverte que “Para a sabença do gado, ele é o melhor vaqueiro da Tampa”. É o “homem ledor de todos os sestros e nequícias do bicho boi” (BP, p.18). Além do mais, insere no curso da narrativa uma história paralela – ou de “encaixe” – a da “vaca fumaça”, contada pelo personagem Tote, envolvendo a morte de um vaqueiro chamado Josias. Para Tote tinha sido “Má-sorte do companheiro”, “Era o dia dele”. Outro comentário que concorre para o prolongamento da narração diz respeito a um boi “preto-azulado”, um dos muitos momentos da trama em que o narrador revela seu imenso conhecimento acerca do universo enfocado no conto. Eis o excerto, riquíssimo de cromatismo em que se destaca a evocação da cor azul escuro:

E o Major Saulo indicava, mesmo na beira do estacado, um boi esguio, preto-azulado, azulego; não: azul asa-de-gralha, água longe, lagoa funda, céu destapado – uma tinta compacta, despejada do chanfro às sobre-unhas e escorrendo de volta, dos garrões ao topete – concolor, azulíssimo (BP, p.20).

Nesse momento, a voz narrativa se volta solidariamente para o burrinho: “Pobre burrico [...] que não tem culpa de ser duro de boca, nem de ter o centro-de-gravidade avançado para o trem anterior do corpo...” (BP, p.21). O momento da grande jornada está para chegar. A partida da boiada compreende “o primeiro jacto de uma represa”, segundo o narrador. Que, novamente “arrastando” a trama, faz a contagem da quantidade de cabeças do gado: “Agora é o jorro, unido...” (a manada andando, em número de 460 bovinos de acordo com o que nos conta o narrador). Tem início a longa viagem e, ao mesmo tempo, o maltrato ao burrinho: “– Burrico miserável!... – desabafa João Manico, cravando as esporas nos vazios de Sete-de-Ouros, que abana a cabeça, amolece as orelhas, e arranca, nada macio, no seu viageiro assenderado, de ângulo escasso, pouca bulha e queda pronta” (BP, p.22). Há, a partir de então, a acentuação de uma das maiores marcas do conto de Rosa ora analisado: a questão do ritmo. Inclusive com a inserção de música popular, na forma de quadrinhas que são ao longo da jornada cantadas por alguns vaqueiros. Ao “trompear intercadente do berrante” – enfatiza o culto narrador – “já ecoam as canções”. “Por ora”, a viagem segue sem “Nenhum perigo, [...] com os dois lados da estrada tapados pelas cercas” (BP, p.22).

À moda do narrador oral estudado por Walter Benjamin, são inseridas na trama trechos de cantigas populares que – como os vaqueiros – quase sempre adota esses cantos em momentos do trabalho. São os bem lembrados “cantos de trabalho” que, de certo modo, tornam mais agradável o ritmo da labuta. Em nosso caso, temos parágrafos inteiros de pura sinestesia em que a musicalidade reforça a rítmica do tropel da boiada, num apuro do “passo [...] no coice da procissão” de acordo com o que nos dita o narrador. A este respeito, atentemos em passagens de puro ritmo como esta: “As ancas balançam, [...] querência dos pastos de lá do sertão...” (BP, p.23). Na sequência, temos a inserção de duas quadrinhas cantadas. Ou ainda, de forma mais marcada, de uma prosa eminentemente poética de ritmo e musicalidade das expressões: “Boi bem bravo, bate baixo, bota baba, boi berrando... Dansa doido, dá de duro, dá direito... Vai, vem, volta, vem na vara, vai não volta, vai varando...” (BP, p.23). Como podemos ver e sentir, neste curto trecho há uma ênfase em sons consonânticos expressos em fonemas como /b/, sonoro, oclusivo e bilabial; /d/ também sonoro, oclusivo e linguodental e, por fim, /v/ constrictivo, fricativo e labiodental (PASCHOALIN & SPADOTO, 1989: 338-339), harmonias utilizadas para demarcar um ritmo e uma sonoridade especiais típicos da linguagem poética, uma das características marcantes da prosa rosiana, principalmente em se tratando da estória do burrinho pedrês.

Ao comentar a longa viagem de Ulisses na *Odisseia*, o filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957) reflete:

[...] a viagem é como um silencioso andar através do indeterminado e do provisório, uma contenção do fôlego, um acontecimento que não tem presente e que está alojado entre o que passou e o que vai acontecer, como uma duração não preenchida, que é, todavia, medida [...] (AUERBACH, 1976: 7).

É bom lembrar que a difícil jornada do nosso burrinho pedrês tem uma “medida”: a duração de “um dia” apenas, mas sem deixar de se revelar um “acontecimento” cheio de surpresas. No duro percurso da tropa do Major Saulo comparecem o “indeterminado” e o fator surpresa que a todos acometem. A excitação inicial dos vaqueiros vai lentamente se dissipando. Segundo o narrador: “Pouco a pouco, porém, os rostos se desempanam e os homens tomam gesto de repouso nas selas, satisfeitos” (BP, p.23). Em sua onisciência, a voz que narra – numa forma de previsão nefasta – adianta ao leitor os rumos perigosos que envolvem a viagem, ao esclarecer: “Que de trinta, trezentos ou três mil, só está quase pronta a boiada quando as alimárias se aglutinam em bicho inteiro – centopeia –, mesmo prestes assim para surpresas más” (BP, p.23-24).

Numa prosa de puro ritmo e sonoridade, dá-se o início da jornada com a observação do narrador dando conta de que a boiada “vai, como um navio” (BP, p.24). Uma comparação feita em tom visionário já que, no final da trama, os vaqueiros e os bois literalmente “naufragam” em turbulento aguaceiro

proveniente de um temporal. Até o acontecimento do momento grave – compreendido como o clímax da narrativa – o narrador dá voz aos vaqueiros que se entretecem contando histórias ou comentando sobre particularidades que envolvem a viagem. Caso de Raymundão com relatos sobre o boi Calundú – que era “– Cor de céu que vem chuva” (BP, p.24) – e de Sebastião que faz a advertência de que iam “entrar no cerradão” e se preocupa para os bois “não se espalharem para os lados” (BP, p.24).

Ao adentrarem o “cerradão”, o narrador – sempre alongando a prosa – faz o seguinte comentário: “E o rebanho se estira e alonga, reduzindo as fileiras, como soldados a passarem, em movimento, de uma formação de grande fundo para coluna de pelotão” (BP, p.25). Sem deixar de revelar seu lado culto, registra sua observação acerca da rítmica bovina ao longo do caminho: “o débito fluido das patas, o turbilhão de ângulos, o balouço dos perfis em quina, e o jogo veloz dos omoplatas oblíquos” (BP, p.25). Antes do início da chuva, o narrador ainda observa acerca da excitada e ritmada caminhada dos bois: “Tropeiam, agora, socornando e arfando, mas os alcantis encapelados, eriçados de pontas, guardam uma fidelidade de ritmos, escorrendo estrada avante. E o chapadão atroa, à percussão debulhada dos mil oitocentos e quarenta cascos de unha dupla” (BP, p.25).

Com o início da chuva, Raymundão começa a contar a história do boi Calundú. Temos assim, para usar uma expressão de Tzvetan Todorov, mais uma “narrativa encaixada” na trama, um recurso artilhosamente encontrado pelo narrador para gerar suspense no leitor, ao mesmo tempo em que retarda o desfecho da história. Antes do conto do vaqueiro – que ainda fala sobre a busca da “vaca fronteira, da filha de seu Major” (BP, p.25) – o narrador (bom conhecedor do universo da montaria) faz um comentário sobre um “boizão fumaça” que “bufou na orelha do poldro de Badú”. Só após esta deambulação da voz narrativa Raymundão tem a oportunidade de contar a história do boi Calundú (BP, p.26-27). A nosso ver, conforme reiteradamente enfatizado, outra estratégia para prolongar o desfecho ou o retardamento do clímax da trama.

O tempo começa a mudar com a chegada da chuva. O narrador, sempre se prolongando em sua fala, descreve o advento da torrente: “Chegava a chuva, branquejante, farfalhando rumorosa, vinda de trás e não de cima, de carreira. Alcançou a boiada, enrolando-a toda em bruma e continuando corrida além” (BP, p.27). Segue também a prolongada descrição feita pelo narrador dos bois na chuva, até se concentrar no relato de uma situação crescentemente grave (um dos vaqueiros chega a afirmar que ninguém podia “tomar fôlego, embaixo desse dilúvio”): “E, aí, soltaram a chuva de verdade: chuva pesada, despejada, um vasto vapor opaco. Era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira. E desenxergaram-se, de todo, os bois. Mas os vaqueiros cantavam juntos” (BP, 27).

Sem deixar de revelar certo envolvimento com a preocupante situação – (“Era como se a gente passasse por debaixo de cachoeira”) – o narrador, além

de sugerir em seu discurso a sonoridade atinente à chuva (através da repetição aliterativa de sons fricativos e chiantes representados por fonemas como /s/ e /ch/), dá voz a um vaqueiro na forma de uma toada popular de cinco versos. Desse modo, vai constantemente prolongando sua narrativa com a inserção de estórias relatadas ao longo do percurso. É o caso de Raymundão contando, em detalhes, como bom conhecedor e acreditando em poderes metafísicos, o caso da “onça-tigre macha” (BP, p.27-28). Segundo o vaqueiro, poderia ter sido “uma visão” dele mas não duvidava de “nada” ao saber que também existe “anjo-da-guarda de onça” (BP, p.28-29).

Com a chegada da tropa ao “córrego da Fome”, alguns vaqueiros se impressionam com o volume de água. Francolim vem transmitir um recado do Major Saulo para Sebastião: era para os homens “esperar um pouco, e não apertarem o gado na travessia” (BP, p.29). O patrão sente o perigo se aproximar, exigindo “paciência” dos seus homens lembrando que ali, naquele córrego “muita gente” já tinha morrido. Atendendo à solicitação do Major por “paciência”, os vaqueiros estacionam “na rampa” esperando “que o gado tomasse coragem”. O narrador nos dá a dimensão da situação ao afirmar: “Entupindo o declive do morro, a boiada permanecia parada” (BP, p.31). A despeito de um súbito arrefecimento da torrente, não nega a gravidade do momento:

A chuvinha agora era um chuveiro rarefeito; mas três regos de enxurrada desciam também, borbotando e roncando, com brutalidades fluviais. E a enchente crescia. O caudal, barrento, oscilava aos golpes, como uma coisa viva, parecendo às vezes que baixava, para subir mais (BP, p.30).

Por sua visão completa e detalhista da enxurrada, além do seu conhecimento do ambiente em que se encontrava a tropa, o narrador se revela um ser presente e comprometidamente envolvido com toda a situação. Ele sente o córrego da Fome “tremar” mediante o volume da torrente. Sabe que, em “tempo de paz”, aquele riacho “não passa de um chuí chocho – um fio”. Mas que com “dezembro vindo, com o dar das longas chuvas, torna-se mais perigoso que um rio grande, que sempre guarda seus remansos, praias rasas e segmentos de retardada correnteza” (BP, 31). Após a parada que podemos considerar “estratégica”, a boiada e os homens começam a enfrentar a travessia do “riacho da Fome”. Nessa altura a narrativa é toda caracterizada pela utilização da figura de linguagem denominada de onomatopeia, a exemplo dos sons emitidos pelos bois ao longo do trajeto. O culto e bem informado narrador descreve a cena de forma detalhada, imagética e, ao mesmo tempo, dramática:

Despencou-se mais um cacho de reses. Chapinham com estrupido, os mocotós golpeando como puxavantes. Perderam pé: os corpos desaparecem, ficam de fora somente as beíças, as

ventas polposas, palpando ar, e os pares de chifres, como tentáculos de caramujos aquáticos. E aí toda a manada se precipita, com muita pressa, transpondo a enchente brava do riacho da Fome (BP, p.32).

O Major Saulo comemora a travessia, dando vivas a seu “povo” por não ter perdido nenhuma cabeça na enchente. Quer agora saber como “compadre Manico” estava se dando com o seu (do Major) “burrinho sem velhice” (BP, p.32). O patrão, bem feliz, acreditava que naquele “passo” e naquela “marcha” o burrinho aguentava “viagem de mais de um dia” (BP, p.32). João Manico vê esperteza no comportamento de Sete-de-Ouros achando que ele “faz que aguenta, só para poder contrariar a gente” (BP, p.32). Através do uso do discurso indireto livre (como se estivesse dentro da “mente” do burro), o narrador tece o seguinte comentário:

E certo: Sete-de-Ouros dava para trás, incomovível, desaceitando argumentos e lambadas de pirai. Que, também, burro que se preza não corre desembestado, como um qualquer cavalo, a não ser na vez de justa pressa, a serviço do rei ou em caso de sete razões. E já bastante era a firmeza com que se escorava nas munhecas, sem bambeio nem falseio – ploque-ploque, desferrado – ganhando sempre a melhor trilha (BP, p.32).

Embora figura chave do enredo narrativo, o burrinho pedrês é, *grosso modo*, tratado com desprezo ao longo da trama. Em sua postura, por assim dizer, *humilis*, “introvertido”, “mudo e mouco” (BP, p.33), é por quase todos desconhecido em sua sabedoria. Sem falarmos da noção de ser ele um personagem permanentemente visto como um ser sem importância e que está a “sobrar” na Fazenda da Tampa. Conforme nos assegura Erich Auerbach, o termo latino *humilis*

[...] está relacionado a *humus*, “solo”, e significa literalmente “baixo”, “em lugar baixo”, “de baixa estatura”. Em seus sentidos figurados, o termo expandiu-se em várias direções. De modo extremamente geral, significa “reles”, “diminuto”, “insignificante”, tanto absoluta quanto comparativamente. [...] Volta e meia, quando no termo se combinam o destino infeliz e adverso, a miséria e o medo, torna-se difícil distinguir as conotações morais das sociais (AUERBACH, 2007: 43-44).

Somos da compreensão de que a figura do burrinho pedrês do conto rosiano bem se enquadra nas atribuições elencadas por Auerbach (2007) quando se refere ao *humilis* (especificamente, um modo de ser humilde). Situações como a que destacamos a seguir podem confirmar tal condição do animalzinho na trama: se lamentando por ter sido incluído no grupo de vaqueiros para seguir com a boiada, João Manico em certo momento faz pouco caso de Sete-de-Ouros: “Mas, assim, para não ajudar em nada desta

vida, eu não carecia de ter vindo. Estou como ovo depois de dúzia... E o burrinho, também, se ele tivesse morrido transanteontem, não estava fazendo falta a ninguém!” (BP, p.32). Porém, o vaqueiro – quando perguntado pelo Major Saulo se achava “que burro é burro” – discorda defendendo a ideia de que os burros são até “ladinos demais” (BP, p.33). Na realidade, para o narrador há na personalidade e no modo de encarar o mundo daquele humilde burrinho pedrês muita sabedoria quando afirma:

Bem que Sete-de-Ouros se inventa, sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossego, coado na quase sombra, e, de dentro, funda certeza viva subida de raiz; com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente amém (BP, p.33).

Com o prosseguir da andadura, cada vez mais o narrador descreve comentários, diálogos e conflitos que ocorrem entre os homens e a boiada. Francolim conta “paçoca de novidades” ao Major Saulo. Ou seja, “tudo o que os vaqueiros estão conversando e fazendo, ou deixando de fazer” (BP, p.33), atitude que leva o patrão a afirmar que “o rapaz só serve para isso: para vigiar o pessoal” (BP, p.34). Como outro fator prolongador do fluxo narrativo, sempre buscado pelo narrador, segue o longo diálogo entre o Major Saulo e João Manico no qual o patrão, analfabeto, se gaba da sua riqueza, se orgulhando de ter conhecido muito sobre as pessoas “com o traquejo dos bois” (BP, p.35). Dá-se também o afluente embate entre Badú – “vaqueiro com dez anos de lida nos currais do sertão” (BP, p.36) – e um touro bravo “marruaz”. De acordo com Francolim a luta teria sido provocada por Silvino, revelando sua “maldade”. Ao longo da peleja o homem “conversa” com o animal como se quisesse convencê-lo da sua superioridade. Pela experiência na lida bovina, Badú sai vencedor no embate levando o narrador a esclarecer: “E o zebú-assú, leso o equilíbrio, trambolhou de todo, que nem mancornado, e desmoronou-se, com todas as suas cúpulas” (BP, p.36). Seguindo a boiada, Sete-de-Ouros “ainda arfa cansaço, mais vivo o bater cadenciado das ilhargas” (BP, p.37).

Agora, Francolim, “ajudante” oficial de seu chefe durante a jornada, recebera ordem do Major Saulo para trocar “de montada com o João Manico”. Queria, no entanto, que o patrão ordenasse a Manico para lhe “dar de novo” o seu “cavalinho, na entrada do arraial, para não ficar feio” o povo vendo-o “amontado” naquele “burro esmoralizado”, sem querer com isso ofender ao patrão que gostava do burrinho considerando-o como “animal de estimação”. Para Francolim, o Major Saulo poupando Sete-de-Ouros ordena: “– Vai ficando aí por trás, devagar, que o burrico já penou muito e precisa de

ir só a passo...” (BP, p.38). A propalada intenção do narrador em prolongar o desfecho da trama continua sendo marca da sua postura narrativa. A boiada segue e prevalece por outro momento o diálogo entre Raymundão e o Major Saulo que quer saber da opinião do vaqueiro sobre a “história de Silvino com o Badú”: “Você vê algum perigo dessa briga arruinar?” (BP, p.40). Segundo Raymundão, Badú viera para a Fazenda da Tampa há dois meses e “tomou a namorada de Silvino” (BP, p.41). Como fator deliberadamente prolongador do fluxo narrativo, há a inclusão de novos casos relatados por Raymundão que, em princípio, pouco interessam ao enredo da estória. O vaqueiro conta ao Major, em detalhes, a história da morte de Vadico – filho de “Seu Neco Borges – que fora morto pelo boi zebú Calundú” (BP, p.41,42,43). Fala da “simpatia do cambará”, que consiste em jogar “um raminho de cambará para trás”. Trata-se de uma crença popular que de acordo com o relato de Raymundão “só serve para quando a gente está indo na estrada”. Revelando-se também um bem informado narrador que detém a palavra por um bom tempo nessa altura da trama, Raymundão discorre também sobre a morte do negrinho aboiador que fora morto pelo boi Calundú. Ao Major Saulo, em tom de comparação dos gêneros bovino e canino com gente, o experiente vaqueiro relata:

O Calundú, aquilo ele berrava um gemido rouco, de fazer piedade e assustar... Uivava até feito cachorro, ou não sei se eram os cachorros também uivando por causa dele. Leofredo, que era de lá naquele tempo, disse: “– Ele está arrependido por ter matado o menino...” (BP, p.43).

Registrando em seu relato a crença popular nas “coisas” sobrenaturais, Raymundão revela a opinião de outro vaqueiro sobre o mesmo caso do boi Calundú: “– Mas o velho Valô Venâncio, vaqueiro cego que não trabalhava mais, explicou para a gente que era um espírito mau que tinha se entrado no corpo do boi... Parecia que ele queria mesmo era chamar alguma pessoa” (BP, p.44). O vaqueiro confessa ao Major Saulo acreditar nessas “coisas” e, dando mais vazão à sua natureza ou talento de narrador, conta o caso de Leôncio Madurêra (ex-patrão do pai do próprio Raymundão, que também fora vaqueiro). Nosso boiadeiro narrador esclarece que “Leôncio Madurêra era um homem heródes, que vendia o gado e depois mandava cercar os boiadeiros na estrada, para matar e tornar a tomar os bois” (BP, p.44). Conforme narra Raymundão – novamente emprestando uma dimensão humana aos bovinos – quando o malvado homem “morreu, e os parentes estavam fazendo quarto ao corpo, as vacas de leite começaram a berrar feio, de repente, no curral” (BP, p.44). Esta situação só vem confirmar pressupostos de muitos teóricos defensores da ideia de que no âmbito da cultura popular certas crenças (envolvendo, sobretudo, o sobrenatural) servem para, de alguma forma, “justificar” atos ou situações como a que é ora narrada por Raymundão.

Quase chegando ao seu destino, a boiada e os vaqueiros se aproximam do povoado assim descrito, de modo detalhado, pelo narrador: “Já se avista, lá muito em baixo, o arraial: a igreja, boneca e branca, no tope do outeiro; as casas, da Rua-de-Baixo e da Rua-de-Cima; e a estação, com os trens parados, no meio da fumaça das locomotivas” (BP, p.44). Conforme afirma a voz que narra, até então o burrinho vinha “desatual, na marchinha costumeira sem demonstrar cansaço, sem veleidades de empacar” (BP, p.45). A mando do Major Saulo, Francolim “destroca” de montaria com João Manico. Que é “para o povo do lugar” ver que Francolim era o “secretário” do Major, a galopar ao lado do patrão não em um burrico estropiado. Juntamente com comentários do narrador sobre o ambiente do arraial – com lavadeiras e “as cafuas mais pobres” – ocorre a preocupação de Major Saulo com o conflito entre Silvino e Badú. O patrão manda Francolim Ferreira “vigiar” Silvino para que este não matasse Badú.

Tudo concorre para confirmar a intenção em prolongar cada vez mais a narrativa. Além de descrever o burburinho provocado no arraial pela chegada da boiada (destinada a ser encaminhada para os “carros jaulas dos dois trens especiais” – BP, p.49), como que se incluindo na comunidade dos vaqueiros, o narrador registra que, após o fim da tarefa, os homens – “encharcados, enlameados, cansadíssimos e famintos” – “saíram para comer, e beber, principalmente, porque força há na cachaça que custa dinheiro da gente”. Além do mais, confirma de forma até poética que “com isso, deixaram todos de caber no dia, que rodou e se foi, redondo e repleto, com a tarde a cair rente, uma tarde triste de tempo frio” (BP, p.49).

A hora e vez do burrinho

Aos poucos a atenção do narrador vai se voltando para o burrinho pedrês, até então quase “esquecido” pela maioria dos componentes da tropa, relatando-nos que

Enquanto isso tudo, na coberta do Reynéro, ali perto, afrouxadas as barrigueiras e tirados os freios, os cavalos descansavam. Longe dos outros, deixado num extremo, no canto mais escuro e esquerdo do telheiro, Sete-de-Ouros estava. Só e sério. Sem desperdício, sem desnorteio, cumpridor de obrigação, aproveitava para encher, mais um trecho, a infinda língua da vida (BP, p.49).

Neste belo excerto nos é possível destacar a “intenção” do narrador em retratar a postura humilde da figura do burrinho pedrês, bem como a particularidade do seu tirocínio. Há no trecho acima duas situações que confirmam esta assertiva: em primeiro plano, os cavalos descansam confortavelmente “na coberta do Reynéro” – (observar o registro feito pelo narrador da grafia arcaica da palavra “Rey” aqui conjugada com o nome

“néro”, numa flagrante alusão ao tirânico imperador romano) – enquanto Sete-de-Ouros fôra “deixado”, sozinho, “no canto mais escuro e esquerdo do telheiro”.

Ao se preocupar em dar destaque à atitude resignada do burrinho (na trama, com muita propriedade, ele é uma espécie de *gauche* na vida), o narrador ressalta seu comportamento nos moldes da postura do *humilis*, não deixando de revelar uma das facetas da sua sabedoria expressa através de uma atitude marcada pela virtude da agudeza do instinto, pela prudência e a discrição. É como se preferencialmente tomasse partido ou fizesse questão de sempre pôr em relevo o lado humilde e resignado da personalidade do burrinho, ao mesmo tempo em que põe em destaque a sua maneira sábia de viver e de ver o mundo. Em relação à sua humildade, chega a designá-lo de “mulo mísero” (BP, p.49) e de, à moda dos versos de narradores orais populares, contar que: “Era uma vez, era outra vez, no umbigo do mundo, um burrinho pedrês” (BP, p.49). Na sua sabedoria – como que profetizando a tragédia que ocorreria – pressente “a vida ruim de regresso” (BP, p.49). É humilhado por Badú reclamando que “só deixaram” para ele “este burro desgraçado” (BP, p.49), ao mesmo tempo em que o rotula de “burro bôbo” (BP, p.50) e canta para Sete-de-Ouros a quadrinha do “Rio Preto”: “Rio Preto era um negro/ que não tinha sujeição./ No gritar da liberdade/ o negro deu para valentão...” (BP, p.50).

Já enfatizamos que a narrativa de “O Burrinho Pedrês” é toda recheada de casos e de histórias inseridos na trama e que revelam alguma funcionalidade em relação ao seu entrecho. Como sabemos, Tzvetan Todorov as nomeou de “narrativas de encaixe”. A nosso ver, não seria forçado relacionar o teor da quadrinha de “Rio Preto” com a situação de opressão vivenciada pelos negros escravos e, por que não dizer, pelo próprio burrinho que é na maioria das vezes humilhado e praticamente comparado por Badú, de modo inconsciente, a um negro que não aceitava imposição. De certo modo o culto narrador revela esta dimensão de liberdade da figura do burrinho ao relatar: “Sete-de-Ouros enrugou a pele das espáduas. Foi amolecendo as orelhas. E fechou os olhos. Nada tinha com brigas, ciúmes e amores, e não queria saber coisa a respeito de tamanhas complicações. Badú montou” (BP, p.50). O narrador ressalta, ainda revelando a postura resignada e sábia do burrinho, que “[...] com isso concordou Sete-de-Ouros, não por causa das rosetas das chilenas – maus tratos não lhe punham posse – mas por sentir, aberto adiante, o caminho de casa, enrolado e desenrolado, até à porteira do pasto: promessa de repouso e de solidão” (BP, p.51).

A boiada segue seu caminho. A voz que narra continua a descrever o ambiente que rodeia os vaqueiros e o gado: “o coaxar dos sapos avançava longe e voltava [...]. E, sobressaindo, aqui e ali, parecendo provir de grande esforço, o berro solitário do sapo-bezerro, regrôso” (BP, p.51). Paralelamente aos diálogos entre os homens, toma destaque um conselho de Tote ao seu irmão Silvino: “– É a última vez que eu aconselho, mano, para não pensar

nessa doideira que você quer fazer...”. No que Silvino retruca: “– Não adianta, meu irmão; é hoje! Sangro o homem. Juro em cruz!...” (BP, p.52). É preciso lembrar que Badú seguia “no burrinho sem préstimo”, segundo Silvino, o que facilitaria sua investida sobre Badú (que além do mais estava “tonto como negro em Folia-de-Reis” devido à cachaça, de acordo com o narrador). A pedido dos colegas, João Manico volta a lhes contar um fato que se passara com o Major Saulo – “para mais de vinte anos”: o do menininho negro chamado Assinzinho que não queria seguir com os boiadeiros, deixando para trás a sua “mãezinha” (BP, p.55, 56, 57, 58). Temos mais um caso inserido na trama. Uma “narrativa de encaixe”. Ao chegarem com a boiada, para repousar, “num campo formoso, com aguada, cheio de coqueiro de buriti [...] bem na hora em que o sol estava sumindo lá pelos campos e matos”, conforme esclarece o narrador, João Manico conta que “o pretinho começou a cantar”. São palavras do vaqueiro:

Ah, se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste, e que voz mais triste de bonita!... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente... Inda era pior do que o choro de em-antes... E, aquilo, logo que ele principiou na toada, eu vi que o gado ia ficando desinquieto, desistindo de querer pastar, todos se mexendo e fazendo redemoinho e berrando feio, quase que do jeito de que boi berra quando vê o sangue morto de outro boi... Mas, depois, pararam de berrar, eu acho que para não atrapalhar a cantoria do pretinho. E o pretinho cantava, quase chorando, soluçando mesmo... Era assim uma cantiga sorumbática, desfeliz que nem saudade em coração de gente ruim... Mas, linda, linda como uma alegria chorando, uma alegria judiada, que ficou triste de repente: “Ninguém de mim/ ninguém de mim/ tem compaixão...” (BP, p.57).

A bela e poética fala de João Manico – mais uma história “encaixada” na trama – muito expressa a paixão do homem simples, quase sempre de origem rural, pelas toadas e poemas geralmente narrados por poetas populares tradicionais. O canto “gemido e tremido” do pretinho Assinzinho “vinha bulir com o coração” dos vaqueiros, no dizer do narrador. João Manico esclarece um detalhe:

Octaviano pediu a seu Saulinho para mandar o pretinho calar a boca. Mas seu Saulinho tinha tirado da algibeira o retrato da patroa, e ficou espiando, mais as cartas... Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixava ninguém ler para ele: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão (BP, p.57).

O comentário de João Manico concorre para estender ainda mais a narrativa. No seu detalhismo relativamente prolongado, em princípio não estabelece relação alguma com a trama. O que se conta sobre o gosto do

Major Saulo – um homem analfabeto – em receber cartas da esposa para ficar “só olhando as letras” nos parece um pormenor “dispensável”. Por outro lado, já sabemos dos propósitos do narrador em sempre adiar o final da estória. João Manico prossegue narrando que José Gabriel “ficou cantando baixinho, para ele mesmo só, e pelo que com os dedos, do jeito de que estivesse acompanhando o canto do negrinho, numa viola qualqual”. Esclarece que Aristides “bebeu sua cachaça, que não foi brincado, mas ninguém não falou, porque o Aristides se estava com olho-de-choro”. Manico admite que até ele também se encontrava naquela tristeza (“com olho-de-choro”) e que “aquilo parecia: que a vaqueirada toda virando mulher...” (BP, p.57). Vemos em seu discurso embricada a velha sentença de que “um homem não pode chorar”. De acordo com o narrador, a boiada também “urruva ou gemia” quando o negrinho “parava ponto para tomar fôlego”. O vaqueiro Binga observara: “Repara só, João Manico, como boi aquerenciado não se cansa de sofrer” (BP, p.58).

Os homens aos poucos vão “cabeceando, em madorna”, adormecendo. Revelando sua crença no sobrenatural, João Manico ainda viu, segundo o onisciente narrador, “uma estrelinha caindo” e pediu “ao anjo uma graça, de voltar com saúde para a casa” que já fôra dele “lá nas baixadas bonitas do Rio Verde” (BP, p.58). Sem saber se tratar de sonho ou realidade, e numa espécie de antevisão do fato trágico que logo viria ocorrer, sonhou “com uma trovoadas medonha, e um gado feio correndo, desembolado, todo doido, e com um menino preto passar cantando, toda a vida, toda a vida, sentado em cima do cachaço de um marruaz nambijú!” (BP, p.58).

Enxurrada no córrego da Fome

O momento grave da narrativa começa a se aproximar. Após o sonho revelador, João Manico acorda “de madrugada, com os gritos do patrão”. O gado havia sumido deixando “só o rastro da arrancada”, segundo o narrador. Uma tragédia ocorrera:

[...] no lugar onde deviam de ter ficado Aristides mais Octaviano, nem cadáver!: os bois tinham passado por cima, e, eles, mais os arreios que estavam servindo de travesseiros para eles dormirem, estavam pisados, moídos, tinham virado bagaço vermelho... (BP, p.58).

João Manico sabe que o “pior” é a “arrancada do gado triste, querendo a querência” e tem a certeza de que “boi apaixonado, que desamano, vira fera”. Para Manico, “saudades em boi [...] dói mais do que na gente...” (BP, p.58). Ao ser solicitado por Bimba para continuar a história – (“– Mas, conta o resto...”) – João Manico descreve a tragédia do estouro da boiada, segundo ele “um

preguição”. Bimba quer saber do pretinho. No que Manico, revelando sua religiosidade e conhecimento de um provérbio popular, responde:

– Ah, esse ninguém não viu, nem teve notícia dele mais!... Coisa. Deus que diga minha alma salva!... Por via dessa que houve, e de outras que podia haver, é que eu não gosto de ser andejo, e fico quieto no meu canto. Quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer! (BP, p.59).

Bimba acha ser “bobagem” de João Manico e afirma que “é andando que cachorro acha osso” (BP, p.60). Manico se irrita e retruca: “– Cachorro é quem quiser, mais a família!” e diz que não está “dando conselho...” (BP, p.60). Bimba ainda responde: “– Não zanga atôa, Manico. Todo gosto é regra” (BP, p.60). Como podemos observar, a narrativa cada vez mais se prolonga com a inserção de fatos e situações (como esta conversa entre João Manico e Bimba) que justificam certo “suspense”, a nosso ver criado para aguçar o interesse do leitor em querer saber o desfecho da trama.

Os vaqueiros, aturdidos, seguem à procura da boiada. Zé Grande tem um mau pressentimento. Podemos constatar que, entre as falas dos vaqueiros ao longo da busca, o narrador vai incluindo detalhes muito significativos em relação ao que está para acontecer. Em seu relato, é possível pressentir a iminência da tragédia:

Os animais se atolavam no terreno empapado da várzea, que parecia um pantanal (BP, p.60).

Foi de repente: o cavalo de Benevides, que guiava a fila, passarinhou. Os outros empacavam, torcendo os pescoços (BP, p.60).

Os homens passam a escutar – como uma espécie de agouro – “o desgramado bichinho espírito”, segundo o sábio narrador, que canta repetidas vezes: “– João, corta pau! João, corta pau!”. Zé Grande pressente a aproximação do comboio em relação à “enchente”. É desacreditado pelos companheiros. Silvino sugere que esperem Badú, “mais o burrinho caduco”, que estavam vindo na “rabeira”. Alguém afirma que “vai ser engraçado”. Silvino discorda, ao mesmo tempo em que ressalta a sabedoria do burrinho:

– Engraçado?! É mas é muito engano. O burrinho é quem vai resolver: se ele entrar n’água, os cavalos acompanham, e nós podemos seguir sem susto. Burro não se mete em lugar de onde ele não sabe sair! (BP, p.61).

Um dos vaqueiros concorda, afirmando: “O que o burrinho fizer a gente também faz” (BP, p.61). Ao se aproximar dos outros, Badú – “bêbado que nem gambá”, segundo o narrador – ironiza a situação vivida naquele momento pelos seus companheiros, lhes dizendo: “– Lá vou eu, meus

parentes!... Lá vou eu, suas injúrias-peladas de vaqueiros sem boi nenhum!” (BP, p.61). O narrador observa que na ocasião Badú, muito falante, “se abraçou com o pescoço do burrinho, numa ternura súbita...” (BP, p.61). Porém, em sua bebedeira, na mesma hora debocha do burrinho revelando um mau pressentimento:

– Eh, meu velho, coitado, que trapalhada! Estou doente, dei na fraqueza, com este miolo meu zanzando, descolado da cabeça... Muito doente... Estou com medo de morrer hoje... Mas, se você fosse mais leve, compadre, eu era capaz de te carregar!... (BP, p.61).

Nesse momento, Francolim percebe que Silvino “está chegando para perto de Badú”. Não permite que isso ocorra – por estarem os dois “brigados”, ainda mais pelo fato de Badú estar embriagado. Este breve episódio em nada se relaciona com a presença do burrinho, ali junto aos vaqueiros, permitindo-se (alheado) viver uma experiência única: a de exercitar sua sábia percepção do mundo através de seus instintos. Conforme nos revela o narrador que – através do discurso indireto livre – “penetra” na mente do burrinho:

Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau: primeiro, orelhas firmes, para cima – perigo difuso, incerto; depois, as orelhas se mexiam, para os lados – dificuldade já sabida, bem posta no seu lugar. E ficou. A treva era espessa, e um burro não é gato e nem cobra, para querer enxergar no escuro. Ele não espiava, não escutava. Esperava qualquer coisa (BP, p.62).

Foi então que “soou”, conforme afirma nosso narrador, “o pio que vinha da noite em cada minuto, justo”. Se refere ao piado do “bichinho espírito”, que insistentemente repete: “– João, corta paul! João, corta pau”. Ao ouvir o canto do pássaro, João Manico – revelando seu temor a crendices – “conteve a cavalgada” e disse aos companheiros: “– Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho ou veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também sou João, ou então ele está mas é agourando... Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!” (BP, p.63). Embora um dos vaqueiros tente dissuadi-lo para que não acreditasse no “aviso” de mau agouro do “bichinho espírito”, João Manico está decidido (ainda externando um atributo negativo em relação a Sete-de-Ouros): “– Não... Não vou e não vou, de jeito nenhum! Para este poldro me tanger dentro d’água, no meio do córrego?... O burrinho é beócio... E não vou mesmo! Não sei nadar...” (BP, p.64).

Dá-se o início do clímax da narrativa. O culto narrador observa que, em plena travessia do córrego da Fome, “um rebojo sinuoso” separou os vaqueiros. O imenso riacho “crispou uma sístole violenta” e, a partir de então, “ninguém pôde mais acertar caminho” (BP, p.64). Na agonia Badú “se

agarrou, com força, ao burrinho”. Estava bêbado e, em tal condição, “o homem não tem alternativa” conforme argumenta o narrador. Daí apelar – logo ele que desprezava Sete-de-Ouros – pelo amparo do burrinho, suplicando-lhe: “Vam’embora, burro meu!” (BP, p.65). A voz que narra compreende a situação desesperadora do vaqueiro, ao afirmar: “Contra o dito, sem porquê, bom e melhor que Badú estava como estava, que para córrego cheio mais vale homem muito ébrio, em cima de burro mui lúcido” (BP, p.65).

O córrego da Fome havia tomado muita água e os homens e seus cavalos encontravam-se em condição aflitiva. Pelas falas do narrador, ficamos sabendo que só o burrinho se superava naquela desordem: “O dilúvio não dava fim. Sete-de-Ouros metia o peito. De enxurro a jorro, o caudal mais raivava, subindo o sobre-rumor. O burrinho se encolheu, deu um bufo. Avançou mais” (BP, p.65). A partir deste momento, o narrador concentra mais sua atenção nas ações de Sete-de-Ouros que – contrariamente ao que se observava ao longo da trama – passa a ser o centro do foco da narração. Agora tudo gira em torno dele: “O mundo trepidava. Pequenas ondas davam sacões, lambendo Badú. Escurão. O burro pára. O mundo bóia. Mas Sete-de-Ouros esperou foi para deixar passar, de ponta, um lenho longo, que vinha com o poder de uma testa de touro” (BP, p.65). Reafirmando a sabedoria do burrinho – que ia “devagar” com suas “braçadas” – o narrador o descreve como se fosse um ser humano, ao apresentar grande capacidade de raciocínio:

Vestindo água, só saído o cimo do pescoço, o burrinho tinha de se enqueixar para o alto, a salvar também de fora o focinho. Uma peitada. Outro tacar de patas, chuá-á a! Chuá-á a... – ruge o rio, como chuva deitada no chão. Nenhuma pressa! Outra remada, vagarosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na Fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossego... Nenhuma pressa. Aqui, por ora, este poço doido, que barulha como um fogo, e faz medo não é novo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. É só fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o escuro, filho do fundo, poupando forças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim (BP, p.66).

