

**PONTIFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Cleide Aparecida de Souza Cazarotto

**A viagem e o relato de viagem em “O Recado do Morro” de
João Guimarães Rosa: travessia, contemplação, interatividade
e identidade.**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**São Paulo
2010**

Cleide Aparecida de Souza Cazarotto

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo, como exigência parcial
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura e Crítica Literária sob a orientação da
Profª. Drª. Maria José G. Palo.

São Paulo
2010

Banca Examinadora

Prof^a Dr^a Maria José G. Palo

Prof. Dr^a. Ieda Maria Ferreira N. Silva

Prof^a Dr^a Maria Aparecida Junqueira

AGRADECIMENTOS

Muitos, direta ou indiretamente, colaboraram para que esta pesquisa se realizasse. Não poderia mencionar cada um aqui por falta de espaço, mas agradecer a todos pela vitória da realização é meu desejo.

Dentre os que se mantiveram comigo estão todos os meus amigos e funcionários do Colégio Hélio de Souza, que o tempo todo torceram pela realização de meu mestrado, em particular destaco minha companheira Eunice S. Lima, que contribuiu com reflexões e revisão do texto.

Destaco a contribuição de meu filho Caio, que suportou com paciência minha ausência, à minha mãe que sofreu com minhas raras visitas, imensa gratidão também aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos pela torcida.

De modo especial, agradeço ao meu marido Marcos, que, ao longo desta pesquisa, preocupou-se com minha saúde e compreendeu minha ausência e cansaço.

Com atenção especial, agradeço à Professora Drª. Maria José Palo, minha orientadora e a todos os queridos mestres do Programa, em especial as Professoras Drª Maria Aparecida Junqueira e Professora Drª Ieda Nogueira por estarem ao meu lado sempre.

Minha eterna gratidão a Deus por ter tecido e construído este caminho em minha vida, estrategicamente, fazendo de cada um de vocês parte dessa história que hoje se escreve.

Por tudo isso, espero ter me tornado uma pessoa melhor, a praticar o amor à vida e à natureza e a respeitar o ser humano na sua particularidade, assim como o fez, tão belamente, o escritor João Guimarães Rosa.

RESUMO

O objetivo geral do estudo do conto “O Recado do Morro”, do escritor João Guimarães Rosa (1908-1963), integrado à antologia *Corpo de Baile* (1956), é elucidar o trabalho de hibridação da forma, estrutura e linguagem do conto com os dados das Cadernetas de Campo do viajante autor e a narrativa relatada em processo de criação. A compreensão do trabalho concebido por nós como transcrição ficcional interessou-nos no tocante à maneira como a realidade empírica é traduzida pelas cadernetas (Boiada 1 e Boiada 2) e transformada pelas artimanhas ficcionais do narrador-viajante, leitor, testemunha e criador simultâneos.

O emergir da história, sob o olhar do autor diplomata, apontou-nos a diferença refletida, em *lato e stricto sensu* – o movimento do tempo e espaço da viagem pela via da memória em fluxo fabular de imagens e da cartografia da rica natureza do sertão mineiro. Cenários e campos de experimentação da linguagem poética em relato de histórias em sincronia. Neste desdobramento de meta-narrativas, a dialogia é o método que concretiza o paralelismo conto e cadernetas de campo – entre o passado da recolha (Viagem de 1952) e o presente do relato (em permanente atualização). O grande efeito final é marcado pela viagem da invenção (sete histórias e sete recadeiros), por meio do Outro, humano e geográfico, alteridades que têm a função de representar e refratar as intenções do autor em função de um recado Universal: “O Recado do Morro”, o Morro da Garça na região de Cordisburgo, em transcrição poética para “O Recado da Terra”.

Na dinâmica das viagens, a narrativa polifônica encontra seu duplo centro, a singularidade poética e a identidade lingüística rosiana que, uma vez degeneradas pelo fluxo da memória, apontam para a utopia do presente inacabado na obra, em coexistência virtual e atual. Estes são os princípios básicos levantados pela leitura de descoberta e invenção, travessia, contemplação e interatividade, nesta dissertação.

Palavras-chave: narrativa de viagem; narrador viajante; alteridade; interatividade; identidade; processo de criação; *Corpo de Baile*; João Guimarães Rosa.

ABSTRACT

The overall objective of the study of the short story "O Recado do Morro," the writer João Guimarães Rosa (1908-1963), integrated into the *Corpo de Baile* anthology (1956), to elucidate the work of hybridization of form, structure and language of the tale. Using data from the traveler's field notebooks author and reported in narrative creation process. The understanding of the work designed by us as fictional trans interested in with regard to how the empirical reality is translated by the books (and *Boiada 1* *Boiada 2*) and transformed by the antics of the fictional narrator-traveler, reader, creator and witness simultaneously.

The emergence of history, from the perspective of the author diplomat, pointed to the difference reflected in latu and strict sense - the movement of time and space travel through the memory in fable flow of images and maps of the rich nature of the Hinterland Miner. Scenarios and field trials of poetic language in the telling of stories in sync. In this deployment of meta-narratives, the dialogism is the method that implements the parallel tale books and field - between the last collection (Travel, 1952) and present the report (in constant update.) The major effect is marked by the journey of the invention (Seven Stories and seven Messengers), through the other, human and geographical otherness that are meant to represent and refract the author's intentions in terms of a universal message: "O Recado do Morro", o Morro da Garça in the region of Cordisburgo in trans poetry to "The Scrap of Earth."

In the dynamics of travel, the polyphonic narrative finds its dual core, the poetic and linguistic identity uniqueness Rosa, once degenerated by the memory flow, point to the utopia of this unfinished the work in virtual coexistence and current. These are the basic principles raised by the reading of discovery and invention, crossing, contemplation and interactivity, this dissertation.

Keywords: travel narrative, narrator traveler; otherness; interactivity, identity, creation process, the corps de ballet; João Guimarães Rosa.

Sumário

Introdução	3
Capítulo 1	13
A viagem: travessia, contemplação e interatividade.....	13
1.1 – O conceito de viagem <i>lato</i> e <i>stricto sensu</i>	14
1.2 - O olhar do viajante: entre o ver e o olhar que pensa.....	20
1.3 – Experiências de Alteridade: o Eu e o Outro	23
1.4 - O Relato de viagem e as variantes de registro	28
1.4.1 O relato de viagem: paralelos entre história e narrador -	29
testemunhal.....	29
1.4.2 Relação relato de viagem – narrador testemunhal.....	35
1.4.3 Relação relato de viagem – ficção	41
1.5 - Literatura de viagem percursos e narradores	46
Capítulo 2	54
Da experiência testemunhal do narrador-viajante à experiência.....	54
artística.....	54
2.1 - Narrar: observação, experiência e interatividade	55
2.2 – Mostrar o discurso vivo pela imagem diferenciada	63
2.3 – A experiência registrada pela memória afetiva e intelectiva	70
2.3.1 – O Virtual e o Atual - Recordações Atualizadas	76
2.3.2 - A memória na performance artística	79
2.4 – O fio da criação entre as notas de campo	82
2.4.1 - Aspectos da criação artística	85
2.5 – O discurso representado das bocas que falam.....	94
Capítulo 3	103
"O Recado do Morro": sete histórias em rede de criação.....	103
3.1- Anotações de viagem em "O Recado do Morro"	104
3.1.1 - Paralelismos entre ideias e dados	107
3.1.2 - Evidências de intercâmbios entre coleta e recriação da realidade	110
3.2 –A linguagem do Morro da Garça: ouvir para narrar	117
3.3: O Raconto de "O Recado do Morro" em rede interativa de vozes	133

Conclusão	170
Bibliografia.....	182
Dissertações	190
Referências Eletrônicas	190
Anexos	192
Anexo 01: Guimarães Rosa e Balalaica, em 52.	192
Anexo 02: Guimarães Rosa e a comitiva de Manoel Nardy	193
Anexo 03: Páginas das cadernetas de campo de Guimarães Rosa.....	194
Anexo 04: Caderneta de João Guimarães Rosa na Italia.....	195
Anexo 05: João Guimarães Rosa e suas cadernetas.....	196
Anexo 06: Morro da Garça e cerrado	197
Anexo 07: Vista geral do Morro da Garça.....	198
Anexo 08: Carta de Guimarães Rosa ao padre João Boaventura Leite	199
Anexo 09: Explicações sobre as cadernetas de viagem do escritor	202
Anexo 10: Mapa – roteiro da viagem de 52	224

Introdução

A partir da era Vargas, o Brasil adentrou em um momento de efervescência política, momento histórico em que a indústria assumiu a posição de liderança, que antes cabia à agricultura, como observa e atesta a historiadora Maria Celma: “*na década de 1930, enquanto a produção agrícola tem um volume de crescimento da ordem de 20%, a produção industrial cresce 125%*” (D’ARAÚJO, Maria Celma, *O Estado Novo, apud* Boulos, 2004, p.42).

A industrialização avançou e as cidades cresceram, o Estado se fortaleceu, interveio na economia e estabeleceu uma nova relação com o trabalhador urbano, criou a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), fixou o salário mínimo e reduziu impostos para bens e equipamentos industriais, incentivando o crescimento do setor, fator que gerou o êxodo rural.

Vivendo neste contexto de transição, o escritor João Guimarães Rosa vai de encontro à natureza menos manipulada, menos transformada pelo capitalismo, na tentativa de apresentar ao leitor um território que os próprios brasileiros não conhecem bem, o sertão mineiro, ainda intocado, sua geografia, linguagem e cultura, através de suas narrativas e de seu grande domínio e poder de fabulação como prosador e poeta.

Talvez, pelo encanto desse complexo território, seu aspecto enigmático, e pelo fato de o próprio escritor ter nascido e vivido numa cidade do sertão mineiro, Cordisburgo, seu interesse maior pela região tenha sido despertado, o que é comprovado por sua ficção voltada para a riquíssima cultura e tradição sertanejas.

Nas narrativas, observa-se que o sertão chega a ser esquadrinhado pelo escritor que deseja apresentar-nos sua realidade cultural. É nele o cenário de suas narrativas, com uma geografia dominada pelos campos gerais, pastagens boas para o gado e suas veredas, onde as águas alimentam o vicejar dos renques de buritis, alternando-se com matas e florestas.

Do ponto de vista do universo mítico, Guimarães Rosa confere às conflagrações locais, entre bandos de jagunços a serviço de coronéis, visos de

novelas de cavalaria. Da perspectiva metafísica, o escritor transfigura o sertão em arena abstrata, na qual joga com o destino de homens e mulheres, em travadas batalhas cósmicas que têm por trunfo a salvação, ou seu oposto, da alma dos viventes.

Sendo a literatura um espaço privilegiado da utopia, é esse mesmo sertão múltiplo, que realça o riquíssimo tratamento que Rosa confere à alteridade, seja enquanto gênero, de classe social, seja de origem nacional, o que importa ao escritor é apontar as diferenças naquilo que podem oferecer, no sentido de levar o homem a interagir e a conhecer-se.

O escritor faz uso das marcas regionais do sertão mineiro, para tratar de todo tipo de questionamento, desde o mais simples, aos maiores dramas universais como: dor, morte, ódio, medo, fracassos, amor. Indagações filosóficas aparecem na boca de homens simples, incultos, deixando claro que os grandes fantasmas da existência podem ser identificados em qualquer lugar, desde um grande centro urbano até um minúsculo vilarejo.

Para escrever suas narrativas, o escritor mineiro, extremamente criterioso, busca conhecer seu objeto não apenas cientificamente, nos livros de conhecimentos gerais, mas também locais, atuando como observador testemunhal, interagindo com o sertão e exercitando a alteridade. É por meio da viagem e das anotações de campo que Guimarães Rosa obtém elementos informativos, que lhe servirão de dados para a transformação da arte ficcional sob o discurso dialógico do relato.