Neste belo e longo trecho, temos o narrador como que onipresente na ação, fazendo uso mais uma vez do discurso indireto livre, externando o “pensamento” do burrinho. Desse modo, acaba revelando muito da sabedoria de Sete-de-Ouros igualando-o a um ser humano que raciocina e demonstra capacidade de discernimento. Embora envolvido em situação de grande dificuldade, o burrinho não tem pressa perante a aflição pelos vaqueiros vivida no córrego da Fome. Tem “consciência” de que tudo passará e ele poderá retornar com tranquilidade à Fazenda da Tampa. Seu discurso é em tom reflexivo, resguardando-se de se igualar aos “homens e os seus modos” de

“costumeira confusão”. Sabiamente, encara a delicada situação com naturalidade e paciência, não vendo naquele acontecimento novidade alguma ao mesmo tempo em que sabe da necessidade de poupar “forças para o fim”. Como sempre, prolongando-se na descrição da enchente – estratégia sem dúvida propiciadora de suspense – o narrador se encaminha para demarcar a aproximação do momento mais grave. Em prosa de poderosa evocação sonora, descreve:

Água que ia e vinha, estirando botes, latejando, com contracorrentes, balouço de vagas, estremeções e retrações. Mas, de repente, foi apenas uma pressão tessa e um grande escachôo. O frio aumentou. Estavam no leito primitivo e normal do córrego da Fome. Atravessavam a mãe-do-rio.

E ali era a barriga faminta da cobra, comedora de gente; ali onde findavam o fôlego e a força dos cavalos aflitos. Com um rabejo, a corrente entornou a si o pessoal vivo, enrolou-o em suas roscas, espalhou, afundou, afogou e levou. Ainda houve um tumulto de braços, avessos, homens e cavalgaduras se debatendo (BP, p.66-67).

Em que pese o fim trágico da tropa do Major Saulo, o narrador nos reserva ainda alguma surpresa. Quando tudo nos levava a crer na extinção completa de todos os vaqueiros, eis que somos surpreendidos:

A estibordo de Sete-de-Ouros, foi o berro convulso, aspirado, de uma pessoa repelida à tona, ainda pela primeira vez. Mas isso foi bem a uns dez metros, e cada qual cuidava de si.

Noite feia! Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome, com oito vaqueiros mortos, indo córrego abaixo, de costas – porque só as mulheres é que o rio costuma conduzir de bruços... (BP, p.67).

Nessa ocasião, é notória a intenção do narrador em criar certo suspense – “uma pessoa repelida à tona” – além de se revelar ou de assumir seu papel de contador da história, assinalando que o fato se dera no passado (“Até hoje ainda é falada a grande enchente da Fome”). No excerto, um detalhe que o denuncia como ser inserido no universo por ele retratado – um conhecedor de detalhes próprios do observador inserido em seu meio – é justamente o último comentário: “só as mulheres é que o rio costuma conduzir de bruços”. Temos aí um pormenor típico do narrador benjaminiano: aquele cuja marca narrativa é o saber baseado na experiência. Só após descrever o modo como morreram os vaqueiros, um comentário a mais que serve para retardar o desfecho da trama, o narrador nos revela quem fora a “pessoa repelida à tona”:

Alguém que ainda pelejava, já na penúltima ânsia e farto de beber água sem copo, pôde alcançar um objeto encordoadado que se

movia. E aquele um aconteceu ser Francolim Ferreira, e a coisa movente era o rabo do burrinho pedrês. E Sete-de-Ouros, sem susto a mais, sem hora marcada, soube que ali era o ponto de se entregar, confiado, ao querer da correnteza (BP, p.67).

Como podemos observar, o elemento surpresa pontua o final desta narrativa rosiana. De um modo geral, nossas expectativas de leitor não são correspondidas. A humilde e aparente fragilidade acabou superando o poder da força. É o narrador que, com detalhes, nos dá notícia do retorno do burrinho à sua casa conforme as próprias previsões do animal:

Folgado, Sete-de-Ouros endireitou para a coberta. Farejou o cocho. Achou milho. Comeu. Então, rebolcou-se com as espojadelas obrigatórias, dansando [*sic*] de patas no ar e esfregando as costas no chão. Comeu mais. 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 (BP, p.68).

Nada mais importunaria o combalido burrinho. De volta à solidão da Fazenda da Tampa, são e salvo, acabaria seus dias de velhice equina sem ter mais que se aventurar tocando boiada. Tudo passara. Interessava-lhe, agora, apenas viver seu cotidiano, prosaicamente.

CAPÍTULO 3

INTERTEXTUALIDADE E PICARDIA EM “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”

“Melim Meloso” – *Primeiras Estórias*
(“Sua Apresentação”)

Encontrei Melim Meloso
Fazendo ideia dos bois:
O que ele imagina em antes
Vira a certeza depois.

Amontado no seu baio:
Foi comprar um chapéu novo,
Só não gosta de trabalho.

Amontado no pedrês:
Foi à missa, chegou tarde,
Só desfez o que não fez.

Amontado no murzelo:
Uma noiva em Santa Rita,
Outra noiva no Curvelo.

Amontado no alazão:
-Veio ver minha senhora,
Disto é que eu não gosto, não.

Não repete o seu dizer.
Perguntei: – coisa com coisa,
Não quis nada responder.

Amontado no quartau:
Viaja para as cabeceiras,
Procura o rio no vau.

Amontado no corcel:
Porque é Melim Meloso,
Bebe fel e sente o mel.

Amontado no castanho:
– O que ganho, nunca perco,
O que perco sempre é ganho...

Só quer amar sem sofrer
Errando sempre, para diante,
Um acerta, sem saber.

Ouve “não”, sabe que é “sim”:
O sofrer vigia o gozo,
Mas o gozo não tem fim.

Lalino Salãthiel e a tradição literária picaresca

“Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo”, a segunda estória de *Sagarana*, estabelece relações intertextuais entre narrativas de cunho erudito – caso de um conhecido texto da *Bíblia* – e popular que permanecem vivas na tradição literária ocidental. Levando-se primeiramente em conta uma alusão à “Parábola do Filho Pródigo” contida no *Novo Testamento*, cujo enredo encontra-se mais diretamente relacionado ao sentido do segundo título do conto rosiano, também poderíamos associar essa divertida e graciosa trama do escritor mineiro ao célebre romance picaresco espanhol de autoria incerta intitulado *La Vida del Lazarillo de Tormes, y de Sus Fortunas e Adversidades*, uma famosa e inovadora obra prima do chamado *Siglo de Oro* publicada em 1554.

Outras narrativas burlescas de grande significado literário concebidas na Espanha entre os séculos XVI e XVII, também se filiam à temática da estória de Guimarães Rosa aqui enfocada. São elas *Guzmán de Alfarache*, do sevilhano Mateo Alemán (1547-1614), publicada no ano de 1599; *Rinconete y Cortadillo* – uma das famosas *Novelas Exemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), de 1613; *La Vida del Escudero Marcos de Obregón* – concebida pelo poeta e músico espanhol Vicente Espinel (1550-1624) e vinda a lume em 1618; a célebre narrativa *La Vida del Buscón Don Pablos*, da autoria do genial poeta e prosador madrilenho Francisco de Quevedo (1580-1645), publicada em 1626, cujo modelo é, segundo críticos consagrados, o anteriormente citado *Guzmán de Alfarache* e, por fim, um texto escrito para teatro do dramaturgo Luiz Vélez de Guevara (1579-1644) intitulado *El Diablo Cojuelo* (peça editada em 1646). Além dessas antigas produções, consideradas de maior vulto na tradição literária picaresca espanhola, existem ainda várias outras incluídas na mesma temática que achamos desnecessário e bastante trabalhoso enumerá-las. Entendemos que estas obras, apesar de serem apenas representantes de parcela da produção literária apicarada da Espanha, são suficientes para se ter uma noção consistente do significado e importância da literatura picaresca no contexto ficcional universal a partir do século XVI.

Como é possível constatar, uma primeira “coincidência” entre o clássico anônimo da literatura espanhola inicialmente citado e a narrativa de Guimarães Rosa em enfoque dá-se já a partir do seu próprio título. Antes da direta referência à bela parábola bíblica do filho pródigo, temos de início no conto do autor mineiro um primeiro registro titular que acompanha sua estória referindo-se a “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel”. Tal informação estabelece uma razoável e irrefutável aproximação com o citado romance espanhol de 1554 à medida que este também se trata explicitamente de uma biografia – a expressão que começa dando nome à anônima obra do *Siglo de Oro* (*La Vida del Lazarillo de Tormes...*) confirma o mesmo sentido – do seu personagem central, a muito conhecida e popular figura do pícaro. Outra característica marcante da narrativa picaresca, também presente no conto

rosiano aqui analisado, é a inserção de estórias dentro da estória de Lalino. Aquelas que foram por Tzvetan Todorov denominadas de “narrativas de encaixe”. De um modo geral sua inclusão na trama corresponde a uma situação em que, de acordo com a professora Linalda de Arruda Mello:

O fio narrativo flui enxertado de narrações secundárias, digressões e descrições, que exercem sobre ele uma espécie de função fática – como recheio, como alongamento – de um lado. As digressões acumulam também a função apelativa da linguagem, num caráter de livro de formação, marcando bem a união da ética com a picaresca, em vários graus. As narrações secundárias tratam de assuntos heterogêneos, de caráter popular, mitológico, alegórico, histórico etc. Apresentam-se compostas como mininovelas, anedotas, fábulas ou como exemplos com ou sem linearidade; em geral, breves e com um ensinamento moral ou filosófico (MELLO, 1979: 36).

Entre as características encontradas no famoso relato da vida do malandro hispânico, se sobressaem suas divertidas proezas, buscando a ascensão social, além da utilização de expedientes e atitudes de comportamento nada recomendáveis – como tirar proveito da falcatrua ou da esperteza – para “ganhar a vida com o mínimo de esforço e sem pensar no dia de amanhã”. Considerado “o primeiro romance picaresco” e “grande modelo do gênero” que se tornaria universalmente conhecido, revela um estilo narrativo, “perfeitamente adequado à vida que leva Lazarillo”, marcado pela densidade textual, rapidez ou agilidade nas ações do personagem central no caráter incisivo e determinante das situações narradas. Há também quem o considere (seria paradoxal?) um romance de caráter moralizante. Sem falarmos de seu humor “seco e áspero, como o de um cavalheiro que, através das piores situações, conservasse o brio”. Não é preciso lembrar que, pelo seu enorme sucesso e popularidade, essa novela “realista” e de “crítica social implícita”⁸ do século XVI deu início a uma série de obras literárias publicadas não só na Espanha, mas em várias partes do mundo (inclusive no Brasil) que procuraram imitá-la quanto a seu enredo e às modalidades de peripécia do seu singular protagonista.⁹

⁸ Ideias e aspectos extraídos do verbete “Lazarillo de Tormes”. In: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, 1993, Volume 12: 6705.

⁹ Impossível não ter que se referir, levando em conta a dimensão do personagem pícaro e do malandro, o modelar e pioneiro estudo de Antonio Candido intitulado “Dialética da Malandragem”. É preciso no entanto ressaltar que o brilhante ensaio do crítico brasileiro estabelece semelhanças e diferenças, de modo isolado, entre o herói pícaro e o malandro brasileiro. Em nossa perspectiva de análise, o personagem central do conto “Traços Biográficos de Lalino Salâthiel ou A Volta do Marido Pródigo” acaba, de certa forma, aglutinando características atinentes às duas modalidades anti-heróicas defendidas pelo autor de *Literatura e Sociedade*. Conferir CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993: 19-54.

O que é um pícaro?

Dispomos de uma enorme diversidade de explicações etimológicas e semânticas para o termo “pícaro”. Há quem defenda sua remota proveniência do substantivo francês *picard*, ou seja, o habitante da Picardia – uma antiga província francesa fronteiriça a Flandes (MELLO, 1979: 14). Mas faz-se necessário ressaltar que, em espanhol, idioma pátrio do nosso Lazarillo de Tormes, existe o termo *picardo*, compreendido como “romeiro”, “estropeado” ou “esfarrapado” cuja semântica, segundo a professora Linalda de Arruda Mello, talvez pudesse ser explicada pelo fato de terem sido os *picardos* peregrinos humildes que durante a Idade Média se dirigiam em romaria à cidade de Santiago de Compostela para pagar promessas. Seguindo a mesma linha de raciocínio (a da humildade dos *picardos*), é curioso observar que o nome do picaresco personagem (Lazarillo) pode ser traduzido por “Lazarinho”, fato que estabelece direta relação com a designação nominal do humilde Lázaro (irmão de Maria e Marta) que de acordo com o *Novo Testamento* morreu morfético e foi ressuscitado por Jesus Cristo. Como defende Linalda de Arruda Mello e, em sentido paradoxal, relativamente a esta primeira acepção do termo,

Também se diz que os soldados picardos foram muito conhecidos na Espanha, no século XVI, pela fama do alto desempenho do exército da Picardia e de Flandes, existindo a expressão “*vivir como un picardo o pícaro*”, o que seria viver bem, viver afortunado, de boa sorte, mais ou menos como um boêmio. Já o vestir-se “*a lo picard*” significava estar esmolambado, sujo (MELLO, 1979: 15).

A professora Linalda lembra, ainda, que na França antiga o sujeito *picard* era “caracterizado pela preguiça, pobreza ou vagabundagem”, acepções que a nosso ver estabelecem maior relação com a figura do pícaro aqui enfocado. Conforme mencionamos, em se tratando do conto “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo”, sobretudo quanto às especificidades do estilo literário rosiano nele presentes, há uma série de elementos da narrativa brasileira relacionados com a tradicional obra da literatura picaresca espanhola à qual já fizemos referência. Além do caráter biográfico que assinalamos da trama, salta aos olhos, antes de qualquer detalhe, a própria personalidade do seu irrequieto e malandro protagonista.

Narrado em terceira pessoa, fator diferenciador com relação à estória do Lazarillo de Tormes, por um narrador culto e onisciente (outro elemento que frontalmente o diferencia do ponto de vista narrativo típico da novela picaresca tradicional – em que normalmente a personagem central narra sua própria história), o conto de Guimarães Rosa apresenta um narrador que se revela profundo conhecedor do universo enfocado, ao mesmo tempo seguindo uma tradição que, no caso brasileiro, nos revelou de modo mais saliente personagens como Leonardo Pataca, também um pícaro à moda

nacional criado pelo jovem autor romântico Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), em suas originais *Memórias de Um Sargento de Milícias* (atentemos para a especificidade memorialista do título, como vemos, é também um livro de “memórias”) – e o impagável *Macunaíma*. Este último, a versão genuinamente brasileira de um picareta homônimo concebido pelo escritor modernista paulistano Mário de Andrade (1893-1945), uma espécie de síntese da nossa malandragem expressa no caráter desse autêntico *pícarus brasiliensis*. Nessa linha de raciocínio, Kothe (1985: 49) argumenta que o pícaro é uma espécie de “herói épico às avessas”, oriundo de um baixo estrato social, que se comporta “de modo pouco elevado”, mas ao mesmo tempo se eleva “literariamente à medida que se torna o centro de toda a narrativa e conta inclusive com a complacência e a simpatia do leitor”. Segundo este estudioso, o personagem picaresco representa “o modo pelo qual a classe baixa consegue entrar no picadeiro da literatura”, constituindo-se, ao contrário dos grandes heróis épicos e trágicos da tradição greco-latina, “um herói cuja grandeza é não ter grandeza alguma”.

Sem esquecer a importância literária da novela picaresca no âmbito da prosa narrativa dos séculos XVI, XVII e de sua imensa influência na produção que se seguiu na progressão do tempo, é necessário destacarmos outras características do herói tido como pícaro que encontram ressonância no conto “A Volta do Marido Pródigo” do escritor mineiro. Para Díaz-Plaja (1958: 158-159),

Un pícaro es un hombre sin oficio determinado, que vive de un modo irregular y vagabundo, que es, alternativamente, criado de un aristócrata o tahir de una taberna, cuando no vive de limosna o de sus raterías; sin ser un delincuente, su situación es siempre poco clara. Su aspiración es vivir sin desear la vanagloria. Su fortuna, casi siempre, adversa. Ello le hace resignado ante su suerte y le dota de una filosofía pesimista ante la vida. [...] En realidad, la novela picaresca es la reacción más completa contra el libro de caballerías. [...] El pícaro es un vagabundo; su profesión más frecuente es la de criado. Así sorprende la intimidad de muchas vidas elevadas – aristocratas, militares, religiosos – y advierte lo que hay en ellas de falso y de criticable. La novela picaresca es, esencialmente, satírica; y la sociedad está reflejada con toda crudeza, exponiéndonos sus pequeñas misérias y sus lacras morales. El pícaro se venga de la miséria en que la sociedad le tiene, mostrándonos la ridícula realidad de quienes aparentan grandezas.

Na estória “A Volta do Marido Pródigo” Eulálio de Souza Salãthiel, à moda do anti-herói da tradição narrativa espanhola picaresca, é, antes de mais nada, um incorrigível hedonista, malandro, inimigo do trabalho, sempre interessado em viver para o prazer e a diversão. No entanto, não merece ser considerado um delinquente. Pode ser comparado à figura popular de um

Pedro Malazartes, personagem conhecidíssimo da literatura de cordel e dos contos populares, outro mestre das artimanhas e da inventividade que lhe permitem angariar simpatia até dos que são por ele enganados. De acordo com o que afirma o estudioso espanhol no excerto acima destacado, nosso protagonista – também chamado de Lalino ou de Laio por todos que o conhecem – não tem um ofício definido, levando uma vida desregrada de pura malandragem, mas que por sorte acaba sendo amparado e acolhido, tornando-se uma espécie de privilegiado criado de um rico fazendeiro, o Major Anacleto, grande conhecedor das espertezas do irrequeto mulatinho. Sendo homem poderoso e envolvido com a política, embora saiba bem quem é Lalino Salãthiel mesmo assim acaba contratando-o para ser seu “cabo eleitoral”. No final das contas, à moda do pícaro tradicional, o esperto Lalino sempre se dá bem.

Os nomes “picarescos” de Lalino (breve comentário etimológico)

Na literatura de João Guimarães Rosa é indiscutível a importância do significado dos nomes de certos personagens para uma espécie de “justificação” das suas ações no enredo de cada estória. Acerca deste tema, há bons trabalhos publicados especialmente voltados para o estudo da onomástica ficcional rosiana, enquanto elemento que concorre para uma maior compreensão da personalidade de determinados personagens e da sua importância em relação aos fatos narrados.¹⁰ Neste sentido, o escritor de Cordisburgo parece querer concordar com a opinião do filólogo, também mineiro, Celso Ferreira da Cunha (1917-1989) quando nos chama a atenção para o fato de que “nomear alguém é tocar-lhe a própria personalidade”, sendo tal ação um gesto de “caráter especial”. De acordo com o conhecido gramático brasileiro, “ao se constituir ‘etiqueta e não símbolo do indivíduo’, o nome acaba por designar, evocar, sugerir e, pelas ‘múltiplas relações que inspira’, também conferir – ‘por estranho paradoxo’ – ‘a condição de ser, a um tempo, a palavra mais individualizada e a mais significativa de todas’”.¹¹

¹⁰ Conferir, a propósito, os seguintes estudos: SANTOS, Juliana Conceição Fonseca. *Nomes de Personagens em Guimarães Rosa*. Prefácio de N. Rossi. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. (Coleção de Literatura Brasileira, 4); MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de Seus Personagens*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Imago, 1976; e SILVA, Antonia Marly Moura da. “Aspectos Peculiares da Poética Rosiana: Os Nomes Próprios”. In: *Graphos*. João Pessoa: Ideia, Volume 9, Número 2, 2007: 113-123. [Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba].

¹¹ Ver LUCENA, Gilberto de Sousa. “Paay Gómez Charinho, Almirante e Trovador do Mar”. In: DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (Organizadora). *Faces do Medieval: Gênero, Poéticas, Resistências*. Recife: Baraúna, 2008: 87-107. *Apud* CUNHA, Celso. *Língua e Verso*. 3ª Edição, revista e aumentada. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1984: 115. (Coleção “Nova Universidade” – Linguística, 10).

De acordo com as pesquisadoras Maria Lúcia Mexias Simon e Aileda de Mattos Oliveira (2004), “o nome é tomado como metáfora da própria pessoa”. Segundo estas filólogas, em torno dos nomes próprios podemos agregar valores, “reais ou imaginários”, relacionados “a seus portadores”, ao mesmo tempo em que determinados nomes podem constituir-se em “indicadores de determinadas qualidades” ou de atribuições referentes ao sujeito nomeado. Neste sentido, no conto “A Volta do Marido Pródigo”, o personagem central – já no seu primeiro nome – agrega uma semântica indiscutivelmente relacionada, com toda coerência, à sua personalidade de esperto e falante *bon vivant*. É preciso frisar que o substantivo próprio “Eulálio” tem sua origem – de acordo com o *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes* do professor Rosário Farâni Mansur Guérios – no nome grego *Eulálios*, cujo significado corresponde justamente àquele “que fala bem”, que é “eloquente” ou “bem falante”.¹² Portanto, alguém com especial capacidade de exercitar adequadamente o discurso e que pode ser considerado um “falador”. É necessário lembrar que Eulálio (Lalino) “está sempre puxando assunto” com todos que o cercam.

No conto de Rosa, sem dúvida alguma a personalidade do “mulatinho” Eulálio de Souza Salãthiel – que “tinha cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora” (VMP, p.70), faz jus de modo pleno à semântica aqui comentada a respeito do seu primeiro nome. Em várias passagens o narrador descreve, com evidência incontestável, a habilidade de Eulálio para tirar proveito do seu talento de sempre convencer através da conversa. Os exemplos são inúmeros ao longo da narrativa. Por sua vez, a alcunha Lalino guarda vinculostanto do ponto de vista mórfico quanto semântico com o adjetivo “ladino”, que pode bem significar “manhoso”, “espertalhão”, “finório” ou “astuto”.¹³ Tais adjetivos são todos aplicáveis à natureza picaresca das atitudes ou do comportamento do protagonista. Apelidado de Laio, nome de um dos personagens da famosa tragédia grega *Édipo Rei*, por boa parte dos moradores da comunidade do Bagre, essa alcunha – um substantivo bastante corrente no português e também derivado da palavra grega *Láios* (que significa “tordo”), pode a nosso ver de alguma forma também se adequar à personalidade do mulato malandro.

O “tordo” é um curioso “pássaro de plumagem branca encardida e salpicada de manchas escuras”.¹⁴ Talvez pudéssemos associar a imagem chamativa dessa incomum ave com a figura, sempre em evidência, de Lalino. Isso porque as cores contrastantes da plumagem do pássaro referido concorrem para realçar o destaque da sua presença, uma situação que envolve certa “notoriedade” também comum à personalidade de Lalino no âmbito da

¹² GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. 3ª Edição, revista e aumentada. São Paulo: Ave Maria, 1981: 113.

¹³ Em LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. 3ª Edição Revista e Ampliada Pelos Professores Francisco de Assis Barbosa e Manuel da Cunha Pereira. São Paulo: Ática/Scipione, 1990: 378.

¹⁴ Conferir AMORA, Antônio Augusto Soares (Supervisor) & ALVES, Afonso Telles (Organizador). *Minidicionário Soares Amora da Língua Portuguesa*. 4ª Edição. São Paulo: Saraiva, 1998: 704.

narrativa rosiana. No mesmo sentido, mas com a especificidade de contraste contrária (escuro/branco), o cavalo qualificado como “tordilho”, uma variedade morfológica do substantivo “tordo”, possui “pêlo escuro sarapintado de branco”.¹⁵ É necessário, neste processo de comparação, considerar a relação mórfica e semântica entre os nomes e as características físicas das duas espécies animais destacadas. Sendo pertinente ora lembrar que João Guimarães Rosa foi um grande interessado em bichos. Conforme antes ressaltado, através de devotas e infindáveis visitas a zoológicos pelo mundo afora, ou mesmo ao efetivar sérias pesquisas nos seus deslumbrados contatos com o ambiente natural, sempre buscou o conhecimento da “personalidade” de animais e plantas, seres que com muito destaque frequentam suas estórias.

Por sua vez, o sobrenome “Souza” (uma forma variante de “Sousa”) tem sua remota origem na palavra latina *Saxa* (de onde adveio a variação romana *Saqsa*), e que no século XI correspondia ao termo *Sausa* (componente de “seixo”/“rocha”). Em outra acepção, “sousa” é uma “espécie de pombo bravo também conhecido por seixa”. Há notícia da opinião de biólogos e zoólogos que consideram essa ave, de comportamento em princípio silvestre, perfeitamente domesticável, podendo chegar inclusive a ser utilizada pelo homem como “pombo correio”. É necessário rememorar que em nossa estória Lalino de Sousa não deixa de ser um “empedernido”, em comparação a uma “rocha”, servidor do Major Anacleto no desempenho de sua função de “cabo eleitoral” do rico fazendeiro. Seu “trabalho” de “mensageiro” também não o deixa distante da imagem ou da figura do “pombo correio” (o “seixa”), enquanto porta voz, transmissor ou arauto da mensagem política do seu austero patrão. O sobrenome “Sousa” ainda resguarda vínculos com um dos troncos genealógicos da nobreza em Portugal. Segundo o filólogo Mansur Guérios, era o “Sousão” certa propriedade de uma tradicional família portuguesa, rica e ainda possuidora de um majestoso solar ou vila denominada “Arrisana de Sousa”.¹⁶ Nos parece que o escritor mineiro de Cordisburgo não resistiu em caracterizar seu impagável personagem – já a partir de um dos seus nomes – como um “nobre”, cuja personalidade se destaca pela inteligência, cavaleirismo – (à moda de um trovador medieval, Lalino vive fazendo serenata para tudo que é mulher) –, pelo privilégio de levar uma boa vida e possuir o talento verbal de sempre convencer falando. Sem dúvida, um caboclo *expert* da retórica que a tem no domínio e dela faz uso com eficácia.

A seu tempo, “Salãthiel” não deixa de evocar claramente o substantivo “Salatiel” originado do hebraico *Shalathiel* que significa “supliquei (*shalathi*) a Deus (*El*)”. Nesta acepção, o nome estabelece aproximação com o personagem de determinada parábola bíblica chamado justamente de “Salatiel” (o “suplicante”), filho de Jeconias segundo o *Livro da Geração de Jesus*

¹⁵ LUFT, Celso Pedro. 1990: 604.

¹⁶ GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. 1981: 229.

Cristo.¹⁷ De outra forma, o quase desconhecido e “estranho” substantivo próprio “Salãthiel” pode sugerir ou revelar uma curiosa e incomum corruptela que lembra o nome do próprio demônio, também conhecido em seu imenso rol de denominações por “Satã”. Como sabemos, esta maligna entidade – “um anjo decaído”, segundo a *Bíblia* – carrega toda uma simbologia negativa em sua sinistra “personalidade”. De acordo com nossa tradição,

No âmbito da cultura popular, a figura do demônio representa o mal extremo. Pior ainda, é a “entidade” que atenta contra a vida e as fontes que a alimentam. Nada pode ser comparado à ação maligna do Diabo na mente do homem popular, que é geralmente associado aos valores cristãos ou à humildade e simplicidade do mundo rural. [...] De acordo com o *Novo Testamento*, Satanás é um “anjo decaído” que tentou Nosso Senhor Jesus Cristo no deserto, e – possivelmente – pela sórdida tradição que o envolve acabou sendo mal visto e banido do universo cultural popular. Quase sempre Satanás aparece na literatura (de cordel, principalmente) como figura maculada, astuta, libertina, dissoluta, exposta ao ridículo e semeadora de todas as desgraças.¹⁸

Como o pícaro, “Satã” também se serve de mesquinhos expedientes na intenção de se aproveitar e causar prejuízos às suas vítimas, através da prática de ações envolvendo o engodo, a maldade, a malícia, a luxúria ou concupiscência. Segundo Xidieh (1993: 99), no espaço da cultura popular – “no campo sagrado-religioso” – há sempre “a inquietante presença” do Diabo que, para o sociólogo paulistano, trata-se de “uma entidade maléfica e danada e que pertence, paradoxalmente, ao mundo do sobrenatural”. Não obstante este fato, “é perdurável, apesar de danado. E tem poderes, apesar de maldito. E tem uma esfera especial de domínio e forças, para estar em luta com as divindades e com os homens”. O referido estudioso afirma ainda que, “para o homem de cultura de ‘folk’, o mundo do sobrenatural é também um mundo de gente, um mundo de gente mais sabida, mais esperta e aquinhoada de dons, mas um mundo de gente, sempre, e, como tal, manipulável”.

Dessa forma, nada soaria mais insólito do ponto de vista mórfico (embora preservando alguma coerência em termos de caráter com relação ao pícaro Lalino) do que a escolha de parte do sobrenome do personagem – *Salãthiel* – sugerindo-nos uma associação que poderia ser assimilada, estando em questão a funesta “entidade”, levando-se em conta o seguinte raciocínio: *Satã* > *Salã*, esta última a forma por assim dizer contrata de “Salãthiel” e, digamos, também “corrupta” de uma das variadas alcunhas mais populares do chamado

¹⁷ Devo esta referência a MELLER, Lauro. “De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino”. In: *Anuário de Literatura*. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Santa Catarina, 1996: 66. [Artigo de periódico]. Conferir ainda o *Livro de Mateus*, em seu capítulo 1: versículo 12.

¹⁸ Citação extraída de LUCENA, Gilberto de Sousa. “Confronto Inusitado Entre Dois Arautos da Poesia de Cordel”. In: *Correio das Artes*. João Pessoa: A União, Ano LXI, Número 9, Setembro/2010: 40-42.

“príncipe das trevas”. Merece destaque a ideia de que um “príncipe” não deixa de ser um nobre que, no caso de “Satã”, usa de seu poder e prestígio para praticar o mal. Com relação a Lalino, também comparado a *El Diablo Cojuelo* da tradição picaresca espanhola, o fato de não “carregar comida cozinhada de madrugada” até o trabalho – “p’ra depois comer requentada” (VMP, p.74) – era “regra” desse, digamos, requintado “princeso” caboclo do arraial do Bagre uma vez que se furtava a demonstrar sua condição de pobre.

No mesmo sentido, embora arrefecendo a imensa carga negativa de “Satanás” em relação ao comportamento do simpático e espirituoso Eulálio, na trama de Rosa carece antes de tudo lembrar que Salãthiel também nutre ardente desejo carnal por prostitutas e se revela grande hedonista, dado que é à jogatina, à bebida e às festas acompanhadas com música e encenações teatrais. No entanto, sem querermos atribuir ao esperto “mulatinho” toda a carga da maldade típica de “Satã”, achamos ser ele uma figura muito mais próxima do estereótipo do *latin lover*, um amante verdadeiramente *caliente*, malandro partidário da boa vida, da “esbórnia” e do “fuzuê” com mulheres, segundo afirma categoricamente o onisciente narrador.

Lalino e seu mundo

A exemplo dos romances da tradição picaresca (principalmente espanhola), o conto “A Volta do Marido Pródigo” – conforme já enfatizado – é rico quanto à diversidade das ações dos personagens envolvidos na trama. A vida do malandro “conversador” e contador de estórias, Eulálio de Souza Salãthiel, é dinâmica de peripécias. Com sua malandragem e vivacidade, nosso protagonista usa de todas as artimanhas e desculpas para “justificar”, por exemplo, seus frequentes atrasos ao trabalho – numa área de escavação de minérios – sempre se furtando do esforço laboral utilizando-se da estratégia, como seu próprio divertimento, de contar “causos” para os demais trabalhadores. Demonstrando completo conhecimento do comportamento “altivo”, cínico e esperto de Lalino Salãthiel, na sua chegada atrasada ao local de trabalho é o próprio narrador quem nos adverte:

Vem bamboleando, sorridente. [...] Os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação. Lalino tem um soberbo aprumo para andar, [...] nunca foi soldado, [...] E assesta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe. (VMP, p.70-71).¹⁹

¹⁹ Todos os excertos de “A Volta do Marido Pródigo” e dos demais contos transcritos no presente estudo foram retirados de ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 9ª Edição (Póstuma). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1967. (Coleção Sagarana, 1). A narrativa é identificada pelas iniciais maiúsculas do seu título (VMP), seguida da numeração respectiva da página em que o trecho citado aparece na edição referenciada.

Embora escarnecido pelos colegas, o cínico e esperto “mulatinho” se faz de mal entendedor (era como se “estivesse recebendo uma ovação”, segundo o narrador). Ao tratar “carinhosamente” o dirigente como “seu Marrinha”, o malandro consegue até certo ponto “cativá-lo”, apesar de o homem ter plena consciência da esperteza de Lalino. Ao ser advertido que só ganharia “meio dia” por causa do seu atraso ao trabalho, Salãthiel “derrama” conversa no chefe:

Amanheci com uma nelvalgia... Fiquei com cisma de apanhar friagem... [...] – Mas o senhor vai ver como eu toco o meu serviço e ainda faço este povo trabalhar... (VMP, p.71).

Como se sabe, Lalino é um grande conversador – “põe mão na cintura e não pára de discorrer”, conforme explica o narrador (VMP, p.73). Seu Marra acaba “caindo no papo” do preguiçoso mulato e, embora querendo demonstrar dureza, o espertalhão tem seu atraso dispensado:

Está bem, seu Laio, por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez!... E agora, deixa de conversa fiada e vai pegando a ferramenta. (VMP, p.72).

Era só o que Lalino queria, passando – Junto aos colegas – a “puxar” assunto, contando “causos”, estórias por ele prometidas de serem qualquer dia representadas, em forma de peça de teatro, pelos colegas trabalhadores e espertamente granjeando simpatia de todos que, mesmo conhecendo sua sagacidade e inteligência, nutrem por ele certa admiração. Um exemplo dessa artimanha é querer, em pleno ambiente de trabalho, narrar a “peça do Visconde” – conforme defende o malandro, “teatro de gente escovada”. Salãthiel tem a intenção de encenar esse espetáculo teatral, muito “avançado” para a comunidade do Bagre pela forma com que as mulheres (atrizes) deviam aparecer. Em função dos aspectos indecorosos da peça, o malandro se vê repreendido pelo patrão, seu Marra, que não concorda com a intenção de Lalino afirmando: “Deus me livre!” – (VMP, p.77). Alguns companheiros e colegas de trabalho na mina no entanto – como Generoso, Tercino e Correia – percebem bem que se trata de um esperto aproveitador que só quer levar “boa vida”. Correia, por exemplo, conhece bem da “manha” de Lalino ao sentenciar: “– Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima, e fica contando história e cozinhando o gado...” (VMP, p.71). Generoso passa a observar que o espanhol Ramiro – sujeito bem situado financeiramente e morador da comunidade do Bagre – tem interesse em Maria Rita, a então fiel e verdadeira esposa de Salãthiel. Por sua vez, Correia a esse respeito comenta:

– Prosa, só... Pirão d’água sem farinha!... Era melhor que ele olhasse p’r’a sua obrigação... Uns acham um assim sabido, que é muito ladino; mas, como é que não enxerga que o Ramiro

espanhol anda rondando por perto da mulher dele?! (VMP, p.74-75).

Advertido, o malandro não se incomoda e traça – totalmente despreocupado – um plano de ir embora para o Rio de Janeiro. Queria estar bem longe daquele povo que se incomodava com a sua vida. Antes, porém, sugere uma festa no acampamento dos trabalhadores com Lourival, um tocador de sanfona: “Isto aqui está ficando choroso demais” (VMP, p.74), segundo Lalino. Sem condições financeiras para viajar, acaba por recorrer ao próprio Ramiro para lhe pedir dinheiro emprestado. Decidido a partir, o mulatinho não quer levar com ele a esposa pois sua intenção era só usufruir dos prazeres da famosa capital sem ter ninguém por perto para atrapalhá-lo. Pelas conversas do malandro junto aos seus pares, era como se ele já conhecesse bem o Rio de Janeiro (inclusive as belas e sensuais mulheres estrangeiras dos seus bordéis). Tudo não passava de conversa fiada, pois segundo o onisciente e atento narrador Salãthiel “nunca passou além de Congonhas, na bitola larga, nem de Sabará, na bitolinha, e, portanto, jamais pôs os pés na grande capital” (VMP, pp.75-76). Mesmo assim, acaba deixando Maria Rita sozinha na fazenda, embora saiba – da boca dos amigos – que o espanhol tinha interesse nela. Seu Miranda, no caminho para Lalino pegar o trem, tenta demovê-lo da ideia de partir sem levar a esposa (no que não é ouvido). O malandro lhe faz um pedido:

– Olha, fala com a Ritinha que eu não volto mais, mesmo nunca. Vou sair por esse mundo, zanzando. Como eu não presto, ela não perde... Diz a ela que pode fazer o que entender... que eu não volto, nunca mais... (VMP, p.84).

Seu Miranda ainda tenta dissuadir Lalino de sua intenção de ir embora, deixando a esposa, ao argumentar para ele que sua atitude era “uma ação de cachorro”. Ainda que reagindo com alguma “brabeza”, Salãthiel chega a espertamente pedir desculpas a seu experiente conselheiro que continua insistindo na tentativa de fazê-lo mudar de ideia: “– Inda está em tempo de ter juízo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...” (VMP, p.84).

Num discurso de puro e sincero aconselhamento, seu Miranda revela seu lado crente e de homem temente a Deus. A decisão de Lalino em partir une a voz que narra ao mesmo ponto de vista de seu Miranda através de uma fala em tom de advertência dirigida ao malandro, considerando a incerteza do destino que o espera na cidade grande. Nessa comunhão de propósitos quanto a não concordância com a partida de Lalino, até a natureza “reage” em relação à firme decisão do folgado “mulatinho”. O próprio narrador esclarece a esse respeito:

Nos pântanos da beira do Paraopeba, também os sapos diziam adeus. Ou talvez estivessem gritando, apenas: – Não! Não! Não!...

Bão! Bão! Bão!... – em notável e aquática discordância. (VMP, p.85).

Pela boca do narrador, podemos ver refletida a insólita desaprovação dos sapos do Paraopeba para com a decisão da partida de Lalino. Daí uma reação – que inicialmente se esboça de modo até indeciso – confirmando uma “aquática discordância”. Não querendo que a esposa soubesse, Lalino parte despreocupadamente levando com ele só a roupa do corpo. No Rio de Janeiro nosso *bon vivant* passa a se esbaldar na farra com mulheres e a jogatina. Segundo o onisciente e sisudo narrador, suas “aventuras na capital do país foram bonitas” mas só podiam “ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (VMP, p.86). Na sua fala, em terceira pessoa mas com seguro conhecimento de causa, acaba se “traindo” por se recusar a narrar a imoral aventura de Lalino na cidade grande. Sua decisão faz dele uma voz em consonância com os princípios morais de bons costumes defendidos pela comunidade do Bagre, que não aceitava – em nenhuma hipótese – certas “safadezas” do tipo das praticadas com as prostitutas pelo lascivo “mulatinho”.

Plenamente integrado à até então boa vida no Rio de Janeiro, o malandro ainda se maldizia a respeito do seu cotidiano no arraial. É a voz do narrador, que se imiscuindo na mente do personagem e até concordando com o ponto de vista dele, conscientemente registra que

Aquilo cansava, os ares. Havia mal o sossego, demais. Ah, ali não valia a pena. Ir-se embora? Não. O ruim era só no começo; por causa da inveja e das pragas dos outros, lá no arraial... Talvez, também, a Ritinha estivesse fazendo feitiços, para ele voltar... Nunca. (VMP, p.86).

Como podemos constatar, Lalino estava nesse momento decidido a não mais voltar para o arraial do Bagre, preferindo cair na “estrepolia” e na “pândega”, ao mesmo tempo concordando com o seguinte pensamento (que é também partilhado pelo narrador na forma de sua fala em discurso indireto livre): “Antes magro e solto do que gordo e não...” (VMP, p.86). Com absoluto conhecimento dos fatos, como se estivesse em dois lugares de modo concomitante – no Rio de Janeiro e no arraial, a voz que narra assegura que “um mês depois” da partida “Maria Rita ainda vivia chorando, em casa”. No entanto, após três meses “estava morando com o espanhol”. A comunidade começa então a achar que Lalino “era um canalha, que tinha vendido a mulher”. Entrementes, se encontrando na capital em difícil momento de indecisão quanto ao retorno ou não à sua terra de origem, um pensamento passa a inquietar a fértil mente do “mulatinho esperto” no tocante à sua relação com o sexo feminino. Aqui o narrador, também demonstrando ser culto, insere um comentário – em discurso indireto livre – num excerto rico

em “onisciência seletiva”, em que Lalino especula sobre a possibilidade de voltar embora sem querer abrir mão da farra com as prostitutas:

[...] não, não fartava. As húrís eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. A vida... Na Ritinha, nem não devia de pensar. Mas, aquelas mulheres, de gozo e bordel, as bonitas, as lindas, mesmo, mas que navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real. Ah, era um outro sistema. (VMP, p.86).

No citado trecho de notável maestria narrativa, em que o narrador através do discurso indireto livre estabelece um momento de “fluxo da consciência” do personagem, temos uma noção da inteligência de Lalino que, com bastante lucidez, reflete sobre a natureza das prostitutas e, de modo decisivo, toma algum partido tendo plena convicção de que elas (as denominadas “mulheres de vida fácil”), pelos seus comportamentos, fazem parte de “um outro sistema” que o leva a não pensar em sua verdadeira esposa Ritinha. Pelo menos até esse momento, encontramos resistência por parte do malandro em permanecer vivendo luxuriantemente no Rio de Janeiro.

Referências intertextuais e “narrativas de encaixe”

Em sua obra Guimarães Rosa nos revela o “tema do duplo”, traduzido na “tensão entre as fronteiras da razão e da loucura” ou na “possibilidade de rompimento e mistura do imaginário e do simbólico”. Essa temática encontra-se associada, na literatura rosiana, “tanto à multiplicidade do real, [...] quanto à pluralidade da narração”. A assimilação desse princípio se dá, por exemplo, na adoção de epígrafes que acompanham a narrativa – caso não só de “A Volta do Marido Pródigo” mas também dos demais contos de *Sagarana*, cujos significados antecipam ou sintetizam as estórias que essas mesmas epígrafes emblematizam.²⁰ Um aspecto bastante recorrente dessa “função duplicadora” nas estórias de Rosa (que geralmente instaura alguma forma de “tensão”) é a presença de referências intertextuais e das chamadas “narrativas de encaixe”, segundo classificação teórica de Tzvetan Todorov. De natureza dupla e, ao mesmo tempo autônoma, tais recursos são comumente utilizados para estabelecer relações funcionais entre elementos do enredo ficcional, do intertexto evocado e da(s) narrativa(s) nele “encaixada(s)”. Em nosso caso, logo no início do conto rosiano – na forma de “cabeçalho” – podemos encontrar duas epígrafes que “funcionam” como curtos textos antecipadores

²⁰ Ideia extraída do ensaio assinado por OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “O Eu Por Detrás de Mim: Semiótica e Psicanálise em Guimarães Rosa”. In: MENDES, Lauro Belchior & OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Organizadores). *A Astúcia das Palavras*: Ensaios sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários-UFGM, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998: 101-132.

das situações que passarão a ser narradas. Compreendem uma “cantiga de batuque, a grande velocidade” e um curto trecho “de uma estória”.

A propósito, em “A Volta do Marido Pródigo” podemos falar de alguma relação intertextual ou de procedimentos narrativos típicos da literatura teatral, revelados por exemplo na divisão do conto em nove partes – todas numeradas em algarismos romanos – como se fossem atos ou cenas de uma peça de teatro que correspondem a segmentos ou capítulos da estória. Este aspecto é em certo momento marcadamente assinalado quando o narrador, fazendo jus ao entrecho do conto, encerra a primeira parte da estória à maneira de um ato de peça de teatro, ao afirmar: “E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (VMP, p.80). O procedimento narrativo parece ser, justamente como costuma ocorrer no teatro de origem popular, o de intencionalmente se inserir, no curso da trama, narrativas paralelas que estabeleçam direta relação com a situação vivida pelos personagens. Além de alguns elementos também contidos na estória de Lazarillo de Tormes, podemos assegurar em relação ao conto rosiano que fatos ocorridos na vida do impagável Lalino Salãthiel são perfeitamente equiparados às situações, pelo menos de três outras narrativas evocadas com a interferência do narrador. Num primeiro plano, a parábola bíblica do filho pródigo (conforme já aventado), seguindo-se o exemplo da “rã catacega” (VMP, p.86) e a estória do sapo e do cágado com São Pedro. A funcionalidade destas alusões ou referências intertextuais e das estórias “encaixadas” no fluxo narrativo do enredo é claramente justificada em situações como a que o malandro passa a viver após algum tempo no Rio de Janeiro. Um dos títulos do conto de Guimarães Rosa em apreço nos remete, de modo indiscutível, à conhecida parábola bíblica do filho pródigo. Como é do nosso conhecimento, na bela história narrada por Jesus Cristo no *Novo Testamento*, um homem que tinha dois filhos reparte sua herança a pedido do mais moço dando-lhe o quinhão que por direito lhe pertencia. Segundo o *Evangelho de Lucas*,

Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria.²¹

De acordo com o texto bíblico, após dissipar toda sua fortuna o jovem teve que mendigar em busca de trabalho para se sustentar. Ao conseguir serviço como guardador de uma vara de porcos, para aplacar a fome chegou – desesperadamente – a se alimentar da ração destinada aos animais. Em grande sofrimento, acaba caindo em si e refletindo sobre a boa vida que tinha na casa paterna. Então, resolve voltar para o seu verdadeiro lar. Ao chegar – movido

²¹ Conferir o *Evangelho de Lucas* no seu capítulo 15, versículos 13 e 14.

por grande compaixão – o pai o acolhe com imensa alegria. Porém, o filho mais velho que havia permanecido em casa trabalhando reclama da festa organizada em comemoração ao retorno do irmão perdulário, que tinha gastado com meretrizes sua parte da fortuna. No que o pai serenamente responde-lhe: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado”.²²

A parábola “é uma narração alegórica que, por vias de comparação, extrai um ensinamento de cunho moral” (CÚRCIO, 2007: 47). No conto de Rosa, a referência quase explícita à narrativa bíblica do filho pródigo se dá à medida que o malandro também se vê, como o jovem perdulário do texto bíblico, em dificuldades financeiras longe de seu lugar de origem, vivendo uma vida dissoluta que o levava a gastar tudo que tinha. No caso, na capital – Rio de Janeiro – quando as coisas começam a piorar, financeiramente falando. Embora sem passar pelo imenso sofrimento que o homem da parábola bíblica experimentara, Lalino se vê do mesmo modo obrigado a voltar para o arraial do Bagre. Por sua conhecida aversão ao trabalho, o malandro seria incapaz de na cidade grande sobreviver tendo que “dar duro”. O narrador é quem esclarece, com seguro conhecimento da vida e do momento relativamente dramático vivido pelo personagem: “O dinheiro se fôra. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade” (VMP, p.86).

Mesmo se vendo em situação difícil, agora pensando seriamente em voltar para a boa vida no arraial, Lalino ainda assim “organizou”, segundo o onisciente narrador, “o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê” (VMP, p.86). É preciso lembrar que o malandro havia tomado dinheiro emprestado ao homem que passara a viver com sua esposa. Como haveria de se esperar, Ramiro – sujeito de dinheiro e proprietário de terras – tirava proveito da ausência de Lalino, ao se amasiar com Maria Rita. Apesar da grave situação – quando levados em conta o rol de valores morais da cultura popular – de se viver com uma mulher sem com ela ser religiosamente casado, o narrador esclarece que para o povo do lugar “o Ramiro espanhol era um homem de bem, porque estava protegendo a abandonada, evitando que ela caísse na má-vida”. (VMP, p.85).

O detalhe significativo para se tentar “justificar” tal situação é o fato de o malandro ter tomado dinheiro emprestado ao espanhol, com o compromisso de lhe pagar depois. Até então era como se o despreocupado devedor tivesse “empenhado” sua mulher, permitindo que seu credor tirasse proveito do convívio com ela. Ao testemunhar o relacionamento de Maria Rita com Ramiro, a comunidade começa a nutrir um sentimento de revolta contra Lalino passando a considerá-lo um canalha que “vendera” a própria esposa.

²² Lucas 15, 31-32.

Sempre favorecido por suas inúmeras artimanhas (embora tendo, forçosamente, de voltar ao seu lugar de origem), após o retorno do Rio de Janeiro – por absoluta falência depois de ter gastado tudo que tinha na “esbórnia”, segundo nos confirma o narrador – Lalino tem a sorte de ver arrefecida a indignação da comunidade para com ele. Assim, o mulatinho procura espertamente enredar um discurso que pudesse convencer as pessoas conhecidas (ainda um pouco indignadas) da sua volta. Sua preocupação agora deveria girar em torno de desfazer a imagem negativa que a comunidade do Bagre passara a ter dele. É o narrador quem fornece uma característica determinante do perfil do malandro personagem: o seu talento de sujeito conversador. Lalino “já estava cansado de inventar espírito, pois só com boas respostas é que ia podendo enfrentar as interpelações e as chufas do pessoal” (VMP, p.87).

A seu tempo, Ramiro ao saber do retorno do “mulatinho” para o arraial do Bagre tratou logo de imaginar uma forma para evitar que o homem não o visse com sua mulher. Em tom de ameaça, Lalino queria a todo custo encontrar Ritinha (“eu quero-porque-quero”, dizia). No encontro com o espanhol, sempre conservando a mão próxima ao revólver, foi falar com Ramiro que, temendo uma reação agressiva do marido traído, imediatamente concordou, desde que não fosse em particular. Na intenção de alcançar um desfecho pacífico para a situação, o endinheirado hispânico acaba dispensando a dívida de Lalino. Era exatamente isso que o malandro queria. Após este gesto do afortunado espanhol, Lalino, segundo o narrador, “desinteressou-se” pela ideia de rever a esposa. Queria mesmo era pegar o violão e continuar vivendo em *dolce far niente* junto à natureza prodigiosa das terras do Major Anacleto. Porém, teria de arrumar trabalho para sobreviver. Nesta intenção, e mais uma vez usando da esperteza, recorre a Tio Laudônio – irmão do grande chefe fazendeiro e por ele muito respeitado – para que intercedesse a favor dele junto ao Major no intuito de lhe conseguir uma ocupação. De forma esperta, o malandro chega a externar uma “intenção” de saudar a dívida financeira com Ramiro. Passa a mentir, simulando ter dinheiro para acertar a conta: “– Tive de vir, e aproveitei para lhe trazer o seu dinheiro, para lhe pagar...” (VMP, p.87). Com esse gesto – cuidadosamente planejado – alcança seu objetivo de sensibilizar o espanhol que, de imediato, resolve dispensar – conforme já mencionado – o pagamento da dívida de Lalino para com ele. Era justamente isso que o esperto “mulatinho” esperava. Em seu discurso, misto de ladinagem e hipocrisia, tenta se revelar um homem correto e cumpridor dos seus deveres e compromissos:

– Bem, se o senhor dá a conta por liquidada, eu lhe pego da palavra, porque “sal da seca é que engorda o gado!...” O dinheiro estava aqui na algibeira, mas, já que está tudo quites, acabou-se. Não sou homem soberbo!... Mas, olha aqui, espanhol: eu não tenho combinado nenhum com você, ouviu?! Tenho compromisso com ninguém! (VMP, p.88).

Lalino é a esperteza em pessoa usando de grande astúcia para alcançar seus objetivos. Pensando que o malandro ia novamente embora, Ramiro se enganou. Tendo até que ouvir dele – em tom de ameaça intimidatória – um discurso em que se assinala o “acerto da conta” (dispensa da dívida) entre os dois homens. Na verdade o espanhol queria se ver livre do convívio com Lalino, por estar vivendo com Ritinha, a esposa abandonada. Espertamente, o “mulatinho” passa a se mostrar desinteressado em voltar para a mulher. Queria apenas seu violão de volta. Isso porque, segundo o culto e bem informado narrador, Lalino “não sabe sumir-se sem executar o seu sestro, o volta-face gaiato [...] se afastar, sem mais, no gingar, em arte de moleque capadócio” (VMP, p.89). Tudo não passava de mais uma das artimanhas do esperto Salãthiel, que tinha plena certeza de que Maria Rita voltaria assim que ele quisesse. No entanto, inteligentemente pensou numa reação não só de Ramiro mas da “espanholada” que certamente apoiaria o patrício amigo. Raciocinando com calculada calma e empírica filosofia (inclusive nos revelando uma de suas facetas de conhecedor dos ciclos da natureza), se convence a dar tempo ao tempo.

Como acontece na estória da “rã catacega”, era necessário expurgar tudo de errado, “convenientemente”, de acordo com o narrador, usando da estratégia do batráquio 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” (VMP, p.86). Nisso reside a vivacidade do malandro – agindo com a mesma prudência da “rã catacega” nos revelada pelo narrador – decidindo por uma parada estratégica nas suas peralices, quando pensa: “Diabo! É, então vamos ver como é que a abóbora alastra... e deixa o tiziu mudar as penas, p’ra depois cantar...” (VMP, p.89). Com a convicção de que é necessário esperar para ter a Ritinha de volta, Lalino se mostra agora relaxado e firmemente decidido a usufruir do *locus amoenus* que se encontra à sua disposição nos bucólicos domínios da propriedade do Major Anacleto. Resolvendo por um momento descansar, passa então a contemplar “os territórios ao alcance do seu querer”, segundo nos adianta o consciente narrador. É bom lembrar que era o tempo das “melancias maduras”. Num longo caminhar o folgado “mulatinho” chega até o roçado de Silva da Ponte, onde segundo ele “melancia não tem dono”, lhe servindo para aplacar a fome, ao alcance da mão e de graça.

Num belo momento da trama, o narrador, sempre “pensando” com o personagem ao fazer uso do recurso discursivo indireto e livre, passa a descrever a exuberante natureza, inserindo no seu discurso até elementos sonoros em combinação com uma “toada” que passa a ser cantada por Lalino no seu violão. Em consonância com a situação vivida pelo malandro naquele instante, nos é contada pelo narrador “a estória do sapo e do cágado” que estabelece perfeita funcionalidade com os elementos da narrativa, quanto à esperteza de Salãthiel. Nesse conto popular perfeitamente “encaixado” no enredo sobre o mulatinho, o sapo e o cágado planejam se esconder, “dentro

da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu”. Empolgados na farra, que estava “boa” segundo a voz que narra, não tiveram “tempo de entrar na viola, para o regresso”. Acabam “sobrando” no ambiente celestial e sendo descobertos por São Pedro, que ameaça “varrer” os dois “para baixo”. O primeiro a ser jogado é o cágado, que de acordo com o narrador acaba se espatifando “em muitos pedaços” ao bater numa pedra como consequência da queda. São Pedro percebe que “o sapo estava se rindo” da situação do desventurado amigo e, furioso, exige do batráquio uma explicação. A resposta vem de forma impiedosa: “Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto”. São Pedro ficou ainda mais revoltado, sem perceber que estava caindo no “papo” do espertalhão que, em conformidade com a sua natureza, não poderia jamais voar. Ameaçou então ir junto com o sapo à Terra para “pinchá-lo” na “água ou no fogo”. Com a palavra, um narrador sempre dono da situação:

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 vail...” – 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 desviou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer!...” (VMP, p.91).

Assim, Lalino é indiretamente equiparado, pelo coerente narrador, com o sapo – que se dá bem na estória. Também pertencendo o “mulatinho” à “grei dos sapos” – de acordo com o que nos assegura a voz que narra – encontra nessa “variante verdadeira da estória” um personagem que a ele se compara em astúcia e esperteza. Ao modo de uma espécie de *lullaby* funcionalmente incluído (só que em prosa), a narrativa se “encaixa” perfeitamente no curso da trama para realçar o caráter folgado do malandro que, em comparação com o sapo da estória popular contada, segundo o atento narrador “já estava cochilando, também”. Do tranquilo e despreocupado sono o malandro é despertado por seu Oscar, que passa a dialogar com ele. Lalino, sempre pondo em prática sua esperteza, queixa-se da vida que andava “moída e cozida”, aparentando (apenas isso) estar preocupado com os rumos que sua existência tomara depois de ter deixado Maria Rita. Seu Oscar pensava que Salãthiel queria “tornar a tomar a mulher” por ele “vendida” a Ramiro. Que nada – lhe assegura o malandro – queria era ter “sossego”. Numa atitude típica dos que resguardam os valores éticos e morais do universo cultural popular e os defendem a todo custo, seu Oscar se irrita com a passividade evasiva de Lalino, para ele uma forma de covardia, passando a exigir do malandro uma postura de “homem” nos seguintes termos:

Mas, então, tu não vai cobrar teu direito do espanhol? Vai deixar a sá Ritinha com o Ramiro?... Malfeito! Isso é ter sangue de barata... Seja homem! Deixar assim os outros desonrando a gente?!... (VMP, p.92).

Sem esboçar reação alguma ao desafio ou desabafo de seu Oscar, Lalino está convencido de que “viver de graça é mais barato... É o que dá mais”. Passa então a se comportar resignadamente – “Sou lá besta, p’ra pôr mão em lagarta-cabeluda?! Eu não, que não vou cutucar caixa de mangangaba...” (VMP, p.92), sem certamente abrir mão da sua engenhosa capacidade de sempre tirar o melhor proveito de todas as situações. Segundo o “mulatinho”, tanto Ritinha como a “espanholada” estavam prontos para pegá-lo diante de qualquer reação que os envolvessem. Contestado por seu Oscar, um defensor do princípio, também de acordo com o ponto de vista do narrador, de que “a sociedade tem sua regra” – o malandro não se incomoda, dele discordando: “– Isso não é modinha que eu inventei” (VMP, p.92). Seu Oscar acha então que Lalino enlouqueceu: “– Tá varrido!”. O agora “sério” malandro passa humildemente a até aceitar o fato (“Pode que seja”), garantindo ao seu interlocutor que dá “água aos outros” e pede o mesmo a esses quando está com sede, chegando a afirmar, falsamente resignado: “Este mundo é que está mesmo tão errado, que nem paga a pena a gente querer concertar...” (VMP, p.92). Na ingênua visão de seu Oscar, Lalino estava ficando louco – “um maluco” – passando a ter clemência dele. Um curioso desejo do malandro, além de externar o seu lado de *bon vivant*, vem reforçar ainda mais a ideia da loucura para seu Oscar. É quando o esperto “mulatinho” lhe revela, peremptoriamente, a vontade de fumar:

Agora, fosse eu tivesse feito o mundo, por um exemplo, seu Oscar, ah! Isso é que havia de ser rentel... Magina só: eu agora estava com vontade de cigarrar... Sem aluir daqui, sem nem abrir os olhos direito, eu esticava o braço, acendia o meu cigarrinho lá no sol... e depois ainda virava o sol de trás p’ra diante, p’ra fazer de-noite e a gente poder dormir... Só assim é que valia a pena!... (VMP, p.92-93).

Nessa espécie de delírio, astutamente arquitetado, Lalino Salãthiel chega a causar pungente comoção em seu Oscar. Além de lhe oferecer cigarro – (“Cruz-credo! Seu Laio. Toma um cigarro, e está aqui o isqueiro... Pode fumar, sem imaginar tanta bobagem... Essa pensação besta é que bota qualquer um maluco, é que atrapalha a sua vida. Precisa de tomar juízo, fazer o que todo-o-mundo faz” – [VMP, p.93]) – ainda se propõe, sem garantir, arranjar emprego para o malandro. É como se o discurso delirante de Lalino tivesse o poder e a função (naturalmente prevista por Salãthiel) de comover o amigo, que afirma tentar encontrar para ele uma colocação como cabo eleitoral do Major Anacleto – de acordo com o que assegura o narrador, “homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engabelar”

(VMP, p.93). De imediato, Lalino aceita o “desafio” garantindo todo empenho para fazer a próxima “eleiçãozinha diferente”, já antevendo uma vitória do patrão “no fim da mão”.

Embora aceito de volta ao convívio com a comunidade, a má fama de Salãthiel ainda perdura ameaçando lhe causar alguma dificuldade. Ao ouvir seu Oscar falar em favor do malandro, Major Anacleto reage com extrema irritação:

– Não me fale mais nisso, seu Oscar. Definitivamente! Aquilo é um grandíssimo cachorro, desbriado, sem moral e sem temor de Deus... Vendeu a família, o desgraçado! Não quero saber de bisca dessa marca... [...] Não quero saber de embombo. (VMP, p.96).

Tentando dissuadi-lo da sua opinião a respeito do “mulatinho”, seu Oscar defende que Lalino era “um corisco de esperto, inventor de trêtas”, podendo ser o homem indicado “p’ra poder com as sem-vergonheiras do Benigno”, o inimigo político do poderoso Anacleto. Nesse primeiro momento, sem conseguir atingir seu objetivo, passa a querer mudar de conversa. Em sua onisciência, a voz que narra nos garante que a mudança de conversa com o Major “era tiro e queda”:

[...] pingava um borrão de indecisão, e pronto. Mas seu Oscar, pouco hábil, vinha ultimamente abusando muito do ardis. Por isso o Major soube que o filho estava sabendo e esperando a reação. E ele nunca dava nem um dedo a torcer. (VMP, p.96).

Não querendo declinar do seu ponto de vista, Major Anacleto acaba ouvindo o irmão, Tio Laudônio, um ex-seminarista “sensato” e que de acordo com o narrador “quase sempre” emitia o “derradeiro palpite” em situações como aquela. Mais uma vez o malandro Lalino é beneficiado, tendo agora do seu lado um defensor que gozava de enorme prestígio perante o irmão, um político poderoso. A respeito da vida e da personalidade de Tio Laudônio o narrador, sempre grande conhecedor dos fatos, relata:

[...] quando rapazinho, esteve no seminário; depois, soltou vinte anos na vida boêmia; e, agora, que deu outra vez para sisudo, a síntese é qualquer coisa de terrível. [...] Fala sussurrado e sorrindo, sem pressa, nunca repete e nem insiste, e isso não deixa de impressionar. Além do mais, e é o que tem importância, Tio Laudônio “chorou na barriga da mãe” e, como natural consequência, é compadre das coisas, enxerga no escuro, sabe de que lado vem a chuva, e escuta o capim crescer. (VMP, p.96-97).

Como podemos ver, a sorte continuará do lado de Lalino. Tio Laudônio – (não esquecer do vínculo semântico do nome com o significado latino

original de laudatório: aquele que fala louvando de modo encomiástico ou elogioso) – impõe respeito e é o dono da última palavra sobre os assuntos de seu irmão Major, certamente em função da sua impressionante história. Tem até algo em comum com o nosso esperto Salãthiel. Para ele Lalino merecia ser aproveitado ao emitir a seguinte opinião:

– Um mulato desses pode valer outros... A gente esquentar a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci. (VMP, p.97).

No discurso de Tio Laudônio, são patentes algumas de suas poderosas habilidades. No caso, é indiscutível um laivo malandro de sua personalidade – ele que também um dia chegou a ser um mandrião boêmio – demonstrando habilidade para saber lidar com gente da espécie de Lalino. E, de forma mais poderosa, ter o dom do convencimento, tirando proveito de certo talento para argumentar, “filosofando”, acerca de dons ou talentos até sobrenaturais de alguns indivíduos. Como ficamos sabendo, ele tivera alguma formação seminarista, possuindo o poder discursivo de envolver até Deus em seus argumentos. Diante do tão poderoso dom de convencer de Tio Laudônio, “o Major sabia render-se com dignidade” conforme palavras do narrador. Portanto, Lalino é chamado para assumir o emprego de cabo eleitoral do Major Anacleto que ainda demonstrava alguma resistência para aceitar o “mulatinho” esperto como seu auxiliar na política: “avisa a ele para não vir falar comigo! Explica o-quê que ele tem de fazer... Eu é que não abro boca minha para dar ordens a esse tralha” (VMP, p.97).

Frustrando mais uma vez expectativas, segundo o narrador “Eulálio de Souza Salãthiel parecia ter pouca pressa de assumir as suas novas funções”, não aparecendo “no dia seguinte”. Quando resolve comparecer para dar satisfações ao patrão, Lalino recebe enorme bronca do Major que, mesmo assim, se vê obrigado a ouvi-lo quando o malandro passa a lhe fazer um relato detalhado a respeito das ações dos adversários políticos contra Anacleto. O atraso de se apresentar ao novo trabalho deveu-se ao fato de o sagaz “mulatinho” ter ido colher – antecipadamente – informações junto ao pessoal de Benigno. Uma forma nada inocente de “mostrar serviço” antes mesmo de ser contratado para a função de cabo eleitoral do Major. Usando a estratégia de impressionar o patrão, possivelmente inventando fatos que, segundo o malandro, estavam sendo planejados “sorrteiramente” por Benigno com o intuito de ganhar a eleição, Lalino chega a ressaltar que o adversário não saía mais “da casa do Vigário”, onde se confessava e comungava “todo dia, com a família toda”. A esperteza de Salãthiel se revela no fato de tocar num dos

“pontos fracos” do Major Anacleto: o assunto que envolve a religião. Isso se revela claramente quando afirma:

E anda falando também [se referindo à conversa de Benigno com o Vigário] que o senhor tem pouca religião, que está virando maçom... Está aí, seu Major. Por deus-do-céu, [sic] como isto tudo que eu lhe contei é a verdade!... (VMP, p.98).

Há neste excerto um detalhe quase imperceptível aos olhos do leitor inadvertido. Nos referimos à expressão “deus-do-céu” destacada da fala de Lalino. Como podemos ver, a palavra “deus” encontra-se grafada com a inicial minúscula, diferentemente do que geralmente observamos nos textos de caráter religioso que fazem alusão direta ao “ser supremo”. Nesse domínio há sempre a reverência em relação a esse substantivo (considerado próprio e, portanto, devendo ser escrito com a consoante inicial maiúscula), já que compreende a “entidade suprema detentora de poder e controle sobre os homens e a natureza”. Ou ainda por ser a “divindade, ente supremo, eterno, perfeito; o espírito infinito criador e preservador do universo”.²³ É como se o malandro não quisesse mesmo se referir ao próprio Deus, por estar ardilosamente repassando para o Major Anacleto uma informação mentirosa ou, no mínimo, carregada de um desonesto exagero. A questão da reverência e mesmo da fé em Deus sempre foi muito patente no homem popular, sendo que no caso de Lalino Salãthiel essa regra encontra pronta exceção, mesmo que o “mulatinho” tenha proferido por mais de uma vez ao longo da narrativa a expressão “louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo” (VMP, p.99). Fato que, de certo modo, não o exclui como sujeito que – no seu íntimo – chega a reconhecer o poder divino e a ele ser temente.

Acreditando piamente nos fatos relatados por Lalino, Anacleto reage “estarecido” e “furioso”, chamando imediatamente Tio Laudônio para uma “conferência” que – segundo o sábio narrador – “durou o prazo de se capar um gato” (VMP, p.98). Mais uma vez, o respeitado “ex-seminarista” sai em defesa de Salãthiel: “Não é nada, mano, isto é o começo da graça... Dá dinheiro ao mulatinho, que a corda nele eu dou...” (VMP, p.99). Instado por seus superiores, o malandro exige do Major a designação de um segurança para lhe proteger das possíveis investidas do pessoal de Benigno, no que foi prontamente atendido. A seu favor Lalino consegue do Major a determinação para ser seu protetor o temível “Estevam”, o Estevão, conforme nos esclarece o narrador, “um dos mais respeitáveis capangas do Major Anacleto, sujeito tão compenetrado dos seus encargos, que jamais ria”. Era também um “atirador de lei, e estava sempre concentrado” (VMP, p.99). Apesar de toda essa precaução, Lalino folgadoamente assegura que “era só para se garantir, se fosse preciso”, fazendo questão de afirmar para o patrão que “com paz é que se trabalha” (VMP, p.99). Dessa forma, o narrador, externando juízos que de

²³ LUFT, Celso Pedro. 1990: 211.

alguma forma o faz ser identificado com os “códigos” e valores da comunidade enfocada – esclarece que, ao se tornar o “cabo eleitoral de seu Major Anacleto”, Lalino “tinha de receber respeito. E tudo o mais, com a graça de Deus, foi correndo bem” (VMP, p.100).

O relato do esperto “mulatinho” passa a surtir efeito. De imediato, o influente e poderoso Anacleto procura o vigário, que estava muito aproximado do seu opositor político, Benigno, na tentativa de angariar o apoio do padre lhe oferecendo um cargo de “inspetor escolar”, prontamente aceito pelo religioso, juntamente com uma “leitoa” e algum “dinheiro”. É necessário destacar que Lalino, espertamente, havia antes feito uma “visita de cortesia” ao presbítero, conseguindo com sua vivacidade cativá-lo em torno dos seus interesses. Para o Major, o padre revelou:

Quem esteve aqui ontem foi esse rapaz que agora está trabalhando para o senhor. Também se confessou e comungou, e ainda trocou duas velas para o altar de Nossa Senhora da Glória... E rezou um terço inteiro, ajoelhado aos pés da Santa (VMP, p.100).

Simulando um comportamento de fiel fervoroso, Lalino investira na sensibilização do vigário que, contrariando princípios da doutrina apregoada pela Igreja Católica, passa à intenção de ajudar o perspicaz “mulatinho” em seu conflito matrimonial. Ainda na sua conversa com o Major Anacleto, pondera:

O caso dele, com a mulher mais o espanhol, é muito atrapalhado, e por ora não se pode fazer coisa alguma... Mas, havendo um jeito... Como bom católico, o senhor não ignora: a gente não deve poupar esforços visando à reconciliação de esposos. Aliás, só lhe falo nisso porque é do meu dever. O moço não me pediu nada, e isso prova que ele tem delicadeza de sentimentos. Depois, assim com tanta devoção à Virgem Puríssima, ninguém pode ser pessoa de todo má... (VMP, p.100).

Certamente, essa opinião do vigário surtiria um benéfico efeito na vida de Salãthiel. Os espanhóis, sempre se queixando do malandro ao Major, não armaram uma “contenda” com ele porque souberam que agora “o maldito perro” (uma corruptela do substantivo *perro*: cão, cachorro, em língua espanhola) estava trabalhando para Anacleto. Segundo eles o “canalha” não merecia tantas “altas confianças” pois até tinha se tornado “muito amigo do filho do senhor Benigno”, tendo ido com ele e o guarda-costas Estevão ao povoado da Boa Vista “com violões e aguardente”. Segundo o onisciente narrador, essa comunidade era “um dos focos da oposição”. Ao tomar conhecimento do fato, Major Anacleto parte furioso para repreender Lalino, mas, novamente, é levado pela conversa do malandro que ainda tem a seu favor o sóbrio e correto Tio Laudônio, que pede calma a seu irmão. Ele que

estava agora no “comando político” e “transitava com pouco alarde e se deitava na cama quando queria pensar melhor”, segundo nos esclarece mais uma vez um sapiente narrador (conferir VMP, p.104). A implicância dos espanhóis com o “mulatinho”, postura inclusive desaprovada pelo Major, passa a ser “justificada” por astutos argumentos de Lalino. Alega ele que os estrangeiros não são patriotas “acham que a gente dar viva ao Brasil é mexer com eles” ainda advertindo o patrão (um político em vésperas de eleição), de que estrangeiro “não tem valor, [...] pois eles nem não votam”/“[...] não têm direito de votar em eleição” (VMP, p.104).

Tentando conquistar ainda mais o Major Anacleto, Lalino se explica que havia ido ao povoado do Papagaio e a outras localidades da redondeza com o único intuito de angariar votos para o patrão (e não para assediar Ritinha, conforme sugeriram), com a imensa responsabilidade de tecer argumentos (sempre infalíveis) objetivando convencer muita gente a votar nele, o homem que havia lhe dado o emprego de “cabo eleitoral”. Tio Laudônio – “roxo de curiosidade profissional”, ao escutar as justificativas do malandro sai, como sempre, em sua defesa:

Valeu. O que você espalhou de boca, de boca o Benigno junta... Fazer política não é assim tão fácil... Mas, alguma coisa fica, no fundo do tacho... (VMP, p.103).

Como é possível constatar-mos, os argumentos e estratégias de convencimento de Lalino são bastante fortes e funcionam como autênticos mecanismos de autodefesa, que não deixam dúvida alguma quanto à esperteza do malandro. Porém o esperto personagem não deixa de ter o seu “momento de fraqueza”, ao pedir a seu Oscar, seu “prestativo e bom amigo”, que procurasse Maria Rita para tentar convencê-la a uma reconciliação. O tom indeciso, indefinido e inseguro do discurso do “mulatinho” também assinala uma forma de esperteza que pode ser compreendida como um jeito de Lalino não se comprometer, de forma absoluta, na possível volta para a sua verdadeira esposa. A seu Oscar pediu-lhe que

Procurasse a Ritinha e falasse, e dissesse, mas não dissesse isso, e calasse aquilo, mas dando a entender que... mas sem deixar que ela pensasse que... e aquil’outro, e também etc., e pronto. (VMP, p.105).

Como é bem patente em sua fala, nada fica bem “explicado” para o portador do recado. Poderíamos mesmo aqui falar de um recurso discursivo utilizado por Lalino para, de certa forma, fazer de seu Oscar um tolo. Não correspondendo às expectativas do malandro, no encontro com Maria Rita, que “tinha olhos, pernas e cabelos tentadores”, de acordo com o narrador o homem, perturbado, “se atarantou” e passou a ter “inspiração nova, resolvendo, num átimo, alijar a causa do “mulatinho” e entrar em execução da

própria e legítima ofensiva”, conforme esclarece a voz que narra não deixando de revelar determinado apoio à decisão de seu Oscar (tida como “legítima ofensiva” – VMP, p.105). Indagado por Ritinha se havia lhe procurado a pedido do “bandido do Laio”, o recadeiro nega e passa a investir no intento de mudar a cabeça da mulher quanto à sua afeição pelo malandro:

Aquele seu marido é um ingrato! A senhora não deve nem de pensar nele mais, porque ele não soube dar valor ao que tem... Não guardou estima à prenda de ouro dele! É um vagabundo, que vive fazendo serenata p’ra tudo quanto é grosseira e capioa por aí... (VMP, p.105).

Seu Oscar, ao ouvir da mulher que “nem vestido de santo” queria mais ver Lalino, se anima na tentativa de seduzi-la chegando a lhe dar um “beijinho”. No que é peremptoriamente repreendido de forma furiosa por Maria Rita. Foi por ela chamado de “cachorro” e mandado “sumir” dali, sob a ameaça da Ritinha de chamar “o Ramiro para lhe ensinar a respeitar mulher dos outros”. (VMP, p.106). No entanto, embora “meio brava meio triste, agora em lágrimas”, segundo o narrador, a mulher revela que gostava mesmo era do marido que a abandonara: “hei de gostar dele, até na horinha d’eu morrer!” (VMP, p.106). Desolado, na volta para conversar com Lalino, Oscar mente para o “mulatinho” dizendo que Ritinha não gostava mais dele e sim do espanhol Ramiro. O homem que a aceitara num momento de extrema solidão e abandono. O retorno de Lalino à fazenda, depois do período de “esbórnica” no Rio de Janeiro, acabara por provocar ciúmes em Ramiro que nunca deixara de desconfiar da intenção do boêmio em voltar para a esposa. Mais um problema surgiu, atrapalhando a íntima intenção do malandro. Ramiro queria levar Maria Rita para bem longe dali, ameaçando-a de morte (e também ao próprio Lalino), prometendo depois suicidar-se. Desesperada, Ritinha procura o Major Anacleto em busca de proteção e apoio para voltar ao convívio com seu legítimo marido, por quem nutria verdadeiro amor. Querendo saber detalhes sobre o problema da pobre mulher, Anacleto se vê numa situação delicada para tomar uma decisão: “afinal ela não tem culpa de nada... É uma história feia, mas... Nem o Eulálio não tem culpa também, não...”, achando que fôra “só falta de juízo dele, porque no fundo ele é bom... Mas, que diabo!” (VMP, p.111). O Major também acha o espanhol Ramiro uma “boa pessoa”. Precisaria ouvir o sábio conselho de Tio Laudônio.

Ao tomar conhecimento que naquele momento Lalino estava farrando com gente estranha, o Major pensou se tratar de opositores políticos, logo passando a maldizer o comportamento do malandro. Queria, pelo menos, dar-lhe uma surra: “uma sova de rêlho”. Pedido por Tio Laudônio para se acalmar, porque segundo o sábio ex-seminarista “A gente não deve de desperdiçar (*sic*) choro em-antes de ver o defunto morrer...”, Anacleto não via a hora de “apertar” o “mulatinho”. No que foi por ele surpreendido trazendo-lhe gente do governo, o “Secretário do Interior” e sua comitiva, a declarar

apoio à causa pública de Anacleto. Salãthiel havia conquistado a simpatia do poderoso e influente político, afirmando que o “Major sabia escolher os seus homens”, recomendando-lhe que “quando fosse a Belorizonte, levasse o Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro, e cantar uns lundús...” (VMP, p.114). Mais uma vez, e de forma extremamente habilidosa, Lalino se deu bem conquistando para si, definitivamente, a plena confiança de Anacleto que mandou chamar Maria Rita para fazer as pazes com o seu amado marido. A ordem agora do Major foi mandar a comunidade espanhola deixar a fazenda – “tomarem rumo!”. Era só o que Lalino, no íntimo, ansiosamente desejava.

Inserindo mais uma narrativa paralela ou “encaixada” em seu discurso, o narrador passa a sugestivamente evocar a nova situação de prestígio conquistada pelo malandro em função de seus “préstimos” e fiéis serviços ao Major Anacleto. Esboça-se aqui novamente a sorte de Lalino de sempre se sair bem em todas as situações, como justamente se dá no contexto da estoriuzinha narrada. Em tom inicialmente soturno, como conviria ao grave momento, a voz que narra sentencia:

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre. – “Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?”... – “Eu não... Eu não! Eu não!... Eu não!”... (VMP, p.114).