Importa saber que nossa observação tem como início a leitura de uma carta do próprio autor a Antônio de Azeredo da Silveira (Rio de Janeiro 20/12/1945), na qual Rosa comenta o sucesso da viagem que havia empreendido, naquele ano, a Minas Gerais: “*Queria rever a maezinha terra, para preparar-me para outro livro, que começo a precisar de escrever (...) colhi coisas maravilhosas, voltei contente como um garimpeiro que tivesse enchido a sacola.*” (GALVÃO, 2006, p.21)

É revelador o objetivo do escritor para com a realidade, em especial a sertaneja. Dela, Rosa recolhe os dados de sua criação, como aconteceu em 1952 (Ver anexo 1, p. 190), quando viaja à sua terra natal, participando como

integrante de uma comitiva, ao conduzir uma boiada, partindo da Fazenda da Sirga, na região de Paraopeba, até a Fazenda São Francisco, na região de Araçaí (Ver anexo 2, p. 191; e 10, p. 222). O autor foi informado de que esta viagem ocorreria em maio, através de seu primo Chico Moreira, proprietário das duas fazendas, e encontrou, nesta oportunidade, a chance de conviver com os vaqueiros e, dessa aproximação, ocorre a aquisição das anotações que pudessem lhe servir de material literário.

Desse modo, pela via da viagem no espaço-tempo, o escritor teve a oportunidade de observar e interagir com o sertão, anotando em suas famosas cadernetas, dados por ele recolhidos e, posteriormente, datilografados (pelo próprio autor), que receberam a denominação de “A Boiada 1” e “A Boiada 2”, hoje disponibilizados no Instituto de Estudos Brasileiros “IEB”, na USP. Esses relatos de viagem, nos afirma Jussara Moura Guimarães, (2004) serviram ao prosador para as composições das obras de 1956:

*A vinda de Guimarães Rosa, para vivenciar os costumes do sertão, a fim de escrever seu livro *Corpo de Baile* foi focalizada pela televisão, (...) em uma entrevista no programa Clube dos Pescadores(...) Na entrevista, Manuelzão cometeu um equívoco, dizendo que o “Rosa” estava colhendo dados para escrever seu livro Sagarana, quando, na verdade, era para *Corpo de Baile*, e não o que o fiel camarada citou. (GUIMARÃES, 2004, p.16,) (grifos nossos)*

Na travessia pelo sertão, tangendo boi com a comitiva de Manoel Nardy, Rosa fez um verdadeiro inventário do perfil geográfico e geológico da região, com suas lagoas, lapas, cavernas, grutas e morros. A cavalo, tomava notas, fazendo perguntas e desenhando, não lhe escaparam os detalhes da fauna e da flora, nem as conversas e casos, nem as minúcias do cotidiano de seus acompanhantes. (Ver anexo 3, p. 192).

Cientista, preocupado em observar e registrar suas descobertas sobre a paisagem natural, Rosa revela, no reencontro com a terra natal, sua face de etnógrafo, interessado não apenas na cartografia da região, mas, sobretudo, nos relatos do homem, envolvendo boiadeiros, vaqueiros e pessoas simples do campo que povoaram toda sua ficção.

Por essa via, observamos, tanto em sua obra prima *Grande Sertão: veredas* como em *Corpo de Baile*, o modo como Rosa utiliza-se da experiência

testemunhal e do relato citado, transformando-os ficcionalmente. Pelo ato de narrar e mostrar, pode-se encontrar a própria sombra do autor amalgamada à ficção, como podemos atestar por alguns estudiosos de sua escritura, como Marli Fantini, referindo-se ao conto “O Recado do Morro”:

(...) É curioso observar como a sombra de Guimarães Rosa desponta dessa narrativa, *dando visibilidade a sua própria experiência de viajante por inúmeras geografias e culturas*. É por demais sabido, que depois de suas travessias pelo estrangeiro, Rosa retorna ao sertão mineiro, movido pelo desejo etnológico de anotar, fotografar, retratar singularidades que dizem respeito à diversidade das línguas, das culturas, e esse é *um dos principais suportes de sua literatura*. Seu Alquiste/Olquiste, que ocupa um dos papéis centrais na novela “Recado do Morro”, acaba fazendo interface com Guimarães Rosa, bem como com outros viajantes que se aventuraram pelo sertão mineiro. (...) (FANTINI, 2003, p.192) (Grifos nossos)

A respeito desse caráter documentário em Rosa, o mesmo atesta o crítico Euryalo Cannabrava (CANNABRAVA, apud COUTINHO, 1991, p 265). De acordo com Cannabrava, as pesquisas extensas, anotações do ambiente, de pessoas, de histórias, constroem uma identificação do autor com as personagens, que, algumas vezes, chegam a ponto de fundir-se. É o caso da personagem Miguilim, da novela *Campo Geral* (1956), e de Seu Alquiste no conto “O Recado do Morro” (1956).

Segundo o crítico, nada é mais difícil do que estabelecer critérios que permitam separar o autor de sua obra, pois se trata da própria substância de Guimarães Rosa impregnando as páginas de *Corpo de Baile*. E continua, “*Ele está presente em cada frase, expressão ou palavra, imprimindo o cunho de sua personalidade nas formas, ou coisas que figuram nesse livro abundante de imagem e de vida*”. (CANNABRAVA apud COUTINHO, 1991, p.265)

Diante do colocado, dizemos que em paralelo à poeticidade de Guimarães Rosa, captamos seu olhar científico / etnográfico e diplomático, que lidera suas criações. Contudo, neste paradigma são suas viagens que despertaram nosso maior interesse, mais propriamente no conto “O Recado do Morro”, (1956) posto que a urdidura poética se entrelaça a vários aspectos de sua vida biográfica, em particular, a viagem.

Em face deste panorama de sustentação de nosso ponto de vista, a possibilidade de um paralelismo entre a experiência de vida e experiência

ficcional instigou-nos a compreender as afinidades entre esses dois pólos para o entendimento do conto em referência. Interessa-nos, nuclearmente, a experiência testemunhal favorecida pela narrativa de viagem de Rosa (1952), pelo sertão mineiro, instrumentalizados pelos fragmentos de memória encarnados na novela - viagem, “O Recado do Morro”.

Do confronto das cadernetas de campo, do conto e da história, importa-nos entender como os dados da experiência empírica proporcionados pela viagem de 1952, são transformados na novela - viagem “O Recado do Morro”, ou, dito de outro modo, saber como os dados das cadernetas de campo foram transcritos e transcriados pelo processo de criação ficcional em fatos relembrados, narrados e mostrados pelos dois narradores.

Em uma primeira etapa de leitura, o conto caracteriza-se pela mobilidade, velocidade e fragmentação, tanto no enredo quanto no discurso. Daqui, porém surgiu uma questão: seria possível afirmar que o fundamento estético central do conto poderia ocorrer por uma contiguidade frasal em favor de uma simultaneidade poética já que, em observação prévia, anotações de viagem, mesmo que fragmentárias, servem de rastros para se reconhecer a composição literária?

Nesse sentido, consideramos algumas hipóteses:

- a) Os dados de anotação de A Boiada 1 e A Boiada 2 são transmutados pelo olhar contemplativo do narrador à distância do outro;
- b) Pela via da memória e do olhar do viajante, faz-se a conexão da realidade empírica do sertão-Mundo com atos de significação atualizada;
- c) A alteridade promove a interação do homem do sertão - Mundo em movência sob nova percepção;
- d) As anotações de viagem são transcriadas para signos do olhar movente que desloca, reconhece e interage, dando-lhes sentido em uma realidade reinventada e recontada pela pluralidade da voz narrativa, em primeira e terceira pessoa, na transitiva relação sujeito - objeto.

De forma panorâmica, podemos entender que as narrativas rosianas apresentam o tema abordado – viagem – de diferentes maneiras nas sete

narrativas de *Corpo de Baile*, e, em especial, no conto “O Recado do Morro”. Como elemento norteador, as viagens rosianas se compõem de movimentos diversos de corpos que circulam e se entrelaçam, configurando, como em danças de um baile, a geografia estética de Guimarães Rosa.

Assim, o objetivo específico deste estudo é compreender como o gênero, narrativa de viagem, em suas características manifestas no conto “O Recado do Morro”, chega a justificar o testemunho do observador narrador redimensionado pelo processo de criação narrativo por meio da releitura dos dados recolhidos de cadernetas de campo e de sua experiência testemunhal como narrador viajante.

Em nosso referencial de análise, a viagem, de fato, é patente, como a sombra do próprio autor, na viagem de 1952; “O Recado do Morro” narra a história de uma viagem de exploradores partindo de uma região central de Minas, Cordisburgo, em direção ao norte do estado, até o Rio São Francisco, à semelhança da viagem de 1952, de Rosa.

Em face do *corpus* deste estudo, para constatar as hipóteses levantadas e alcançarmos os objetivos deste trabalho, selecionamos alguns teóricos e seus conceitos:

Adentrando ao conceito de viagem e a relação do estrangeiro com o local, temos a obra *O Olhar* (1988), que nos auxiliará na compreensão da viagem, não somente como deslocamento espaço temporal. Os conceitos de “viagem” e de “literatura de viagem” terão o apoio de Wladimir Krysinski, em sua obra *Dialéticas da Transgressão* (2007),, em que o teórico aborda a questão das narrativas de viagem do século XX, mostrando os diferentes discursos de viagem, a partir dos aspectos da alteridade e da identidade.

Flora Sussekind (1990) destaca o papel do narrador de ficção na literatura brasileira em movimento, durante seu processo de formação histórica, a partir das décadas de 1830 e 1840. A escritora nos dá a dimensão da territorialização paisagística da imagem do Brasil. Ao abordar o papel do narrador viajante, ela observa os diversos papéis que este passa a ocupar, ora cartógrafo, ora historiador, ora cronista.

Para pensarmos a questão da alteridade, a maneira de olhar o outro, de relacionar-se com o diferente, selecionamos Emmanuel Lévinas (1997), a fim de encontrarmos subsídios para um dos enfoques mais significativos deste estudo e de grandes proporções na obra rosiana.

Quando atrelada à literatura, a alteridade assume fórum de dialogismo, visto que se reporta à condição intertextual que marca quaisquer produções discursivas como um todo e, principalmente, o texto literário, o que nos remete a Bakhtin e aos seus postulados sobre a relação entre o eu e o outro, em que um só existe em diálogo com o outro.

Pensar “O Recado do Morro” a partir desse ângulo dialógico, é considerar os vários intercâmbios externos e internos que o conto apresenta. Do ponto de vista externo, temos o texto-viagem de 52 sob a forma de cadernetas de campo e, do interno, sua repercussão poética, se atentarmos principalmente para os vários enunciados dos recadeiros; isso sem nos determos aqui na interlocução antropológica que marca, desde o autor, as relações interpessoais e culturais dentro e fora do texto poético.

Por se tratar de uma narrativa, um dos principais aspectos da composição do conto está centrado na figura do narrador. Entendê-lo, segundo Walter Benjamin (1994) será, para nós, necessário, pois, segundo este autor, narrar é “(...) a *faculdade de intercambiar experiências*” (1994 p. 398). Por conseguinte, à troca de experiências que a narrativa proporciona, Benjamin confere o estatuto de viagem ainda que marcada pelo sedentarismo. Na concepção benjaminiana, a literatura moderna narra a metamorfose da subjetividade em face ao recesso da experiência e pelo esgotamento da sabedoria.

Enquanto experiência vivida, a transmissão de informações significativas, que se compõem com a experiência do ouvinte, produz uma nova experiência, ligada à realidade prática. Pensando no aspecto da oralidade e da movência da voz, tão enfocada na escritura rosiana, encontramos, em Paul Zumthor (2001), o subsidio conceitual necessário. A voz, segundo o teórico, presentifica-se, pela emanação e pela gênese corporal, ela é presença e vontade humanas que se materializam.

O universo conceitual leva em si a ideia de movimento, deslocamento e nomadismo da palavra, assim enfocando a oralidade e conectando a memória ao futuro. Tais aspectos nos importam no estudo do conto “O Recado do Morro”, pois podem nos subsidiar na compreensão da movência do recado emitido pelo Morro da Garça e da *performance* dos recadeiros, até Laudelim Pulgapé, o poeta.

Para o aspecto da memória, em Henry Bérgson, encontramos auxílio especialmente nas obras *Memória e Vida* (2006) e *Matéria e Memória* (2006). Em sua teoria, importa-nos o tratamento que o teórico confere à memória, visto que ela comunga criação e percepção, pelas vias da imaginação seletiva e observadora. O autor considera a memória como elemento integrante em todos os conteúdos registrados, armazenados e selecionados pelos afetos, e é entendida por ele como persistência do vivido, além de ser criação, quando posta em atividade para responder as necessidades do presente.