Refletindo, por fim, algum ludismo em sua forma de contar, o narrador estabelece uma “(Pausa, para o sapo velho soltar as últimas bolhas, na água de emulsão.)”. Assim, dá continuidade à angustiante indagação do sapo-rei, que busca a todo custo uma resposta para outra pergunta: “Quando eu morrer, quem é que fica com a minha mulher?”. No que ouvimos uma abrupta e anônima voz confirmar: “É eu! É eu! É eu! É eu! É eu!...” (VMP, p.115). Como poderíamos deduzir, o narrador faz questão de registrar a astúcia e a inteligência certamente atribuída ao malandro, também comparado e pertencente à “grei dos sapos” ao longo de toda a trama, como armas para sempre levar vantagem. Ao modo de um Pedro Malazarte, Lalino Salãthiel “consegue, apesar da pobreza e da fragilidade, colocar-se em evidência por seu jeito simples e ‘autêntico’, por suas ‘malas artes’”.²⁴ Assim, como geralmente ocorre nos consagrados e maravilhosos contos de fada e nas estórias de príncipes e princesas da nossa popular tradição literária, o sortudo Lalino acaba voltando para Ritinha protagonizando um autêntico *happy end* para a trama. Tal fato acaba por confirmar um modo de narrativa que “satisfaz” uma

²⁴ Ver FLACH, Alessandra Bittencourt. “A Outra Face de Malazarte”. In: *Cadernos FAPA*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Número Especial, 2007: 82-86.

expectativa do leitor ou ouvinte, “contrariando o universo real, em que nem sempre as coisas acontecem da forma que gostaríamos”.

Na visão de André Jolles (1874-1946), esse seria o sentido do conto por ele denominado de “forma simples”, que “não pode ser concebido sem o elemento ‘maravilhoso’ que lhe é imprescindível”.²⁵ Indubitavelmente, essa modalidade de narrativa, geralmente baseada nas formas orais de narrar, encontra-se inserida no universo do fabular, do folclórico, elementos profundamente arraigados na tradição popular. Para isso concorre uma “moral ingênua” dele advinda “que se opõe ao trágico real”, conferindo à estória um caráter fabulatório (fabuloso ou fictício), no dizer de Jolles. Confirmando tal tendência, o narrador nos assegura que nesse ínterim “no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar” (VMP, p.116). A reconciliação do casal se torna então um alvissareiro acontecimento que poderia ser traduzido pela famosa frase final das fábulas e dos romances populares – a seu tempo, fontes perenes de inspiração na literatura de João Guimarães Rosa – certamente por todos alguma vez já ouvida: e “viveram felizes para sempre”.

²⁵ JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. *Apud* GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 6ª Edição. São Paulo: Ática, 1991: 17-18.

CAPÍTULO 4

FEITIÇARIA E FOCO NARRATIVO EM “SÃO MARCOS”

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?//
Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípite prodígios acudindo
a chamado geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos poderes, das
supostas fórmulas
de abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?//
Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar.

(Excertos do poema “Um Chamado João”, de Carlos Drummond de Andrade [1902-1987])

O enredo

A exemplo do que ocorre em “Corpo Fechado”, na narrativa de “São Marcos” (sexto conto de *Sagarana*) a questão da feitiçaria é o fator preponderante para o desencadear das ações mais significativas da trama. Temos nessa estória um narrador onisciente em primeira pessoa – que é também protagonista – chamado José ou, como se dá em alguns momentos do enredo, Izé. Habitante do povoado do Calango Frito, tem o costume de adentrar no mato para caçar e contemplar a natureza, se revelando grande conhecedor dos bichos e das plantas que compõem o paradisíaco cenário que circunda a localidade em que mora. Sua incursão mata adentro, sempre solitária, era segundo ele

[...] só para ver uma mudinha de cambuí a medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de um camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças contra a pelugem farpada e eletrificada de uma tatarana lança-chamas; para namorar o namoro dos guaxes, pousados nos ramos compridos da aroeira; para saber ao certo se o meu xará João-de-barro fecharia mesmo a sua olaria, guardando o descanso domingueiro; para apostar sozinho, no concurso de salto-à-vara entre os gafanhotos verdes e os gafanhotos cinzentos; para estudar o treino de concentração do jaburu acromegálico; e para rir-me à glória das aranhas-d’água, que vão corre-correndo, pernilongando sobre a casca de água do poço, pensando que aquilo é mesmo chão para se andar em cima (SM, p.226).

Conforme já enfatizamos e de acordo com o excerto acima, podemos assegurar se tratar de um narrador personagem inserido no meio dos acontecimentos ou situações por ele narradas com muito conhecimento, demonstrando erudição quando faz uso, com bastante frequência, em sua fala de termos e expressões de cunho erudito. Além disso, nesse processo narrativo também nos é possível perceber que de certo modo nosso narrador acaba revelando alguma ambiguidade em sua personalidade. Mesmo expressando notável erudição, sua linguagem, carregada de um saber pertinente ao conhecimento dos indivíduos afeitos ou que estabelecem estreita relação com o ambiente rural, apresenta peculiaridades da linguagem praticada pelos integrantes da sua rústica comunidade. Assim, acaba por se “trair” como autêntico membro do Calango Frito. O que, de certa forma, revela seu comprometimento ou sua associação com as perspectivas e visões de mundo do seu grupo comunitário. Desse modo, ao possuir concomitantemente privilegiada sapiência e grande conhecimento do universo rural que o circunda, acaba por revelar o caráter desconcertantemente ambíguo da sua personalidade.

Em um percurso corriqueiro e quase diário, José sempre aproveita para fazer uma rápida visita a um negro velho chamado João Mangolô, famoso

feiticeiro do lugar. Na passagem pela humilde casa do seu já idoso conhecido, temido e por muitos respeitado místico, o narrador costuma provocá-lo com zombarias. Tal postura reprovável no âmbito da cultura popular o faz, posteriormente, pagar alto preço por caçoar do pobre feiticeiro.

Em uma das suas caminhadas pela mata encontra Aurísio Manquitola, homem temente aos poderes do feitiço de Mangolô – principalmente dos efeitos da “Oração de São Marcos” que, segundo Manquitola, atrai coisas ruins. Para confirmar sua crença, conta a José alguns “causos” em que a reza provocou malefícios em pessoas por ele conhecidas. Temos, neste fato, um exemplo típico do “caráter performativo da narrativa tradicional”. Mariana Thiengo ressalta que, neste particular, existem “(con)textos em que o dizer ou contar, para sermos fiéis ao caráter do que estamos tratando, a obra de Guimarães Rosa, implica acontecer” (THIENGO, 2005: 16). Em outras palavras, a linguagem em sua “dimensão performativa” implica dizer que é fazer, ou seja, a situação verificada “quando a palavra tem o poder de interferir efetivamente na realidade” (THIENGO, 2005:17 *apud* LAGES, p.127). A mera invocação da reza de “São Marcos” leva alguns a crer na sua eficácia, em termos práticos. Porém, antes do seu relato Aurísio Manquitola comenta sobre a utilidade de uma “faca” e de uma “foice”. Tudo nos leva a acreditar num propósito deliberado – da parte da voz que narra, para se prolongar o curso da narrativa. Com relação à “foice”, diz o parceiro do narrador: “Mas, foice?!: é arma de sustância – só faz conta de somar! Para foice não tem nem reza, moço...” (SM, p.230). A esta afirmativa de Manquitola o sábio narrador, conhecedor de rezas, mais um fator que o aproxima dos hábitos culturais da sua comunidade) – a ele indaga: “Nem as ‘sete ave-marias retornadas’? Nem ‘São Marcos’?” (SM, p.230). Ao começar a recitar “a oração sesga, milagrosa e proibida” de “São Marcos”, nosso narrador provoca em Aurísio Manquitola imediata reação. O matuto, muito temente à poderosa reza, suplica:

– Pára, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor não sabe com o que é que está bulindo!... É melhor esquecer as palavras... Não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega de-baixo de saia de mulher séria!... (SM, p.230).

Subjaz, na fala de Manquitola, a inserção do personagem em “um sistema social em que as ideias e os valores de todos os tipos impõem perspectivas e implicam em expectativas de comportamento e convívio”, segundo reflexão teórica de Oswaldo Elias Xidieh (1993, p.26). Até então o narrador “não sabia que era assim tão grave”. Havia guardado a prece porque a achara “engraçada”. No entanto, Aurísio Manquitola acredita mesmo que a tal oração “é um perigo” e explica como se deve rezá-la: “Para fazer bom efeito, tem de ser rezada à meia-noite, com um prato-fundo cheio de cachaça e uma faca nova em folha, que a gente espeta em tábua de mesa...” (SM, p.230). Como reforço ao argumento de que a postura do protagonista narrador é de

flagrante ambiguidade – pois não via gravidade alguma na oração e até a achava “engraçada” – na forma de um cabal contra senso da sua parte, sabe até do detalhe que envolve a “eficácia” da reza de “São Marcos”. Isto é, a necessidade da invocação do “nome do caboclo Gonzazabim Índico”.

Em seguida à longa “prosa” entre José e Aurísio Manquitola a respeito do poder da referida oração, são agora relatados por Manquitola, como situações provocadas pelo poder da “perigosa” reza, e na forma de delongadas estórias inseridas na trama, primeiramente o curioso episódio de Gestal da Gaita e de Silivério das Araras. Este, ao pernoitar na casa do amigo num lugar chamado “Viriato”, escuta-o rezar a temida oração quando, de forma súbita, Gestal da Gaita tenta matá-lo com uma faca peixeira. Silivério até então não pudera “segurar um sono mais explicado, por causa que o parceiro se mexia dormindo e falava enrolado” (SM, p.230). Ao relatar este detalhe ao narrador, Manquitola fica através dele sabendo o que Gestal da Gaita dizia “enrolado” e ressonando, fala não compreendida por Silivério que tentava dormir, sem conseguir, ao seu lado. Com absoluta segurança, nosso protagonista afirma ser o dístico que diz: “Da meia-noite p’r’o dia,/ meu chapéu virou bacia...” (SM, p.230). Pedindo a atenção do seu interlocutor, Aurísio Manquitola continua o seu relato:

– O senhor vá escutando: o que houve foi que o meu compadre Silivério, que já estava meio arisco, dormindo com um olho só e outro não, viu o cabra vir para ele, de faca rompente, rosnando conversa em língua estranha... Foi o tempo de meu compadre Silivério destorcer da caxerenguengue e pular fora do jirau (SM, p.231).

No inesperado embate o homem, transtornado, tem a extravagante iniciativa de subir “parede arriba” até bater “com a cabeça nos caibros” do teto da casa. Após despencar “de lá, estrondando”, acorda sem nenhuma noção do que lhe acontecera. De acordo com Manquitola, apesar de Gestal da Gaita ter feito “um galo na creca, por prova” permaneceu negando (“negou e negou”) “que tinha subido em parede”, tendo perguntado a Silivério “se ele não era que não sofria de pesadelo” (SM, p.231). Este fato foi pelo nosso protagonista considerado “medonho”. Outro caso relatado ao narrador por Aurísio Manquitola é o de Tião Tranjão, um sujeito “meio leso, grosseiro do Cala-a-Boca, que vem vender peixe-de-rio no arraial, em véspera de semana-santa”, que fora traído por sua amante, “uma mulherzinha do Timbó, criatura feia e sem graça em si como nenhuma” que se amasiara com Cypriano – um “carapina velho velhoso”. Ao sentir pena do amigo enganado, Gestal da Gaita “que é sem preceito e ferrabraz, mas tem bom coração, vendo que o coitado do Tião estava mesmo filho sem pai, ficou com dó” dele e por isso resolve lhe ensinar a “Oração de São Marcos” para “ajuda de ele ter alguma valença nos apertos” (SM, p.231).

Para “ficar sozinhos no bem-bom” Cypriano e sua amásia “inventaram um embombo”. Aurísio Manquitola, achando que foram mesmo eles, relata que o ilegítimo casal inventou “que tinha sido o Tião quem tinha ofendido o Filipe Turco”, que havia “levado umas porretadas no escuro sem saber da mão de quem” (SM, p.231). Ora, Manquitola assegura ao protagonista narrador que o “pobre do Tião não sabia nem da falta de pouca-vergonha da mulher, nem de paulada em turco, nem de coisa nenhuma desta vida”. Segundo Manquitola Tranjão só sabia “até hoje” pescar, sendo que “nem isso ele não é capaz de fazer direito por si sozinho”. O matuto garante ao seu interlocutor que Tião “é homem só de cercar pari no trecho estreito do rio, armar jiqui na saída de poço, e soltar catueira de oito anzóis na lagoa, para biscate de pegar os peixes mais tolos de todos...” (SM, p.231). Por causa do maldoso e inventado “embombo”, envolvendo a falsa confusão com Felipe Turco, Tião acaba preso e apanhando da polícia. No entanto, conforme já adiantamos, Gestal da Gaita em solidariedade ao amigo traído a ele ensina a temida reza de “São Marcos”. Temos, neste caso, um exemplo de “solidariedade mecânica” presente no universo cultural popular conforme nos confirma Oswaldo Elias Xidieh. De acordo com palavras do narrador, para a consecução do intento “foi um custo”. Isso porque “Tião trocava as palavras, errava, atrapalhava a brasa; nome entrava por aqui e saía por aqui”. Fazendo esforço para que seu objetivo fosse alcançado, “Gestal da Gaita, que nesse dia estava de veneta de ter paciência” tem uma ideia. Assim, começa a fazer uma reflexão: “– ‘Já sei como é que a gente põe escola para papagaio velho: bebe este copo de cachaça, todo!’” (SM, p.232). Irritado com “a burrice do Tião”, que não conseguia aprender “a lição a eito, começada do começo” (talvez pelo efeito da bebida), Gestal da Gaita chega a xingar “a mãe de alguém”, ao mesmo tempo em que dá bronca em Tranjão:

– “Pois então, eu, só por fazer uma caridade, estou pelejando para te escorar em cima dos dois pés, e tu ou tem cera nos ouvidos ou essa cabeça é de galinha?!... Ao desta viagem, ou tu guarda o milho no paiol ou eu te soletro uma coça mestra, com sola de anta; e aí tu aprende ou fala por que é que não aprende!” (SM, p.232).

Na sua decisão de apertar o cerco para que o matuto aprendesse a oração de “São Marcos”, Gestal da Gaita, “por fim”, “deu ar ao chicote, com mão dona”, fazendo “o pobre” do Tião correr “no contrapasso, seguro pela fralda da camisa, gritando mesa com teresa e querendo até enfiar a cabeça em cano de calça dos passantes” (SM, p.232). Como nos assegura o narrador, “foi o que prestou para clarear a ideia lá dele, paz que ele aí decorou tudo, num átimo, tintim por tintim!...” (SM, p.232). Transformado após o aprendizado da poderosa oração, Tião, “que sempre tinha tido um medo magro dos praças”, tenta desobedecer à ordem de prisão a ele dirigida por um soldado, que viera prendê-lo a mando do “subdelegado de polícia” da localidade seu Sebastião

do Adriano. Sem querer ceder, Tranjão pede (“falando manso”) ao militar para que este voltasse “p’ra trás” pois na manhã seguinte ele mesmo iria “sozinho” se entregar. O homem da lei, porém, argumenta:

– “Seu Tião Tranjão, o senhor tem sua razão particular, toda, porque é homem de brio; mas eu também tenho a minha, porque estou cumprindo dever de lei. Mas, onde está o homem, não morre homem!... E gente valente como nós dois devemos de ser amigos!... O mais certo é a gente ir pedir opinião ao seu Antonino, que é seu patrão e seu padrinho, e o que ele aconselhar nós vamos fazer” (SM, p.233).

Sentindo o peso do argumento do soldado, concorda em saber a opinião do seu Padrinho Antonino (o que ele “disser, ‘ta dissido!” afirma Tranjão). Então “seu Antonino falou na fé do falado, pelo direito, e mandou o Tião se entregar preso” (SM, p.233). Na forma de uma solicitação de pausa ao seu interlocutor, poderíamos inferir ou compreender enquanto atitude, em nosso caso, de quem encontra-se meio que “cansado” do narrar ininterrupto, Aurísio Manquitola “interrompe a história, para colher e mastigar uma folha cheirã da erva-cidreira, que sobe em tufos na beira da estrada” (SM, p.233). Esse comentário prolongador da narração também atende a propósitos, a nosso ver pertinentes, com vistas à criação de suspense que só contribui para aguçar o interesse do ouvinte ou do leitor para com o desfecho da trama.

Ao retornar à estória, agora para relatar o episódio da prisão de Tião Tranjão, Aurísio Manquitola se revela um bom conhecedor dos atos policiais. Tem a convicção de que a polícia bate nos seus presos. Ao narrador interlocutor, chega a assegurar: “eles fazem mesmo [‘graça’], eu sei, porque também já estive lá, sem ter culpa de crime nenhum, bem entendido” (SM, p.233). Manquitola está absolutamente certo de que bateram em Tião, passando agora a relatar, dando crédito ao poder da reza de “São Marcos”, a extraordinária fuga de Tranjão da cadeia. Com a fé que Tião tinha na forte oração, Aurísio Manquitola supunha que à meia noite o humilhado capiau resolvera rezá-la com o objetivo de fugir da prisão. Relata ao seu interlocutor o que provavelmente acontecera nesse processo: “... Ele deve de ter rezado a reza à meia-noite, da feição que o diabo pede, o senhor não acha? Pois, do contrário, me conte: quem foi que deu fuga ao preso, das grades, e carregou o cujo de volta para casa – quatro léguas” (SM, p.233). Após a realização do seu intento, Tranjão vai até a residência de Felipe Turco, bate nele e na amante, acabando por quebrar “a casa quase toda, no que era de recheio”. A essa altura é chegada a hora de Aurísio Manquitola, após prolongado exercício de seus dons narrativos, dar adeus ao narrador protagonista. São suas palavras de despedida: “Bem, seu moço, se o senhor vai torar dessa banda de lá, nós temos de se despartar, que o meu rumo é este aqui. Bom, até outro dia. Deus adiante, paz na guia!...” (SM, p.234).

Conforme já ressaltamos, e como é bem o nosso caso aqui, a inserção de estórias dentro da trama parece corresponder à intenção de se prolongar o desfecho da narrativa. Tal situação viria ilustrar, com legitimidade, as estratégias em que o narrador oral quase sempre se apóia para promover suspense. Aqui compreendido como recurso utilizado visando prender a atenção do leitor o que acaba por gerar certa tensão. Após seu encontro com Aurísio Manquitola, logo depois de ouvir as longas histórias do matuto, o narrador segue seu caminho pela mata descrevendo, com enorme conhecimento de causa, o ambiente natural que o cerca. Ao sair do “capoeirão alto” José entra no bambuzal e faz uma exigência a si próprio: “vai ser a última etapa: apenas na hora de ir-me embora é que passarei para ver os meus bambus”. No entanto, a esse respeito sente-se de súbito obrigado a indagar: “Meus? Nossos... Porque eles são a base de uma sub-estória, ainda incompleta” (SM, p.234). Como vemos, o narrador, estabelecendo uma antecipação dirigida ao leitor, registra o fato da existência de “uma sub-estória” que para ele “ainda” estava “incompleta”. Tal afirmação sugere, da parte de quem narra, a intenção de retornar ao fato e, com isso, estimular o interesse do leitor gerando mais suspense ou expectativas.

A partir de então, José passa a lembrar de forma exclusiva dos bambus. Escrevera em um deles a relação de nomes de famosos monarcas da antiguidade, segundo ele “velhos reis de alabastro”. Para nosso culto protagonista representava um verdadeiro “poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia” (SM, p.235). No bambuzal chega a trocar pensamentos com um invisível e estranho interlocutor por ele denominado de “Quem-Será?” que, por sua vez, é o autor de determinados dizeres escritos entre os nós de cada um dos bambus. Após este exótico episódio e depois de muito caminhar pelo denso bosque, o narrador José, de modo súbito, fica cego. Segue então desesperado até lembrar de rezar a “Oração de São Marcos”, na tentativa de se curar da sua repentina e “inexplicável” perda de visão. Com muito esforço, consegue chegar à casa do feiticeiro João Mangolô. Ali descobre que o preto velho havia feito um feitiço para ele, provocando-lhe a súbita cegueira, como represália pelas zombarias de que era sempre vítima. Ao ameaçar matar o pobre bruxo – forçando-o a imediatamente desfazer a feitiçaria, volta a enxergar, resolvendo daí pra frente não mais faltar com o respeito a Mangolô.

“São Marcos”, sua simbologia e a ambiguidade do narrador

Um dos contos mais curiosos de *Sagarana*, “São Marcos”, segundo o próprio Guimarães Rosa, “a peça mais trabalhada do livro”, chega a nos revelar, através do seu foco narrativo, “certas sutilezas que servem para

esclarecer o sentido mais profundo da história”.²⁶ Um elemento desta narrativa abordado com maestria pelo seu autor diz respeito à ambiguidade que envolve a personalidade tanto do protagonista narrador quanto a de alguns dos seus personagens secundários. Sem falarmos no caráter simbólico de determinados elementos da natureza que aparecem de forma decisiva na trama, implicando em consequência imediata para a vida de determinados personagens. Sobre este segundo aspecto, Luiz Roncari nos chama a atenção para a presença do “motivo da dança do Sol e da Lua” que, inclusive, “atravessa e costura os três primeiros livros” do escritor mineiro (RONCARI, 2006: 12) dentre os quais o primeiro deles que é *Sagarana*. O ensaísta paulistano defende a tese, no caso de “São Marcos”, de este motivo “abrir” e “fechar” a narrativa. São na verdade “representações simbólicas dessa dança do Sol e da Lua”. Refere-se, de modo específico e logo no começo da trama segundo Roncari, à descrição de um “brasão solar” feita pelo protagonista narrador. Neste tocante, consideremos o excerto:

Bobagens! No céu e na terra a manhã era espaçosa: alto azul, gláceo, emborcado; só na barra sul do horizonte estacionavam cúmulos, esfiapando sorvete de coco; e a leste subia o sol, crescido, oferecido – um massa-mel amarelo, com favos brilhantes no meio a mexer (SM, 1971: 227 *apud* RONCARI, 2006: 13).

Acerca desta simbólica e curiosa passagem descrita pelo narrador em linguagem que revela um distinto esclarecimento da sua parte, Roncari explica:

No novo brasão, o Sol aparece num campo azul, atravessado por cúmulos como faixas brancas, e com um valor em si: uma fonte abundante de alimento e luz [...]. Mas ele só se revelará na sua grandeza, como fonte de luz e calor, quando as forças terrenas forem derrotadas. Isso acontece com a luta do protagonista, [...] com o mestre do catimbó, João Mangolô (RONCARI, 2006: 14).

Luiz Roncari esclarece que, nesse verdadeiro “duelo” com o narrador ao final da trama, o feiticeiro – vítima da violência do protagonista – acaba reproduzindo “os movimentos da terra”, segundo relato da própria voz que narra:

– E que mais? – Outro safanão, e Mangolô foi à parede e voltou de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor (SM, 1971: 254 *apud* RONCARI, 2006: 14).

Tal simbologia ainda tem lugar no fecho da narrativa através da presença de “um brasão lunar” cuja luz da lua transparece na figura do “boi branco”. O

²⁶ conferir a esse respeito, na internet, a página www.passeiweb.com).

ensaio de Roncari destaca o seguinte trecho, rico no aspecto cromático, em que essa analogia ou representação simbólica é descrita pela voz do narrador:

Na baixada, mato e campo eram concolores. No alto da colina, onde a luz andava à roda, debaixo do anelím verde, de vagens verdes, um boi branco, de cauda branca. E, ao longe, nas prateleiras dos morros cavalgavam-se três qualidades de azul (SM, 1971: 255 *apud* RONCARI, 2006: 14).

Se atentarmos bem, perceberemos que na estória de “São Marcos” tudo converge, ambigualmente, no sentido de agregar ao enredo do conto uma postura dúbia por parte do narrador, assim como uma simbologia envolvendo a natureza, o mistério, a lenda, a mitologia e o aspecto mágico-religioso. São notáveis, a esse respeito, os comentários e reflexões do narrador que muito refletem do misticismo da sua personalidade. Exibindo facetas de sua erudição, chega a fazer deambulações envolvendo a língua portuguesa, com citações em latim (SM, p.235-236), sempre inscrevendo – ao longo da narrativa – sua marca de “narrador popular” (nos termos benjaminianos) que está sempre a “conversar” com seu ouvinte ou leitor: “E que, como ia contando, escrevi no bambu” (SM, p.236). Reforçando a simbologia que envolve a trama, o narrador estabelece um “diálogo” fictício – “aceitara o floral desafio” – com o sujeito poeta misterioso (“Quem-será”) que escrevera com canivete no bambu. De acordo com o narrador, “o trovador se esmerara. Ou seria outro, um terceiro? Pouco vale: para mim, fica sendo um só: ‘Quem-será’”, que “ficou sendo” seu “melhor amigo” no Calango Frito (SM, p.237). Numa espécie de transe dialógico com “Quem-será” o narrador chega a citar versos e/ou estrofes populares que estabelecem perfeita funcionalidade com o enredo da narrativa:

Tempo de festa no céu,	Tem o teu e tem o meu
Deus pintou o surucuá:	tem canhota e tem direita,
Com tinta azul e vermelha,	tem a terra e tem o céu –
Verde, cinzenta e lilá.	escolha deve ser feita!
Porta de céu não se fecha:	
Surucuá fugiu pra cá.	
(SM, p.237)	

Se vendo em desvantagem na “peleja” que estabelece com “Quem-será”, e sem deixar de demonstrar laivos de sua religiosidade, o narrador se lamenta:

Eu mesmo não gostei. Mas a minha poesia viajara muito e agora estava bem depois do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. Isso me perturbou; escrevi [no bambu]: ou a perfeição ou a pândega! (SM, p.237).

Segundo ele, no embate poético com seu virtual rival, “o tema se esgotara, com derrota minha e o triunfo de ‘Quem-será’”. No entanto, não

desanima e decide seguir adiante: “Me vinguei, lapisando outra qualquer quadra, começo de outro assunto”, se conformando que “nesse caminho estamos” (SM, p.237). Podendo ser considerado uma etapa de sua andança costumeira pelo mato, o “diálogo” com “Quem-será” é motivo para uma conveniente parada durante o percurso. Seguindo caminhada, o narrador se prolonga em uma meticulosa descrição do ambiente natural ao mesmo tempo demonstrando seu profundo conhecimento acerca da vegetação que o cerca (ver SM, p.238-239), detalhe que nos convence ser ele um sujeito pertencente e absolutamente envolvido com a realidade da sua comunidade. Na “peregrinação”, mato adentro, também estabelece um “diálogo” consigo mesmo. Diga-se de passagem, um incomum “diálogo” de pura filosofia e de culta e pertinente reflexão:

Escolhi a trilha. Porque não é a esmo que se vem fazer uma visita: aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente. [...] Aqui convém: meditar sobre as belezas da castidade, reconhecer a precariedade dos gozos da matéria, e ler a história dos Cavaleiros da Mesa Redonda e da mágica espada Excalibur. Mas não posso demorar (SM, p.239).

Em uma linguagem erudita, com apelo à sensualidade e até descrevendo em termos eróticos alguns elementos da paisagem, o narrador dá continuidade à sua caminhada pelo mato sempre a refletir:

Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, brucas, a se reter. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan (SM, p.240).

A confirmação incontestável do erotismo que demarca a fala do narrador neste excerto, descrevendo determinadas plantas que encontra em seu caminho, faz-se com sua evocação da figura mitológica do deus Pan (*sic*). Como sabemos era este ser fabuloso a divindade “que tinha a Arcádia como morada favorita”, sendo ainda conhecido como “o deus dos rebanhos e dos pastores”. Duas das proezas de Pan que nos fazem vinculá-lo à sua exacerbada libidinagem, é relatada em alguns compêndios de mitologia clássica. Em um deles, temos o seguinte relato de Mercúrio ao cão Argos contando-lhe “como fora inventado o instrumento” que ele (Mercúrio) tocava:

Havia uma certa ninfa, cujo nome era Sirinx, muito querida pelos sátiros e pelos espíritos dos bosques; ela, porém, não se entregava a nenhum, sendo fiel cultuadora de Diana, e dedicava-se à caça.

Quem a visse em suas vestes de caça a teria tomado pela própria Diana; a única diferença é que seu arco era de chifre, e o da deusa, de prata. Certo dia, quando ela voltava da caça, Pã encontrou-a, disse-lhe isto (?) e muito mais. A ninfa correu, sem parar para ouvir as lisonjas, e ele a perseguia, até as margens do rio, onde a agarrou, dando-lhe apenas tempo de gritar pedindo a ajuda de suas companheiras, as ninfas da água. Estas ouviram e acederam ao pedido. Pã abraçou o que acreditava ser o corpo de uma ninfa e na verdade era apenas um feixe de juncos! Como desse um suspiro, o ar, atravessando os juncos, produziu uma melodia melancólica. Encantado com a novidade e com a doçura da música, o deus exclamou: “– Assim, pelo menos, serás minha”. Tomou alguns juncos, de tamanhos desiguais, colocou-os lado a lado, e assim construiu o instrumento que chamou de Sirinx, em homenagem à ninfa (BULFINCH, 2006: 40).

Além do seu ardente desejo por Sirinx, Pã, como outro fauno, o “velho” Silvano, também ansiou possuir a bela Hamadríade Pomona. Chegou a persegui-la na mata “durante a noite”, causando-lhe pânico e “pavores súbitos”.²⁷

Conforme antes enfatizado, podemos constatar esse momento meditativo do narrador pleno de uma linguagem revestida de serena sensualidade, um detalhe que serve para reforçar ainda mais o caráter ambíguo de sua personalidade. A evocação de Pã, deus dito pagão, ente caracterizado nos relatos mitológicos como um ser lascivo e libidinoso, em nada condiz com a, digamos, religiosidade popular ou “rústica” do nosso narrador. Há nesta sua postura um contra senso ou ambiguidade haja vista que, conforme nos assegura Xidieh (1993: 103):

[...] percebe-se que a presença de entidades e seres negativos, maléficos e demoníacos, não são elementos puramente figurativos nas narrativas pias populares. Conectam-se com as diversas formas de magia e circulam pelos diferentes setores do folclore, com todas as suas qualidades de ambivalência e dependentes da manipulação que se lhes quiser dar.

A detalhada descrição ambiental feita pelo narrador é de puro apelo visual ou, de modo mais abrangente, sensório ou sensual. Ao estabelecer uma relação entre os elementos naturais do seu ambiente com o Egito (para ele, na paisagem tudo é “Puro Egito” – SM, p.240) nos é possível ver nesse lúcido

²⁷ A beleza e graça de Pomona pode ser apreciada em uma tela do pintor inglês Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), intitulada de “Pomona” e exposta no museu The National Trust, em Wightwick Manor. As peripécias libidinosas de Pã podem ser atestadas em várias obras de arte pelo mundo afora (esculturas e estátuas, por exemplo). Merecem destaque, como registro pictórico dos seus desejos pelas divindades femininas dos bosques, dois óleos sobre tela do século XVII. Sendo um deles de Peter Paul Rubens (1577-1640), “As Ninfas de Diana Perseguidas Pelos Sátiros” (1638-1640/Museu do Prado, Madri), e outro de Nicolas Poussin (1594-1665), a saber: “O Triunfo de Pã” (1636/The National Gallery, Londres).

narrador uma fixação pelo exotismo, por assim dizer, pelo mistério, pela rememoração de fatos ou situações que o “ajudam” a agora atravessar a mata “das Três-Águas” experimentando um verdadeiro transe. Há, através da sua fala e de modo paradoxal, um processo de humanização da vegetação (“Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes” – SM, p.240), com delongas descritivas que nos leva a crer na estratégia reveladora da intenção de querer retardar o desfecho ou o clímax da sua história. Seu intento é, por exemplo, sempre prolongar, demonstrando seguro conhecimento e imenso domínio na captação de detalhes, a descrição do ambiente “entre o começo do mato e um braço da lagoa”, se concentrando em pormenores como a presença de um “pato bravo” e de um “marrequinho de gravata” que, por sua vez, “aquatiza meigamente” na lagoa. A incursão desta exótica ave na água é bastante detalhada nas palavras do narrador (conferir SM, p.242), o que vem reforçar nosso argumento de que o mesmo só tem interesse no prolongamento da narrativa.

Se prende ele a detalhes sobre os acima referidos “pato bravo” e o “marrequinho de gravata”, além dos “irerês”, do “frango-d’água” (cujos ovos o narrador sabe “onde estão, muito bem ocultos entre as tábuas”), das “narcejas”, dos “paturis”, da “garça”, do “jaburú”, do “cegonhão” (“compadre” do Jaburú), o “pássaro verde-mar com pintas brancas” (“do qual ninguém sabe o nome”), “outra desconhecida, verde escura” (“parecendo uma grande andorinha” que “é má nadadora”) e, finalmente, “o João-grande”. Sobre este último, sabe o narrador – com seguro conhecimento – que “daqui a pouco ele vai pegar a descer e a subir o bico, uma porção de vezes, veloz como a agulha de uma máquina de costura, liquidando o cardume inteiro de piabas” – SM, p.242).

No último caso, nos referimos ao papel que a crença ou não na feitiçaria desempenha na vida dos personagens. Principalmente do protagonista José e de João Mangolô, figuras centrais da trama. Essa aludida ambiguidade tem lugar, já de início, na personalidade do narrador, homem de alta cultura, que se expressa em latim, cultor da história antiga (sabe a respeito dos “velhos reis de alabastro” da Mesopotâmia e do Egito), profundo conhecedor do ambiente rural circundante, mas que no entanto encara as chamadas crendices populares com desprezo. Para ele, seria simplesmente “humilhante” acreditar nelas (SM, p.221). Logo no princípio da narrativa, um detalhe que de imediato chama a atenção do leitor atento é justamente a demarcação de certo distanciamento da voz que fala em relação aos fatos que serão ao longo da trama narrados (o que só reforça a ambiguidade antes referida). Tal afastamento encontra-se refletido na frase saída da boca do próprio narrador ao iniciar a narração da sua história, que com precisão arremata: “Naquele tempo eu morava no Calango Frito” (SM, p.221). Como podemos ver, sua postura é a de um autêntico contador de histórias que, pelo sentido de sua fala, passa a relatar o que lhe aconteceu em tempo passado ou distante. Seu relato se nos apresenta como rememoração a ser transmitida ao seu ouvinte ou leitor, a exemplo da

prática exercitada pelo “camponês sedentário” ao narrar sua experiência conforme afirma Walter Benjamin em seu ensaio sobre “O Narrador”.

Embora iniciando seu narrar enumerando, com o costumeiro conhecimento, um longo rol de crenças populares, vinculadas ao aspecto mágico e religioso, faz no entanto questão de afirmar com veemência que “não acreditava em feiticeiros” (SM, p.221). Confirmando a referida ambiguidade presente na fala e na personalidade desse mesmo narrador, embora segundo ele desprezasse tudo que dissesse respeito ao universo da crença na feitiçaria, paradoxalmente sempre levava consigo “uma fórmula gráfica” correspondente a “treze consoantes alternadas com treze pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picadas de ofídios” (SM, p.221), que lhe servia como proteção nas suas andanças pelo mato. Mesmo com sua propalada descrença, de modo paradoxal não deixava de respeitar – ao tempo em que “morava no Calango Frito”, é preciso dizer – “o escapulário em baeta vermelha”, isso porque “sem ele jamais” se aventuraria “sob os cipós ou entre as moitas” (SM, p.224). Porém, no presente, esse volúvel narrador chega a se penitenciar da sua incredulidade rememorando (“a história é antiga”, segundo ele) um caso ocorrido com o matuto Saturnino Pingapinga:

E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que o Saturnino Pingapinga, capiauí que – a história é antiga – errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para a mandar aviar (SM, p.224).

Na sua dúbia tendência de, ao mesmo tempo, crer e não crer em credences populares, com grande convicção afirma em tom de desprezo não acreditar em “feiticeiros” uma vez que “ria dessa gente toda do mau milagre” (SM, p.224). No entanto, de modo contraditório e flagrantemente paradoxal, segue citando alguns bruxos do Calango Frito e um rol dos seus feitiços com riqueza de detalhes. Como são os casos de Nhá Tolentina (“que estava ficando rica de vender no arraial pastéis de carne mexida com ossos de mão de anjinho” – SM, p.224), João Mangolô e até de Sa Nhá Rita Preta que, embora não tenha poderes de feitiço mas neles acredite, por ironia é “criada” e “cozinheira” do próprio narrador. É ela uma espécie de conselheira do incrédulo e inconstante homem, sempre o advertindo com relação às forças dos feiticeiros do lugar (principalmente João Mangolô: “– Se o senhor não aceita, é rei no seu; mas, abusar, não deve-del” – SM, p.224) – através do relato de casos que aconteceram na comunidade do Calango Frito envolvendo feitiçaria. Embora descrente a esse respeito, o que reforça ainda mais o caráter ambíguo da sua personalidade, ele que se chama José, em certo momento considera seu “xará” o “joão-de-barro” (SM, p.226) – o narrador nos revela o que foi para ele “o melhor caso-exemplo” lhe relatado por Sa Nhá Rita Preta. Na realidade, trata-se de uma estória inserida dentro da própria estória – uma

“narrativa de encaixe”, segundo pressuposto teórico de Tzvetan Todorov (1970), já que o narrador dá a palavra à sua experiente “cozinheira”. Revelando detalhado conhecimento da situação e ao mesmo tempo flagrada numa fala de característica eminentemente popular, Sa Nhá Rita Preta – com a devida permissão do nosso narrador – cita o caso da “lavadeira” que, vítima de um trabalho de vodu, teve um “troço” – “a mulher não parava de gritar”, segundo ela – que ninguém sabia explicar. De acordo com a “criada” do protagonista narrador,

Aí, ela se alembrou de desfeita que tinha feito para a Cesária Velha, e mandou um portador às pressas, para pedir perdão. Pois foi o tempo do embaixador chegar lá, para a dor sarar, assim de vôo... Porque a Cesária tornou a tirar fora a agulha do pé do calunga de cera, que tinha feito, aos pouquinhos, em sete voltas de meia-noite: “Estou fazendo fulana!... Estou fazendo fulana!...”, e depois, com a agulha: “Estou espetando fulana!... Estou espetando fulana!...” (SM, p.225).