O estudo da memória criadora merece destaque nesta pesquisa, especialmente se considerarmos a postura investigativa e documentária de Guimarães Rosa a fim de equipar-se para a escritura dos livros de 1956. O autor vai a campo, viaja pelo sertão, capta seus odores, sabores, sons, variação climática, visualiza sua paisagem, anota diversas espécies de fauna e flora, dialoga com os sertanejos, participa das rodas de estórias, dos casos, das cantigas, de seus ensinamentos em relação à natureza, de suas crenças e suas devoções. Atesta-o “Corpo de Baile”, em que o autor, de forma absolutamente dinâmica, nos mostra um Brasil ainda não tocado pela modernização. Audição e visão sugerem um tipo peculiar de experiência sensorial, das quais nos encontramos com um ser humano que, na versão rosiana, se faz universal.

A compreensão das diversas etapas por que passa o artista no processo de construção ficcional levou-nos a aplicar as reflexões de Mônica Meyer (2008), aos estudos das cadernetas de campo de Rosa, na ocasião da viagem de 1952 pelo sertão mineiro, com sua obra *Ser-Tão Natureza, A Natureza em Guimarães Rosa*, na qual trata com riqueza de detalhes a definição de notas de campo, esclarece-nos a respeito dos materiais do arquivo Guimarães Rosa, como se deu a viagem de Rosa, o trajeto e os enfoques do

escritor nas anotações em cadernetas, enfim, um material de importância basilar para esta dissertação dividida em três etapas, nomeadas e justificadas da seguinte forma:

Como nosso objeto de estudo tem uma marca indelével, a movência e, com o intuito de esclarecer não só esta marca, mas também as nuances que apresenta, o capítulo 1- **A viagem: travessia, contemplação e interatividade**, trata da viagem em *lato* e *stricto sensu*, e dos conceitos que a esclarecem como princípio norteador na construção do conhecimento.

Considerar o narrador enquanto condutor de enredos, principalmente como conhecedor da experiência humana que os relatos podem traduzir implica em explicitar que as narrativas de viagem são relatos que recuperam vivências em que se perfilam atos humanos como forma de aprendizagem de vida compartilhada pelas vias textuais. Desse modo, elas reconfiguram vivências, que só podem ser feitas a partir da memória, daquilo que, por sua significação, tornou-se relevante. O capítulo 2- **Da experiência testemunhal do narrador-viajante à experiência artística** trata de conceitos relacionados ao narrador-viajante e às performances artísticas enquanto metas para as representações da experiência do ser humano, principalmente as textuais. Para tanto, não só vai relatá-las como também inseri-las, pelas vias da linguagem, com seus diversos pronunciamentos e os valores inerentes às performances nos espaços desenvolvidas.

O capítulo 3- **“O Recado do Morro”: sete histórias em rede de criação**, apresenta três momentos de leitura: O primeiro diz respeito ao confronto entre cadernetas de campo e texto poético, a partir de dois critérios: paralelismos de ideias e evidências de intercâmbios entre a coleta e a ficção para verificar o uso dos dados coletados pelo autor no interior da novela. O segundo momento toma por referência a viagem da mensagem que tem por itinerário os discursos dos setes recadeiros. Marcada essencialmente pela oralidade, as micro-narrativas destas personagens traduzem, de forma peculiar, o recado enviado pelo Morro da Garça. O terceiro momento versa sobre a viagem da comitiva guiada pelo protagonista Pedro Orósio. Não obstante, no enredo, o personagem enxadeiro atuar como o condutor dos

viajantes, em termos estruturais, é ainda o narrador quem dirige o enredo movente da novela.

Capítulo 1

A viagem: travessia, contemplação e interatividade

Uma fronteira não é ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente. (Heidegger, Martin, apud FANTINI, 2003,p.98)

O real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (ROSA,João Guimarães, apud, GALVÃO, 2006, p.86)

Dinamicidade é um dos princípios vitais, *anima*, pois integra travessia, contemplação e interatividade, quais sejam, são movimentos ligados ao espaço e lugar, em que se depara com a descontinuidade e a sucessão temporal.

Nestes termos, a alteridade significa meio de construção de conhecimento e põe em foco a relação eu e outro. Tais aspectos redimensionam o sentido de vida enquanto prática e são veículos de ensinamento para outras gerações, principalmente quando abordadas pelo narrador tradicional cuja atuação recupera saberes e viabiliza novas interações necessárias à identidade do grupo e do individuo.

1.1 – O conceito de viagem *lato e stricto sensu*

Nosso interesse pelo conceito de viagem deve-se a três variações de sentido que dão o título a este estudo em dissertação: travessia, contemplação e interatividade, as quais desdobram-se em movimentos ligados ao espaço e lugar, envolvendo a descontinuidade e a sucessão temporal. Todavia, nosso objetivo é percorrer a trajetória desses movimentos, desde o ponto de partida ao de chegada, em simulacro à narrativa de viagem, subgênero em trabalho de leitura e interpretação no conto de Guimarães Rosa “O Recado do Morro”.

Ao introduzirmos o conceito de viagem, *lato sensu*, em aplicação na narrativa de viagem, remetemo-nos, de início, ao deslocamento geográfico, à mudança de lugar, especialmente entre lugares distantes, jornada, ou seja, a viagem ganha uma variação voltada apenas para um deslocamento entre espaços físicos.

De fato, sabe-se que a viagem em *lato sensu* indica movimentos ligados a espaços, e entre lugares distantes, mas, mais do que isto, o vocábulo reserva em si simulacros, como se atesta pelas colocações de Cardoso:

Viajar, sabemos não é dado a todos. Há homens acomodados, caseiros e sedentários que parecem ignorar as divisões do espaço e

pouco prezam a geografia. São quase naturalmente alheios às viagens, se se deslocam concebem seus movimentos no interior, de um espaço ordenado, compacto e pouco acidentado, que tudo acomoda nos desdobramentos de sua extensão concertada e contínua. Assim, a sólida unidade deste mundo parece ofuscar os cortes de horizonte, neutralizar os relevos e desniveis, como que sombreando as barreiras e neutralizando as fendas que parecem se impor à topografia (...) tudo envolvem num halo de proximidade (...) podem percorrer toda a terra, no entanto, nunca viajam. Pois as direções se tornam indiferentes e as distâncias quase desprezíveis, quando se está por toda parte, em casa (CARDOSO apud NOVAES, 1988, p.351).

Por conseguinte, ao contrário, o conceito de viagem *stricto sensu* deve considerar a questão da distância. O que é o distante? Certamente o distante se opõe à proximidade, que indica perto, vizinhança, imediação, portanto o próximo, sinaliza um espaço local e contínuo. Observa-se que a palavra sugere inclusão e envolvimento de elementos que estão no mesmo campo.

O distante, que é o sentido oposto da proximidade, parece supor descontinuidade, aquilo que predica extensões diversas, extensões estas que não nos são dadas simultaneamente, mas, numa sucessão, exigiria passagem de uma à outra parte, implicando movimento.

Envolvendo extensões descontínuas, a distância como relação supõe comunicação ou passagem. É por isso que a distância deve envolver a representação do tempo (a questão da sucessão), já que ele conteria a passagem ou o movimento. De fato, a distância encontraria seu estofo no movimento e no tempo envolvidos na conexão de extensões descontínuas e, para compreendê-la, implicaria a possibilidade de sucessão.

Para Cardoso, o afastamento ou o distante também envolve um tempo contínuo e sucessivo:

Se a distância toma o sentido oposto ao da proximidade, como compreendê-la? Devemos dizer, ao que parece que supõe descontinuidade, que predica extensões diversas. E, também, que estas extensões, enquanto diversas, não nos são dadas simultaneamente mas, numa sucessão, pois sua apreensão exigiria a passagem de uma à outra, implicaria movimento (...) envolvendo extensões descontínuas, a distância como relação, supõe comunicação ou passagem. É nesse sentido que a predicação da distância, o afastamento, envolveria, a representação do tempo cujo modo específico de existência seria justamente a sucessão (CARDOSO apud NOVAES, 1988, p.353)

Quando afirmamos que tempo é um contínuo sucessivo, cujas partes nunca existem simultaneamente, mas umas após outras, referimo-nos ao movimento contínuo em uma sequência de agora, na qual representa-se esta série por pontos sobre uma linha que se conforma à interpretação mais imediata do movimento, o deslocamento de um móvel de um lugar a outro. É sabido que, para que haja movimento de deslocamento, é necessário que haja uma extensão percorrida por um sujeito e, da continuidade dessa extensão e da articulação do tempo, ocorrem mudanças de registro.

Ao mesmo tempo, o movimento local parece exigir a projeção de uma trajetória, pois se ele se move de um ponto de partida a um ponto de chegada, a projeção do percurso é absolutamente necessária; do contrário, quando não se detém à unidade do percurso não se pode representá-lo, e seu movimento se torna impossível (estar em movimento é estar virtualmente em outro lugar).

Importante dizer que é na extensão de um trajeto, no deslocamento, que se ordena a alteridade, ou seja, o sujeito do percurso sofre mudanças, passagem de si a si. É a estrutura do tempo que articula a diferenciação latente do passado e do futuro no campo do presente, do que guardamos traços de suas configurações passadas evocando outras possíveis.

Considera Cardoso (1988, p 356) que o presente não é um segmento de tempo de contornos definidos, mas um campo aberto indeciso e lacunar, em cujo inacabamento se encontra a abertura para o outro, para o ausente, para o invisível.

Compreendemos, então, que a temporalidade não se constitui pela extensão ou acumulação, mas por mudança, quebra e transformação, reorganização do sentido dado por um presente lacunar; aquele sentido anterior que o indivíduo possuía se estilhaça dando lugar a um novo sentido, ou seja, nossa experiência anterior se desclassifica como se tivesse sido um engano ou uma ilusão, e um sentido novo se constrói, é como se o sujeito fosse impelido a olhar bem, olhar novamente, contemplá-los.

Podemos, consequentemente, compreender a questão da distância, para alcançar uma maneira de se entender, em *stricto sensu*, a viagem, e por consequência a narrativa de viagem. Em primeiro plano, temos que pensar a distância em detrimento da proximidade, ao verificar que não há, entre elas, passagem contínua, mas, mudanças de registro, um salto para outra ordem. Também passamos a compreender a viagem, enquanto passagem de um ponto a outro, em movimento, desta maneira, o objeto móvel, ou o sujeito, sofre alterações consideráveis. O viajante diferencia-se porque transforma seu mundo, pela via da contemplação.

Por conseguinte, a viagem está ligada a experiências de transformação e estranhamento, dados pelo efeito deste distanciamento, envolvendo o viajante na sua expressão mais íntima, sua posição em um meio adverso, cujo contraste, separação e distância o fariam sentir-se deslocado. Confirmado esta colocação, citamos Cardoso:

Compreendemos que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento. E podemos mesmo observar que está, talvez, neste efeito de distanciamento, no sentimento de *dépaysement* (termo forjado com tanta felicidade pela língua francesa, cuja significação se aproximaria de nosso termo “desterro”, se tomássemos num registro exclusivamente psicológico e simbólico) que, de um modo ou de outro, sempre envolve o viajante, (que não se mostre inabalavelmente frívolo), o seu núcleo essencial, e sua expressão mais íntima. (CARDOSO, apud NOVAES, 1988, p.359)

De um lado, a experiência de viagem é atribuída à estranheza do entorno que localiza o viajante e sua posição em um meio adverso relativo ao seu universo próprio, que o fariam sentir-se fora do lugar. De outro lado, esta oposição o levaria a explicar o estreitamento de seu mundo, e, com ele, a erosão de sua própria corporeidade, que se contrai à própria extensão do sujeito, visto que se imbrica e se confunde na grandeza do mundo, fazendo-o pousar como sombra num mundo alheio e exterior.

Sendo assim, deduz-se que o estranhamento proporcionado pela viagem é relativo ao próprio viajante, a experiência de viagem o faz afastar-se de si mesmo. O distanciamento das viagens não desenraiza o sujeito, mas diferencia seu mundo, permite que o viajante olhe para si, contemple e se contemple.

A experiência de viagem nos faz compreender que “o outro”, só o alcançamos em nós mesmos, que o estrangeiro já está delineado nas brechas da nossa identidade, na trilha aberta da nossa indeterminação. Não podemos tocá-lo fora, só o tocamos dentro de nós mesmos, pagando o preço de nossa própria transformação, pois o outro é sempre o que exige de nós distanciamento (de nós para nós mesmos) para que dele tenhamos experiência (CARDOSO, apud NOVAES, 1988, p.360).

Visto deste modo, podemos constatar que o vínculo da armação temporal da viagem abre passagem para a verdadeira alteridade. Se, todavia, a temporalidade é o solo da comunicação com o outro, só nela é que alcançamos o fundamento deste saber ampliado do homem.

Desta maneira, não podemos pensar viagem somente em sentido *lato*, como deslocamento por espaços, como extensão ou grandeza, como se fosse possível acedermos ao distante, passarmos a um outro, por um trajeto contínuo, sem quebras ou rupturas, sem experimentarmos o fluir do tempo. Desse modo, a viagem pode ser vista também como uma empreitada no tempo, ou seja, apenas transitar num mundo enrijecido e ordenado não significa viajar. Também pode significar acidentes e aventuras ao longo do trajeto de deslocamento, propondo ao sujeito a revisão de seus conceitos, promovendo novas maneiras de se ver no mundo.

Em nosso objeto de estudo, cujo tema central é a viagem, encontramos destaque para a travessia, para o viajante e para o olhar destes viajantes. O diálogo e a interação com o estranho, com o diferente, também são enfocados, bem como a importância para a contemplação. É possível perceber, no entanto, que a prática de alteridade experienciada por Rosa, na ocasião de sua viagem, em 1952, é transportada por uma outra visão, para a escritura ficcional. Assim, em “O Recado do Morro”, a viagem se amplia do sentido *lato* para *stricto sensu*.

Marcadas pela interioridade do tempo (presente, passado e futuro), as experiências alteram e diferenciam seu próprio mundo, tornando-o, muitas vezes, estranho para si mesmo. Assim, neste sentido específico de alheamento e estranheza, seu mundo não se estreita, se abre às experiências de desestruturação.

O estranhamento das viagens tem essa natureza, nunca relativo a um outro, mas ao próprio viajante. A viagem afasta-o de si mesmo, liquida com a familiaridade que havia em seu próprio interior, como atesta Cardoso: “A viagem não desenraiza o sujeito, diferencia seu mundo”. (CARDOSO, apud NOVAES, 1988, p 360)

Precisamos, assim, nos voltar para o ensinamento mais amplo que a experiência de viagem pode proporcionar, especificamente no universo literário, ela nos faz compreender que só alcançamos o outro em nós mesmos, e que o estranho, quando não é absoluta exterioridade e não-sentido, está prefigurado no sentido de nosso próprio mundo, inscrito no fluxo e no desenvolvimento da temporalidade. Compreendemos que o estrangeiro está sempre delineado (invisível e latente) nas brechas de nossa identidade. Não podemos apanhá-lo fora, só o tocamos dentro de nós, através de nossa própria transformação, pois o outro é sempre aquele que exige distanciamento, de nós para nós mesmos, em troca da experiência.

O importante é que a armação temporal da viagem abre oportunidade ao sujeito à experiência da verdadeira alteridade. O distanciamento, o afastamento, que tramam o tempo, nos permitem alcançar o novo, o outro, de nós mesmos pela travessia. A viagem, portanto, promove conhecimento, movência, alteridade, interatividade e diálogo através da fragmentação do espaço – tempo. Em face das mudanças que possibilita, da pluralidade que comporta, a viagem transporta em seu campo semântico a própria vida, atravessa-a e lhe dá sentido.

Pensando desta maneira, a viagem é ampliada e o que ela promove no sujeito viajante, começamos a compreender porque o escritor João Guimarães Rosa confere tanto destaque a ela, seja na sua vida pessoal (ver anexo 4, p. 193), seja na obra, que desde o livro de estréia, *Sagarana*, passando pelos grandes livros *Grande sertão: veredas* e *Corpo de Baile* dentre outros, a travessia faz-se absolutamente presente, sob a forma de materializações, de cantigas, caso de “O Recado do Morro”, de cartografias espirituais, casos de “Uma estória de amor e Cara-de-Bronze” ou mesmo de trajetórias do amor como em *A estória de Lélio e Lina e Dão-Lalalão*, entre outras.

De acordo com Krysinski (2007, p.181), o deslocamento moldou o mundo e a humanidade, a viagem formou a cultura, assim, é consubstancial à história, mitologia, literatura e etnografia. A viagem em *stricto sensu*, conforme vimos, constitui-se num dos arquétipos temáticos dos mais produtivos da literatura, em permanente renovação. Desde Homero, a viagem sustenta os avanços do discurso literário entre seus constituintes, narrador, viajante, espaço e tempo. Nestes termos, “Esses relatos e essas formas são sustentados por um discurso que insere sua subjetividade na objetividade do real, do histórico, do social e do político”. (KRISINSKY, 2007 p. 182)

A viagem, como variante temática e operador cognitivo, atua nas trocas semânticas, que, segundo o teórico Krisinsky, entre a topologia dos deslocamentos do viajante e o discurso que produz o viajante narrador, leva às alteridades com as quais este se contempla e interage. Sua intenção é, fora do objeto do seu olhar, construir a mímese segundo suas variações, em ato representacional e de acordo com os desejos de empatia do narrador.

A viagem opera recursivamente da algum modo como operador cognitivo, e isso, na medida em que o narrador, que se encontra constantemente numa posição exotópica, isto é, exterior em relação ao objeto de seu olhar, deve manifestar sua curiosidade e seu desejo de empatia, e ao mesmo tempo, desenrolar seu ato representativo, mimético para situar o sentido. (KRISINSKY, 2007, p 183)

1.2 - O olhar do viajante: entre o ver e o olhar que pensa

Aspecto relevante para a compreensão de nosso *corpus* de estudo são as considerações de Cardoso sobre o contraponto entre o ver e o olhar. Para o filósofo, o olhar, diverso do simples ver, busca as diferenças, deseja ultrapassar barreiras e limites, busca algo que destoe do familiar. O olhar convoca o foco vertical da atenção no impulso de envolver o novo.

O ver denota, para o filósofo, certa discrição e passividade, olho dócil, desatento, que desliza sobre as coisas, as espelha e registra, reflete e grava, o olho concentra-se apenas na superfície e se faz como um espelho que recusa espessura e profundidade.

Já o olhar, diferentemente, remete-se, de imediato, à espessura e à interioridade, perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto e se origina da necessidade de “ver de novo, ver o novo”, com o intento de olhar bem, assim será sempre direcionado e atento, tenso e alerta, parece irromper da profundidade aquosa e misteriosa do olho para interrogar e iluminar as dobras da paisagem, de caráter rastreador e reflexivo.

Enquanto o ver concentra-se na ingenuidade do sujeito, na espontaneidade, na despretensão, sugerindo a contração da subjetividade, o olhar deixa sugerido certa intenção, cálculo ou malícia e enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento, rompe a superfície lisa, antes oferecida à visão, dando lugar ao encoberto.

Diplomata e poeta, Guimarães Rosa, por meio das cadernetas de campo e de sua obra, demonstra possuir esse olhar apurado, investigativo, perscrutador e seletivo (Anexos 4, p. 193, e 5, p. 194). Quando nos voltamos para as anotações que Guimarães Rosa fez durante o percurso de viagem em 1952, é interessante notar que sua forma de ver o sertão mineiro já contém um certo lirismo. Não é um olhar qualquer, contudo não é um olhar prévio também. O registro dos dados, às vezes, é uma descrição minimalista, fruto de uma observação severa, porém esta observação transcende uma racionalidade fechada em si mesma, ela é aberta à vida do outro e a outros tipos de apreensões da realidade circundante.

À ação poética que desta postura se origina, eivada de oralidade, se aliam tanto a preservação intencional do verbo ancestral como dinâmicas diversas, como neologismos, onomatopéias e, sobretudo, uma intensa musicalidade existente no ritmo paciente do homem geralista, suas fortes raízes, nas músicas trabalhadas pelos poetas e cantadores do sertão como também nas emanadas da natureza, tudo compilado pelo olhar sensível e interativo de Guimarães Rosa.

Diz-nos Cardoso que o impulso do olhar nasce do inacabamento do mundo, das vacilações, dos enigmas, das falhas, por isso, o olhar não acumula nem abarca, procura se fixar, cavar verticalmente o objeto, mirando as falhas e frestas do mundo instável, que instiga, inspeciona e interroga, de modo inverso à dispersão horizontal da visão contempladora.

É inerente ao olhar a investigação, segue a linha do sentido. “O olhar pensa”, é a visão feita interrogação. Assim, implicados na atividade do olhar, o viajante deve reconsiderar o estatuto e a configuração deste mundo, não se pode pensá-lo sobre o registro da visão. No universo do olhar, sujeito (vidente) e visível misturam-se e confundem-se, a realidade os entrelaça. Enquanto o ver, ao contrário, apóia-se na fé perceptiva, num encontro que se dá por contato, no qual vidente e visível preservam cada qual sua própria identidade, o olhar enreda em si o vidente, penetrado de latência e interrogação, resultando na conjunção entre eles que se dá por participação recíproca.

Melhor que dizer que “o olhar pensa”, é dizer que o mundo se pensa, já que não é o olhar que questiona o mundo, nem é o mundo que, na sua positiva infinitude e descontinuidade, impõe sua dúvida ao olhar. O mundo se pensa no sentido em que ele é internamente fermentado pelo pensamento, constantemente escavado pela penetração do olhar contemplativo. Desta maneira, a passagem do simples ver para o complexo olhar não se dá por graduação, mas requer um salto. Passa-se da exterioridade entre sujeito e mundo, supostos na crença perceptiva, para uma constituição de sentido. Dito de outro modo, significa saltar das significações estabelecidas para um mergulho temporal do sentido.

No que diz respeito ao olhar viajante ou, se quisermos, tanto o etnógrafo como o viajante não se resume na mera mudança de lugar, concentrando-se na questão da significação da viagem. Podemos afirmar que viagens revelam uma relação íntima com a atividade do olhar. Elas parecem intensificar e prolongar o mesmo movimento que verificamos naquele exercício, ou no ato de bem olhar.

Podemos dizer que o olhar, ao contrário, não descansa sobre um plano, procura barreiras e limites, perscruta diferenças e vazios, algo que destoe da unidade pré - vista da paisagem familiar, quando um ponto de descontinuidade se manifesta e a visão inocente e distraída vacila, convoca-se o olhar, que se contrai no foco vertical da atenção, no impulso de envolver o novo, na tentativa de devolver à paisagem, a sua integridade, assim o olhar se embrenha pelo mundo da investigação.

Da mesma maneira que o olhar, a viagem tem origem nas brechas do sentido. O viajante transpõe os limites do seu mundo para fixar sua atenção mais além, naquilo que não se deixa ver, apenas o entrever. Viagem e olhar vazam por esses vazios, temporalizam a realidade, e, assim, manifestam-se nela pela indeterminação do mundo. Compreende-se, portanto, que as viagens sejam sempre experiências de estranhamento, de alteridades, neste efeito de distanciamento que envolve o viajante, sua posição no meio adverso, cuja oposição, separação e distância o fariam sentir-se deslocado. Isso o ajudaria a explicar o estreitamento de seu mundo e de sua própria pessoa que se imbrica e se confunde na grandeza do mundo, fazendo-o pousar sobre um mundo alheio e exterior de dentro para fora; neste alheamento e estranheza, seu mundo não se estreita, mas se abre, experimentando a desestruturação.

É sintomático que o tema viagem seja tão recorrente na obra de Guimarães Rosa. A própria história de vida do escritor mineiro aponta para esse deslocamento contínuo, para essa revisão de parâmetros de entendimento do homem e seu contexto. De um modo geral, pode-se afirmar que a obra rosiana é marcada por transitoriedade característica daquele cujo olhar está sempre em estado de reestruturação.

Desse modo, ao relatar as experiências vividas em viagem, o escritor João Guimarães Rosa opera a descrição daquilo que seu olhar captou, selecionou e capturou. Relatar viagens, para o autor, seria compartilhar com seus pares aquilo que viagem e olhar propiciaram, enquanto atividade de conhecimento do outro e reconhecimento de si mesmo, seja como narrador, seja como personagem: os outros.