Através de um discurso indireto livre Sa Nhá Rita Preta descreve o caso da “lavadeira” vítima de um ritual de vodu. Outro caso relatado (mais uma “narrativa de encaixe” inserida no conto) é o de Deolindinho – “Uma barbaridade! Até os meninos faziam feitiço, no Calango Frito” (SM, p.225), esbraveja o narrador – que como represália ao seu “mestre” – que “dava muito coque, e batia de régua, também” – “inventou a revolta”. Na posição de um autêntico contador de histórias, conforme já ressaltado, o protagonista e narrador – sem deixar de considerar o garoto de “dez anos” um verdadeiro “gênio, porque o sistema foi original, peça por peça somente seu”, transcreve a fala de Deolindinho forjando seu plano de vingança que acaba quase matando “Seu Professor”. O pior não se deu, segundo a própria voz narrativa, porque “a coisa” – uma lata cheia de urina (expelida por Deolindinho e seus colegas) misturada a folhas de bambu, e que fora escondida “debaixo da cama” do mestre escola – acabou sendo em tempo descoberta. Nosso controverso e em muitas horas incrédulo narrador esclarece a situação vivida pelo odiado professor, com pleno conhecimento da situação e irreverente senso narrativo:

E foi a lata ir para debaixo da cama, e o professor para cima da cama, e da lata, e das folhas, e do resto, muito doente. Quase morreu: só não o conseguiu porque, não tendo os garotos sabido escolher um veículo inodoro, o bizarro composto, ao fim de dia e meio, denunciou-se por si (SM, p.225).

Como podemos perceber ao longo da trama de “São Marcos”, com destaque para os exemplos acima descritos, o narrador é durante todo tempo envolvido em situações que se caracterizam pela presença do feitiço ou pela atuação de elementos mágicos e religiosos no seu cotidiano. Embora se

dizendo descrente dos poderes da feitiçaria, de modo paradoxal ou ambíguo acaba por disseminar, através de seus relatos de casos ocorridos no Calango Frito envolvendo magia negra, a ideia de que os feitiços ocorrem e podem repercutir de forma concreta na vida das pessoas. Até o final da narrativa, ele próprio será vítima dos poderes do bruxo João Mangolô.

Mangolô e o feitiço: distinções cabíveis?

Desempenhando no conto “São Marcos” o papel de responsável pelo que Alfredo Bosi denominou de *invenire* – ou seja, o “achamento” ou a “invenção” de “uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (BOSI, 1981: 8) – o personagem João Mangolô se constitui elemento fundamental para o enredo da narrativa. Afinal, como declarou Cortazar (1993), “um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”, sendo nele o *invenire* fator preponderante para atrair o leitor que se interessa para conhecer o sentido e o tão esperado desfecho da trama. Considerando a enorme influência do negro feitiçeiro na narrativa rosiana ora analisada, é necessário esclarecer teoricamente algumas questões referentes à prática da magia negra no Brasil e sua relação com as referências sociais e culturais daquele singular personagem.

De acordo com Silva (2006: 48), a palavra “magia” se origina do grego *magéia*, pelo latim *magia*, “designando a doutrina dos magos, feitiçaria, arte de interpretar sinais dos astros com o fim de entender os acontecimentos”. Nesse sentido, o filólogo Segismundo Spina nos chama a atenção para o fato de que

No estágio mais recuado da mentalidade primitiva situam-se as práticas mágicas como meio de intervenção humana sobre os fenômenos da natureza circundante, práticas essas reputadas infalivelmente eficazes para certos fins: domesticar animais, provocar chuvas, propiciar bom tempo, evocar fantasmas, apaziguar demônios, debelar mordeduras ofídicas, epidemias, pestes, hemorragias e manifestações clínicas de toda espécie. Acreditavam no seu poder infalível sobre as conjurações amorosas, sobre os fenômenos da maternidade etc. (SPINA, 2002: 33).

Na mesma linha de raciocínio, e tentando estabelecer uma distinção entre magia e religião, Ribeiro Júnior (1985) disserta que “a maioria dos estudiosos das culturas, partindo do princípio de que nem todas as práticas que envolvem uma crença no sobrenatural são de caráter idêntico”, entende que há uma sutil diferenciação entre ambas as modalidades de credence. A este respeito, afirma:

E isso não porque a magia alcança o domínio sobrenatural, mas porque a magia já é uma mística na medida em que coloca o

mágico (mago) em comunicação com as forças da natureza, que estão acima do nível da experiência diária, e que, por isso mesmo, se apresentam como coisas ocultas e misteriosas. Daí a magia como a religião afirmarem a existência de um mundo invisível e a crença de que o homem pode participar desse mundo (RIBEIRO JÚNIOR, 1985: 59).

Ainda de acordo com João Ribeiro Júnior (1985: 60),

A distinção estaria no fato de que, enquanto a religião deixa a decisão última relativa a qualquer ação nas mãos de uma divindade, que pode atuar ou não, conforme ache conveniente, a magia não faz nenhum apelo à divindade. Nela o fim almejado pode ser atingido diretamente, desde que os rituais, as práticas e as fórmulas mágicas sejam convenientemente executadas.

Ao estudar o “universo da feitiçaria”, da “magia” e de suas “variantes” em alentado ensaio, Hanciau (2009: 75) nos apresenta “a crítica de vocábulos e conceitos da história da feitiçaria” estabelecendo “distinções básicas” entre “magia”, “bruxaria” e “feitiçaria”. Embora nos advertindo “que uma interpretação histórica (se refere às práticas mágicas destacadas) deve rejeitar toda atomização e formalização de noções, combatendo explicações particularizantes ou demasiado gerais”, esta autora no entanto não resiste em enumerar certas diferenças relativas a tais práticas mágicas e religiosas. Tomando toda precaução, para a citada autora, uma atitude necessária na abordagem de “sistemas culturais” que expressam “singularidades diversas do mental coletivo”, reconhece ser preciso – “a bem do rigor histórico”, social e/ou antropológico – afirmar “que não existe ‘uma magia’, ‘uma bruxaria’, ‘uma feitiçaria’, ou outras particulares manifestações das práticas mágicas”. Porém, nos chama a atenção para a constatação de que “a magia dominadora dos primeiros séculos da era cristã apaga-se cada vez mais ante a feitiçaria vulgar encontrada nos bairros mais pobres” (HANCIAU, 2009: 77). Apesar de nos advertir (como antes destacamos) que para se “compreender os atos mágicos, algumas distinções básicas são necessárias”, defende a tese de que não devemos ter a pretensão de aceitar tais diferenciações como “validade absoluta” (2009: 75). Mesmo assim, sem deixar de pontuar laivos de preconceito de alguns autores por ela analisados quando distinguem a “magia branca” da “magia negra”, chega a dissertar:

Embora apareçam como práticas interpenetradas e, em certo sentido, confundidas, resta tentar esclarecer determinadas especificidades [...]. São registradas apenas nuances nos livros dos teólogos, que fazem a diferença superficial entre “magia branca” ou “negra”, um saber “um pouco mau” ou um saber “muito mau” [a autora escreve a seguinte nota a este respeito: “No Brasil, a umbanda é considerada a ‘magia branca’; a ‘magia negra’, praticada com maus propósitos é ainda denominada, dependendo da circunstância, bruxaria (tida como sinônimo de feitiço, feitiçaria, sortilégio),

necromancia ou nigromancia (adivinhação pela invocação dos espíritos). Já a ‘magia simpática’ é a que pretende ter ação sobre pessoa ou objeto distante, do qual se detém uma parte. [Conferir *Novo Aurélio*, 1999, p.1254]. De origem divina – “só Deus ensina os grandes segredos” –, a magia não é forçosamente boa. Há registros de invocações terríveis, sulfurosas e até mortais, logo seu emprego ser quase sempre negativo ou discutível. Na verdade, a magia, sobretudo em sua forma popular, nunca é completamente ‘branca’, pois fazer o bem a alguns por meio de determinados métodos pode, em contrapartida, significar fazer o mal a outros... Também não é completamente ‘negra’, pois se fosse francamente diabólica ou assim se apresentasse, não teria reunido padres, adeptos de uma pequena mágica/feitiçaria inocente, à qual se convertiam para fazer o bem (HANCIAU, 2009: 76).

Citando Jean Palou (1995: 8 *apud* HANCIAU, 2009: 77) – após assinalar a origem iraniana da palavra magia (que foi assimilada pelo grego *magéia*), sendo “utilizada para exprimir uma forma especial de relação com o sobrenatural” – Núbia Hanciau destaca a definição estabelecida pelo sociólogo francês para o termo magia. Ou seja, “a arte de comandar as forças do mal”. Compreenderia, assim, segundo a autora, uma forma de “arte encantatória” na qual se incluiria

[...] o conhecimento dos grandes princípios que regem o universo, a certeza de que os elementos podem ser movidos pelo pensamento, por uma operação cognitiva, um trabalho interior de espírito e força (HANCIAU, 2009: 77).

No tocante à feitiçaria, sempre vista como inferior e de forma negativa em relação à magia, a citada socióloga destaca ser a atuação do feitiçeiro uma prática que apenas “tenta” comandar as chamadas “forças do mal”. Daí concluir:

Iniciado nos grandes mistérios, além de mestre o mago era considerado um homem de ciência, enquanto o feitiçeiro, um aprendiz das aldeias, conhecedor apenas dos pequenos mistérios. Em consequência, a magia aparece em muitas obras de referência como arte ou pré-ciência, entre as formulações avançadas. No mago haveria conhecimento real; no feitiçeiro, vulgarização (HANCIAU, 2009: 76).

Desse modo, ao confrontar o “feitiçeiro” com o “mágico” nos termos acima destacados Núbia Hanciau revela consciência – do mesmo modo que o historiador francês Guy Bechtel (1997/2000) também por ela citado – de que “ninguém define exatamente onde termina a magia ou começa a feitiçaria” (2009: 76). Ao fim, o que assimilamos da sua leitura – não apenas do excerto supra transcrito, mas do seu ensaio como um todo – é a constatação de que o feitiçeiro terá sempre a “função de subalterno”, de um “imitador diante de seu

modelo”, de um “algebrista face ao médico”, de um “empírico frente ao cientista” (2009: 76). Portanto, se seguirmos este raciocínio, estaremos concordando com a máxima de que “a magia será a ciência dos que sabem e a feitiçaria a aproximação dos que gostariam de saber” (HANCIAU, 2009: 76 *apud* BECHTEL, 1997: 50). Dada esta divisão um tanto maniqueísta, tudo parece se adequar – quando considerada a sua condição de negro, humilde, inculto e feiticeiro – à personalidade de João Mangolô na trama de “São Marcos”.

O feitiço e sua inserção na cultura popular

Logo no início de seu didático livro sobre a cultura popular, Antonio Augusto Arantes disserta:

“Cultura popular” está longe de ser um conceito bem definido pelas ciências humanas e especialmente pela Antropologia Social, disciplina que tem dedicado particular atenção ao estudo da “cultura”. São muitos os seus significados e bastante heterogêneos e variáveis os eventos que essa expressão recobre.

Ela remete, na verdade, a um amplo espectro de concepções e pontos de vista que vão desde a negação (implícita ou explícita) de que os fatos por ela identificados contenham alguma forma de “saber”, até o extremo de atribuir-lhes o papel de resistência contra a dominação de classe (ARANTES, 1987: 7).

Arantes compartilha com Marilena Chauí o raciocínio de que a cultura popular, “aceitando ou recusando a cultura dominante”, acaba por se caracterizar “por um misto de conformismo e resistência”. Em relação a este aspecto – sem perder o foco da atuação do personagem João Mangolô na trama de “São Marcos” e sempre considerando a diversidade cultural brasileira – é necessário destacar o que Chauí denomina de “religião popular”. Não esquecendo de pressupostos teóricos da ciência antropológica, a filósofa da Universidade de São Paulo também destaca “a dimensão propriamente cultural da religião popular” (1989: 72-73). De acordo com Marilena Chauí, tal modalidade religiosa se caracteriza pela

[...] preservação de valores éticos, estéticos, étnicos e cosmológicos de grupos minoritários e oprimidos, de sorte a funcionar como canal de expressão da identidade grupal e de práticas consideradas desviantes (e por isso repudiadas) pela sociedade inclusiva (CHAUÍ, 1989: 73).

Referindo-se de forma particularizada ao caso brasileiro, Marilena Chauí expõe, de modo simplificado e até didático, quatro “traços” da “religiosidade popular”. Neste empreendimento teórico, a filósofa paulistana põe

constantemente em confronto o que resolveu denominar de “religião da ordem” (catolicismo oficial) com a “religião da transgressão” (catolicismo popular). Segundo esta pensadora, uma primeira distinção – seguindo-se as outras três – deve ser salientada:

- 1) A religião popular enquanto catolicismo rural, herdado do instituto do Padroado e da noção de Cristandade, caracteriza-se pela presença marcante dos leigos como estimuladores da vida religiosa (irmandades, romarias, ermidas, devoções, procissões, festas), entrando em conflito com a imposição da romanização, isto é, do catolicismo tridentino que privilegia a autoridade sacerdotal. A romanização confere supremacia aos sacramentos e à instrução religiosa (catecismo), além de exercer censura sobre as práticas anteriores, seja abolindo-as, seja tutelando-as sob a supervisão do clero oficial. Nesse quadro, a diferença entre religião popular e oficial manifesta-se como oposição entre leigos e clero, e entre festividades e sacramentos, isto é, entre uma religiosidade espontânea e uma religião vertical, imposta autoritariamente.
- 2) [...] A religião popular caracteriza-se por “um limitado nível de consciência a respeito dos valores que a justificam”, opondo-se a uma religião internalizada da qual o fiel participa de modo consciente e deliberado.
- 3) [...] A adesão à religião popular urbana (de massa) é um esforço feito pelos oprimidos para vencer um mundo sentido como hostil e persecutório. A religião fornece orientação para a conduta da vida, sentimento de comunidade e saber sobre o mundo, compensando a miséria por um sistema de “graças” [...] Fornece também um sentimento de superioridade espiritual, compensando a inferioridade real e, para alguns (classe média urbana baixa), a promessa de ascensão social como recompensa da retidão moral, enquanto para outros (os pobres) reforça a visão fatalista da existência, cujo prêmio virá um dia, no além. Alguns cientistas sociais distinguem umbanda e macumba das demais seitas populares e do catolicismo devocional de santuário, considerando as primeiras como religiões da transgressão e as segundas, como religiões da ordem.
- 4) [...] As religiões populares se organizam sob a forma de seitas, opondo-se às religiões oficiais que se institucionalizam sob a forma de igrejas (CHAUÍ, 1989: 73, 74, 75, 76, 77 e 78).

Apesar de enfatizar, com maior vigor, “traços” gerais da denominada “religiosidade popular”, na exposição de Marilena Chauí acima destacada são claramente discerníveis, conforme antes aventado, duas modalidades de catolicismo. Ambas resguardam para si especificidades que em muito se relacionam com as visões de mundo e as características culturais dos grupos que as professam. Em relação aos chamados “grupos rústicos brasileiros”, em concordância com o que afirmou Chauí, segundo Oswaldo Elías Xidieh

[...] são, com escassas exceções, católicos. Acontece, no entanto, que esse catolicismo não pode ser enquadrado naquilo que a Igreja católica apresenta de mais restrito e mais ortodoxo. É um catolicismo todo especial porque reajustado, através do tempo, ao impacto de culturas diferentes entre si, devido à disseminação da população rústica por extensas áreas geográficas, em vista da parca assistência que os meios religiosos competentes puderam

dar a essas populações, e, conseqüentemente, pelo esquecimento ou abandono das práticas, usos e costumes estrita e rigorosamente católicos (XIDIEH, 1993: 103-104).

Ainda se tratando de Brasil e da sua complexidade cultural, não levando em consideração apenas o aspecto da religiosidade, de acordo com Alfredo Bosi devemos nos referir à existência de “culturas brasileiras” uma vez que – corroborando o mesmo ponto de vista antes citado de Antonio Augusto Arantes,

Estamos acostumados a falar em *cultura brasileira*, assim, no singular, como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro (BOSI, 1992: 308 – itálico do autor).

No entanto, para o mestre da Universidade de São Paulo “é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade moderna alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes” como a brasileira (1992: 308). Na compreensão de Bosi (1992: 308): “A tradição da nossa Antropologia Cultural já fazia uma repartição do Brasil em culturas aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças”.

Ao citar Arthur Ramos (1903-1949), que divide sua *Introdução à Antropologia Brasileira* (1943) “em capítulos sistemáticos sobre as culturas não europeias” e “culturas europeias”, Bosi (1992: 308) nos esclarece que aquele antropólogo reconhece que tal divisão acaba “fechando-se pelo exame dos contactos raciais e culturais”. Se para Alfredo Bosi podemos entender o termo *cultura* como

[...] uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna (BOSI, 1992: 309 – itálicos do autor).

Aprofundando essa questão, fomos encontrar em um estudo assinado pelos pesquisadores Maria Ignez Novais e Marcos Ayala uma concepção de cultura popular que leva em conta o “que esta tem de complexo e de singular”. Dizem os dois estudiosos a esse respeito:

[...] uma cultura que luta por manter sua identidade em um mundo planejado e padronizado; que se alicerça em relações comunitárias em um mundo excessivamente individualista; que

tem sua força na alegria, em um mundo de intensa exclusão e extermínio de populações pobres; que apresenta uma estética própria, não fundamentada no personalismo da autoria e na imposição da novidade; que busca viver de novo versos, melodias e canções, cujas marcas ganham uma duração temporal que desafia fronteiras, do mesmo modo que podem trazer, para esse imaginário sem tempo definido, dados que em algum momento foram circunstanciais (NOVAIS & AYALA, 2000: 13).

Ora, é justamente sobre essa cultura popular, ao mesmo tempo “complexa” e “singular”, “conformada” e “resistente”, que queremos tratar aqui, uma vez que se inclui como objeto da narrativa rosiana ora enfocada. Não é nossa intenção discorrer sobre as diversas “culturas” demarcadoras do processo civilizatório brasileiro tão bem estudadas por Alfredo Bosi no seu já clássico *Dialética da Colonização*. Nos interessa penetrar no território palmilhado pelo homem “rústico” com seus bens culturais e símbolos dentre os quais os de cunho mágico e religioso que bem caracterizam a atuação do personagem João Mangolô na trama de “São Marcos”. De modo particular, de suas ações e do seu envolvimento com o fenômeno do feitiço.

Conforme antes advertido, em uma abordagem de cunho social, histórico, antropológico e até psicológico, é possível afirmar que práticas mágicas e religiosas como a feitiçaria encontram-se fortemente arraigadas nas culturas indígena, africana e, de modo mais específico (como decorrência do processo histórico no Brasil), em grupos sociais afrodescendentes (aí incluídos os denominados mulatos), em termos quantitativos bastante representativos da sociedade brasileira. Uma vasta gama de documentos referentes a períodos distintos da nossa História – desde o tempo da colônia até os dias de hoje – nos dão conta de que a prática da magia e da feitiçaria entre negros, índios ou até mesmo brancos (de descendência europeia na maioria dos casos), faz parte do cotidiano nacional. De modo inquestionável, esse fenômeno se deve à forma de colonização do nosso país em que raízes culturais da velha Europa, principalmente portuguesas, aqui se misturaram com as culturas indígena e africana dando lugar a um complexo caso de sincretismo religioso. Autores como Laura de Mello e Souza, especialmente em seu clássico *O Diabo e a Terra de Santa Cruz* (1986); mais recentemente Ronaldo Vainfas, com *Trópico dos Pecados* (1989) – além de *A Heresia dos Índios* (1995); e Mário Teixeira de Sá Júnior, com sua robusta tese *Malungos do Sertão* (2008), amparados em grande volume de documentação creditada, nos convencem de que somos, na verdade, “herdeiros do feitiço”.

Embora o Tribunal do Santo Ofício (ou Inquisição)²⁸ não tenha se estabelecido no Brasil de modo efetivo (SÁ JÚNIOR, 2010: 31), não foram poucas as visitas de seus representantes (em maior parte portugueses, a partir de 1536) a vários estados brasileiros com o objetivo de punir indivíduos, em

²⁸ Tribunal da Igreja Católica, criado por ordem do papa Gregório IX (1160-1241) em 1232, responsável pelo julgamento das chamadas “heresias” ou “crimes religiosos”.

sua grande maioria negros e seus descendentes, pela prática de magia ou da feitiçaria. Sem falar que em tempo mais recente a perseguição aos chamados “terreiros” de macumba ou de xangô se fizeram bastante frequentes por parte de autoridades policiais e de indivíduos poderosos que nunca aceitaram ou concordaram com a atuação dos denominados “pais de santo” ou feiticheiros. Segundo o historiador carioca Ronaldo Vainfas – que ao lado da professora da Universidade de São Paulo Anita Novinsky é considerado um dos maiores especialistas brasileiros em história da Inquisição – “as religiosidades populares que escapassem aos cânones das igrejas oficiais eram consideradas como feitiçaria” (2010: 34), sendo rigorosamente condenadas e punidas por Roma. O curioso (amplamente sabido e já antes enfatizado) é que, como também afirma Vainfas, o fenômeno da bruxaria ou feitiçaria, levando-se em conta o “sincretismo religioso que marcaria a nossa formação cultural a partir do século XVI”, não se tratava apenas

[...] de uma religiosidade que traz resíduos de paganismo, como na Europa, mas um fenômeno muito maior, marcado pelos encontros com as religiões indígenas e, pouco depois, com as africanas e as próprias crenças populares portuguesas (VAINFAS, 2010: 34).

No entanto, o que salta aos nossos olhos é o fato de indivíduos negros ou afrodescendentes, o que caracteriza uma perseguição indiscutivelmente preconceituosa, serem os mais acossados, em decorrência de denúncias feitas pelo segmento branco da sociedade ou por inquisidores que eram mandados ao Brasil com o fim de puni-los. De acordo com muitos processos inquisitoriais analisados por Ronaldo Vainfas, os feiticheiros de descendência africana eram geralmente denunciados por brancos católicos ou protestantes que não aceitavam, em hipótese alguma, a prática da feitiçaria em seu meio. Com fins meramente didáticos – e reforçando a divisão anteriormente assinalada – que deixam de considerar a complexidade dos fenômenos mágicos e religiosos envolvendo as manifestações do denominado “catolicismo popular” (anotar o conceito a partir de Oswaldo Elias Xidieh), Mário Teixeira de Sá Júnior estabelece uma diferenciação entre “magia” e “feitiçaria”, em termos práticos, quando ressalta:

Apesar de ambas apelarem ao sobrenatural e serem proibidas, as duas práticas tinham grandes diferenças. Enquanto a magia se ocupava de intervir na ordem natural, à feitiçaria cabia a tarefa de criar ou solucionar malefícios, lidando, direta ou indiretamente, com a presença dos agentes do mal. Por esta razão, era considerada um crime mais grave. Dessa forma, a magia se ocupava mais de ações como a cura de doenças por meio de rezas e remédios, e a feitiçaria buscava as forças do outro mundo, maléficas – segundo a Igreja – para solucionar ou criar problemas (SÁ JÚNIOR, 2010: 31).

De acordo com este historiador, o que de certo modo explica, no caso brasileiro, o grande número de denúncias dirigidas aos feiticeiros de descendência indígena ou africana, “os brancos temiam que a feitiçaria fosse usada contra eles por negros e índios” (SÁ JÚNIOR, 2010: 31). Caracterizando claramente um caso de discriminação racial, além de denunciados “às autoridades eclesiásticas pela prática de feitiçaria”, os negros envolvidos com o misticismo ou com a religiosidade mágica eram geralmente “acusados de serem aliados do diabo”. Segundo muitos historiadores e antropólogos, a entidade demoníaca era convencionalmente representada pela cor preta. Desse modo, por praticarem o “trabalho” do feitiço, os negros feiticeiros tinham na preconceituosa visão dos brancos “poderes diabólicos e estariam condenados à danação eterna” (SÁ JÚNIOR, 2010: 32). Embora em tese tal situação fosse a regra geral, os feiticeiros também puderam, após determinada e sofrida resistência, em algum momento desfrutar de certo prestígio na sociedade. Sem falar na temeridade de que podiam ser sujeitos perante sua comunidade. Fato que vem justificar o argumento abaixo transcrito de Mário Teixeira de Sá Júnior, ao afirmar:

Nas práticas de feitiçaria, os conceitos de bem e mal, certo e errado, divino e diabólico podiam coexistir de forma ambígua, diferentemente do cristianismo. Se, por um lado, o feiticeiro podia ganhar uma reputação negativa, por outro, sua sabedoria era valorizada por muitos. Os conhecimentos sobrenaturais que lhes foram atribuídos seriam capazes de “explicar” e propor soluções para uma série de males e conflitos cotidianos enfrentados pelos seus contemporâneos. [...] Praticamente qualquer problema podia ser levado ao feiticeiro ou mago. Alguns souberam se aproveitar de tamanha demanda (SÁ JÚNIOR, 2010: 32).

A situação acima descrita, aludindo a determinado prestígio reservado ao feiticeiro por seu grupo social, pode ser também admitida pela condição vivenciada pelo personagem João Mangolô na narrativa de “São Marcos”. Conforme nos assegura Oswaldo Elias Xidieh, o curandeiro se faz muitas vezes, no âmbito da sua comunidade, “de professor, médico” e até “de padre” (XIDIEH, 1972: 59). Como sabemos, Mangolô embora sendo negro, pobre e inculto era respeitado por muitos habitantes do Calango Frito. Dentre os quais, não devemos esquecer de Sa Nhá Rita Preta, cozinheira do quase descrente protagonista narrador com relação à feitiçaria, que a ele em certa ocasião recomenda “que não enjerizasse o Mangolô” (SM, p.225). Na forma de um “canto de trabalho” adequadamente inserido na estória – já que “costurava um rasgado” de uma das mangas de paletó do patrão – a negra, revelando assimilação de uma modalidade de magia, fala as palavras seguintes, cantando e até rimando: “Coso a roupa e não coso o corpo, coso um molambo que está rôto...” (SM, p.225). Como é fácil inferir, o ato de coser “a

roupa” e não “o corpo” tem relação direta com a prática do vodu – uma modalidade da feitiçaria e grande especialidade de João Mangolô.

Após uma longa e detalhada descrição do ambiente natural no qual tem o hábito de caminhar solitariamente, já que “não podia deixar o povo saber” que “entrava no mato, e lá passava o dia inteiro” (SM, p.225-226), o narrador passa de certa forma a adiantar o que iria ocorrer com ele logo em seguida ao se explicar: “[...] levei um choque, quando gritaram, bem por detrásinho de mim”. De acordo com os modos do narrador oral, que geralmente estabelece estreito contato com o ouvinte ou leitor, nosso protagonista afirma:

Estremeci e me voltei, porque, nesta estória, eu também me chamarei José. Mas não era comigo. Era com outro Zé, Zé-Prequeté, que, trinta metros adiante, se equilibrava em cima dos saltos arqueados de um pangaré neurastênico (SM, p.226).

O episódio parece querer se insinuar como “mero” pretexto para o prolongamento do narrar do culto protagonista. A cena é o simples relatar de uma queda de Zé-Prequeté do cavalo que montava. O atento narrador, continuando a prolongar sua narrativa sem nunca deixar de demonstrar erudição, esclarece que “o cavalico que cobreou com o lombo, e, com um jeito de rins e depois um desjeito, deu com o meu homônimo no chão” (SM, p.228). No entanto, segundo ele “isso não tinha maior importância, porque, mais poucos passos” adotaria “um trilho afluyente, muito batido e de chão limpo”. Ainda prolongando sua estória, narra com bastante conhecimento a respeito do caminho que o levaria a “cafua – taipa e côlmo, picumã e pau-a-pique” de João Mangolô. Em seguida irá encontrar o pobre feitiçeiro para, como sempre, caçoar dele.

“São Marcos”, marcas do narrador

Como temos visto até aqui, uma das marcas mais relevantes da fala do narrador no conto “São Marcos” envolve justamente a deambulação acompanhada de um exaustivo descritivismo do ambiente rural que o circunda. Queremos dizer, ao longo de sua caminhada para caçar pelas cercanias do Calango Frito – “Pois não vim caçar?” (SM, p.246) – são recorrentes momentos de descrição dos componentes da mata ou até a inserção de profundas reflexões digressivas do narrador sobre a existência. Poderíamos, a este respeito, destacar momentos em que o protagonista como que se alheia da concreta realidade, deixando-se levar por uma espécie de transe que o acompanha na sua incursão mato adentro. Em primeiro lugar, destacaríamos um excerto em que o narrador faz questão de revelar, com imenso conhecimento de causa, detalhes do ambiente, chegando a fazer previsão acerca do que pode acontecer mediante situações por ele descritas:

Já os irerês descem primeiro na margem, e ficam algum tempo no meio dos caniços. *Devem ter ovos lá. Os do frango-d'água eu sei onde estão*, muito bem ocultos entre as tabúas.

As narcejas, há tempo que vieram, e se foram. *Os paturis ainda estão por chegar. Vou esperá-los. Também pode ser que apareça alguma garça ou um jaburú, cegonhão seu compadre, ou que volte a vir aquele pássaro verde-mar com pintas brancas, do qual ninguém sabe o nome por aqui* (SM, p.242 – itálicos nossos).

Como nos é possível compreender, pelo trecho destacado no excerto acima, bem ao modo do “narrador tradicional”, há nele a fala de um ente voltado “para o interesse prático” contido em seu ‘conselho”, de acordo com o que nos ensina Walter Benjamin. A impressão que temos é que tudo concorre para o “retardamento” do clímax da trama ou para a “suspensão das ações, no sentido mesmo de provocar suspense no leitor” (LUCENA, 1987: 77), atitude por vezes recorrente ao longo de toda a narrativa.

Dando continuidade à sua incursão pela mata, o narrador de modo súbito se dá conta de que “corre o tempo” (SM, p.242). Temos, nesse momento, uma referência temporal do tipo “cronológica” logo seguida por outra de caráter “psicológico” decorrente “dos vaivéns da mente” desse mesmo narrador (GANCHO, 1991: 46-47) que, em transe, dá vazão à sua imaginação ao se questionar fortuitamente: “Como será o deus das formigas? Suponho-o terrível. Terrível como os que o louvam...” (SM, p.243). Este episódio confirma o tempo, “matéria-prima com a qual o homem erige sua consciência”, sendo “distorcido ao extremo na narrativa moderna tornando-se objeto de experimentações em âmbito formal que fazem desaparecer a ilusão de uma sucessão cronológica nítida e precisa” (THIENGO, 2005: 26). Conforme antes aventado, na estória de “São Marcos” temos um narrador em primeira pessoa de caráter ambíguo. Diríamos que tal ambiguidade se reflete em duas dimensões. Em primeiro lugar podemos tomar como fator de tal dubiedade o modo de esse narrador encarar o fenômeno da feitiçaria. Apesar de em princípio querer demonstrar total descrença no poder dos feiticeiros, acaba revelando facetas de sua personalidade que corroboram no sentido de deixar se expressar muito da sua dimensão mística através da assimilação de valores atinentes ao aspecto mágico e religioso da realidade.

De outra forma, embora podendo ser considerado um personagem culto (que sempre faz uso de termos e de expressões de cunho erudito) e grande conhecedor do universo rural que o circunda, por vezes acaba se expressando – seja do ponto de vista linguístico ou mesmo através da revelação de sua relação com o ambiente e demais personagens – de um modo a se “trair” como sujeito “comprometido” com os valores culturais da sua comunidade. Uma das suas marcas mais proeminentes é justamente o fato de se revelar constantemente como único narrador da trama. Já nos referimos à sua disposição em sempre debochar ou “mangar” arrogantemente do feiticeiro João Mangolô, conforme suas próprias palavras:

E eu abusava, todos os domingos, porque, para ir domingar no mato das Três Águas, o melhor atalho renteava o terreirinho de frente da cafua do Mangolô, de quem eu zombava já por prática. Com isso eu me crescia, mais mandando, e o preto até que se ria, acho que achando mesmo graça em mim (SM, 224).

Na sua constante disposição de caçoar de forma humilhante do velho feiticeiro – que crê em Deus, fato que o torna (conforme argumentos anteriormente lidos de Marilena Chauí a esse respeito) exemplo de autêntico representante do “catolicismo popular” – a quem inclusive “sempre” encontrava na “hora de missa”, bem na porta da igreja, o narrador em certa ocasião estabelece o seguinte diálogo com o pobre bruxo:

Hora de missa, não havia pessoa esperando audiência, e João Mangolô, que estava à porta, como de sempre sorriu para mim. Preto; pixaim alto, branco amarelado; banguela; horrendo.
 – Ó Mangolô!
 – Senh’us’Cristo, Sinhô!
 – Pensei que você era uma cabiúna de queimada...
 – Isso é graça de Sinhô...
 – ... Com um balaio de rama de mocó, por cima!...
 – Ixe! (SM, p.228).

Segundo nos ensina Xidieh (1993: 89) “o escárnio, que para o homem rústico significa caçoar dos defeitos alheios ou fazer pouco caso de alguém por um motivo qualquer, é altamente condenável”. Sem que Mangolô reagisse às ofensas humilhantes a ele dirigidas, o narrador não se contenta e, de modo ainda mais acintoso, lembra ao pobre homem “os mandamentos do negro”. Ou seja, de acordo com o arrogante protagonista o primeiro desses “mandamentos” é aquele que diz que “todo negro é cachaceiro”. O segundo, afirma ele, que “todo negro é vagabundo” e o terceiro, último “mandamento”, assegura que “todo negro é feiticeiro”. Com esta última afronta, o espezinhado João Mangolô se altera do seu até então estado passivo. Afinal tinha sido verbalmente agredido quanto à sua história com a feitiçaria. Então o preconceituoso narrador, num misto de gozação e de desprezo, relata a reação do humilhado Mangolô às suas palavras: “Aí, espetado em sua dor-de-dentes, ele passou do riso bobo à carranca de ódio, resmungou, se encolheu para dentro, como um caramujo à cocleia, e ainda bateu com a porta” (SM, p.228). É perfeitamente possível que o preconceito ou desprezo do narrador para com o feiticeiro possa se dever ao fato de o pobre negro possuir “uma história” ou referenciais que o permitem se definir enquanto pessoa. Antes, o próprio narrador – sempre demonstrando grande conhecimento a respeito do que fala e (no caso) narrando em tom de deboche detalhes da personalidade e as variadas capacidades do humilde feiticeiro negro, assim o descreve:

[...] 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 grota, e mestre em artes de despacho, atraso, telequinese, vidro moído, vuduismo, amarramento e desamarração (SM, p.224).

Como anteriormente referido, a particularidade de o pobre João Mangolô ter “uma história” pessoal – até certo ponto notável (é ele um remanescente da Guerra do Paraguai) – nos permite, em termos teóricos, tentar “justificar” a postura zombeteira do narrador em relação ao velho feiticeiro negro. Neste particular, podemos refletir – a partir da leitura da narrativa de “São Marcos” – sobre questões como o papel do negro na sociedade, o preconceito ou racismo do qual são vítimas as chamadas “pessoas de cor” no contexto social brasileiro, além de compreender a reação de calculada “vingança” do bruxo para com o narrador.

De acordo com Mariana Thiengo (2008), o conto “São Marcos” problematiza “o racismo contra o negro, remetendo o leitor ao contexto histórico do século XIX” em nosso país em função da ocorrência de uma espécie de subliminar “contenda cultural e ideológica” do narrador protagonista contra o negro feiticeiro João Mangolô. Diríamos que este problema ainda continua na ordem do dia quando consideramos a realidade social do Brasil, nos permitindo analisar “representações hegemônicas assentadas no racismo como uma forma de ‘alteridade radical’” (expressão utilizada por Thiengo segundo formulação teórica de Denise Jodelet – 1998). O “elemento deflagrador” de tal “alteridade radical” é, como afirma Mariana Thiengo, a “diferença”. Aqui compreendida como o “processo de estabelecimento de representações hegemônicas, que operam por exclusão” (2008). Ao aproximarmos esta ideia ao contexto da narrativa rosiana em apreço, esbarramos na muito bem conhecida situação em que o racismo prepondera via estabelecimento de “diferenças perturbadoras” (THIENGO, 2008: 58). Na perspectiva do que emerge da trama de “São Marcos” acerca da “diferença” ou do “modelo de sociabilidade” atinente aos dois personagens em destaque (o narrador e o feiticeiro negro), nos é permitido “apreender a variedade das manifestações concretas que as relações com os outros assumem na realidade social”. Em nosso caso, sempre considerando o argumento acima destacado de Denise Jodelet (1998 *apud* THIENGO, 2008: 58) envolvendo a prática do racismo, temos “em perspectiva as relações com o outro, a pertença social e a sua tradução nas manifestações concretas da vida e da produção social” abrindo caminho “para a aproximação à alteridade radical”. Isto é, na visão da psicóloga francesa o racismo compreende uma “expressão extrema” da “alteridade radical”, um “fenômeno total” que configura um “complexo de práticas” e de “representações”. Denise Jodelet declina, com precisão, seu ponto de vista sobre o racismo, argumentando:

[o racismo] se inscreve ao mesmo tempo nas práticas e nos discursos, supõe representações, uma teorização e uma organização dos afetos. No quadro das práticas figuram as diferentes formas de violência, desprezo, intolerância, humilhação, exclusão; os discursos veiculam representações e teorias. [...] Articuladas em torno das marcas da diferença, elas lembrariam a necessidade de purificar o corpo social, proteger a identidade de si e do nós de toda promiscuidade, de toda mestiçagem tidas como risco de invasão. [...] Essas representações e teorias organizam os afetos cuja forma obsessiva e irracional conduz à elaboração de estereótipos que definam tanto os alvos quanto os portadores do racismo (JODELET, 1998: 58).

Como sabemos, o narrador personagem – branco, culto, demonstrando injustificada auto-suficiência – e não apenas ele; como é bem o caso de Aurísio Manquitola que considera Mangolô um “urubu” ao afirmar: “Não gosto de urubu” (SM, p.229), despreza e humilha o pobre e rude feiticeiro negro. Nessa relação, a atitude racista do protagonista “torna-se um construto em que a alteridade, partindo da tradução de conteúdos básicos de diferenças – biológicas e culturais – em representações, afigura-se como uma forma radical de relação excludente, em graus variados: o outro será sempre outro, no campo das representações” (THIENGO, 2008). Por sua vez, tais “representações” – segundo Jodelet (1998: 59):

[...] traduzem-se em formas de relação social marcadas seja pela exclusão – que pode ir até o extermínio numa perspectiva de proteção contra a conspurcação; de purificação – seja pela opressão, a exploração, numa perspectiva de inserção hierarquizada e compartimentação social.