1.3 – Experiências de Alteridade: o Eu e o Outro

Com Krisinsky (2007), soubemos que o tema viagem sempre foi um arquétipo temático em textos literários. A travessia proporcionada pela viagem, aliada ao olhar perscrutador provoca transformações ao viajante. Deve-se considerar, de igual modo, que a possibilidade de transformação proporcionada ao viajante pela travessia da viagem o leva ao exercício da alteridade. Pode-se

entender alteridade como o outro reconhecido, que deixa de ser o que era, porque, de algum modo, passou a ser incluído num sistema de classificação e de pensamento que inclui a nós mesmos. Através dessa inclusão, o outro passou a coexistir e compartilhar conosco algo que entendemos ser parte constituinte, mesmo que parcialmente, de nossa própria identidade.

É a concepção que parte do pressuposto básico de que todo o homem social interage e interdepende de outros indivíduos. A existência do "eu-individual" só é permitida mediante um contato com o outro (que em uma visão expandida se torna o Outro - a própria sociedade diferente do indivíduo).

Dessa forma, o eu apenas existe a partir do outro, da visão do outro, o que me permite também compreender o mundo a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do diferente quanto de mim mesmo, sensibilizado como estou pela experiência do contato.

A experiência da alteridade (e a elaboração dessa experiência) levam-nos a ver aquilo que nem teríamos conseguido imaginar, dada a nossa dificuldade em fixar nossa atenção no que nos é habitual, familiar, cotidiano, e que consideramos 'evidente'. Aos poucos, notamos que o menor dos nossos comportamentos (gestos, mímicas, posturas, reações afetivas) não tem realmente nada de 'natural'. Começamos, então, a nos surpreender com aquilo que diz respeito a nós mesmos, a nos espiar. O conhecimento (antropológico) da nossa cultura passa inevitavelmente pelo conhecimento das outras culturas; e devemos, especialmente reconhecer que somos uma cultura possível entre tantas outras, mas não a única (LAPLANTINE,1996,p.21)

Para pensarmos mais detidamente na alteridade, valemo-nos das orientações de Lévinas (2005), que afirma que esta prática denota uma maior consciência na maneira de olhar o outro, entender e relacionar-se com o diferente. É da interação e da interdependência social que o outro determina a conduta do nosso próprio eu.

Lévinas também nos alerta que este outro é alguém não passível de compreensão, uma vez que possui certos aspectos, os quais, por mais que tentemos, não podemos decifrar, é algo situado fora da totalidade e fora de nós. Este algo nos remete à ideia de infinito, já que nosso pensamento não pode compreender totalmente o outro, então, reduzi-lo sob o ponto de vista do eu, seria diminuí-lo, seria inviável, então, o que temos é o término de uma perspectiva individualista para a abertura de uma rede social: interações.

Pela teoria de Lévinas, entende-se que o homem do Ocidente desenvolveu uma forma de agir e pensar auto-suficiente, chegando a atos de violência contra o outro. Dessa forma, o pensamento racional dos ocidentais leva-nos sempre a uma forma totalizante, unificadora e egocêntrica, excluindo tudo o que venha valorizar a diversidade. Ele nos alerta sobre a urgência ética, nosso olhar deve ser prismático, partir em direção ao outro, já que o pensamento ocidental está calcado sob a égide da totalidade que impede a prática da alteridade e direciona uma maneira de pensar absolutista. Esse aspecto nos remete à história do descobrimento e da colonização brasileira quanto à maneira de relacionar-se com o diferente, e descrevê-los nos registros dos viajantes.

Isto posto, é possível afirmar que o eu necessita do outro para se firmar como ser, ou seja, o outro se constitui na fonte de sentido do eu. Essa relação intersubjetiva que supera as diferenças, como possibilidade de aprendizado diante do eu, abre caminho para a equidade, ou seja, para o reconhecimento da equivalência, na busca da imparcialidade.

A abertura para a alteridade possibilita ao homem perceber situações que jamais perceberia sozinho, enclausurado em sua individualidade. Admitir o outro é abrir-se, descentralizar-se, aniquilar com o pensamento absoluto e, com isso, surge a possibilidade de olhar-se com clareza porque olhar o diferente se faz pela comparação e, desta, o conhecimento de si.

Na obra *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin já observara que a interação consciente do eu com o outro promove conhecimento e reconhecimento, e é do diálogo com o outro que o eu se constitui através da linguagem, ou seja, é o diálogo que promove conhecimento e aprendizado, trata-se aqui, da natureza dialógica da própria vida humana.

Natureza dialógica da consciência, natureza dialógica da própria vida humana. A única forma adequada de expressão verbal da autêntica vida do homem é o diálogo inconcluso. A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo.(BAKHTIN, 2006, p 348).

Lembra Bakhtin que, para que haja diálogo, é necessário que haja linguagem e um outro sujeito, e também a necessidade de nos colocarmos no lugar do outro, olhar pelo seu ponto de vista, por meio de seu sistema de

valores, e, então, retomar seu lugar de eu; e ele ainda nos ensina que, é no voltar que ocorrerá a compreensão, não podemos ficar somente na identificação, e conclui que o eu é alguém inacabado, que necessita do outro para compor-se, evoluir, alcançar a interatividade em rede.

Desprezar as diferenças pode significar o supervalorizar de sua própria cultura em detrimento da cultura do outro, ao mesmo tempo em que reduziria a essência humana a si própria. É isso que significa praticar a alteridade e entender a diferença sem subestimá-la. Estudar diferenças culturais é considerar uma organização sistemática que demanda busca de conhecimento, e, então, desconsiderar as diferenças ou conceituá-las pelo relativismo absolutista, seria o mesmo que abrir mão de construir conhecimento.

Apontando para o *corpus* em estudo, “O Recado do Morro”, explicita-se a interpretação de seu sistema de representação, o qual envolve em sua rede o reconhecer das diferenças que, para nós, significa, ler a estranheza fora do centro do eu que narra.

A relação de alteridade do narrador é feita de interdependência e complementaridade, é uma prática de extrema importância para o conhecimento mais profundo do outro e do eu, na busca de traduzir o estranho, fora da visão centrada deste eu, para dar lugar ao olhar descentralizado que cede, afinal, lugar à visão dialética.

No contexto da obra *Corpo de Baile* e, particularmente, em “O Recado do Morro”, o que se percebe é que essa interação pode ser entendida como transcurso existencial já que suas viagens estão associadas tanto ao espaço – terra (Pedro Orósio), como ao tempo (Ivo Crônico) em suas relações cujo antagonismo, quer nos parecer, são de fato a complementaridade necessária entre a partida e a chegada, o percurso e o destino, permeadas pelas trajetória existencial da aprendizagem.

Dessa forma, discursivamente, o outro transversa o eu e vice-versa, e ambos se constituirão em vozes narrativas, seja pela abordagem externa, seja pela interna da linguagem, e comporão os enunciados em seus aspectos

essenciais, quais sejam, como objetos de significação e objetos de cultura. A este respeito, assim se pronuncia o autor:

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (BAKHTIN, 1993, p. 86)

Nesta interação dialógica residem tanto os múltiplos pontos de vista sociais que se manifestam quanto os vieses de contestação e réplica que obscurecem o objeto e intentam desacreditar o discurso de outrem. No limite dessas facetas semânticas e de sua estilística, o discurso, em sua dialética interna, atrai e rejeita os juízos de valor, tornando-se polifônico.

Pelo viés do dialogismo e da polifonia, ocorre, na prosa, a recuperação do referente, ao mesmo tempo em que reatualiza nossas experiências de alteridade. Neste sentido, o papel que o narrador assume em relação à história é de suma importância na caracterização das personagens, em sua definição. Como são partes constituintes e inseparáveis da obra poética em prosa, elas participam de um acontecimento único, em que ocorre um coeficiente entre ambos: o peso de valores de suas presenças no mundo e o juízo destes valores que se opera dentro do universo da narrativa, entre o narrador e suas vozes outras, as personagens.

Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria de valores do outro, uma relação com o outro enriquecida do excedente de valores inerente à visão exotópica que tenho do outro e que permite assegurar-lhe o acabamento. O autor só se aproxima do herói quando sua própria consciência está incerta de seus valores, quando está sob o domínio da consciência do outro, quando reconhece seus próprios valores no outro que tem autoridade sobre ela (...). (BAKHTIN, 1993, p 203).

Narrador e personagem são, em “O Recado do Morro”, portanto, verso e reverso da mesma moeda, mas não se confundem, segundo Bakhtin, uma vez que, como ele próprio afirma, sua visão é exotópica, ou seja, se situa na fronteira entre o eu (narrador ou personagem) e o outro (personagem ou narrador) na arquitetura da construção da obra e seus sentidos.

Na demarcação de limites entre narrador (autor) e personagem é o autor que caracteriza a objetividade ou subjetividade do narrador e, com esta

demarcação, determina (no sentido de evidenciar) o grau de polifonia ou monofonia da narrativa. Nessa prática estética, a reunião de um mundo disperso em seu sentido ganha tanto mais coesão quanto mais coerente for em relação à pluralidade de valores e de perspectivas, a partir dos quais a efemeridade do mundo se apresenta. Dito de outra forma, “O autor, em seu ato criador, deve situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste”. (BAKHTIN, 1993, p. 205)

Quando a narrativa se configura como “campo de possibilidades” em que são pontuadas as condições existenciais do homem e do mundo, seu discurso se abre e se dinamiza vivamente, pois confere, em forma e conteúdo, prazer e encantamento à criação poética que só a condição dada à literariedade da escritura é capaz de desvendar.

1.4 O Relato de viagem e as variantes de registro

As narrativas de viagem são relatos que recuperam vivências em que se perfilam atos humanos como forma de aprendizagem de vida, compartilhadas pelas vias textuais.

Na reconfiguração destas vivências, que só podem ser feitas a partir da memória, sua significação guarda, sob a formas de imagens, dados que serão recuperados em futuros relatos, em uma condição de transtemporalidade que os dinamiza ao mesmo tempo em que fixa ideias e valores, desde sempre.

O entendimento da diversidade em que tais relatos se dão nos subsidiarão na compreensão de nosso referencial de análise visto que seu princípio norteador se encontra no tema da viagem. Conforme já colocado por vários estudiosos da obra rosiana, é pela via da coleta de dados em viagens que Rosa traduz matrizes reais em criações ficcionais.

1.4.1 O relato de viagem: paralelos entre história e narrador - testemunhal

O relato de viagem é um gênero tão antigo quanto difícil de delimitar. Sua intersecção com outros gêneros torna mais complexa a tarefa de definir contornos exclusivos. Até mesmo o termo denotativo para designá-lo varia, conforme autor e situação: relato de viagem, literatura de viagem, crônica de viagem, literatura de informação, anotações de viagem, notas de viagem etc. Entretanto, mais que delimitar um nome, é importante observar os traços recorrentes desse gênero, bem como sua evolução histórica.

Os relatos de viagem aparecem desde a Antiguidade Clássica, já em *Anabase* de Xenofonte e *História*, de Heródoto. A partir daí, os relatos se desenvolveram em paralelo com os momentos históricos.

Com a expansão marítima para além do Velho Continente, os relatos de viagem começam a surgir com mais frequência e de forma mais sistemática. Foi através dos exploradores que as informações dos novos territórios foram sendo apresentadas, enfatizando o exótico, no sentido de que tudo o que fosse diferente da cultura e costumes europeus seria considerado estranho. Ora, apontamentos como estes evidenciam versões e não fatos. Porém, é da busca por novas rotas às Índias, das grandes Navegações, que surgem relatos como os de Marco Pólo e Jean Léry.

Os viajantes exploradores que relatavam exerciam uma função parecida como a de um jornalista. Relatavam características do lugar, o povo, a cultura, a geografia. Em geral, chegavam, muitas vezes, a desenhar para melhor explicar. Naturalmente, os relatos ainda que voltados a traçar um panorama histórico, não eram isentos da visão da época e do mundo particular do relator. Assim, além da feição jornalística, observam-se tendências referentes a momentos históricos e à forma de pensar da época.

Em fins da Idade Média, as viagens rumo ao desconhecido expandem-se, e os relatos começam a surgir mais sistematicamente, o Velho Continente volta-se para o Oriente e dessas viagens surgem relatos atrelados

ao imaginário do relator. As informações mesclam-se entre testemunho e lenda, e são intercaladas com seres fabulosos, podemos atestar pelas palavras de Marco Pólo em *Milione*, ou, *O Livro do Milhão de Coisas Maravilhosas*, (1996, p. 202 apud FRANÇA, 2006, p. 62), sobre animais encontrados na Ilha de Java, na Índia:

Tem elefantes selvagens e rinocerontes tão grandes como os elefantes, com pelo e patas como búfalos; e um chifre no meio da testa, grosso e negro. Não é, no entanto com esse chifre que ferem, mas sim com a língua, têm nela um arguileão muito comprido, de forma que o dano que causam o fazem com a língua. A cabeça é semelhante a um porco selvagem, trazem-na sempre virada para a terra.

É possível verificar que há um paralelo entre os seres que supostamente observam no Oriente e os seres míticos europeus. Os relatos, de apelo maravilhoso, despertavam o interesse de leitores que já possuíam o maravilhoso no imaginário europeu bíblico - histórico. É interessante observar que o aspecto do maravilhoso se estende ao longo do tempo, como nos mostra França, abaixo:

É curioso notar que essa aceitação do absurdo se estende por tempos considerados modernos, mesmo que entremeada a uma nova mentalidade, própria, por exemplo, ao cenário expansionista de fins do século XV. Confirmam essa permanência do fabuloso as descrições de Colombo, no seu diário da descoberta da América. Sobre um diálogo com os índios, sugere que estes lhe deram notícia justamente desses seres maravilhosos: Entendeu também que longe dali havia homens de um olho só e outros com cara de cachorro. Na verdade Colombo não compreendia a língua dos indígenas, entendeu o que queria entender, de acordo com seu universo medieval e com a leitura que fez do relato de Marco Pólo.(FRANÇA, 2006, p.63)

Essa forma de ver o outro como diferente perdurou até que os exploradores europeus percebessem que o Oriente era uma sociedade não cristã apesar de rica e organizada. Desta maneira, passaram a questionar seus próprios padrões, agora que puderam conhecer uma sociedade comparável a sua. Neste momento, o relato de viagem deixa de ser apenas inventário do natural para ganhar o espaço da cultura e das relações sociais do novo, do outro.

Após a descoberta das Américas, o interesse pelas trocas comerciais deu lugar à conquista e colonização do Novo Mundo. Os viajantes,

neste momento, viram-se diante de hábitos, seres e valores extremamente distintos dos do europeu. Agora já não se está diante de comerciantes, mas, diante de um mundo novo, habitado por selvagens, o qual somente bastava tomar posse e iniciar a dominação e exploração.

Mas com o advento do Renascimento, a maneira de organizar e entender o mundo sofreu modificações e o desconhecido, que antes era considerado estranho, começou a ser visto como o diferente. De acordo com Belluzo (1999) a visão, agora, passa a ser reflexiva e o interesse se volta para um olhar calcado no pensar, assim, o relato de viagem passa por uma reconfiguração, atendendo às imposições da nova realidade. O olhar do viajante explorador equipa-se de técnicas de observação de caráter científico como prenuncia o século XVI até meados do século XIX, com o objetivo de apreender a estrutura visível dos seres em sua singularidade, uma maneira de valorizar o visto segundo formas e normas lógicas.

Apesar da tentativa dos viajantes exploradores de relatar de acordo com o discurso científico, sabe-se que cultura, imaginário e mentalidade são condições intrínsecas da vida humana, assim, é possível perceber, nos relatos desses viajantes, que a relação das características do Novo Mundo também estão atreladas, muitas vezes, ao fantástico, ou seja, a nova terra é comparadas ao Jardim do Éden, ao El Dourado, a um paraíso terrenal.

Neste período, os missionários também contribuíram com relatos de viagem. O encontro desses missionários católicos como os índios, com costumes contrários aos princípios cristãos, como a nudez, o canibalismo, a cultura, a limitação racional, fez com que fossem considerados como uma categoria inferior, categoria intermediária entre homem e animal.

Tudo o que o europeu visualizava na América era absolutamente novo, cultura, costumes, povos, vegetação, clima, paisagem, portanto seus relatos eram eminentemente descritivistas e até ilustrativos para se fazer entender àqueles que permaneciam no continente europeu. O viajante desse período sente-se confuso, chegando a duvidar que o outro é realmente humano. A imagem do índio para o europeu foi chocante e o contato entre as duas culturas revelou dificuldades de convívio.

Essa figura norteou o imaginário europeu do século XVI, dúvida e medo contribuíram para a instabilidade da relação entre observador e observado, promovendo atitudes extremas entre eles, além do sentimento de estranheza que nasce da noção de diversidade.

Os relatos desse período foram à busca do levantamento das características do outro, intenta-se mais um trabalho de cunho imparcial, e, só então, percebe-se o quanto o relato carrega em si os valores arraigados da cultura do viajante, de sua maneira de ler o mundo.

No século XIX, o compromisso dos relatos de viagem se aproxima do saber científico, que, para se desenvolver, tem necessidade dessas informações. Por essas etapas passou o relato de viagem, ao longo do tempo, que ora pende para o romance de aventuras, livros de aprendizagem, ora aproxima-se do discurso científico, de cunho biológico, etnológico, em que o elemento descritivo é primordial.

No século XX, as narrativas de viagem passam por mais uma transformação significativa, aproximam-se da ciência etnográfica, unindo o texto referencial ao ficcional. Com o desenvolvimento da ciência antropológica houve um crescimento no número de viajantes interessados nos estudos etnográficos dos mais distantes e diferentes lugares e culturas, o que permitiu a conjugação do relato de viagem com a pesquisa etnográfica.

Nesse século, só divulgar o exótico, mostrar o diferente pelo fato de ser diferente já não é suficiente, é preciso mostrar o diferente como parte de uma outra cultura, relativizando os costumes registrados, abandonando, ainda que supostamente, qualquer julgamento de valor, na prática da alteridade. Nesse momento histórico, através do diálogo com o diferente, pode-se voltar para si mesmo e conhecer-se melhor.

Mesmo assim, o exotismo nos relatos de viagem ainda se apresenta fortemente:

A alteridade, identificada como um valor, um conceito necessário, continua incompatível com o exotismo, fortemente presente no relato de viagem. Daí o mal estar de alguns escritores em classificar suas obras nesse gênero do discurso (...) este constrangimento causado pelo gênero também se tornou uma característica do relato de viagem do século XX.(FRANÇA, 2006, p 71)

As notas de campo ou anotações de viagem, ou ainda, relatos de viagem, como vemos, constituem-se em fontes preciosas de informação, e, nos séculos marcados pelas grandes navegações e expansão marítimas, foram objeto de cobiça de navegadores desejosos de ampliar territórios e riquezas.

Quanto ao Brasil, nos séculos XVIII e XIX, viajantes e naturalistas estrangeiros percorreram o país coletando e registrando dados da natureza e da vida da população, a exemplo de Peter Wilhelm Lund e August Saint Hilaire e brasileiros como Euclides da Cunha e Alexandre Rodrigues. Estes estudos, como se sabe, geraram relatórios que muito contribuíram para ampliar o conhecimento das ciências naturais e de acervos de museus.

Demonstrando a importância que o escritor Guimarães Rosa conferia aos relatos de viagem, Peter Lund é mencionado e ressaltado por ele no conto “O Recado do Morro”; fazendo menção ao naturalista, o poeta utiliza seu nome para nomear lugares:

Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado. Mas, outras coisas que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por ele desentendido, fechado em explicação nenhuma; assim que tudo ali era uma **Lundiana**, ou **Lundlândia** desses nomes (ROSA, 2001, p 35) (Grifos nossos)

Mas, apesar de as notas de campo servirem de referências, até mesmo para antropólogos dos séculos XIX e XX obterem dados sobre a população, esta prática apresentava problemas, uma vez que, muitos fatos eram colocados de maneira superficial e interpretados de forma preconceituosa, conforme nos alerta Malinowisk.

(...) espíritos sem treinamento científico, não habituados a formularem seus pensamentos com qualquer grau de consistência e precisão. E naturalmente, eram, na maioria cheios de opiniões destorcidas e preconceituosas, que são inevitáveis no homem de ação mediano, seja administrador, missionário ou comerciante, mas que são, entretanto, extremamente repulsivas para a mente que procura uma visão objetiva, científica das coisas. (MALINOWISK, 1990, apud MEYER 2008 p 44)

Malinowisk revoluciona os trabalhos antropológicos / etnográficos, pois os relatos de viagem, ao adotar em seu método de trabalho, elegem como

um de seus procedimentos a observação participante que leva o pesquisador a integrar-se com a comunidade, residir, aprender o idioma, participar do dia a dia do grupo estudado, como menciona:

O autor é, ao mesmo tempo, o seu próprio cronista e historiador, ao passo que suas fontes são, sem dúvida facilmente acessíveis, mas também extremamente evasivas e complexas, não se encontram incorporadas em documentos escritos, materiais, mas no comportamento e na memória de homens vivos. (MEYER, 2008, p.44)

Hoje, diversas áreas do saber como a geografia, a sociologia, arqueologia, biologia, e outros exigem de seus pesquisadores um trabalho de campo efetivo, a fim de alcançar uma visão mais objetiva e científica. Só o que muda entre elas é o objeto de estudo. Um dos melhores exemplos que temos é o livro “Saudades do Brasil”, de Claude Lévi-Strauss (1994) no qual são reproduzidos em um caderno de notas mostras da riqueza dos registros e conteúdos como textos, mapas, desenhos, cantigas e outros.

É evidente que as notas de campo dos antropólogos são diferentes dos demais pesquisadores, como os naturalistas dos séculos XVIII e XIX, uma vez que seu enfoque é conhecer o ponto de vista do outro.

Por fim, percebe-se que não se pode chegar a uma definição precisa para notas de campo, já que se apresentam como registros pessoais, carregados de símbolos, legendas, códigos muitas vezes, só legíveis para o autor. Forma e estilo de registrar as notas são pessoais, resultando em diferentes tipos de registros, o que garante a riqueza, a criatividade e o seu pioneirismo. Representam uma individualidade, na aquisição de conhecimento, e a transformação da observação testemunhal para a escritura, também confere uma marca pessoal de fazer:

O processo de transformação da observação para a escrita, diários, recortes de jornais selecionados, correspondência, dados, enfim, vivências e atividades registradas durante o período de permanência no campo, representam uma individualidade e abordagem pioneira para a aquisição do conhecimento. (MEYER, 2008, p.44)

Adepto das viagens e dos relatos de viagem, tomando notas de tudo o que lhe chamasse a atenção, (Ver anexo 05, p. 194) João Guimarães Rosa,

escritor do século XX, a exemplo do método de Malinowisk, pratica desde anotações “despretensiosas” até a observação participante.

Dentre outras, na viagem de 1952, o escritor deixa seus afazeres diplomáticos, por dez dias, para integrar-se à comitiva de vaqueiros (Ver anexos 1, p. 190, e 2, p. 191), na busca de conhecer seu mundo, seus hábitos, seu dia a dia, interagir e participar com eles, compreender seu modo de pensar e de agir em situações adversas, através da prática da alteridade e do diálogo, conferindo espaço para o modo de vida da cultura estudada. “A Boiada 1” e “A Boiada 2” (Ver anexos 3, p. 193 e 9, p. 200) são o resultado dessa interação e carregam em suas páginas este aspecto pessoal de seu redator, dentre outros, o respeito pelas diferenças e a abertura à polifonia, ou seja, o que faz o escritor mineiro é uma pesquisa democrática, conferindo vez e hora ao sertanejo e ao sertão na prática da alteridade.

1.4.2 Relação relato de viagem – narrador testemunhal

O trabalho de campo é uma experiência pessoal, complexa e histórica. Na coleta e no processamento das informações, as pessoas do pesquisador/pesquisado estão presentes, dados e sujeito não se separam, ou seja, a qualidade das notas revela o autor. Ele olha, ouve, vive e escreve.

Clifford (1991) procura sintetizar o conceito de relatos de viagem como um texto separado e produzido pelo trabalho de campo, com base em dados essencialmente descritivos, que mais tarde serão sintetizados e elaborados teoricamente. O outro ressalta que as notas de campo são escritas em vários momentos e diferentes situações, e, assim, as distingue:

A inscrição é o momento em que o pesquisador toma nota imediatamente de um fato vivido ou presenciado por meio de alguma palavra ou frase mnemônica. A inscrição de notas curtas e rápidas permite fixar a observação e a fala nativa, não perdendo a originalidade e possibilitando ativar a memória num tempo futuro.