Em se tratando do caso brasileiro – e aí também se incluiria a representação literária da trama de “São Marcos” – o “racismo contra o negro assume as duas feições”, tendo em vista que “a exploração e a violência da escravidão foram, sem dúvida, uma forma brutal de extermínio” (THIENGO, 2008). Desse modo, o feiticeiro João Mangolô – um legítimo representante da cultura negra e escrava em nosso meio – não poderia estar imune às investidas preconceituosas e racistas de um narrador legitimador da dominação e da exclusão de que foram vítimas os negros vindos da África e seus descendentes nascidos em solo brasileiro. Na atitude racista e excludente (não só dele, conforme já dito) do protagonista narrador em relação ao feiticeiro negro João Mangolô, verificamos uma postura em tudo condizente com a perspectiva ou visão hegemônica de determinado segmento social – aqui representado de modo exclusivo pela voz que narra (a de um homem branco) – que reincide na prática do racismo ou do preconceito como forma de radicalização da “diferença” tanto biológica quanto cultural do gênero humano. A ficção de Rosa – particularmente no caso de “São Marcos” – nos permite perceber e

analisar de que forma essa diferenciação é construída. Em conformidade com o que nos assegura Ângela Arruda (1998), ocorreu – no processo de descoberta e de colonização das Américas – uma “reconfiguração do imaginário europeu”. Em outras palavras, teve início a “construção do imaginário do Novo Mundo” nos trópicos. Segundo Arruda, “nesse processo foram engendrados mecanismos de ancoragem da diferença, negociando-a de forma a construir representações hegemônicas”. Para esta autora, da mesma forma que para Mariana Thiengo, há “uma polarização nessas representações”:

[...] de um lado, a natureza exuberante, predominando as representações edênicas – uma diferença assimilada; de outro, os habitantes das terras descobertas, os indígenas e posteriormente os africanos, suscitando imagens da demonização – neste caso, uma diferença conflituosa, ambigualmente rechaçada e incorporada, e que, no caso dos negros, desdobrou-se em um racismo violento e naturalizado (THIENGO, 2008).

Na narrativa de “São Marcos”, a “demonização” – “que atingiu as populações instaladas nos trópicos e cravou-se rapidamente na pele dos escravos” (ARRUDA, 1998: 30) encontra maior dramatização ou gravidade, na medida em que o negro João Mangolô é um feiticeiro visto com maus olhos pelo narrador protagonista. Portanto, um agente que na visão da cultura hegemônica dos brancos (aqui representada pelo personagem que narra a estória) tratar-se-ia de um representante satânico em nosso meio. Justamente por cultivar práticas mágicas e religiosas nada condizentes com o que é pregado pela religião cristã “oficial” ou “tridentina”, conforme destaca Marilena Chauí. Não deve ser esquecida – como reforço a este argumento – a expressão “magia negra”, atribuída ao culto de determinadas práticas mágicas e religiosas típicas da cultura negra ou afrobrasileira.

Um dos mais respeitados estudiosos das religiões africanas no contexto brasileiro, o sociólogo francês Roger Bastide (1898-1974) [1973] desenvolveu – entre tantas outras investigações sobre a cultura negra no Brasil – estudo acerca dos “estereótipos” atribuídos ao negro em nossa literatura. Partindo da época colonial até fins do século XIX, Bastide já reconhece em Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814) o “preconceito” amplamente disseminado ao longo do tempo que compreende a atitude de que o negro é sempre “supersticioso” e que, de acordo com Mariana Thiengo, o estereótipo de “negro supersticioso” constitui “o mote principal” da narrativa de “São Marcos”. Tal argumento nos é confirmado pelo narrador do conto rosiano ao declinar, conforme já vimos, os três mandamentos relacionados com os negros. Recorrendo à pesquisa desenvolvida por Suzi Frankl Sperber (1982: 26), Thiengo destaca que na primeira versão de *Sagarana* (de 1937) o conto “São Marcos” tinha o nome de “Envoltamento” – termo que significa

“enfeitiçar”, “trazer malefícios a alguém”²⁹ ou ainda “embaçar” a visão que, em nosso caso, se reflete na situação de cegueira vivida pelo narrador decorrente da ação do feitiço de João Mangolô. Além desta preconceituosa atribuição, Roger Bastide chama a atenção para o “estereótipo” bastante difundido – “talvez o que esteja na origem de todos”, segundo Mariana Thiengo – que via de regra apregoa a imagem do negro “como animal feio e bruto, capaz apenas de trabalhos que empregam a força física”, geralmente associando-o à “bestialidade”, à “selvageria” e à “barbárie” (THIENGO *apud* BASTIDE, 2008).

Aqui, merecem ser lembrados excertos do conto “São Marcos” que registram atribuições pelas quais o narrador (e não apenas ele) pejorativamente caracteriza o negro João Mangolô – a exemplo dos qualificativos usados sempre em tom depreciativo: “pixaim alto”, “horrendo”, “cachaceiro”, “vagabundo”, “feiticeiro”, e da terrível e extremamente preconceituosa expressão em algum momento empregada pelo narrador: “Negro na festa, pau na testa!” (SM, p.229). É necessário lembrar também que Aurísio Manquitola – segundo o zombeteiro narrador, “um mameluco brancarano, cambota, anoso, asmático como um fole velho, e com supersenso de cor e casta” (SM, p.229) – simplesmente considera Mangolô, como antes ressaltado, um “urubu”.

“Envoltamento”

Ao sermos encaminhados para o clímax da trama – aquele pelo leitor ansiosamente esperado, parte do “enredo que constitui a ocasião de maior tensão da história” (GANCHO, 1991: 65) – somos ainda levados pelo narrador, em ritmo modorrento acentuado pelo uso do polissíndeto (repetição da conjunção aditiva *e*), a compartilhar de suas deambulações: “E assim também o tempo foi indo – nada de novo no rabo da lagoa, e aqui em terra firme muito menos – e chegou um momento sonolento, em que me encostei para dormir” (SM, p.243). A partir deste instante, José do Calango Frito passa a viver a terrível experiência da cegueira lhe imputada pelo feitiço de João Mangolô. São suas palavras sobre este infortúnio:

Paz.

E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada-preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um besouro, um anú, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo.

Era a treva, pesando e comprimindo, absoluta. [...] Devo ter perdido mais de um minuto, estuporado. Soergui-me. Tonteei. Apalpei o chão. Passei os dedos pelos olhos; repuxei a pele – para

²⁹ Conferir as acepções desse substantivo no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

cima, para baixo, nas comissuras – e nada! Então, pensei em um eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo (SM, p.244).

Em linguagem que não deixa de revelar um bom nível cultural, um enorme conhecimento da fauna do lugar ou mesmo certa erudição, o narrador agora em desespero passa a realmente experimentar o drama da sua repentina cegueira. A situação o leva a dar uma atenção maior aos “trilos” dos pássaros que lhe cercam, passando a enumerar os tipos que são por ele revelados: “o patativo”, “as pombas cinzentas”, “um araçari”, “o pica-pau-chanchã” (SM, p.244). Como de costume, sempre demonstrando auto-suficiência e pouca humildade, chega a questionar: “Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?...” (SM, p.244). No entanto, logo em seguida passa a reconhecer ou compreender a gravidade do caso, chegando até mesmo a invocar entes do céu:

Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!...

[...] 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 cavalinho comendo capim!... [...] Santa Luzia passou por... Não, não passa coisa nenhuma. Estou mesmo é envolvido e acuado pela má treva, por um escurão de transmundo, e sem atinar com o que fazer. Maldita hora! Mais momento, e vou chorar, me arrependendo, gritando e rolando no chão (SM, p.245).

Como podemos observar, o narrador – agora até invocando o nome de Santa Luzia – toma consciência da gravidade do seu estado de cegueira. Ao recorrer à divindade católica considerada a protetora dos olhos pelo povo, se revela (ou se “traí”) como sujeito cultuador de valores religiosos típicos do catolicismo popular, o que inclusive reflete a mesma religiosidade patilhada pelos humildes moradores do Calango Frito. Em sua agonia, pressente a aproximação de algo ameaçador:

Longe, no sul. Que será? ‘Quem será?’... É meu amigo, o poeta. Os bambus. Os reis, os velhos reis assírio-caldáicos, belos barbaças como reis de baralho, que gostavam de vazar os olhos de milhares de vencidos cativos? São meros mansos fantasmas, agora; são meus. Mas, então, qual será a realidade, perigosa, no sul? Não, não é perigosa. É amiga. Outro chamado. Uma ordem. Enérgica e aliada, profunda, aconselhando resistência: [...] Só agora é que vejo [um paradoxo: apesar de estar cego, pode “ver”] o ruim de se estar no mato sem cachorro (SM, p.245-246).

Em sua cegueira, fazendo deduções pouco plausíveis, o narrador segue – em um particular diálogo consigo mesmo – a firmar uma espécie de reflexão à moda freudiana na forma de auto-convencimento, elastecendo – conforme já vínhamos defendendo – o tempo que torna ainda mais distante o desfecho da trama. Aqui, através da sua fala, prevalece uma modalidade de tempo narrativo em que são avultados apenas “os impulsos emocionais” desse narrador (GANCHO, 1991: 68). Mais uma vez se revela homem incluído na ambiência cultural popular ao reconhecer – lembrando um conhecido dito popular – “estar no mato sem cachorro”. A cegueira, como se costuma dizer sobre os cegos, aguça a percepção auditiva. O narrador chega a afirmar: “Passara toda a minha atenção para os ouvidos” (SM, p.246). Tem a certeza de que: “Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta” (SM, p.247). Sua agonia tem uma angustiante continuidade, tornando cada vez mais prolongado seu sofrimento. A aflição volta novamente em forma de “ameaça”. Testemunhamos, em *continuum*, outra situação semelhante à que foi anteriormente revelada:

E – nisso, nisso – mexeu-se, sim meu querer, algum rodel, algum botão em minha cabeça, e, voltei a apanhar a emissora da ameaça. Perigo! Grande Perigo! Não devo, não posso ficar parado aqui. Tenho, já, já, de correr, de me atirar pelo mato, seja como for! Vamos! E por que não? Eu conheço o meu mato, não conheço? Seus pontos, seus troncos, cantos e recantos, e suas benditas árvores todas – como as palmas das minhas mãos (SM, p.247).

Nos vemos agora na situação de leitores à mercê do narrador. Digamos que somos instigados a nos tornar ansiosos para desvendar um “mistério” por ele apresentado e que não se explica de modo objetivo e breve. A intenção parece permanecer, apesar da sua condição agonizante devido à cegueira, a de prolongar a narrativa inserindo – a seu bel prazer – antológicas descrições da mata em que agora se encontra perdido como um cego. Além das repetições sistemáticas de termos e de expressões que só concorrem para estender o discurso narrativo e nos distanciar do clímax da trama – a exemplo do uso de expressões como: “nisso, nisso”, “já, já”, “seus pontos, seus troncos”, “cantos e recantos” (SM, p.247); mais adiante, “pé por pé, pé por si” (SM, p.248) – merece atenção uma passagem em que, com relação aos elementos que compõem o ambiente, a sonoridade se faz presente de forma tão acentuada que leva o narrador a afirmar: “Deixarei que o caminho me escolha. Vamos! [...] Meus olhos o ouvem, também” (SM, p.248). Se refere ao “gorjeio de um bicudo”. O curioso (e até paradoxal) é que ele escuta com os “olhos”. Entendemos ser este pormenor mais uma forma do nosso protagonista se revelar como grande conhecedor do ambiente que lhe circunda. Mesmo sem enxergar, é como se visse perfeitamente – pelo conhecimento que tem do som do seu “gorjeio” – a clara imagem do pássaro “bicudo”. Comentários do

narrador dessa natureza nos convencem a respeito de uma intenção deliberada para que o desfecho da trama seja protelado.

Angustiado e lamentando a trágica ocorrência da sua cegueira, sem deixar de se revelar contraditório, segue sem nenhuma mudança com seu discurso na forma de um “monólogo interior”. Conforme nos adverte Ligia Chiappini Moraes Leite, a distinção entre “monólogo interior” e “fluxo de consciência” nem sempre é tão “clara”. Sendo que “na teoria e na crítica literária, as duas expressões são utilizadas como sinônimos”, com a ênfase de que no “monólogo interior” o discurso aparece de “forma direta e clara” na “apresentação dos pensamentos e sentimentos” do(s) personagem(ns) [LEITE, 1985: 67]. Justamente como se dá nesta fala do narrador em sua agonia provocada pela súbita cegueira:

Ferido, moído, contuso de pancadas e picado de espinhos, aqui estou, ainda mais longe do meu destino, mais desamparado que nunca. Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos! Oh... Diabos e diabos... Oh... Nisso, calei-me (SM, p.249).

Notemos que em seu discurso o narrador novamente deixa escapar a marca de sua ambiguidade contraditória: sua fala chega a consubstanciar elementos que, por natureza, não podem se unir. Referimo-nos à menção que faz a “Deus” e aos “Diabos”. Na sua angustiosa solidão mato adentro, tem outra surpresa. Desta feita, se depara mais uma vez com Aurísio Manquitola. Outro episódio que vem prorrogar ainda mais a eclosão do clímax da narrativa. E José do Calango Frito relata:

Mas, aí, outra vez, chegou a ordem, o brado companheiro: “– ‘Guenta o relance, Izé’... [...] E justo, não sei por que artes e partes, Aurísio Manquitola, um longínquo Aurísio Manquitola, brandindo enorme foice, gritou também: – ‘Tesconjuro! Tesconjuro’... (SM, p.249).

Conforme anteriormente assinalado, já haviam ensinado ao nosso protagonista narrador a “reza de São Marcos”. Ele a guardara porque a achara “engraçada” (SM, p.230). Por se tratar de oração posta em prática por feiticeiros, José não lhe deu nenhum crédito. Em um primeiro encontro com Manquitola ameaçou-lhe “recitar” aquela “oração sesga, milagrosa e proibida”, no que viu o matuto correr “para bem longe” dele temendo os poderes da forte reza (SM, p.230). Agora em situação desesperadora, novamente encontrando Manquitola lembrou-se da oração de “São Marcos”. Não lhe restou outra alternativa a não ser apelar aos seus poderes da afamada prece:

Dá desordem... Dá desordem... E, pronto, sem pensar, entrei a bramir a reza-brava de São Marcos. Minha voz mudou de som, lembro-me, ao proferir as palavras, as blasfêmias, que eu sabia de cor. Subiu-me uma vontade louca de derrubar, de esmagar, destruir...

E então foi só a doideira e a zoeira, unidas a um pavor crescente. Corri (SM, p.249-250).

Após a execução da reza, o narrador segue em transe correndo pelo mato. Na sua propalada ambiguidade de caráter, numa ação que sugere indefinição, confessa: “Às vezes, eu sabia que estava correndo. Às vezes, parava” (SM, p.250). Desse modo nos encaminhamos para o desfecho da trama, antes testemunhando o momento de maior tensão vivido pelo nosso protagonista. Na correria, sente um “horror estranho” riçando-lhe a “pele” e os “pêlos”. Em tom ameaçador crescente de puro transe, experimenta as seguintes sensações:

A ameaça, o perigo, eu os *apalpava*, quase. Havia *olhos* maus, *me espiando*. Árvores saindo de detrás de outras árvores e tomando-me a dianteira. E eu corria.
Mas, num momento, cessou o mato. Um cavaleiro galopou, acolá, e o *tinir* das ferraduras nas pedras foi um tom de alívio.
Grunhos de porcos. Os porcos do João Mangolô (SM, p.250 – *itálicos nossos*).

A partir desta inusitada e sensorial experiência – em que se fazem presentes os sentidos do tato (“apalpava”), da visão (“olhos” que espiam) e da audição, aqui sendo convocada pelo “tinir das ferraduras” e pelos “Grunhos” dos porcos de João Mangolô – temos, enfim, o encaminhamento para o embate entre o narrador e o feiticeiro negro. José sabe que “a ameaça vinha da casa do Mangolô”. Por esta razão, desabafa: “Minha fúria me empurrava para a casa do Mangolô. Eu queria, precisava de exterminar o João Mangolô!...” (SM, p.250). Ao chegar à casa do feiticeiro, enfurecido e ainda cego, parte para o confronto quando ouve a súplica do pobre bruxo “choramingando”: “– Espera, pelo amor de Deus, Sinhô! Não me mata!” (SM, p.250). Sem dar ouvidos ao suplicante pedido de Mangolô, o ataca e quando “já o ia esganando, clareou tudo, de chôfre”. Vendo a “luz tão forte”, resolve afrouxar “a pegada”. No entanto, percebe “que o negro queria esconder atrás do jirau: um boneco, bruxa de pano, espécie de ex-voto, grosseiro manipanço” (SM, p.250). Chamando-o de “demônio” e “aplicando-lhe um trompaço”, nosso protagonista quer saber o que o feiticeiro havia feito para ele. No que, novamente, ouve um pedido suplicante e a explicação (a nosso ver até engraçada) para o ocorrido: “– Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p’ra explicar ao Sinhô...” (SM, p.250). Enfurecido, Izé dá um “safanão” no velho negro, fazendo com que ele vá até a “parede” e volte “de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor” (SM, p.250).

Conforme enfatizamos, esta fala do narrador, além de revelar outra faceta da sua erudição (é conhecedor da ciência astronômica), se presta a uma leitura da simbologia que envolve o presente conto de Guimarães Rosa. Continua ouvindo a explicação suplicante de João Mangolô: “– 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..." (SM, p.251). Humilde e subserviente, o feiticeiro conclui: "Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio..." (SM, p.251).

CAPÍTULO 5

O “DOUTOR” E MANUEL FULÔ: NARRADORES DE “CORPO FECHADO”

“Corpo Fechado” talvez seja a minha [novela] predileta. Manuel Fulô foi o personagem que mais conviveu “humanamente” comigo, e cheguei a desconfiar de que ele pudesse ter uma qualquer espécie de existência. Assim, viveu ele para mim mais umas três ou quatro histórias, que não aproveitei no papel, porque não tinham valor de parábolas, não “transcendiam”.

(Guimarães Rosa em carta a João Condé).

Estruturação narrativa

A maior parte do conto “Corpo Fechado” (antepenúltima narrativa de *Sagarana*) gira em torno de uma conversa entre o capiau Manuel Fulô e um anônimo “doutor”, seu amigo, que tem amplo conhecimento dos fatos e das histórias ocorridas no povoado da Laginha. Do ponto de vista teórico, há quem classifique esse “diálogo” entre os dois personagens como uma forma de “entrevista” (DUSILEK, 2008) em que o “entrevistado” protagonista toma a palavra por mais tempo, revelando – a pedido do seu interessado interlocutor, que na realidade é o narrador da trama – “causos” com ele acontecidos. Em relação aos papéis narrativos desempenhados pelos dois personagens, nos termos defendidos por Ligia Chiappini Moraes Leite o “doutor” toma lugar na trama na forma de “[...] um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 1985: 37).

Dentre as ocorrências narradas, são primeiramente destaques sua nem sempre pacífica convivência com os valentões do lugar e a experiência de ter convivido com uma comunidade de ciganos na intenção de aprender com eles os segredos do trato com equinos. A narrativa se prolonga mais em função do que é narrado por Manuel Fulô a respeito destas duas particulares experiências ao atento “doutor”, que poderia ser classificado como um “narrador personagem” – já que é configurado, conforme acima destacamos, como participante direto da estória. No entanto, na invulgar narrativa de Rosa esse narrador adquire certa complexidade. Enquanto “elemento estruturador da história”, pode ser concomitantemente considerado onisciente e onipresente, na medida em que tem domínio ou conhecimento do que ocorre no ambiente

enfocado e não se ausenta – em nenhum momento – de sua posição “frente aos fatos narrados” (GANCHO, 1991: 26). Na verdade, divide sua fala com a do personagem Manuel Fulô que – à moda de uma “testemunha” – acaba, na maior parte do tempo, “tomando” a cena para narrar “acontecimentos dos quais participou”. Fulô pode também, ao lado do anônimo “doutor”, ser definido como “protagonista”, já que se configura como um “narrador personagem” dada a centralidade da sua presença na trama.

Embora não podendo ser, a rigor, considerado o “personagem principal” do conto, o “doutor” se torna um narrador “de acontecimentos dos quais participou ainda que sem grande destaque” (GANCHO, 1991: 28-29), diferentemente do seu interlocutor que “toma” a palavra mais demoradamente ao longo da narrativa expondo fatos a ele acontecidos de modo particularizado. Temos, a partir desta circunstância, o início da trama cujo clímax (“momento de maior tensão” da estória – GANCHO, 1991: 65) começa a se processar quando o valentão Targino procura – de modo repentino – Manuel Fulô e lhe fala da sua intenção de ter uma noite de amor com a noiva dele – Das Dor, uma “moça pobre mas muito bonita”, segundo o narrador – antes mesmo da realização da cerimônia de casamento do capiau com ela. Após este repentino fato, a narrativa toma novos contornos seja pela ação de Antonico das Pedras, um pedreiro também feiticeiro que é levado a “fechar o corpo” de Manuel Fulô, ou pela atitude do matuto que tem de enfrentar (valendo-se do “trabalho” do curandeiro) o temível Targino que, segundo nos informa o narrador, “não ria, nunca” e era para ele (o próprio “doutor” se revelando como inserido na comunidade) “uma pessoa excedente” que nunca lhe “interessou” (CF, p.259).

De acordo com o argumento defendido por Adriana Dusilek (2008), em um dos poucos estudos existentes sobre “Corpo Fechado”, esta narrativa rosiana pode ser dividida em quatro segmentos ou sequências. A nosso ver tal delimitação tem sua utilidade na medida em que nos permite pontuar episódios marcantes da trama que, quando delimitados, concorrem para uma melhor operacionalidade analítica considerando-se sobretudo a estruturação do conto e a funcionalidade da técnica narrativa nele empregada. A divisão por partes, estabelecida por Dusilek, compreende um primeiro momento da estória em que “há o desenvolvimento do tema dos valentões do lugarejo e a apresentação do personagem principal [Manuel Fulô], com informações sobre sua personalidade, sua querida besta [Beija Flor] e sua família” (DUSILEK, 2008). Conforme nos assegura o “doutor” narrador – sem nos deixar antes de revelar o conhecimento que tem de uma peculiaridade do mundo rural relativa à botânica do pepino e da frequente presença de bobos nesse universo, com seus traços físicos peculiares – Manuel Fulô era:

Um sujeito pingadinho, quase menino – “pepino que encorujou desde pequeno” – cara de bôbo de fazenda, do segundo tipo; porque toda fazenda tem o seu bôbo, que é, ou um velhote baixote, de barba rara no queixo, ou um eterno rapazola, meio

surdo, gago, glabro e alvar. Mas gostava de fechar a cara e roncar voz, todo enfarruscado, para mostrar brabeza, e só por descuido sorria, um sorriso manhoso de dono de hotel. E, em suas feições de caburé insalubre, amigavam-se as marcas do sangue aimoré e do gálico herdado: cabelo preto, corrido, que boi lambeu; dentes de fio em meia-lua; malares pontudos; lobo da orelha aderente; testa curta, fugidia; olhinhos de viés e nariz peba, mongol (CF, p.259-260).

Além da detalhada e ao mesmo tempo cômica descrição física do nosso protagonista – fator relevante para que passemos a decodificar, ao longo da leitura do conto, o revelar da “oposição entre essência e aparência” da sua personalidade: “o fraco aparentando força, o medroso demonstrando coragem, o mentiroso que, por sorte e magia, se torna o último dos valentões do local” (DUSILEK, 2008: 4) – carece destacar que o “doutor” narrador tem profundo conhecimento dos vegetais comestíveis do mato (a exemplo de certas variedades de *champignons*), revelando-se um requintado comensal que se identifica com o gosto também apurado do matuto, fato que lhe permite afirmar a respeito de Manuel Fulô, com grande domínio de saber sobre seus hábitos alimentares:

[...] ficamos ótimos amigos. Mais o admirei, contudo, ao saber que ele era o único no arraial a comer cogumelo, com carne, à moda de quiabos. Não um urupê qualquer do mato, nem esses fungos de formato obscuro, nem as orelhas-de-pau, nem os chapéus-de-sol-de-sapo, nem os micetos que crescem na espuma seca dos regos de enxurrada, não senhor! Só o tortulho amarelo do chão das queimadas, *champignon* gostoso, o simpático carapicum. Provei. Exultei. E a nossa amizade cresceu (CF, p.260-261).

Além de demonstrar abalizado conhecimento do universo enfocado – quando enumera com notável requinte a variedade de cogumelos existentes no solo do arraial – sabe, por exemplo, que “toda fazenda tem o seu bôbo”. Embora sem deixar de demonstrar sua simpatia e amizade pelo matuto (ao final da trama se tornará seu “padrinho” de casamento), acerca da genealogia de Manuel Fulô o onisciente e sofisticado “doutor” prossegue narrando – em detalhes e agora numa inclemente linguagem de nível culto – algumas das suas decadentes características:

Era de uma apócrifa e abundante família Véiga, de uma vèiguíssima vèigaria molambo-mazelenta, tribo de trapeiros fracassados, que se mexiam daqui p’r’ali, se queixando da lida e da vida: – “*Um maltírio*”... –; uns homens que trotavam léguas a bordo de uma égua magra, empilhados – um na garupa, um na sela, mais um meninote no arção – para virem vender no arraial um cacho de banana-ouro, meio saco de polvilho pubo, ou uma pele de raposa (CF, p.260 – *italico do autor*).

Depois de declinar a variedade de nomes pelos quais é conhecido nosso destacado personagem – “Manuel Veiga”, “Manuel Flor”, “Manuel Fulô”, “Mané Fulô”, “Mané das Moças” ou “Mané-minha-égua” (assim chamado “quando xingado” e em função de possuir uma besta chamada Beija-Flor) – o narrador nos informa, salientando a peculiaridade de homem preguiçoso, que Fulô “não trabalhava mesmo, de jeito nenhum, e gostaria de saber quem foi que inventou o trabalho, para poder tirar vingança” (CF, p.260). Também nos adianta, com segurança, que seu “amigo gostava de moças, de cachaça, e de conversar fiado” (CF, p.261). Que se orgulhava em dizer ser “filho natural do Nhô Peixoto, o maior negociante do arraial” e isso, segundo o “doutor” narrador, “depois da posse de Beija-Flor, constituía a razão da sua importância”. A égua “era o seu complemento” e “juntos centaurizavam gloriosamente” (CF, p.261). É necessário lembrar que Beija-Flor sempre fora cobiçada pelo feiticeiro Antonico das Pedras, dono de uma bela sela mexicana (por sua vez, objeto de desejo do nosso protagonista). Temos, assim, uma situação em que cada um dos personagens ansiava possuir algo do outro. Tal fato irá dar motivação para que o poderoso feiticeiro “feche o corpo” de Manuel Fulô (cujo objetivo era enfrentar Targino), em troca da mula Beija-Flor. Tomamos conhecimento, através da fala (em detalhes) do narrador, dos “cuidados” que a burra tinha com Fulô, quando este nela montava bêbado e seguia na direção de casa:

[...] ele, tonto qual jamais outro, perdia logo a perpendicularidade, e se abraçava ao pescoço da mula, que se extremava em cuidados e atenções. Se a barriguela estava frouxa e o arreio meio caindo, Beija-Flor estacava e ficava muito quieta. Sabia também abrir porteiras – e era por causa dessa e de mais outras habilidades que Manuel Fulô conseguia chegar em casa (CF, p.261).

Em relação ao animal, o “doutor” narrador também informa que o matuto costumava dizer: “Nem minha mãe não cuidava melhor de mim, assim!...” (CF, p.261). Em sua fala segura nos dá conta de que, “antes dos descabros alcoólicos”, seu “amigo caprichava em forçar a andadura da burra” – que “depressa aprendia as coisas” (CF, p.261). De tudo sabedor, inclusive de detalhes do espaço geográfico local (a exemplo das distâncias entre fazendas), o narrador sabe muito bem que o capiau no estado da embriaguez costumeira “nunca que ele havia de poder chegar à fazenda do Tão, nem na do Militão, pior ainda no Canindé, nem nunca que nunca no Maquiné” (CF, p.262).

Na primeira parte do conto temos a própria apresentação do “doutor”, narrando em primeira pessoa numa linguagem polida, culta e de grande poder descritivo, suas impressões quando da chegada ao arraial:

Pois foi nesse tempo calamitoso que eu vim para Laginha, de morada, e fui tomando de tudo a devida nota.

O arraial era o mais monótono possível. Logo na chegada, ansioso por conversa à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas, procurei, procurei, e quebrei a foice. As noites, principalmente, impressionavam. Casas no escuro, rua deserta. Raro, o pataleio de um cavalo no cascalho. O responso pluralíssimo dos sapos. Um só latido, mágico, feito por muitos cachorros remotos. Grilos finfininhos e bezerros fonfonando. E pronto (CF, p.258).

O registro detalhado de aspectos do lugarejo também reflete – quando levamos em conta os procedimentos e expectativas que são destacados pela voz que narra – peculiaridades da personalidade do “doutor” narrador. Inicialmente atentemos para sua preocupação em tomar “de tudo a devida nota”, uma atitude que certamente atesta seu grande interesse e curiosidade em procurar conhecer as coisas que se referem ao povoado. Com olhos e ouvidos atentos – à noite na Laginha era tudo escuro e só lhe era possível ouvir o barulho provocado por alguns bichos (cavalo, sapo, cachorro, grilo e bezerro) – conta uma experiência vivida no passado em um “tempo calamitoso”. Apesar do seu requinte de homem culto, na sua fala é também possível perceber – conforme já vimos ressaltando – marcas subjetivas de um sujeito identificado com a cultura característica do lugarejo – como se lá fosse mesmo a sua terra de origem – tendo se decepcionado (“quebrei a foice”), quando ali chegou e não mais encontrou – pelo menos no primeiro momento – hábitos culturais a ele familiares, conforme suas expectativas: “conversa à beira do fogo, desafios com viola, batuques e cavalhadas”. Sabia, ao prosseguir com sua descrição dos costumes do lugar, que no povoado da Laginha “Tocava o sino, reinava o divino” e “depois da missa, derramava-se pelas duas ruas a balbúrdia”. (CF, p.258).

Em conformidade com os critérios de divisão adotados por Adriana Dusilek (2008), a segunda parte da narrativa corresponde à narração do noivado de Manuel Fulô com a jovem Das Dor e o relato da experiência ou vivência do nosso capiau com uma comunidade de ciganos. Como anteriormente antecipado, a intenção de Fulô – sem deixar de caracterizar uma faceta malandra ou picaresca da sua personalidade – era a de aprender com a ciganada os segredos do bom trato com equinos. Primeiramente, o narrador relata a chegada, em sua casa, de “uma rapariguinha risonha e redonda, peituda como uma perdiz” que é surpreendida ao vê-lo sair para atendê-la: “Pasmou parada e virou pitanga, pois não contava decerto encontrar gente de cidade e gravata” (CF, p.262). Era Das Dor, a bonita noiva de Manuel Fulô, que ali se dirigira pedindo “adjutório” para o seu casamento. Mais uma vez o “doutor” se revela conhecedor dos gêneros vegetais da localidade ao tecer um comentário sobre os olhos de Das Dor. Diz ele: “[...] com sua pele muito clara e os olhos cor de chuchu [...] A bem dizer, eram cor de abóbora-d’água os seus olhos” (CF, p.262). De acordo com o que antes destacamos, o aparecimento da jovem noiva do capiau Fulô demarca – em

concordância com a divisão estabelecida por Adriana Dusilek – o início da segunda parte do enredo de “Corpo Fechado”.

Continuando a ser atentamente ouvido pelo “doutor”, o matuto ao exercitar um pouco da sua esperteza revela interesse em aprender as “mamparras” dos ciganos – de forma orgulhosa (“queria ser o melhor de todos”) – se dizendo bom entendedor de animais, um aprendizado resultante da sua vivência com a ciganada. Demonstrando-se curioso e até surpreso, o “doutor” pede para que Manuel Fulô lhe conte tal experiência. A narrativa prossegue na voz do capiau quando este afirma com convicção:

– Foi por causa que eu estava sem gosto p’ra caçar serviço bruto, naquele tempo... Garrei a maginar: o que eu nasci mesmo p’ra saber fazer é negócio de negociar com animal. Mas eu queria ser o melhor de todos... E quem é que é mestre nessa mexida? Não é cigano? Pois então eu quis viajar no meio da ciganada, por amor de aprender as mamparras lá deles. Me ajustei com um bando... (CF, p.264).

Num falar prolongado de narrador possivelmente intencionado em sempre prender a atenção do ouvinte, Manuel Fulô passa a expor detalhes do seu convívio ou integração com um bando de ciganos. Explica como dormia e comia ou até mesmo do conhecimento que obteve da língua zíngara. No entanto, malandramente adverte o “doutor” de que também usava da esperteza – a mesma dos parceiros ciganos – para se dar bem:

[...] cigano só faz baldroca recebendo volta... Senão, também, como é que eles haviam de poder viver? [...] Eles gostavam muito de mim, porque pensavam que eu era bobo de deveras... Mesmo, por fim, por eu dar jeito assim de bobo, eles mandavam que eu fosse negociar os animais com os pessoais... (CF, p.266).

Demonstrando perspicácia em sua fala, que muito revela da sua condição matuta, Manuel Fulô apresenta-se como um autêntico pícaro interessado em sempre levar vantagem junto à ciganada. Como fecho dessa segunda parte da narrativa, temos a importante inclusão na trama do curandeiro Antonico das Pedras ou Antonico das Águas, também popularmente conhecido na Laginha por Toniquinho das Pedras ou Toniquinho das Águas, personagem fundamental no enredo do conto rosiano ora abordado, quando levamos em conta o papel por ele desempenhado na “solução” do problema enfrentado por Manuel Fulô. Se no considerado primeiro momento da estória temos mais a narração, em forma de apresentação introdutória, de aspectos atinentes à caracterização de certos personagens (como é o caso de referências sobre a personalidade dos valentões do lugarejo), de descrições do ambiente físico da Laginha e de alguns dos costumes da sua gente, na segunda parte da narrativa o “diálogo” ou “entrevista” entre o “doutor” narrador e Manuel Fulô passa a ter, digamos, uma maior intensidade ou densidade. Mediante sua importância

para o enredo da estória, agora os fatos são exclusivamente narrados pelo matuto sendo o foco da narração (a partir daí) mais centrado na fala do capiau do que na do seu interessado e culto interlocutor. A esse respeito, torna-se notória uma “intenção” em se transferir a palavra a Fulô (que a partir de então toma a cena com a extensa narração da sua experiência com os ciganos), ficando o “doutor” – o narrador da trama que inicialmente detinha a palavra na interpelação do seu interlocutor – na posição de mero ouvinte. Neste sentido, é possível detectar no âmbito da narrativa a adoção de uma técnica – recomendada a todo bom entrevistador – em que o entrevistado detém a palavra por mais tempo, sem que seja interrompido com frequência.

A essa altura da trama de “Corpo Fechado”, é inserida uma nova estória “dentro da narrativa”: a que corresponde – conforme já salientado – ao relato da experiência do protagonista com a comunidade de ciganos. Manuel Fulô – sempre se prolongando em sua fala e revelando-se um grande esperto – passa a narrar sobre sua vivência com a ciganada, externando detalhes dessa incomum experiência, a exemplo de como dormia, comia e até do conhecimento que obteve da língua zíngara:

Eu só queria era estudar as tretas todas dos *calões*... Dormia em barraca, comia quase que só repolho com cebola e carne de cabrito cozida... E tomei assunto, ligeiro, de um ror de coisas na língua disgramada que eles falam... Mas olha aqui: sou besta?... Fazia mas era de conta que não entendia nada! Ficava marombando... P’ra negócio de consertar fundo de tacho e de gramar no cabo do martelo p’ra fazer caldeirão, não vê que eu dava confiança!... Mas, ôpa! Que beleza de gente p’ra ser esperta!... (CF, p.264-266 – itálico do autor).

Neste relato de Manuel Fulô é evidente a revelação do lado malandro da sua personalidade. O capiau externa para seu ouvinte sua estratégia para “se dar bem” junto à comunidade cigana. Tenta justificar, como antes mencionado, sua esperteza afirmando que “cigano só faz baldroca recebendo volta... Senão, também, como é que eles haviam de poder viver?” (CF, p.266). Ainda diz a seu amigo “doutor” que a ciganada gostava muito dele “porque pensavam que eu era bobo de deveras... Mesmo, por fim, por eu dar jeito assim de bobo, eles mandavam que eu fosse negociar os animais com os pessoais...” (CF, p.266). O matuto, sem deixar de revelar sua rusticidade através do falar precário da língua, se revelando um “desobediente” da chamada norma gramatical culta (atentar para o uso que ele faz de “pessoais”, numa pluralização indevida do termo, ao invés da utilização do substantivo “pessoal” no singular), ainda se mostra novamente esperto em outro momento da sua narração – mais uma vez falando de forma incorreta (erro de regência), num português por assim dizer estropiado, aplicando o gênero plural de modo equivocado – ao afirmar: “E fazia um negócio, porque todo o mundo pensavam que estavam me cinzando...” (CF, p.166).

É curioso atentar para o fato de o “doutor” narrador – nesse momento se portando na condição de ouvinte – ter todo interesse em também prolongar a narrativa através da formulação de novas perguntas a seu “entrevistado”, fator que concorre para que Manuel Fulô dê cada vez mais vazão à sua disposição e talento de narrar. É o caso de quando o amigo interlocutor lhe pergunta se tinha gostado “de alguma ciganinha”, no que ouve do capiau uma esperta resposta em sua fala deformada:

– É baixo! Não vê! Negócio é só negócio. E eu estava ali era feito menino de escola, só p’ra mor de aprender. Quando vi que tinha sabido tudo, vim membora... Bem que eles pedira p’ra eu ficar. Mas eu lá precisava mais de ciganada velhaca?!... Uma osga! (CF, p.266).

Ao final do relato da sua insólita experiência com os ciganos, fica patente que Manuel Fulô demonstrou tanta esperteza quanto à vivacidade de seus companheiros zíngaros na negociata com equinos. Sem deixar de se referir ao propalado nomadismo da cultura cigana (agora por ele maliciosamente incorporado, de acordo com a sua fala), a sagacidade do capiau é relatada sem nenhuma cerimônia ao amigo ouvinte:

A modo e coisa que, p’ra se fazer tratantagem, só mesmo quando a gente é andejo, porque não pára em lugar nenhum, e, quando o crente dá fé de que levou manta, a gente já está longe e custa muito p’ra voltar. Aí, enquanto isso, é o tempinho certo do tal-um esfriar a raiva, mas ficar querendo cobrar o logro... E, quando a gente volta, o freguês quer porque quer fazer outra berganha, p’ra tirar a forra... E aí a gente torna a jogar cinza nos olhos dele outra vez... (CF, p.267).