Na transcrição, o antropólogo participa de uma visão como espectador, escrevendo, depois os aspectos significativos. A descrição representa o terceiro momento, em que se observa a realidade cultural, para muito depois escrever e interpretar os dados coletados . (MEYER, 2008 p 45)

Esses momentos de escritura regulados pelo tempo (imediatamente, depois e muito depois), na realidade, misturam-se através das percepções e interpretações do pesquisador, ao longo do trabalho em campo. Os registros podem variar também de acordo com situações em que se encontra o pesquisador, ligadas ao clima, às condições meteorológicas, local, transporte, todos determinando e influenciando o ato de tomar notas.

As notas de inscrição, segundo Clifford, já não registram algo puro, o pesquisador possui seu ponto de vista, suas leituras de mundo, seu imaginário, sua cultura arraigada, como já se disse neste estudo:

As notas de inscrição não registram uma coisa crua, pura. Antes mesmo de irmos ao campo, construímos um modelo imaginário, um objetivo e carregamos nossas leituras e textos arrumados numa bagagem intelectual. Durante o período de permanência no campo todo esse material se mistura com as outras bagagens coletadas. A inscrição é intertextual, figurativa e histórica. Isso quer dizer que a percepção não é imediata como pareceria ser. Assim, a escrita é mais que um registro, é tradução e diálogo. (MEYER, 2008, p 46)

A transcrição é o momento de traduzir o que se vê, o que se ouve, e o que se viveu. Todo o tempo há, por parte do observador, interpretações, seleções, assim, não existe o texto puro, e a descrição ultrapassa a dimensão de texto interpretativo, é dialógico.

De acordo com Meyer (2008 p. 46), as notas são únicas e impregnadas do jeito de ser do pesquisador, não havendo nelas pureza de dados, todo material coletado é interpretado e traduzido por ele, como o faz Rosa ao registrar a presença de pássaros pelo seu canto ou determinar a qualidade de um carro de bois pelo ranger de suas rodas. Sua bagagem de leitura atua sobre seu olhar, direcionando a visão para a seleção dos dados e informações, estabelecendo uma relação de intertextualidade entre registros e leituras que giram em movimentos de idas e voltas.

Citado por Meyer (2008, p.46), Lederman se posiciona dizendo:

As notas de campo são consideradas como parte de fazer o trabalho de campo e do escrever a etnografia, elaboradas por dois movimentos: ida e volta, ou seja, partem do discurso acadêmico e a ele retornam diferentemente.

Não se pode dizer que tomar notas seja apenas um ato mecânico de simplesmente apontar coisas vistas e vividas. Consiste mais numa conversa silenciosa que se alia a outras leituras que o pesquisador trás consigo, além de pensamentos e sentimentos.

Para Meyer, (2008, p.47), as notas de campo nem sempre são escritas em campo, e o fundamental, neste trabalho, é a vivência testemunhal e, como são registros pessoais e particulares, podem encobrir fatos, além disso, quando são redigidas longe do campo são diferentes das escritas no local, no calor da hora, em que a memória está recente, e impregnada dos acontecimentos. Com o passar do tempo, com a memória não mais tão recente, os acontecimentos podem ter outra interpretação e as notas podem ser alteradas.

As notas têm vida breve e longa: breve quando representam um fato aos olhos do observador que pode mudar a compreensão e alterar os apontamentos e alterar os apontamentos, longa, quando permanecem intocadas e representam uma parte da memória construída pelo pesquisador. As notas são documentos pessoais vivos e intransferíveis, impregnados de momentos apreendidos da realidade e da visão de mundo do pesquisador. Elas revelam fatos que descobrem um determinado período histórico, fornecendo o fio da memória em construção de um país e de um povo. (MEYER, 2008, p 47)

A leitura das notas de campo tem a capacidade de remeter o observador para o campo novamente, resgatando cores, odores, falas, gestos, tato, sabores. Elas preservam uma tensão entre o pesquisador e os interlocutores, como algo vivido.

Geralmente são registradas em cadernos ou cadernetas, há anotações em folhas pautadas, quadriculadas, ofício, fichas, papéis avulsos. As notas geralmente são escritas à mão, com lápis ou caneta. O deslocamento e os meios de transporte determinam o material para o registro, já os instrumentos ficam a critério do pesquisador.

A função das notas de campo oscilará de acordo com o objetivo e com a profissão do pesquisador. Possuem valor individual e é fonte primária de pesquisa. No caso de um antropólogo, a releitura das notas de campo permite reconstruir um evento, reviver e refletir sobre os fatos. Enfim, elas servem como memória de uma experiência viva e, portanto, revelam uma forma

ambígua, aqui e lá, dentro e fora do campo. O pesquisador aqui (casa), lembra de lá (o campo). “A Boiada 1” e “A Boiada 2”, dentre outras que Rosa escreveu, a exemplo da caderneta de sua viagem à Itália (ver anexo 4, p. 193), entram nesta menção, a forma como são redigidas, levam o pesquisador a reviver e a refletir a experiência vivida em campo, geralmente elas apresentam descrições e até desenhos, na tentativa de não permitir que detalhes caiam no esquecimento do observador (Ver anexo 3 p. 192) .

Não se pode ignorar que as notas de campo estão sujeitas a todo tipo de imprevistos. As situações mais adversas, em geral, são mencionadas (chuva, temporais, calor, frio, picadas de cobra, de insetos, fome, cansaço). Todos eles interferem na escrita e na documentação.

Além das notas de campo, Meyer aponta para as notas de cabeça, que são aquelas gravadas apenas na memória. A este respeito temos:

As notas de campo permanecem iguais, escritas no papel, mas as notas de cabeça continuam a evoluir e modificar como aconteceu durante o tempo no campo. Ou seja, a diferença se estabelece no momento da escrita. As notas de campo tornam-se documentos imutáveis, e as notas de cabeça continuam modificando-se enquanto dura o trabalho de campo. As notas de cabeça são mais importantes. Só depois que o antropólogo morre é que as notas de campo são fundamentais.(MEYER, 2008, p.52-53)

O sentimento percebido é apreendido numa situação testemunhal e vivencial, é pessoal, intransferível e temporal. O pesquisador pode resgatar o momento, mas não pode revivê-los, a não ser pela via das lembranças. Como a percepção associa-se à vivência, as palavras não conseguem fixar exatamente a sensação vivida. É o mesmo que sentiu Lévi-Strauss ao afirmar:

Se eu conseguisse encontrar uma linguagem que me permitisse fixar essas experiências simultaneamente instáveis e rebeldes perante qualquer tentativa de descrição, se me fosse possível comunicar a outros as frases e articulações dum fenômeno único que nunca se reproduziria da mesma maneira, então atingiria, julgava eu, os mistérios da minha profissão; deixaria de haver qualquer experiência bizarra proporcionada pela pesquisa etnográfica cujo sentido e alcance eu não pudesse um dia fazer sentir a todos. Depois de decorridos tantos anos, conseguirei eu voltar a encontrar-me neste estado de graça? Conseguirei reviver esses momentos febris nos quais eu anotava, de caderno em punho, segundo por segundo, a expressão que viria talvez a permitir-me imobilizar essas formas evanescentes e sempre renovadas? (LÉVI- STRAUSS, 1986, p.56.)

Meyer ressalta também as reflexões de Smith (1991) a respeito de um outro aspecto que deve ser considerado a despeito das notas de campo, que é a questão das vozes. O pensador considera as notas de campo dos pesquisadores, repletas de vozes, uma polifonia no lugar, pela via da leitura, e acrescenta que conhecer o local facilita a leitura e a compreensão destas notas. Smith faz isso diminuindo a presença poderosa do etnógrafo, ou pesquisador, conferindo ênfase para a multivocalidade inserida nas notas.

Cabe ainda ressaltar que o registro de campo é um documento de fatos ocorridos num contexto histórico imutável, num tempo cronológico definido. A leitura é que possui o poder transformador, o leitor cria outros contextos, muda a versão dos fatos. O fato tem sua existência garantida e selada, já os fatos produzidos pela leitura dão margem a interpretações mutáveis. Cada leitura pode levar a outras interpretações, de acordo com o ponto de vista do leitor.

Os relatos de viagem, na busca de levantamentos de dados, buscam um trabalho de cunho imparcial, mas é aí que se percebe o quanto o relato carrega em si os valores arraigados da cultura do viajante, de sua maneira de ler o mundo.

Para discutir esse aspecto dos relatos de viagem, Lévi-Strauss (1989, p.78) afirma que o autor do relato sabe que é impossível conhecer o diferente e chegar à sua essência sem alterações significativas por conta de seu olhar viciado, e assegura ser impossível nos distanciarmos de nossos valores e crenças ao contatar o diferente e registrar situações diversas sem as marcas de traços subjetivos do narrador.

Incapazes para sempre de escaparmos às normas que nos modelaram, nossos esforços para pôr em perspectiva as diferentes sociedades, inclusive a nossa, seriam mais uma maneira envergonhada de confessarmos sua superioridade sobre todas as outras. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.364)

Os relatos de viagem carregam o tempo todo o ponto de vista e marcas de subjetividade do narrador, e estes sofreram, ao longo do tempo, transformações significativas do inferior e bizarro para ganhar a consciência dialógica da alteridade, que marca a reflexão a respeito da diferença.

É posto, como se disse, que as anotações de viagem trazem no seu bojo o ponto de vista do viajante e que o gênero sofreu transformações, mas, ainda assim, são narrativas testemunhais.

Esta evolução temática é acompanhada por uma profunda transformação das modalidades narrativas da literatura de viagem: a relação pseudo-objetiva de um narrador-personagem-testemunha perde progressivamente vigor e pertinência, para dar lugar à narrativa pseudo-subjetiva de um narrador-personagem-ator: seu propósito não é mais apresentar um universo novo e desconhecido, mas o de dar conta dos ecos deste universo na individualidade que viaja e observa. (NITRINI, 1998, p.53, apud GONÇALVES, 2010, p.36)

Se, por um lado, os relatos se constituem de linguagem informativa e testemunhal atrelada ao emprego de uma linguagem sensorial e impressionista, por outro, de acordo com o parecer de Clifford (2002, p.67), devem definir-se também como registros científicos porque os campos visitados em viagem devem ser tomados como espaço de pesquisa interativa.

O que ocorre é que os textos de viagem constituem-se em gêneros híbridos, fronteiriços, agregando particularidades de outros gêneros, em especial da literatura. Podemos verificar isso através das afirmações de Gonçalves:

Vê-se então, que os viajantes exploradores possuíam uma espécie de profissão que reunia múltiplas habilidades, desde as relacionadas diretamente à viagem em si até as concernentes ao relato, as quais correspondiam à habilidade de escrita e de desenho e ainda ao conhecimento da ciência para conseguirem fazer um trabalho sério e eficaz. Assim, os viajantes buscavam o conhecimento de botânica, zoologia, geografia, etc. Conclui-se, então, que os viajantes exploradores faziam, além do trabalho literário, um trabalho científico, pois relatavam as várias características do lugar, do clima, do povo, da geografia, da sociedade em geral, ajudando, assim, a construir uma nova consciência planetária. (GONÇALVES, 2010, p.37):

O viajante estrangeiro que interage com o viver cotidiano do observado pode, através da comparação com sua própria cultura, obter maior nitidez dos dados que pesquisa, além disso, da possibilidade do encontro das diversas alteridades, pode atestar o complexo discurso das narrativas de viagem.

Considerando os registros de campo como tradução e diálogo, não podemos deixar de encaminhar nossa reflexão para a presença, nestes

documentos, das interpretações, seleções, percepções, pontos de vista, imaginação, leituras de mundo, enfim, da subjetividade do observador, impregnando-o.