Novamente prolongando sua conversa com o matuto, o narrador “doutor” agora quer dele saber a razão por ter deixado o ramo de negócio com equinos. Manuel Fulô afirma ter sido “por causa do raio de uma bestagem” por ele feita, devida ao fato de terem os ciganos dele “abusado” achando que o matuto não passava de um “coiô”. Não reservava simpatia ao seu “patrão cigano” Pachencho e muito menos a Cuntrino, um “disgramado sem-vergonha” segundo Fulô. Sendo ambos sujeitos indesejáveis, o esperto capiau nunca aceitara ficar “por baixo” ao afirmar com convicção: “Não deixo rasto mal firmado! Tou de calça até dormindo!” (CF, p.268). Na verdade, Manuel Fulô resolvera “tirar vingança de cigano” – sem esquecer do “sangue de Peixoto” que corria em suas veias – comercializando com os zíngaros dois equinos “sujeitinhos ordinários de cavalos, que eram mesmo o restolho da porcaria maior de tudo quanto é cavalo ruim que não presta...” (CF, p.268). O relato de Fulô sobre este episódio, como convém aos autênticos narradores, é prolongado com artifícios que certamente visam prender a atenção do seu interlocutor. Suas considerações acerca dos cavalos Furta-Moça e Ventarola –

que, por terem “concordado” com a “regra” do matuto, tinham de vantagem segundo ele só “bom coração” – se referem não apenas às condições físicas e “psicológicas” dos animais, mas à sua habilidade – em parte adquirida no convívio com aquela “cambada” de espertos – usada para “maquiar” os dois precários cavalos que seriam negociados com os indigestos ciganos, como forma de uma calculada “vingança”. Ao “doutor”, sempre atento ouvinte, o rústico Manuel Fulô narra em detalhes sua “campanha” de “quase três meses” no preparo dos dois cavalos com o intuito de enganar a ciganada:

[...] caprichei, porque eu estava todo determinado p’ra etcétera... E como eu sou mesmo opiniúdo, e quando entesto de fazer alguma coisa faço mesmo, nem comia nem dormia direito, só inventando outras papiatas p’ra compor com a minha junta de mulas-sem-cabeças de tirar vingança de cigano (CF, p.269).

Furioso com os zíngaros, Fulô “sabia que na Semana-Santa os tais tinham de vir no arraial. E vieram mesmo” (CF, p.269). Tinha plena consciência de que “a cacunda do bobo é o poleiro do esperto” (CF, p. 271). Para a concretização do seu plano de vingança, o matuto astutamente fizera “tudo”. Segundo ele:

A derradeira coisa, que eu aprontei, foi fazer – Deus que me perdoe sendo maldade – foi fazer um machucado nos beijos do Ventarola, porque, quando eles vissem que o pobre não podia comer direito, pensavam que eram por via daquilo, e não iam espiar o céu-da-boca, p’ra mor de descobrir a travagem, não... (CF, p.269).

Mesmo demonstrando malícia em suas intenções para com os ciganos – inclusive fazendo “de conta que não sabia de nada [da presença] de cigano ali” – o capiau não deixa de revelar em sua personalidade um traço típico da religiosidade popular: isto é, o temer a Deus. No âmbito da cultura popular, com exceção do denominado “furto meritório”, ou seja, aquele “que o povo [...] considera livre de qualquer castigo e acima de qualquer restrição moral, religiosa e legal”, o ato de enganar é reparado por sérias sanções no plano sobrenatural e tem o mesmo valor da ação de furtar. Diferentemente do “furto meritório”, que é compreendido como “o furto que, em vista da inexistência de uma denominação consagrada” também se chama “furto altruístico” e que

[...] além de meritório porque o seu produto se destina a acudir outras pessoas que não o ladrão mesmo, é também considerado como justiceiro, porque faz circular entre os necessitados os bens acumulados, sobejantes e supérfluos dos ricos e poderosos (XIDIEH, 1993: 93).

De acordo com Xidieh (1993: 93), “na aceitação desse tipo de furto está implícito o julgamento popular sobre a origem da fortuna, para ele, na maior parte das vezes, dolosa”. Excluindo-se o “furto meritório” ou “altruísta” sobre o qual acabamos de falar, o ato de enganar se encontra, no universo cultural popular, em equivalência ao roubo. “Ao roubo segue-se o castigo”, defende Xidier. Conforme reza o preceito popular, “[...] cada um deve conquistar com seus próprios esforços tudo aquilo de que necessita, se não quiser acumular para si e para os seus, ao lado dos bens roubados, penas e desgraças”. Além disso,

[...] não apenas roubar coisas e bens, mas, também, o trabalho alheio. A gravidade do ato se acentua quando o ladrão desfruta de uma posição ou de relações e conhecimentos que o livram da justiça comum e lhe facilitam a ação. [...] Partindo daquela base que cada um deve ganhar bens, sustento, fortuna e propriedades com o seu próprio esforço, sem detrimento de quem quer que seja, o ladrão [...] além de já estar condenado por ter praticado um *pecado mortal sem fim*, deverá, de acordo com o roubo praticado, receber castigos condizentes (XIDIEH, 1993: 91 – *italico do autor*).

Daí Manuel Fulô, revelando sua crença no poder divino e temendo castigo, pedir perdão a Deus por seu ato desonesto em relação aos ciganos. É bom lembrar que estes deveriam vir ao povoado da Laginha “no sábado-da-aleluia, de manhã” (CF, p.269), fato que também reflete a dimensão religiosa da cultura zíngara na trama. Com o objetivo de enganar os ciganos – “Eles tinham que dar o beijo e cair o cacho!” (CF, p.271) –, pondo em prática sua esperteza picaresca, Manuel Fulô experimenta enorme satisfação quando seu plano se concretiza. Acreditara ter intimidado a ciganada por ter “sangue de Nhô Peixoto”. Numa postura arrogantemente intimidatória, de forma orgulhosa relata ao seu atento ouvinte “doutor”:

– Ficaram danados, eles, e me rogaram muita praga, e até queriam desmanchar a troca [se refere ao negócio com os dois cavalos]. Mas aí eu me alembrei do sangue que tenho, e falei minhas ordens. Mostrei só o biquinho da garrucha e dei um eco neles: – Ti-ó-frade, Ti-ó-fró! Fiquem sabendo que eu sou filho natural do Nhô Peixoto, e, já, já, vocês têm que desaparecer esses cavalos daqui!... (CF, p.272).

Em nossa ótica, cabe aqui um breve comentário diretamente vinculado à situação acima destacada da fala do personagem do conto de Rosa em apreço. Seu discurso encontra-se eivado da arrogância e do mandonismo típicos do poder oligárquico de certas linhagens familiares no contexto rural brasileiro. O matuto dá “ordens” aos ciganos pelo fato de se achar “filho natural do Nhô Peixoto”, uma forma de intimidar violentamente os homens (diz ele: “Mostrei só o biquinho da garrucha”). Após este episódio envolvendo esperteza para

com os ciganos, Manuel Fulô (que nem sempre falava a verdade) não conseguiu mais fazer negócio com ninguém na região da Laginha. Talvez fosse mesmo sua intenção – como um autêntico pícaro do lugar – se tornar desocupado e ocioso, sem querer mais trabalhar, vivendo em boa situação na bebedeira e passando o tempo a contar sua experiência de vida a quem se interessasse. O que faz ao nosso narrador “doutor” (amigo e compadre do matuto), sempre disposto a “pagar” cerveja para Fulô que nessas ocasiões arditamente o chamava de “flor dos doutores” (CF, p.263).

Junto à sua comunidade, o capiau não mais pôde negociar. Diziam a ele: “com você, não. Nunca mais! Sai p’ra lá, você embroma até cigano...” (CF, p.273). Dois dos valores mais caros à cultura popular dizem respeito à honra e à honestidade. Tais virtudes ou qualidades são assimiladas pelo homem rústico como valores relacionados com a “moral” dos “bons costumes”, pressupondo “a atribuição de qualidades morais” (como a “boa-fé”) ao indivíduo, podendo – no caso, ao personagem Manuel Fulô – a ele serem atribuídos, como decorrência de sua “vileza” ou dos seus “defeitos morais” (não ser honrado nem honesto), “castigos” ou “condenações” (LUCENA *apud* XIDIEH, 1997: 42). Por esta razão, Fulô acaba por receber o desprezo de seu grupo social.

Então ocorre, num terceiro momento da trama (de acordo com a segmentação operada por Adriana Dusilek), o surgimento do feiticeiro Antonico das Pedras – que procura Manuel Fulô para “fechar-lhe” o corpo. Isso devido ao fato, como antes referido, de Fulô ter sido avisado pelo valentão Targino que sua noiva Das Dor teria, de modo forçoso, uma noite de amor com o temido malfeitor antes mesmo da cerimônia do casamento do nosso personagem central com a formosa jovem. Temos, após esta ofensa, um momento crucial da trama – “foi então que de fato a história começou”, segundo a voz do “doutor” que narra – em que se passa a delinear o confronto que ocorrerá posteriormente entre Fulô e Targino. A este respeito o narrador “toma a palavra” afirmando:

Emanuel Fulô desceu cachoeira, narrando alicantinas, praga e ponto e ponto e praga, até que... Até que assomou à porta da venda – feio como um defunto vivo, gasturento como faca em nervo, esfriante como um sapo – Sua Excelência o valentão dos valentões, Targino e tal (CF, p.275).

Ao encontrar Manuel Fulô dialogando com o amigo, Targino – após pedir “licença” ao “seu doutor” – ousadamente convoca nosso protagonista para “um particular”. Ao pressentir a gravidade do encontro entre os dois homens, o narrador se imobiliza “bastante digno mas com um susto por dentro”, porque segundo ele “o ricto do fulano era mau mesmo mau” (CF, p.275). Este episódio representa o momento desencadeador da ação mais significativa do conto. O narrador ressalta que o valente Targino “falou alto” ao tempo em que “Manuel Fulô tremia nas pernas” e ele, um narrador agora aflito e envolvido no enrosco entre os dois homens, “a três passos” ouvia

todo o “peremptório e horrível” (CF, p.275) discurso do temido malfeitor, que sem nenhuma cerimônia adiantou:

– 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... (CF, p.275).

Em tom intimidatório e ameaçador, a afronta de Targino a Manuel Fulô se reveste de enorme gravidade haja vista que o matuto teria de aceitar, de acordo com o que exigia o valentão, os termos de uma “proposta indecente” a ele impingida em forma de desonra. No âmbito do universo cultural popular, de acordo com o que afirma Xidieh (1993: 86), “o pecado de quem desonra uma moça, desvia uma mulher casada ou viúva e as faz perdidas, vai aumentando na medida em que elas decaem na vida”. Na condição de testemunha ocular do fatídico encontro dos dois homens, e se apiedando de Fulô, o narrador relata em detalhe a postura fria e amedrontadora do temível Targino que “[...] com o indicador da mão direita, deu um tiro mímico no meu pobre amigo, rindo, rindo, com a gelidez de um carrasco mandchú. Então, sem mais cortezias, virou-se e foi-se” (CF, p.275).

Ao presenciar a ignominiosa cena – que o faz ficar “frio”, perder “o peso do corpo” e se mexer “todo sem querer” – o “doutor” sai na defesa de Manuel Fulô “querendo se ver com o Targino”. Invoca o amigo a “agir” em favor de Das Dor, dissertando que “há momentos em que qualquer um é obrigado a ser herói” (CF, p.276). Temos neste caso um exemplo da chamada “solidariedade mecânica”, referida por Oswaldo Elias Xidieh, em que o “doutor” se vê na “obrigação” de ir em auxílio ao amigo ameaçado. Sugere que Fulô vá “pedir proteção ao Nhô Peixoto”, argumentando que “o sangue de Peixoto é bom mesmo para ferver”. O que, segundo as expectativas da culta voz narrativa, levaria nosso matuto protagonista a “preparar as armas para enfrentar o Targino”. De modo nem tão surpreendente, conforme vínhamos advertindo acerca da malandragem e da moleza do capiau, Fulô acaba se acovardando e decide não encarar o “valentão”.

Mesmo reconhecendo que o matuto não levaria vantagem num enfrentamento com Targino, o “doutor” insinua outra estratégia a Manuel Fulô desafiando-lhe, ao exigir dele: “Mas, você, que logrou até os ciganos, vai me ajudar agora a inventar um estratagema, um modo de fintarmos o Targino” (CF, p.277). Em sua fala – numa postura prontamente solidária para com o amigo ultrajado – o narrador toma também para si o desafio de frustrar as más intenções do malfeitor em relação a Das Dor. Nesse objetivo, sai primeiramente em busca da ajuda do coronel Melguério que, conhecendo Targino, medrosamente arrefece de reagir ao afirmar: “– Ninguém não tem sopro p’ra esse homem” (CF, p.178). Em seguida apela ao vigário da Laginha, que apenas “prometeu rezar”. Para o “doutor”, o religioso fazia-lhe uma promessa no mínimo irrecusável já que “dinheiro, carinho e reza, nunca se

despreza” (CF, p.278). Por sua vez, a comunidade em polvorosa procura o respeitado “doutor” para pedir a Manuel Fulô que não se envolvesse com Targino, que deveria – segundo “um Véiga barbaçudo” experiente – “entregar p’ra Deus e ficar quieto”, pois Das Dor gostava mesmo dele (de Fulô) e tudo seria por todos esquecido. O traquejado homem, que não aprovava “nenhuma doideira”, ainda argumenta: “Faz de conta que foi coisa que nem doença... É que nem a gente se casar com mulher viúva...” (CF, p.278). No seu acovardamento, Manuel Fulô estava – segundo o “doutor” – “pedindo a Deus que o pusesse entrevado num momento, ou que abrisse o chão, em grota fôfa, para ele se enfiar e afundar” (CF, p.278). Temos aqui um exemplo de uso do discurso indireto livre, quando o sujeito que narra como que “entra na mente” do personagem e passa a conhecer o seu pensamento. Em outras palavras, e de acordo com o que afirma Auerbach (1976: 481), o “narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente” e “tudo que é dito” compreende um “reflexo” da “consciência” do personagem. No nosso caso, o capiau Manuel Fulô. A partir deste momento e advertindo o leitor de que “a história começa mesmo é aqui”, o narrador “doutor” passa a relatar a chegada do “pedreiro” e curandeiro Antonico das Pedras que deseja tratar de um “assunto secretíssimo” com nosso protagonista.

A iniciativa do feiticeiro de ter procurado Manuel Fulô na intenção de “fechar-lhe” o corpo foi motivada pelo fato de Antonico das Pedras ou Antonico das Águas – “que tinha alma de pajé”, como nos garante o onisciente narrador – ter o interesse de possuir a mula Beija-Flor do seu próximo “cliente”, que – apesar do medo que então sentia – teria de enfrentar o temível Targino em um verdadeiro “duelo”, na defesa da sua honra de noivo ofendido. Sendo possuidor de uma bela sela mexicana, sem que tivesse um equino para dela fazer uso, o respeitado “curandeiro-feiticeiro” alimentava um desejo antigo de ser dono da mula de Fulô. Em troca do quase humano animal, propõe interceder para – como já sabemos – “fechar” o corpo do nosso protagonista, então agredido em sua honra pelo terrível Targino.

De acordo com o narrador, Antonico das Águas – conversando secretamente com Fulô – “falava pompeado, com grã viveza de gestos e calor para convencer” (CF, p.279). Temos, então, a ocorrência de uma situação de troca em que as partes são de alguma forma beneficiadas e atendidas em seus interesses. Cada um haveria de oferecer o que tinha: Fulô sua querida mula e o curandeiro seu poder de “fechar” corpos. Embora tendo “raiva” de Toniquinho das Pedras – considerado pelo nosso capiau um “judeu” – Manuel Fulô inicialmente se mostra irredutível para negociar com o feiticeiro, ao afirmar: “Não pega a minha mulinha, nem a troco de uma mina de brilhante. [...] Nem se ela, Deus a livre guarde, morresse, o que não é bom falar, eu nem o couro não havia de vender p’ra’aquele judeu!...” (CF, p.273). Como podemos ver, o matuto nutre verdadeiro “ódio” pelo curandeiro que, segundo ele, “é um sujeito sem préstimo” e o “pior pedreiro do arraial” que “não sabe plantar uma parede”. Para Fulô, Toniquinho das Águas (outra

alcunha do místico) só sabia “fazer feitiço, vender garrafada de raiz do mato, e rezar reza brava”, tendo inclusive “partes com o porco-sujo” (CF, p.273). Segundo Xidieh (1972: 81):

É variada e riquíssima a série de práticas e meios de que dispõe o povo para superar, afastar, isolar, atrair ou contornar as forças maléficas ou benéficas que na sua crença rodeiam todos os seres e coisas. Essas práticas envolvem bentinhas, fórmulas e gestos mágico-religiosos, objetos [...], rezas, etc.

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* (edição de 14 de julho de 1949), depois reformulado e incluído em seu livro *Semana Santa Cabocla*, o sociólogo paulistano adverte que, dentre tais “rezas típicas dessas crenças” populares, se destaca as chamadas “rezas bravas ou fortes”. De acordo com aquele estudioso do nosso folclore e da cultura popular,

Reza brava é a oração que pode resolver, definitivamente, um problema qualquer ou satisfazer de fato qualquer desejo. Cura uma doença, fecha um corpo [como é o caso de Manuel Fulô no conto de Rosa], propicia a lavoura... (XIDIEH, 1972: 81).

De acordo com o que afirma Oswaldo Elias Xidieh, “há rezas bravas para todos os fins e todos os desejos e são bem mais eficientes [...] do que as rezas brancas ou mansas” (1972: 81). Como feitiçeiro conhecedor de práticas mágicas e religiosas dessa natureza, Toniquinho das Águas tem a plena convicção de poder “fechar o corpo” de Manuel Fulô recorrendo a uma “reza brava”. Sem querer, em princípio, dar crédito ao poder de reza de Tonico das Pedras, em seu desafeto para com o curandeiro Fulô chega até mesmo a tentar colocá-lo contra o amigo “doutor”, ao argumentar com tenaz perspicácia:

– Não brinca, seu doutor! O senhor também devia mas é me ajudar a ter ódio do cachorro do Toniquinho das Águas... Ele vive desencaminhando o povo de ir se consultar com o senhor. Dizendo que doutor-médico não cura nada, que ele sara os outros muito mais em-conta, baratinho... Ele quer plantar mato na sua roça e frigar ovo no seu fogão! O senhor não vê? Ele não faz receita no papel, só porque não conhece os símplies, e acho que não sabe escrever, e isso que nem o boticário não aviava nenhuns-nada... Mas benze, trata de tudo, e aconselha que a gente não deve de tomar remédio de botica, que deve de tomar é só cordial... Qualquer dia ele arruma uma coisa-feita, p’ra modo de fazer o senhor ir-s’embora daqui (CF, p.273-274).

O desafeto nutrido por Manuel Fulô em relação ao feitiçeiro deve-se, como já aventado, à situação ou impossibilidade de o nosso protagonista possuir uma bela sela mexicana igual àquela pertencente a Antonico, que dela jamais se desfazia. O desejo do matuto de ter o formoso objeto de

cavalgadura é frustrado pelo empedernecimento do curandeiro em não se desfazer da sua bonita e cobiçada peça de montaria. Por sua vez, Fulô também não pretende perder a sua querida mula Beija-Flor para ninguém. Antes, o capiau tenta pôr o “doutor” – que, pelo seu nível de conhecimento, não acreditava em feitiçaria – contra Antonico das Pedras, alegando que o curandeiro podia até mesmo preparar algum feitiço com a intenção de prejudicar seu amigo. Por esta razão instiga-o a “ameaçar” o Toniquinho mandando vir para a Laginha “um tenente com os soldados, se ele não parar com esses embombos de feitiço, e se não quiser vender a sela mexicana” (CF, p.274) a ele, Manuel Fulô. O matuto ainda argumenta que o amigo “doutor”, por ser “bom demais”, não via que o feitiçeiro estava “roubando o de-comer” dos filhos dele. Em sua ânsia cega de denegrir Antonico, Fulô até esquecera que o “doutor” não tinha filhos. Assim, passa a desconfiar – achando-se no “direito” de adquirir a xicana sela – que o curandeiro possa “pôr algum quebranto” na sua “Beija-Fulôzinha”, em decorrência de que Toniquinho das Águas não poderia possuí-la devido à sua firme decisão em não vender a mula a ninguém. Como antes destacado, o animal é descrito pelo narrador com características humanas – um fator que faz com que se torne para seu possuidor, o irredutível Manuel Fulô, uma companhia inseparável e muito querida. Temendo o efeito da feitiçaria, suplica a Deus que “benza” sua Beija-Flor, no que é seguido pelo amigo “doutor” (nesse momento também partilhador da mesma fé do capiau), que peremptoriamente afirma: “Benza-a Deus, Manuel” (CF, p.274).

Sendo forçado a se servir do trabalho do feitiçeiro, em função do seu inevitável confronto com o temido Targino, Manuel Fulô se vê na obrigação de entregar sua Beija-Flor a Antonico das Águas. De forma irônica e até bem humorada, o narrador atesta que o “dito” do matuto – ao pedir para entregarem a mula ao curandeiro – “equivale a um perfeito legado testamentário” (CF, p.279). Antonico das Pedras agora “lampeiro e fagueiro” quer logo se apoderar da formosa Beija-Flor. Perguntado pela mãe de Fulô (a “Véiga mãe de todos os Véigas”) sobre o que havia feito com seu filho, responde todo pleno de segurança: “– Fechei o corpo dele. Não careçam de ter medo, que para arma de fogo eu garanto!...” (CF, p.280). Porém, a senhora Véiga achava que o feitiçeiro deixara seu “filho doido”. Para ela, o “Manèzinho” seria facilmente morto por Targino já que “o pobre” não levara para o enfrentamento com o malvado “nem garrucha nem nada” (CF, p.280).

Imediatamente após a sessão de mandinga para “fechamento de corpo” levada a cabo por Antonico das Pedras, tem início o clímax da narrativa. Para Adriana Dusilek, a situação correspondente à “quarta e última parte do conto” é quando Targino reaparece justamente no momento em que Manuel Fulô sai para a rua, como que já prevendo um embate com o valentão. Segundo palavras do narrador, um verdadeiro duelo entre “a Bela e a Fera”. O comportamento do nosso matuto protagonista é descrito por uma voz

narrativa, ativamente presente e participante da cena, agora surpreendida diante da postura do até então medroso Manuel Fulô:

E, nisso, abriram outra vez a porta do quarto-da-sala, e Manuel Fulô saiu primeiro. Surgiu como uma surpresa, transmudado, teso, sonambúlico. Abrimos caminho, e ele passou, para a rua. Ia do jeito com que os carneiros investem para a ponta da faca do matador. Vi-lhe um brilho estricto, nos olhos (CF, p.280).

Como é possível constatar, trata-se de um narrador culto e conhecedor dos hábitos culturais do universo enfocado. Basta atentar para a inclusão, em sua fala, de adjetivos como “transmudado”, “sonambúlico” e “estricto”, além do seu conhecimento aqui revelado da situação em “que os carneiros” – numa tácita referência ao antes manso Fulô – enfrentam “a ponta da faca do matador”, sendo desnecessário relacionar a inserção deste pormenor à figura do perverso Targino. Com indiscutível habilidade para estabelecer um calculado suspense, o “doutor” narrador passa a relatar o início do confronto entre Manuel Fulô e seu temido inimigo:

O Targino já aparecera lá adiante. Vinha lento, mas com passadas largas. E de certo se admirou de ver Manuel Fulô caminhar. Naquela hora, a rua, ancha e comprida, só estava cabendo os dois. E eu pensei no trem-de-ferro colhendo e triturando um bezerro, na passagem de um corte (CF, p.280).

No seu relato do confronto entre os dois personagens, mais uma vez o narrador estabelece – numa referência implicitamente dirigida aos duelistas que denota uma situação de enorme desigualdade entre eles – um comentário em tom comparativo no qual relaciona figurativamente Targino com um “trem-de-ferro” e Manuel Fulô com “um bezerro”. Ao se aproximar do rival valentão, segundo o “doutor” (grande amigo do matuto protagonista e com ele familiarizado), Fulô “parou, e rompeu numa voz, que de tão enérgica eu desconhecia, gritando uma inconveniência acerca da mãe do valentão” (CF, p.280). No âmbito do universo rústico e das estórias populares, é notória a importância da figura materna para a vida dos bandidos e malfeitores. Geralmente é a mãe quem reza, suplicando aos poderes divinos com o intuito de protegê-los, e quem a ofende é vingado de forma implacável.

A esse respeito, podemos destacar uma situação fictícia envolvendo o fenômeno do cangaço em que a mãe do capitão Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938) é insultada. Trata-se da narrativa veiculada no livreto de cordel intitulado *O cabra que mexeu com a mãe de Lampião*, da autoria do poeta paraibano Vicente Campos Filho (2005). Neste folheto popular, um tal de Tonhão xinga a mãe do famoso cangaceiro nordestino em uma quadra por ele cantada nos momentos em que trabalhava na roça. Dizia o matuto em tom de deboche:

Armei uma arapuca
 Pra pegar um gavião
 Peguei uma burra preta
 Que era a mãe de Lampião.
 (CAMPOS FILHO, 2005: 2)

Por sua ousadia e ofensa, Tonhão se viu sofrendo nas mãos de Virgulino – que tomara conhecimento do grave fato – chegando a implorar ao inclemente cangaceiro:

Pelo amor do Meu Bom Deus
 Não me mate por favor
 Que eu sou pai de quatro filhos
 E vão sofrer grande dor
 Se hoje eu tiver sumiço
 Pelo amor de Padrim Cico
 Eu lhe peço meu senhor.
 (CAMPOS FILHO, 2005: 4).

Após pagar caro pelo perjuro feito à mãe de Lampião, Tonhão – segundo o narrador da peripécia,

Nunca mais quis saber
 Daquela moda cantar
 Nem a mãe de Lampião
 Nunca mais quis difamar
 Só sei que ficou na história
 Para sempre na memória
 Do povo que estava lá.
 (CAMPOS FILHO, 2005: 8).

O caso do insulto proferido pelo capiau na trama de “Corpo Fechado”, de imediato força o malfeitor a reagir. O narrador, sempre atento aos detalhes, descreve o perigoso momento:

Targino puxou o revólver. [...] cruzaram-se os insultos: [...] E só aí foi que o Manuel mexeu na cintura. Tirou a faquinha, uma quicé quase canivete, e cresceu. Targino parara, desconhecendo o adversário. Hesitava? Hesitou (CF, p.281).

Mais uma vez, utilizando-se do discurso indireto livre, o narrador revela-se enquanto “reflexo” da “consciência” de um dos personagens em conflito: agora externando um pensamento de Targino que, titubeando mediante a reação de Manuel Fulô, refletira se “hesitava?”. Mesmo ressaltando que só ouviu “as balas, que assoviaram, cinco vezes, rua a fora, de enfiada, com o zunido de arames esticados que se soltam”, o onisciente e requintado narrador – continuando a se preocupar em relatar detalhes – afirma também ter visto

Targino, fixo, como um manequim, e Manuel Fulô pulando nele e o esfaqueando, pela altura do peito – tudo com rara elegância e suma precisão. Targino girou na perna esquerda, ceifando o ar com a direita; capotou; e desviveu, num átimo. Seu rosto guardou um ar de temor salutar (CF, p.281).

Neste excerto de prosa eminentemente imagética, o “doutor” narrador segue relatando que achou “pouco sério” o fato de seu amigo matuto “ter dado mais uma porção de facadas no defunto, num assomo de raiva supérflua”. Segundo seu ponto de vista, “grande era sua desculpa [a de Fulô], já que não é coisa vulgar a gente topar com um valentão na estrada da guerra, e extingui-lo a ferro frio” (CF, p.281). Conhecedor do que se passou após o trágico desfecho do embate entre os dois homens, o narrador (sempre revelando onisciência) afirma ter Manuel Fulô feito “festa um mês inteiro”, adiando “o casamento, porque o padre teimou que não matrimoniava gente bêbeda” (CF, p.281). Como prova incontestável da sua amizade com o matuto, o “doutor” registra – inclusive – seu envolvimento no casamento de Fulô com Das Dor uma vez que acabou sendo o “padrinho” do enlace entre os dois jovens amantes.

Dessa forma, tudo se encaminha para um tranquilo *happy end* na trama de “Corpo Fechado”. De modo nada previsto, Manuel Fulô – que era “sangue de Peixoto” e agora “afilhado” do “doutor” narrador – passa a ser considerado um herói pela comunidade da Laginha. Seu vitorioso embate com Targino propiciou a chegada de “um destacamento policial” para a segurança do humilde arraial, fazendo com que desaparecessem “os cabras possantes, com vocação para o disputar”. Surpreendentemente, o comportamento ou postura malandra do nosso protagonista pôde até render benefícios ao povoado e à sua gente. Após ter matado o mais intrépido dos homens da Laginha, Manuel Fulô “ficou sendo” – segundo o irônico narrador – “um valentão manso e decorativo, como manutenção da tradição e para a glória do arraial” (CF, p.281). À moda dos autênticos pícaros, que sempre se dão bem ao final das contas, “quando conseguia burlar a vigilância da esposa” o esperto matuto “pedia” a Beija-Fulô “emprestada” ao Antonico das Pedras-Águas e saía “galopando e disparando, para cima, tiros de mentira ou de verdade, e gritando, até adormecer, abraçado à tábua-do-pescoço da mula” (CF, p.281-282).

Do “ócio” e dos interesses de autênticos narradores (uma tipologia de foco narrativo admissível ao conto “Corpo Fechado”)

Conforme vimos ao longo da análise que fizemos sobre a trama de “Corpo Fechado”, é patente a condição ou o desempenho do papel de narrador dos dois personagens (o “doutor” e Manuel Fulô) que permanecem, durante a maior parte do tempo da narrativa, em concentrado “diálogo”. Embora sendo, nos poucos estudos conhecidos sobre o conto de Guimarães

Rosa em análise, o culto “doutor” consagrado como o único narrador onisciente da estória, ao nosso modo de ver, há a tácita e quase imperceptível interferência de uma terceira voz narrativa, anônima e distanciada, como se a sua intenção fosse a de se colocar na posição de um mero expectador (o que corresponderia à visão “de fora” instituída por Jean Pouillon) atento em relação aos fatos narrados que, minimamente, expressa-se em terceira pessoa, apenas nos momentos decisivos da trama. Como exemplo, entre outros momentos da estória, temos duas passagens nas quais podemos atestar sua fala, quando afirma com seguro conhecimento de causa: “Laginha estava, na ocasião, mal provida de bate-paus” ou através desta frase em que tenciona fornecer um esclarecimento ao leitor: “E assim falou Manuel Fulô” (CF, p.256). É necessário atentar, considerando-se seu posicionamento ou a técnica de contar empregada por este anônimo narrador distanciada, para a existência de “uma narrativa dentro da narrativa” (DUSILEK, 2008), algo como o “encaixamento” de uma trama no curso da estória, constituindo uma estratégia – que envolve certa complexidade – de determinado modo de narrar já aludida por Tzvetan Todorov em seu livro *As Estruturas Narrativas* (1970).

Importante é salientar que a “entrevista” ou o “diálogo” entre o letrado “doutor” e o capiau protagonista Manuel Fulô ocorre em uma mesa de bar, em um encontro regado a cerveja em que ambos dispõem de todo o tempo para rememorar e contar suas histórias ou experiências que envolvem a ambiência e o convívio com determinados habitantes do humilde povoado da Laginha. Carece lembrar que, conforme nos adianta o próprio narrador, Fulô detesta trabalhar, tendo preferência pelo “ócio”, condição que lhe permite folgadoamente narrar sua insólita “experiência comunicável” (BENJAMIN, 1985: 198). Contudo, é necessário compreendermos ser “incapaz” de adquirir e transmitir experiência, nas palavras de Bondía (2002: 25 *apud* OURIQUE, 2009: 10) “aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre”. Enquanto preceito, “o ato de narrar, em si, serve de princípio ordenador, organizador, da experiência, mediado”, no nosso caso, “pela figura do interlocutor, cuja presença legitima a narração da história” (THIENGO, 2005: 21). Do ponto de vista narrativo, o papel desempenhado pelo matuto no enredo de “Corpo Fechado” reveste-se de grande importância na medida em que – de acordo com o que defende Walter Benjamin (1892-1940) – “a arte de narrar está em vias de extinção”, sendo “cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1985: 197). A “experiência transmitida de boca em boca” é, segundo o filósofo alemão, “a fonte a que recorrem todos os narradores”. Desse modo, o estilo de vida e a disposição para narrar experiências de Manuel Fulô se enquadra na praxe do “camponês sedentário” – um dos “representantes arcaicos” da categoria dos chamados “narradores orais anônimos” – sendo ele conhecedor e vivenciador, em conformidade com os

argumentos teóricos de Benjamin, de “suas histórias e tradições”. Conforme defende Lima (1985: 55):

A personalidade do narrador se afirma e se alarga na hora de contar. Mas não se pode separar o conto do narrador, do seu universo e do seu público. Mesmo a eleição do repertório e o jeito como é transmitido se define junto ao público. Os recursos mímicos, as inflexões, o traço de humor, a ênfase normativa, as sugestões de mistério ou a suspensão narrativa são efeitos da técnica e da versatilidade do contador. No entanto, sua oportunidade, pontuação e eficácia orientam-se através e em função de uma escuta participante. Não falará o conto se não houver um meio que o solicite. E se é para este meio que se dirige, só falará bem enquanto integrar sua experiência cotidiana, religando-a às fronteiras da grande memória: a memória da tradição.

Neste sentido, como já destacamos, a conversa entre os dois personagens se prolonga com incursões, de ambas as partes e com plena segurança e conhecimento, em assuntos que vão desde comentários pormenorizados sobre os valentões do lugarejo (observações feitas ao seu interlocutor com riqueza de detalhes por Manuel Fulô), até o relato minucioso das primeiras impressões do “doutor” quando de sua chegada ao povoado da Laginha. Portanto, encontra-se em jogo aqui a “memória da tradição” envolta em reminiscências envolvendo fatos relacionados à comunidade. Em consonância com o ponto de vista de Walter Benjamin o “dom narrativo” de “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo”, sendo tal capacidade perdida “quando as histórias não são mais conservadas” na memória de quem as conta (BENJAMIN, 1985: 205). Sem perder de vista a perspectiva teórica do pensador alemão, Francisco Assis de Sousa Lima, citando-o e com ele concordando, afirma que

Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar (BENJAMIN *apud* LIMA, 1985: 56).

Além do interesse em se dar destaque a “uma dimensão utilitária” à narração da trama – seja pelo proveito que um “ensinamento moral”, uma “sugestão prática”, um “provérbio” ou uma “norma de vida” possam advir da experiência narrada – por ambas as partes (“doutor” e Manuel Fulô) – o que se percebe é a adoção, ao longo da estória de “Corpo Fechado”, de um procedimento narrativo que sugere uma intenção ou estratégia do narrador para prender a atenção do leitor, retardando o quanto possível o desfecho

dramático da trama mediante o comentário prolongado e o relato minucioso de situações diversas que, em princípio, nada dizem respeito ao motivo central da narrativa. Aliás, uma estratégia do(s) narrador(es) nos contos analisados no presente estudo. Em nosso caso: o confronto entre Manuel Fulô e Targino, tendo o primeiro que inicialmente “fechar o corpo” para só depois enfrentar o seu rival valentão. De acordo com alguns estudiosos do narrador oral popular, trata-se de um procedimento cujo objetivo é – como já exaustivamente ressaltado – aguçar o interesse do leitor e/ou ouvinte pelos fatos que lhe são relatados. Talvez a esse respeito possamos evocar uma reflexão teórica de Walter Benjamin acerca da cada vez mais escassa prática narrativa oral popular. Referimo-nos à ideia de que “o narrador é um homem que sempre sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985: 200). E que, por sua vez, o conselho “quando tecido na substância viva da existência” é pelo filósofo alemão chamado de “sabedoria”. Ora, tal “sabedoria” – para Walter Benjamin compreendida como “o lado épico da verdade” – encontra-se em processo de “extinção”. Enquanto componente essencial das narrativas de tradição oral transmitidas pelo narrador popular – a exemplo dos “contos de fada, lendas e mesmo novelas” – a “sabedoria” admitida pelo pensador de Berlim é aquela advinda da experiência daquele mesmo narrador e que acaba sendo transmitida, como já mencionado, “de boca em boca”. Desse modo, quem narra “sua própria experiência ou a relatada pelos outros”, acaba incorporando “as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985: 201). Isto porque “a verdadeira narrativa” tem o poder de conservar “suas forças e depois de muito tempo” ainda ser “capaz de se desenvolver” suscitando “espanto e reflexão” no seu ouvinte ou leitor. O “processo de assimilação” do conteúdo ou teor dessa narrativa se dá – de acordo com Benjamin – “em camadas muito profundas” e exige, como antes frisado, “um estado de distensão que se torna cada vez mais raro” em nosso tempo (BENJAMIN, 1985, p.204).

Como sabemos, o conto “Corpo Fechado” praticamente se resume a uma longa “conversa” ou “diálogo” entre os dois personagens centrais, que se encontram disponíveis para rememorar fatos e situações em típica situação de “jogar conversa fora” segundo a expressão popular. Logo de início, perguntado pelo “doutor” narrador se conhecia José Boi, Manuel Fulô passa logo a discorrer sobre particularidades do amigo (“bom homem”) a quem acompanhou “até o enterro” (CF, p.253). Respondendo às constantes indagações de seu interlocutor, a conversa segue prolongada com informações do capiau – sem nunca deixar de demonstrar sua falsa valentia – sobre os vários valentões do lugar como Desidério (“bruto como ele só”), de quem todos “tinham medo”, Miligido (outro valente que era “mais preto do que os outros pretos”), Dêjo (cujo nome verdadeiro era Adejalma) e Targino (o pior de todos e pelo matuto narrador considerado “um flagelo”). São ainda enumerados por Fulô os infortúnios dos “castigados” Roque, Gervásio, Laurindo e Camilo Matias. De acordo com o temente capiau, por terem

comido carne e bebido cachaça “na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus” (CF, pp.255-256), pagaram com a vida. Desses, só restou o “valentão” Targino que nas palavras do narrador: “Era magro, feio, de cara esverdeada. Usava botinas e meias, e ligas que prendiam as meias por cima dos canos das calças. E não ria, nunca. Era uma pessoa excedente. Não me interessou” (CF, p.259).

É necessário frisar que o “estado de distensão” em que tanto o “doutor” quanto Manuel Fulô se encontram – “distensão” aludida por Walter Benjamin, mais especificamente se referindo à “distensão psíquica” – é fator (como dissemos) “cada vez mais raro” mas, no entanto, preponderante para o desencadear do ato de narrar, que pode ser propiciado (de acordo com o que temos até aqui advertido) pelo momento de “tédio” ou de “ócio” vivenciado por todo potencial narrador.

A nosso ver, é o caso dos dois personagens centrais de “Corpo Fechado” desde o início da narrativa. Sendo que Fulô, demonstrando maior desenvoltura só comparável à dos grandes contadores de estórias populares (que, quando instigados a narrar, geralmente costumam “falar sem parar”), se apodera na maior parte do tempo da palavra ao contrário do seu culto interlocutor – mais interessado em ouvir o que sai da boca de seu “entrevistado”, conforme já aventado. Tudo interessa ao “doutor” saber, como forma ou estratégia empregada para aumentar o seu “acervo” de conhecimentos sobre a vida do povoado da Laginha. Quando pedido, Manuel Fulô prossegue relatando ocorrências pelo matuto conhecidas daquela “terra de gente brava” (CF, p.256). Adianta-se narrando para seu interlocutor a história de João Brandão – um militar que, em passagem pelo povoado, “ia levando armas p’ra o povo de Antônio Conselheiro” (o conhecido e popular líder religioso do município baiano de Canudos) – e teve que enfrentar ao lado de seus soldados um tiroteio com os destemidos valentões da Laginha, em plena “passagem de onde hoje é a ponte da Quininha” (CF, p.256), segundo nosso bem informado narrador. Também não são esquecidos pelo matuto os Quintiliano – (“dois ou três irmãos, que mandavam na Vargem, espécie de arrabalde que prolongava o arraial para lá da linha férrea” – CF, pp.256-257) – enfurecidos devido a um “papel pregado em árvore” – de acordo com o narrador, “um ‘pasquim’, sátira anônima, desabafo de algum oprimido”, escrito creditado a um tal Antonico da Rabada. Manuel Fulô ainda relata – sempre prolongando a conversa com seu ouvinte – o fato de João do Quintiliano ter saído “furioso, recendendo a cachaça, brandindo as armas, gritando desaforos” (juntamente com seus irmãos) procurando, em uma “peregrinação suburbana”, “casa por casa”, o “editor responsável” pelo desaforado e mal escrito papel divulgado junto à comunidade. A responsabilidade fora imputada, injustamente, a Manuel Baptista (“o Aretino do arraial”), professor dos meninos do negociante João Italiano que, segundo afirma o bem informado narrador, “[...] entendia de gramática, e seus pasquins, muito bem caprichados, sempre numa meia folha de papel almaço,

só eram lidos por pessoas capazes de apreciá-los, e, mesmo assim, tendo cada um de solicitar a sua vez, com muito empenho!” (CF, p.257).

Após a brava e razoável reação do professor Manuel Baptista – um primoroso cultor da língua – João do Quintiliano, que o “ouviu, respeitoso, humilhado pelo poder da arte e da ciência” (CF, p.258), lhe “pediu desculpas” e seguiu “dando pancada em todo o pessoal com quem antipatizava”. Tendo “só de tardinha, esfalfado, suado”, achado “de bom aviso pôr uma pedra em cima da questão” (CF, p.258). Como temos visto, na trama de “Corpo Fechado” o que na verdade ocorre é que sua estrutura tem a forma de uma “entrevista” em que tanto o “entrevistador” (no caso, nosso bem informado “doutor”) como o “entrevistado” (o matuto Manuel Fulô) demonstram interesse no prolongamento da narrativa. Este último por uma espécie de “ vaidade” em se tornar o centro das atenções do seu interlocutor, em ter o domínio ou posse da palavra, e o primeiro por objetivar adquirir conhecimento “útil” – uma estratégia fundamental observada na prática dos grandes narradores populares, conforme nos ensina Walter Benjamin em seu belo ensaio sobre “O Narrador” na obra do escritor russo Nikolai Leskov (1831-1895). Em contextos desta natureza, conforme o ponto de vista defendido pelo pensador alemão, geralmente vem à tona a necessidade – por parte de quem se dispõe a narrar – da transmissão de experiência(s) vivida(s) que pode(m) ou não servir de exemplo a ser assimilado e/ou praticado pelo ouvinte no momento em que, dispondo de tempo e estando pronto para ouvir, tira da prática a ele narrada a utilidade que lhe convier. Neste tocante o famoso filósofo de Berlim aqui citado, sem abrir mão de uma linguagem sensivelmente metafórica (uma de suas marcas estilísticas mais notáveis), faz questão de atestar que “o tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 1985: 204). Daí a justificativa para compreendermos o momento de “ócio” dos dois personagens como elemento por demais propiciador do ato de narrar.

A antes aludida “distensão psíquica” benjaminiana – em parte desencadeada por uma situação de “tédio” ou de disponibilidade de tempo – se torna componente indispensável para gerar no sujeito o “dom de ouvir” ou até mesmo de narrar – segundo Walter Benjamin, como antes enfatizado, uma capacidade humana cada vez mais em processo de “extinção”. Estabelecendo uma pertinente comparação a este respeito, o filósofo alemão chega a dissertar: “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica” (BENJAMIN, 1985: 204). De acordo com o pensador de Berlim, em estado de “tédio” o narrador pode, com maior desenvoltura, exercitar seu “dom” de narrar sempre imprimindo na narrativa que transmite (“como a mão do oleiro na argila do vaso”) sua inconfundível “marca”.

No nosso caso, Manuel Fulô relata (em detalhes bastante reveladores) sua “experiência autobiográfica” com todo interesse ouvida pelo seu culto interlocutor, confirmando a tese – também defendida por Walter Benjamin –

de que “seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas” por ele, seja na “qualidade de quem as viveu” ou na posição “de quem as relata” (BENJAMIN, 1985: 205). Neste particular, podemos considerar o seu convívio com os valentões e os ciganos da região da Laginha, uma experiência que só a ele diz respeito. Como é possível constatar, na narrativa de “Corpo Fechado” ainda permanece viva no “doutor” (como sabemos, também um onisciente narrador da estória) – sempre interessado em aprender ou colher “informação” dos relatos saídos da boca do seu amigo capiau – muito da vivência de Manuel Fulô que pode com ele partilhar experiências por ambos vividas no povoado da Laginha. A exemplo de sua identificação em relação aos valores culturais e religiosos cultuados no arraial.

À medida que o matuto vai narrando episódios de sua vida, o “doutor” sempre atento, exercitando com paciência o seu “dom de ouvir” a que se refere Benjamin, faz diversos e pertinentes comentários, também demonstrando, em vários momentos, ser sabedor da cultura e das coisas ocorridas naquela rústica comunidade, ao mesmo tempo revelando crenças pessoais que se identificam com as superstições dos seus moradores. Este traço da personalidade do nosso culto narrador se revela, por exemplo, em sua fala ao sentenciar: “João-gouvêia-sapato-sem-meia, ou de meias e chinelos – mas só os que estavam de purgante” (CF, p.259). Bem como quando nos assegura, em função da sua experiência: “Um boi que tenha um chifre mais baixo que o outro é *bisco*, e o de cabeça negra com uma pinta branca na testa é *silveiro*”. Também ao nos informar que “os pretos vendem a vida pela festa do Congado, que, por sinal, leva três dias, mas exige ensaios que devem durar o ano inteiro” (CF, p.259).

O interesse nos fatos narrados pelo amigo capiau faz do “doutor” narrador um “ouvinte” que, digamos, “se esquece de si mesmo” encontrando-se numa situação em que “mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 1985: 205). A assertiva benjaminiana de que “quem escuta uma história” está sempre “em companhia do narrador” cabe aqui como uma luva (BENJAMIN, 1985: 213). À sua maneira e de modo supostamente involuntário, o letrado personagem se insere no contexto da trama como que se “traindo” ao também se revelar (conforme vimos anteriormente) um componente do arraial da Laginha partilhando, inclusive, muitos dos valores culturais, morais e religiosos dos seus habitantes. De acordo com o que foi antes ressaltado com exemplos, em função do tempo ocioso de que dispõem, nossos dois personagens vão dando vazão a rememorações marcantes das suas experiências de vida que refletem um enorme envolvimento, de ambos, com a realidade do lugar povoado por uma gente humilde. Como afirma Walter Benjamin, “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo” (BENJAMIN, 1985: 214). No fluxo da conversa tornam-se frequentes, por exemplo – além de outras situações – as lembranças já referidas tanto de Manuel Fulô quanto do “doutor” e dos valentões que povoaram e ainda habitam a região. Como são os casos de José Boi (o “espanta-praças” valente

e beberrão), de um homem chamado Desidério, outro conhecido por Miligido (um velho negro outrora valente que se tornara amigo de Manuel Fulô), de um apelidado de Cabaça (verdadeiro “cavalo coiceiro” que acabou sendo preso “em casa de grades” – CF, p.253) e de Dêjo cujo nome de batismo é, segundo o bem informado narrador, Adejalma (de acordo com o que já ressaltamos), sujeito valente que numa ocasião fizera uma ofensa a Fulô mas se viu obrigado a aceitar uma “respostada” de “um tropeiro da Soledade” que se colocou a favor do nosso protagonista que, com grande satisfação, por demonstrar sua falsa valentia, conta ao “doutor”: “– Pois aí o Adejalma se riu de medo, e disse que estava só brincando” (CF, p.254). Além desta primeira rusga com Adejalma, o matuto relembra a ocasião em que Dêjo o convidou para beber – segundo ele “só por medo da minha macheza” – deixando-o depois “sozinho” para pagar a conta. Querendo também se mostrar altivo e valente perante seu amigo “doutor” (o que na realidade não passava de um elaborado blefe), Manuel Fulô afirma com veemência: “É ou não é p’ra uma pessoa correta ter raiva?” (CF, p.255). No que acaba ouvindo de seu interlocutor que não havia motivo para aquela “raiva fora de hora”. Sempre interessado no prolongamento da conversa, o “doutor” quer saber a respeito do preto velho Miligido que segundo Fulô ainda “está vivo, mas não é valentão mais”.

Conforme já enfatizado, no curso da narrativa tudo parece concorrer para estabelecer um prolongamento da “prosa” entre os dois personagens. Demonstrando conhecer a realidade local e se identificando com determinados valores morais da humilde comunidade, agora é o “doutor” quem toma a palavra afirmando – com seguro conhecimento de causa – que atualmente, na Laginha, “o valentão é o Targino”. Segundo ele (defensor dos valores morais de seu grupo social) um malfeitor que “não respeita nem a honra das famílias” (CF, p.255). Reforçando esta opinião do seu interlocutor, fato antes por nós lembrado, Manuel Fulô lhe assegura que Targino “[...] é de uma turma de gente sem-que-fazer, que comeram carne e beberam cachaça na frente da igreja, em sexta-feira da Paixão, só p’ra pirraçar o padre e experimentar a paciência de Deus” (CF, p.255-256).

No entanto, o capiau adverte o “doutor” de que (devido a suas maldades) “todos já foram castigados”. A crença do homem popular na “justiça divina” – expressão exaustivamente ouvida entre os indivíduos considerados rústicos – aparece aqui de modo marcante. É o próprio Manuel Fulô que relata ao “doutor” o “castigo” sofrido por cada um dos homens maus referidos. Todos morreram. Ao narrar de forma breve cada caso, isoladamente, o matuto tem conhecimento de que Roque, “se afogou numa água rásinha de enxurrada” (segundo Fulô, estava bêbado – “de chifre cheio”). Gervásio, conforme informa nosso narrador, desapareceu “sem deixar rastro”. Laurindo, tragicamente, teve a cabeça decepada de machado pela própria esposa. E, por fim, Camilo Matias morreu de “mal-de-Lázaro” (doença também conhecida por lepra ou hanseníase). Ainda restava vivo, no entanto, o terrível Targino

(que “está sobrando”, de acordo com palavras do matuto), aprontando suas maldades mas que, nos assegura Manuel Fulô, “o castigo demora, mas não falta” para o malfeitor (CF, p.256). Revelando pleno conhecimento dos fatos ocorridos na sua comunidade, e ao mesmo tempo compartilhando dos valores morais e das crenças do seu humilde povo, o “doutor” narrador sabe que na comunidade da Laginha existiam “sim, os sub-valentões, sedentários de mão pronta e mau gênio, a quem, por garantia, todos gostavam de dar os filhos para batizar” (CF, p.256).

São notórias, quando considerado o interesse dos dois personagens pela continuidade da conversa, suas disposições – cada um a seu modo – de “intercambiar experiências” – expressão com muita propriedade utilizada por Walter Benjamin para caracterizar uma das “faculdades” mais legítimas, “seguras” e “inalienáveis” da “arte de narrar” (BENJAMIN, 1985: 197-198). Temos, então, duas experiências ou visões de mundo diferenciadas que são exploradas no belo conto de Guimarães Rosa em apreço. Em primeiro lugar o ponto de vista de Manuel Fulô, homem rústico preservador dos seus valores morais e culturais, e o de um culto “doutor” que embora muito partilhe da experiência do seu amigo matuto, demonstrando seguros conhecimentos relativos ao universo popular que o cerca, não deixa de revelar traços de requinte e de alguma erudição em função da sua formação cultural um tanto diferenciada da do seu companheiro e amigo capiau.

CONSIDERAÇÕES EPOCAIS

Foi nosso propósito neste estudo fazer uma abordagem de aspectos da cultura popular e do foco narrativo em quatro contos de *Sagarana*. Após ressaltar a significação da famosa obra ficcional de João Guimarães Rosa publicada em 1946 para a literatura brasileira, discorreremos sobre as dificuldades de se estabelecer uma definição ou um conceito para o que convencionalmente se denominou de conto enquanto gênero literário. Acerca desta controversa forma de ficção, inicialmente consideramos algumas proposições teóricas e críticas com vistas a uma classificação da denominada narrativa curta que não deve ser considerada satisfatória. Tendo em vista a “desconhecida gênese” do conto, compreendemos sua evolução até o advento do denominado “conto moderno”, com suas vicissitudes e diversificadas concepções de enredo ou de maneiras de narrar que nos convencem da complexidade daquela singular modalidade narrativa.

Na parte introdutória, a questão do foco narrativo ou do ponto de vista comparece através da classificação – na perspectiva da teoria literária ou da crítica de literatura – estabelecida por alguns estudiosos “consagrados” do problema reconhecedores da sua importância enquanto “recurso fundamental” da “técnica narrativa”. Procuramos destacar, em linhas gerais, posições de determinados teóricos que refletem as variadas e surpreendentes formas ou possibilidades de se contar uma história. Nosso enfoque a este respeito, não teve caráter exaustivo no que se refere ao esboço de um quadro dos especialistas que se preocuparam com o tema.

A análise dos contos definidos como *corpus* do presente estudo tem início com a narrativa de “O Burrinho Pedrês” e sua filiação à tradição literária popular da fábula. Partindo da constatação de que a obra literária rosiana é, em grande parte, povoada por seres do reino animal, destacamos a relação do escritor mineiro com os bichos e procedemos a uma abordagem da evolução histórica e estética da fábula, enquanto gênero literário “didático” e “pedagógico” em que preceitos e lições morais são considerados elementos preponderantes na caracterização do seu trecho. Neste tocante, entre outros aspectos, discutimos a relação que Sete-de-Ouros estabelece com a tradição fabulária ocupando a posição de protagonista e se comportando como “ser humano” capaz de fornecer úteis ensinamentos devido à sua experiência e sabedoria. Além deste aspecto, analisamos a postura do narrador que se revela um ente interessado em sempre ressaltar a humildade do burrinho com ênfase na sua particular maneira de encarar o mundo.

Nosso estudo tem prosseguimento com a análise das relações intertextuais e do elemento picaresco no conto “A Volta do Marido Pródigo”. A partir do século XVI, a tradição literária espanhola envolvendo a popular figura do pícaro teve enorme influência em grande parte da ficção ocidental. O conto de Rosa não ficou incólume a esse poder de propagação na medida em que seu protagonista é Lalino Salãthiel, um ardiloso sujeito que nada deixa

a dever – devido ao seu comportamento e às suas ações – ao famoso Lazarillo de Tormes e demais velhacos da literatura picaresca hispânica. Após breves considerações a respeito do que vem a ser um pícaro, tecemos um comentário acerca dos nomes “picarescos” do personagem Lalino e, em seguida, passamos a analisar as diversificadas ações por ele desempenhadas na trama e a atuação do narrador que, no caso, tem completo conhecimento do ambiente enfocado e do comportamento “altivo”, cínico e esperto do nosso malandro protagonista. Considerando o ponto de vista teórico de Tzvetan Todorov, assinalamos a existência de estórias que são inseridas “dentro da estória” e que se constituem as denominadas “narrativas de encaixe”. A começar pela alusão à parábola bíblica do filho pródigo e a inserção de contos ou historietas populares que acabam por estabelecer relações “funcionais” entre os elementos constitutivos do enredo ficcional de “A Volta do Marido Pródigo”.

Quanto à narrativa de “São Marcos”, a questão da feitiçaria e do foco narrativo são a base para o desenvolvimento da nossa análise. No primeiro caso, tomando por referência teóricos nos campos da Sociologia, da História e da Psicologia, refletimos sobre a inserção do feitiço no âmbito da cultura popular e como se dá o seu enfoque naquela trama rosiana através das ações do feiteiro João Mangolô. Em se tratando do narrador, que também é o protagonista da estória, enfatizamos a simbologia que o envolve e o caráter ambíguo da sua atuação e personalidade. Além do mais, advertimos para o fato de a voz que fala neste conto (como nos demais aqui analisados) estabelecer pretextos para o prolongamento do seu narrar – a exemplo de digressões acompanhadas de exaustivas descrições do ambiente circundante – estratégia que, a nosso ver, atende a propósitos deliberados para a criação de suspense a ser tacitamente vivenciado pelo leitor.

Por fim, partindo da estruturação narrativa do conto “Corpo Fechado” – compreendida como uma forma de “diálogo” entre o personagem “doutor” e o capiau Manuel Fulô – assinalamos ser esta trama de Rosa relativamente diferenciada das demais aqui analisadas. Nos referimos ao seu *invenire* – a invenção de uma situação atrativa, no dizer de Alfredo Bosi – que corresponde a uma forma de invulgar “entrevista” entre os dois personagens centrais. Temos então uma circunstância em que o “entrevistado” protagonista tem a palavra por mais tempo, revelando – a pedido do seu interlocutor, o “doutor” narrador da estória – “causos” acontecidos com ele. Tais relatos – inseridos no curso do enredo como verdadeiras “narrativas de encaixe” todorovianas – acabam por retardar o confronto (clímax da estória) entre Fulô e o terrível malfeitor Targino. Foi também preocupação na análise de “Corpo Fechado” por nós efetivada dar ênfase à caracterização do narrador nos termos defendidos pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Assim, no nosso modo de ver, o estilo de vida e o enorme interesse para narrar suas experiências fazem de Manuel Fulô um narrador que se enquadra na forma de vida do “camponês sedentário” – um dos “representantes

arcaicos” da categoria dos “narradores orais anônimos” – de acordo com argumento teórico de Benjamin.

No presente estudo procuramos enfocar determinados aspectos e questões, em nossa ótica, pertinentes para a análise da representação da cultura popular e do foco narrativo nos contos de *Sagarana* aqui escolhidos como *corpus*. Tivemos por objetivo verificar de que forma é representada, no entrecho de cada narrativa analisada, a cultura de grupos sociais rurais no que se refere à existência de uma espécie de “código de honra” que se ampara em determinadas expectativas concernentes à sociedade “rústica” literariamente representada nas estórias rosianas destacadas. Nossa análise se encaminhou no sentido de constatar a existência de tensões, devido a manutenção do referido “código de honra”, decorrentes da mudança ou alteração de seus preceitos. Quanto ao foco narrativo, pudemos constatar – considerando-se o conjunto dos contos analisados – a construção de técnicas de narrar em que o posicionamento do(s) narrador(es) se revela de modo diferenciado em relação aos fatos narrados. Nesse processo, foi possível detectar formas de “comprometimento” desse(s) narrador(es) para com os valores culturais do universo enfocado em cada uma das narrativas estudadas. A respeito deste aspecto, identificamos posturas ou posicionamentos ambíguos do(s) narrador(es) que denotam: ora relativo distanciamento em face dos fatos narrados ou, de outra maneira e até contrariamente, ora se aproxima(m) do que é narrado em momentos nos quais se “traí” como ente da comunidade em evidência. Para nós, tal procedimento narrativo – predominantemente embasado em técnicas orais típicas do contador de histórias – revela implicações ou, conforme já enfatizado, “comprometimentos” do(s) narrador(es) em relação aos valores culturais da sociedade por ele(s) apresentada. Pudemos constatar que a intenção de estabelecer suspense se revela eficaz, com o prolongamento da trama através da inserção de narrativas “encaixadas” que estabelecem determinada “funcionalidade” na legitimação do processo narrativo com marcas da oralidade.

Foi nossa intenção nunca perder de vista as especificidades das estórias analisadas, considerando que cada conto não pode fugir da exigência de ser tratado, do ponto de vista analítico, de modo diferenciado o que nos permite a busca de alternativas de análise que contemplem o texto em suas virtualidades. No entanto, a proposta de leitura efetivada no presente estudo não pode deixar de reconhecer a possibilidade de outras formas de abordagem do material coligido, fato que concorre para atestar a riqueza da literatura de João Guimarães Rosa quanto às diversificadas questões por ela suscitadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Ficção

- APULEIO. *O Asno de Ouro*. Introdução e tradução direta do latim por Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963. (Clássicos Cultrix).
- CAMPOS FILHO, Vicente. *O cabra que mexeu com a mãe de Lampião*. João Pessoa: Edição do Autor, 2005. Contato: vicentefilho@ig.com.br
- DA VINCI, Leonardo. *Bestiário, Fábulas e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- ESOPO. *Fábulas*. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1997. (Coleção L&PM Pocket – Clássico, Volume 68).
- FEDRO. *Fábulas* (Texto Integral). Tradução de Luiz Feracine. São Paulo: Escala, 2006. (Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal, 38).
- LA FONTAINE. *Fables*. Organization de Claude Dreyfus. Paris: Librairie Larousse, Tomes I et II, 1971. (Classiques Larousse).
- LA FONTAINE. *Fables*. Paris: Librairie Générale Française, 1996.
- LAZARILHO DE TORMES. Edição de Medina del Campo, 1554. Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Revisão da tradução de Valeria De Marco. São Paulo: Editora 34, 2005. [Edição Bilingue].
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 9ª Edição (Póstuma). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1967. (Coleção Sagarana, 1).
- ROSA, João Guimarães. *Ave, Palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

Obras de Referência

- AMORA, Antônio Augusto Soares (Supervisor) & ALVES, Afonso Telles (Organizador). *Minidicionário Soares Amora da Língua Portuguesa*. 4ª Edição. São Paulo: Editora Saraiva, 1998.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais hebraico e grego feita pelos Monges de Maredsous (Bélgica). 49ª Edição. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004.
- BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia* (Histórias de Deuses e Heróis). Tradução de David Jardim. 34ª Edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva*: Cartas de João Guimarães Rosa. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- DICIONÁRIO CALDAS AULETE DA LÍNGUA PORTUGUESA. Prefácio de Evanildo Bechara. 2ª Edição de bolso. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital/Porto Alegre: L&PM, 2008. (L&PM Pocket, 650).
- DICIONÁRIO DA IDADE MÉDIA. Organizado por Henry R. Loyn. Tradução de Álvaro Cabral e revisão técnica de Hilário Franco Júnior. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL – (EMI). São Paulo/Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., Volumes 9 e 12, 1993.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário Etimológico de Nomes e Sobrenomes*. 3ª Edição, revista e aumentada. São Paulo: Editora Ave Maria, 1981.
- LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. 3ª Edição Revista e Ampliada Pelos Professores Francisco de Assis Barbosa e Manuel da Cunha Pereira. São Paulo: Ática/Scipione, 1990.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. 2ª Edição, revista. São Paulo: Cultrix, 1978.
- PASCHOALIN, Maria Aparecida & SPADOTO, Neuza Terezinha. *Gramática*: Teoria e

Exercícios. São Paulo: FTD, 1989.

PEQUENO DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO KOOGAN LAROUSSE. Direção de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil, 1979.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência Com Seu Tradutor Italiano Edoardo Bizzi*. 3ª Edição. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Nova Fronteira/Editora da UFMG, 2003.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*. São Paulo: Cultrix, 1968, p.26-28.

Textos Teóricos e Críticos

ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. 3ª Edição. São Paulo: Martins/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. 12ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos, 36).

ARRUDA, Ângela. “O ambiente natural e seus habitantes no imaginário brasileiro”. In: ARRUDA, Ângela (Org.). *Representando a Alteridade*. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1998, p.17-46.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental: Filologia e Crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007. (Coleção Espírito Crítico).

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos – Crítica, 2).

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil* (Perspectiva de Análise). São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios, 122).

AYALA, Maria Ignez Novais & AYALA, Marcos. “Apresentação”. In: AYALA, Maria Ignez Novais & AYALA, Marcos (Organizadores). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRRN – Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2000, p.9-17. (Coleção LEO – Laboratório de Estudos da Oralidade).

BASTIDE, Roger. “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”. In: BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.113-128.

BASTIDE, Roger. *As Américas Negras: As Civilizações Africanas no Novo Mundo*. São Paulo: EDUSP, 1974.

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil: Contribuições a uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações*. Tradução de Maria Eloísa Capellato e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira, 1985. (Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais).

BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BECHTEL, Guy. *La Sorcière et l'Occident*. Paris: Plon, 1997.

BECHTEL, Guy. *Les Quatre Femmes de Dieu: la putain, la sorcière, la sainte et la Bécassine*. Paris: Plon, 2000. [AGORA – Collection dirigée par François Laurent – Pocket, 238].

BENJAMIN, Walter. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.197-221. (Obras Escolhidas, Volume 1).

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo (Org.). *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. 4ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1981.

BOSO, Ednea Aparecida da Silva. “Imagem Feminina no Mundo Moderno: Um Estudo de Gênero a Partir da Autora Alícia Steimberg”. In: *Anais do 3º Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários* (CELLI, 19 e 20 de Abril de 2007). Maringá (PR): Programa de Pós-Graduação

- em Letras/Universidade Estadual de Maringá (UEM), 2009, p.265-274.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura y Subdesarrollo”. In: *América Latina En Su Literatura*. México: Siglo XXI/Paris: UNESCO, 1972.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p.19-54.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: O Discurso Competente e Outras Falas*. 4ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Cortez, 1989.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Um Bestiário Arcaico: Fábulas e Imagens de Animais na Poesia de Arquíloco*. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2010.
- CORTÁZAR, Julio. “Do Conto Breve e Seus Arredores”. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª Edição. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.227-237.
- CUNHA, Celso. *Língua e Verso*. 3ª Edição, revista e aumentada. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1984. (Coleção “Nova Universidade” – Linguística, 10).
- DEPLAGNE, Luciana Eleonora de Freitas Calado (Organizadora). *Faces do Medievo: Gênero, Poéticas, Resistências*. Recife: Editora Baraúna, 2008.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia de la Literatura Española Através de la Crítica y de los Textos* (Con Antologia). 2ª Edición argentina al cuidado del profesor doctor Angel Mazzei. Buenos Aires: Ciordia & Rodriguez, 1958, p.158-159.
- FOUCAULT, Michel. *O Que é um Autor*. Tradução de António Fernando Cascais. 3ª Edição. São Paulo: Vega Passagens, 1992.
- GANCHÓ, Cândida Vilarés. *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios, 207).
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. 6ª Edição. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios, 2).
- GUIMARÃES ROSA. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Beth Brait. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada).
- JAKOBSON, Roman. “2. O Mistério Burlesco Medieval (O *Unguentarius* do Tcheco Arcaico)”. In: JAKOBSON, Roman. *Poética em Ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1990, p.17-40. (Coleção Estudos/Literatura, 92).
- JERÔNIMO. *Apologie Contre Rufin*. Introduction, texte critique, traduction et index par Pierre Lardet. Paris: Cerf, 1983.
- JODELET, Denise. “A alteridade como produto e processo psicossocial”. In: ARRUDA, Ângela (Org.). *Representando a Alteridade*. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1998, p.47-67.
- JOLLES, André. *Formas Simples: Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KOTHE, Flávio R. *O Herói*. São Paulo: Ática, 1985, p.49. (Série Princípios, 24).
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios, 4).
- LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e Gênese da Obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto Popular e Comunidade Narrativa*. Prefácio de Antonio Candido. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985. [Prêmio Sílvio Romero 1984].
- LIMA, Sônia Maria van Dijck (Organizadora). *Ascendino Leite Entrevista Guimarães Rosa*. João Pessoa: Editora Universitária/Universidade Federal da Paraíba, 1997.
- LINS, Álvaro. *Os Mortos de Sobrecasaca: Ensaios e Estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. (Coleção Vera Cruz – Literatura Brasileira, 44).

- LUBBOCK, Percy. *A Técnica da Ficção*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.
- LUCENA, Gilberto de Sousa. *Da Cultura Popular e das Falas do Narrador em Sagarana* (Uma Leitura dos Contos “Sarapalha”, “Duelo” e “Conversa de Bois”). João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Letras/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/Universidade Federal da Paraíba, 1997. [Dissertação de Mestrado].
- LUCENA, Gilberto de Sousa. “A Letra e a Imagem”. In: MADEIRA NETO, Acilino Alberto & AMARAL, Antônio. *Nos Confins da Missão*. Teresina (PI): Edições Pulsar/SERJUSPI, 2007, p.7-10. [Prefácio].
- LUCENA, Gilberto de Sousa. *Castro Pinto e um Moderno Bestiário*. João Pessoa: Ideia, 2009.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome: Leitura de Guimarães Rosa à Luz do Nome de Seus Personagens*. Prefácio de Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- MELLO, Linalda de Arruda. *Do Picaresco em Jorge Amado*. João Pessoa: Curso de Pós-Graduação em Letras/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/Universidade Federal da Paraíba, 1979. [Dissertação de Mestrado].
- MELLO E SOUZA, Laura de. *O Diabo na Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade no Brasil Colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos & COVIZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: Homem Plural, Escritor Singular*. São Paulo: Atual, 1988. (Série Lendo).
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. “O Eu Por Detrás de Mim: Semiótica e Psicanálise em Guimarães Rosa”. In: MENDES, Lauro Belchior & OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. (Organizadores). *A Astúcia das Palavras: Ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários-UFMG, Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998, p.101-132.
- OLIVEIRA, Maria Angélica de. *Um Olhar Sobre a Fábula: Confabulando com o Lúdico, o Poder e os Sentidos*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação em Letras/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/Universidade Federal da Paraíba, 2001. [Dissertação de Mestrado].
- PALOU, Jean. *La Sorcellerie*. Paris: PUF, 1995.
- POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- RIBEIRO JÚNIOR, João. *O Que é Magia*. 2ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos, 78).
- RODRIGUES, Iná Valéria. “A Correspondência de Guimarães Rosa e Sua Importância Para os Estudos de uma ‘Poética Rosiana’”. In: *III Encontro de Ecdótica e Crítica Genética* (Anais). João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário/Fundação Espaço Cultural da Paraíba (FUNESC)/Fundação Casa de José Américo/CNPq, 1993, p.201-206.
- ROSA, João Guimarães. “Carta de Guimarães Rosa a João Condé, revelando segredos de *Sagarana*”. In: ROSA, Vilma Guimarães. *Relembraimentos: João Guimarães Rosa, Meu Pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p.7-11.
- SÁ JÚNIOR, Mário Teixeira de. *Malungos do Sertão: Cotidiano, Práticas Mágicas e Feitiçaria no Mato Grosso Setecentista*. Assis (SP): Universidade Estadual Paulista/Faculdade de Ciências e Letras, 2008. [Tese de Doutorado em História e Sociedade].
- SANTOS, Juliana Conceição Fonseca. *Nomes de Personagens em Guimarães Rosa*. Prefácio de N. Rossi. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. (Coleção de Literatura Brasileira, 4).
- SCHOLES, Robert & KELLOGG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Tradução de Gert Meyer e revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SILVA, Maria de Fátima Pessoa Viana. *Oprimidos em Foco: Ponto de Vista e Formas de Representação em Contos de Mário de Andrade*. João Pessoa: Programa de Pós-Graduação

- em Letras/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes/Universidade Federal da Paraíba, 1990. [Dissertação de Mestrado].
- SIMON, Maria Lúcia Mexias & OLIVEIRA, Aileda de Mattos. *O Nome do Homem: Reflexões em Torno dos Nomes Próprios*. Rio de Janeiro: HP Comunicação, 2004.
- SPERBER, Suzi Frankl. “Sagarana”. In: SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982, p.11-45.
- SPINA, Segismundo. *Na Madrugada das Formas Poéticas*. 2ª Edição. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2002.
- STEVIK, Philip (Ed.). *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967.
- THIENGO, Mariana. *Um Mango Vale Mil Contos: “São Marcos”, de Guimarães Rosa – A Narrativa na Fronteira das Culturas*. Vitória (ES): Programa de Pós-Graduação em Letras/Centro de Ciências Humanas e Naturais/Universidade Federal do Espírito Santo, 2005. [Dissertação de Mestrado em Estudos Literários].
- TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Coleção Debates).
- VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.
- VAINFAS, Ronaldo. *A Heresia dos Índios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- VASCONCELOS, Sandra G. Teixeira. *Baú de Alfaias*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de Linguística e Línguas Orientais/USP, 1984. [Dissertação de Mestrado].
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Semana Santa Cabocla*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1972. (Publicações do IEB, 23).
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas Populares: Estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*. Introdução de Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. (Coleção Reconquista do Brasil [2ª Série], Volume 173).

Periódicos, Revistas, Jornais e Textos Disponíveis na Internet

- BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência”. In: *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação (ANPED)/Editora Autores Associados, Número 19, 2002. [Publicação Quadrimestral: Janeiro, Fevereiro, Março, Abril].
- BRAGANÇA JÚNIOR, Álvaro Alfredo. “A História de Reynaert – Biblioteca da Literatura em Holandês Medieval”. In: *Revista Philologus*. Niterói (RJ): Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos (CiFEFiL), Ano 15, Número 44, Maio/Agosto, 2009, p.160-164.
- CARPINETTI, Luís Carlos Lima. “O Bestiário na Apologia de Jerônimo Contra Rufino”. Conferir na Internet a *home page* do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos: www.filologia.org.br/ixcnlf/13/08.htm. Acesso em 20/11/2009.
- CARVALHO, Francisco. “Noções de Zoologia Poética”. In: *Correio das Artes*. João Pessoa: A União Editora, Edição de 16 e 17 de Abril de 2005. [Suplemento Cultural do Jornal *A União*].
- COELHO, Paulo. “No tempo em que os animais falavam”. In: *Correio da Paraíba*. João Pessoa, Domingo – 06 de Abril de 2008, p.3. (Caderno F – Milenium).
- CÚRCIO, Verônica Ribas. “Os Marcos São: O Conto, A Reza e o Evangelho”. In: *Anuário de Literatura*. Florianópolis (SC): UMBRAL, 2007, p.41-50.
- D’ONÓFRIO, Eliete Marly. “As Fantásticas Viagens de Lúcio: O Maravilhoso e o Mítico em Apuleio”. In: *Itinerários*. Araraquara: Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa/Universidade Estadual Paulista (UNESP), Número 8, 1995, p.77-84.

- DUSILEK, Adriana. “De Corpo Aberto: A Técnica Narrativa em ‘Corpo Fechado’, de João Guimarães Rosa”. In: *Travessias: Pesquisa em Educação, Cultura, Linguagem e Arte*. Cascavel (PR): Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), Volume 2, Número 1, 2008, p.3-10.
- FLACH, Alessandra Bittencourt. “A Outra Face de Malazarte”. In: *Cadernos FAPA*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Número Especial, 2007, p.82-86.
- FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: O Desenvolvimento de um Conceito Crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revista da USP*. São Paulo: EDUSP, Número 53, Março/Maio de 2002, p.166-182.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “O mago do verbo”. In: *Scripta*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, Volume 5, Número 10, 1º de Setembro, 2002, p.344-345.
- GIRON, Luís Antônio. “Antes de Rosa ser Rosa”. In: *Época*. Rio de Janeiro: Editora Globo, Edição 693 – 29 de agosto de 2011, p.141-145 (“Mente Aberta”).
- HANCIAU, Núbia. “O universo da feitiçaria, magia e variantes”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/Programa de Pós-Graduação em Letras, Volume 44, Número 4, Outubro/Dezembro de 2009, p.75-85.
- HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. “Três Leituras de *Sagarana*”. In: *Moara* (Estudos da Narrativa). Belém: Universidade Federal do Pará/Centro de Letras e Artes, Número 2, Outubro/1994 – Março/1995, p.53-64. [Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA].
- LIMA, Sônia Maria van Dijck. “Guimarães Rosa em Demanda do Texto”. In: *Manuscritica* [Revista de Crítica Genética]. São Paulo: Annablume/Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário, Número 9, Março/2001, p.19-39.
- LUCENA, Gilberto de Sousa. “Confronto Inusitado Entre Dois Arautos da Poesia de Cordel”. In: *Correio das Artes*. João Pessoa: A União Companhia Editora, Ano LXI, Número 9, Setembro de 2010, p.40-42.
- MELLER, Lauro. “De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino”. In: *Anuário de Literatura*. Florianópolis: Curso de Pós-Graduação em Letras/Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.
- NUTO, João Vianney Cavalcanti. “Os narradores disfarçados em Macbeth”. In: *Teatro de Shakespeare*. João Pessoa: Curso de Pós-Graduação em Letras/CCHLA/Universidade Federal da Paraíba, 1990. [Caderno de Textos, II Série, Número 4, p.33-40].
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte de. “A Viagem em Guimarães Rosa: Espaços Nômades Entre Identidade e Alteridade”. In: *Revista Cerrados*. Brasília (DF): Programa de Pós-Graduação em Literatura/Instituto de Letras/Departamento de Teoria Literária e Literaturas/UnB, 2008, Volume 17, Número 25, p.29-40. Também disponível na Internet no endereço: www.telunb.com.br/cerrados/index.php. Acesso em 05 de março de 2010.
- OURIQUE, João Luis Pereira. “O ‘contar histórias’ da formação: o narrador na perspectiva de Walter Benjamin”. In: *Cadernos Benjaminianos* (Revista Digital do Núcleo Walter Benjamin). Belo Horizonte: Faculdade de Letras/Universidade Federal de Minas Gerais, Volume I, Número 1, Junho de 2009, p.1-12.
- PALMA, Ana da. “Laços e Percursos Para um Bestiário Bordaliano”. Conferir na Internet a *home page*: http://cvc.instituto_camoes.pt/bdc/artigos/bestiario.pdf. Acesso em 23/08/2011.
- RONCARI, Luiz. “A dança do Sol e da Lua na obra de Guimarães Rosa”. In: *Via Atlântica*. São Paulo: EDUSP, Número 9, Junho/2006, p.11-20.
- SÁ JÚNIOR, Mário Teixeira de. “O diabo do feitiço”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, Ano 5, Número 52, Janeiro de 2010, p.30-33.

SILVA, Antonia Marly Moura da. “Aspectos Peculiares da Poética Rosiana: Os Nomes Próprios”. In: *Graphos* [Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba]. João Pessoa: Editora Ideia, Volume 9, Número 2, 2007, p.113-123.

SILVA, Deonísio da. “Etimologia”. In: *Caras*. São Paulo, Ano 13, Edição 641, Número 7, 17/02/2006.

THIENGO, Mariana. “Racismo, Cegueira e Alteridade: O Negro no Conto ‘São Marcos’, de Guimarães Rosa”. In: *Vertentes*. São João Del-Rei: Faculdade de Letras (FALE)/Universidade Federal de Minas Gerais, Número 32, Julho/Dezembro de 2008, p.133-140. Conferir também na internet: [mariana_thiengo.pdf](#) (objeto application/pdf) – Mozilla Firefox. Acesso em 25/10/2010.

VAINFAS, Ronaldo. “Pactos Misteriosos”. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Sociedade de Amigos da Biblioteca Nacional, Ano 5, Número 56, Maio de 2010, p.32-37. [Entrevista].