Ao termos acesso às cadernetas de campo “A Boiada 1 e A Boiada 2” (Ver anexo 9, p. 200), de Guimarães Rosa, tornou-se possível perceber aspectos de sua subjetividade, através de seus relatos e observou-se o que o escritor priorizou e escolheu registrar, como no exemplo que segue:

A fazenda santa Catarina fica perto (junto do) céu – céu de azul pintural – de Pisa ou Siena - com nuvens que não se removem (B2, p.16) ...A beleza do céu. 5 horas da tarde: nuvens extensas, enormes, estranhamente suspensas, de diferentes pinturas: geleiras alpinas, e monte branco, icebergs – escarpasnelas, banquisço, outras de azul, porcelana, de Copenhague; outras, acima, quase torvas, tempestuosas, fingidas. Delas é que vêm os periquitos! Entre todas, aquele suave céu toscano, e indiferente ao passar das horas.(B2, p.19)

1.4.3 Relação relato de viagem – ficção

Observa-se que, a partir do século XIX, as narrativas de viagem não caminham mais paralelamente à historiografia, mas, à literatura que vai do diário mais íntimo até o romance, utilizando-se de recursos da arte ficcional, assim é uma realidade ficcionalizada, porque ligada e gerada a partir de um fato real e testemunhal, a viagem.

Da aproximação dos relatos de viagem com o texto ficcional, França nos esclarece:

Dessa aproximação, vem o uso de recursos estruturais e estilísticos próprios da narrativa ficcional, sem, no entanto, transformar a narrativa de viagem em puro gênero de ficção. Isso porque, se por um lado as transformações impostas por um contexto de recepção cada vez mais ávido pelas aventuras aproximam o relato de viagem da narrativa ficcional, por outro, o gênero permanece estritamente ligado a um fato concreto, real, a viagem. Por isso o relato continua mantendo seu compromisso com a descrição, com a observação dos fatos de uma viagem. (FRANÇA, 2006, p.69).

Delimitando o caráter ficcional do relato de viagem, temos que considerar que ao ler um relato, o leitor espera, como o próprio nome sugere, uma relação de fatos importantes da viagem, uma narrativa. No entanto, esta narrativa conta com a descrição, indispensável nos relatos que se presta a

relatar aquilo que ainda não é conhecido, assim, pode-se dizer que há neste gênero uma combinação de relato e relatório.

A descrição ganha destaque, pois aquilo que não é conhecido não pode ser mencionado na narrativa, é preciso deter-se sobre o novo, tentar explicá-lo, torná-lo, de alguma forma, inteligível para o leitor. É a descrição que transmite as informações das descobertas, sons, sabores, cores, aparência de animais, de plantas, de lugares, de pessoas. Muitas vezes, para se fazer entender, o viajante faz uso de analogias na tentativa de aproximar o objeto observado de um outro conhecido do leitor. Destacamos uma passagem de “A Boiada 2” para atestarmos:

No campo: a santóra (raminho com flores róseas, **parecem-me pequenos cravos, às vezes** (Nelke, carnation). Adorête (ADORETE): lindas florinhas púrpuras roxa (m%:porpôr roxo). Não dá no baixio só dá nos gerais. São pequenos arbustos, moitas roxas, tudo flor. Há muito aqui, diz o Sebastião (da Sirga) que é ótimo para reumatismo (...) Jatobá com vagens verdes; folhas achureadas, sardentinhas, pintadinhas, cagadinhas de ferrugem (B2, p.35)

Esta florinha (plantinha, talinho, com flores enfiadas, lembrando cravos) Gregório diz que ela se chama boca-de-cobra. (**É a mesma santóra**) (B2,p.36)

Um extenso florido de santora (Boca-de-lobo). Lobeira grande, com flores azul-roxas, e grandes frutas. (**Fruta: parece jaca (por dentro) é uma drupa?**) (B2 p 46) (Grifos nossos).

Observa-se que o processo de coleta de dados implica elaboração textual por um escritor, a escolha de recursos estilísticos, ainda que não haja um grau de consciência acerca da escrita, a escolha existe, e a partir daí está-se diante de uma realidade que mostra o texto e não a realidade que se viu, é exterior à realidade textual, agora, são duas instâncias diversas.

Na realidade textual, as relações lógicas são diferentes das do mundo vivido, a duração de tempo, os lugares, tudo obedece a uma lógica interna do texto, diferente da experiência na vida concreta. É impossível reproduzir textualmente uma viagem, respeitando a duração das atividades que se deram, os intervalos, o passo a passo da experiência testemunhal. Segundo França,

Esse tempo narrativo, junto ao espaço textual, às pessoas retratadas, que se transformam em personagens, à sucessão de eventos, que se transforma em enredo, todos esses aspectos configuram-se como componentes estruturais de um dado texto. No

caso do relato de viagem, percebeu-se que esses componentes são os mesmos do texto narrativo.(FRANÇA, 2006, p.75)

Normalmente, prioriza-se a ordem cronológica dos fatos, aproximando o tempo da expedição com o tempo na narrativa, procurando manter uma sequência espaço - temporal mais próxima da experiência concreta. Manter essa sequência espaço-temporal, anotada ao longo da viagem, possibilita ao leitor acompanhar o narrador no momento da ação, reviver a trajetória do autor - viajante. Essa sensação, que é própria dos gêneros ficcionais, funciona como atestado da veracidade do narrado, uma preocupação que aparece nos relatos de viajantes ao longo dos tempos. Na verdade, um relato só sobrevive se contar com a credibilidade do leitor.

Em todo percurso de A Boiada 1 e A Boiada 2, Guimarães Rosa busca a ordem cronológica dos fatos, observa-se esta preocupação a exemplo de sua descrição ao início da travessia:

Esta madrugada, deitado, via a lua, já baixa, lua cheia, pronta a ir-se. (Lado meu era o poente). Depois às 4hs30', as nuvens cinzentinho-verde, leve. Hora em que as nuvens isoladas refletem os verdes do mundo. Depois elas ficam azul e rosa (B1, p.04)

Levantamos às 4hs 30'. Lua alta ao poente. Até as 5hs30' lua alta clara, já minguada, só os 2/3 superiores. Ao nascente surgem as barras do dia. Algumas estrelas. Galos cantam (B1, p.7) (...) 8hs menos 10' a lua no poente, alta e branca no céu azul (B1,p.10)

9hs 10'.Calor. Sol.Céu puro azul:só há nuvens, poucas, nas barras do oriente. No poente, alta em seu lugar, no azulíssimo céu. (B1,p.46) (Grifos nossos).

Ao amanhecer na fazenda da Tolda, após pernoite, Rosa avista a Serra dos Gerias e o Rio São Francisco, e assim registra:

Avista-se a Serra dos Gerais. É muito céu! Doce céu, com laivos italianos (florentinos). **São 6hs e 20', e o sol ainda não desponta.** Mas dia já claro. Lindo no poente. Vê-se o São Francisco, com dois grandes pedaços. **Pouco depois das 7hs 30' sai o sol sobre a serra.** Longe a oeste doiram os campos. Vejo todo o céu. Não há nuvens em parte alguma. (B2 p.8 amanhecer na Tolda) (grifos nossos)

Ainda que o relato de viagem tenha como pressuposto a viagem, o deslocamento, sua estrutura narrativa segue os preceitos da ficção como o conto, a novela, o romance. Sabe-se até mesmo que a coleta de informações em guias como anotações de viagem, em tratados sobre regiões longínquas,

aliadas à argúcia narrativa, pode criar testemunhos convincentes de viagens nunca antes empreendidas, por isso uma preocupação do autor em atestar a veracidade de seu relato.

O leitor, cada vez mais consciente de que não é possível atestar a veracidade do que lê, atem-se à ordem cronológica dos fatos, e a descrição de elementos descobertos passa a perceber aspectos recorrentes como aventuras, descobertas, sequencia narrativa e o exótico, que caracterizam os relatos, que se aproximam, cada vez mais, de um texto ficcional.

O autor do relato se dá conta de que o mesmo articula recursos próprios de textos ficcionais, o que, de certa maneira, o desobriga de comprovar a veracidade, até porque, ainda que não seja fictício, o relato funciona textualmente como ficção. Salienta França (p.79) que viajante e autores de gêneros ficcionais viam a sedução e o caráter ambíguo real/ficcional que os relatos de viagem despertavam nos leitores:

De fato, o gênero conheceu um prestígio crescente, do século XVI em diante, aproximando-se definitivamente do campo literário no século XIX, por conta do interesse que os escritores alimentavam pelo relato. Se os relatos de viagem beneficiavam-se dos recursos ficcionais que incorporou, parecia evidente que o romance poderia beneficiar-se, e muito, do caráter de verdade que o tema da viagem poderia emprestar-lhe. (...) se é incontestável o fascínio da ficção, também é muito sedutora, no terreno da ficção, a hipótese da verdade. Dessa forma a assimilação do relato pela literatura, gera no século XIX, uma série de obras em que a viagem passa a ter um papel central. (FRANÇA, 2006, p.80)

Por fim, atesta-se o parentesco do relato com a ficção, já que o recorte temático do gênero funda-se na viagem, aspecto concreto, sua estrutura e os recursos estilísticos fundam-se na linhagem dos textos ficcionais, e todas as suas oscilações penderão para o campo fronteiriço da realidade e da ficção.

Ainda nos detendo nos contornos do relato de viagem, além do caráter ficcional, podemos observar que sua estrutura composicional é marcada pelo elemento unificador que será sempre a viagem, tema por excelência do gênero.

Ao contrário de gêneros que prezam por aspectos estruturais como romance, poemas, ensaios, o relato permite certa liberdade formal, propiciando, inclusive, uma aproximação com outros gêneros do discurso.

Voltando-nos para o tema do relato que será sempre a viagem, é importante destacar a relação deste com a realidade, com a história e até com a Antropologia, ora, um gênero que pauta por questões reais, tem seu tema determinado nas vicissitudes destes, como afirma França:

O gênero em questão tem temas determinados pela função prática, social que exerce. Também comprometido com uma realidade social, embora flerte com a ficção, o relato de viagem não tira por completo os pés da realidade, mantendo temas relacionados ao universo da viagem. (FRANÇA, 2006, p. 72).

Mesmo considerando suas mais variadas formas, o leque dos temas nos relatos é um pouco limitado: travessias, descobertas, descrições, paisagens, sociedade, aventuras, aprendizagem, auto conhecimento. Com a influência das pesquisas etnográficas, o relato apresenta temas relacionados à interferência do olhar de quem vê, como a alteridade, o papel do viajante, o papel do relator. Essas questões suscitam a autocritica do autor que produz um tema exótico, em suas confluências e manifestações. Assim, depreende-se que o relato de viagem seja um gênero dado a influências e empréstimos de outros gêneros.

O desenvolvimento do relato de viagem, ao longo dos séculos, atesta sua capacidade de transformação. Diferente de gêneros que desapareceram após um período de grande produção, como a tragédia e a novela de cavalaria, o relato de viagem permanece como um tipo de discurso bastante popular, incluindo-se e sofrendo influência do meio social de cada época.

Por esta via de reflexão, para além dos relatos de viagens que no Romantismo se transformaram ficcionalmente e estavam marcados por um viés folclorista, é com o Realismo e, mais propriamente, com Machado de Assis que teremos o deslocamento tratado literariamente. Depois desta empreitada machadiana, os modernistas serão, por excelência, os fundadores de uma prática poética de deslocamentos, tendo em vista uma definição mais pertinente da diversidade nacional. Dentro deste quadro, destaque-se a figura

de Mário de Andrade, principalmente em suas “viagens etnográficas” e, após Mário, temos o exemplo claro de Guimarães Rosa.

Esta empreitada vai trazer a baila o narrador tradicional, aquele cujos relatos vão deslizar entre tempos e espaços diferentes, mas priorizando dados relativos a vivências e desafios pertinentes a vidas comunitárias, seus problemas e desafios, principalmente os que tornam suas vidas significativas.

1.5 - Literatura de viagem percursos e narradores

A nascente da literatura no Brasil, como não poderia deixar de ser em sua condição colonial, teve na literatura portuguesa sua precedência e, nestes termos, foi marcada pelas narrativas de viagens, que em termos lusitanos, radicavam na atividade dos descobrimentos marítimos e na necessidade pragmática de registrar rotas, condições atmosféricas, acidentes da costa e todos os elementos, os quais pudessem facilitar a repetição e prosseguimento dos percursos efetuados.

No que se refere à colônia, a viagem tem estado sempre presente em sua literatura, seja como gênero, através da literatura de viagem, seja como temática, apresentando-se em diversas obras tanto líricas como em prosa. O intuito se firmava na necessidade de dar conta de um país de dimensões continentais como o Brasil, e o tema da viagem foi tomado como essencial no esforço de caracterização e, principalmente, de descrição.

Conforme nos aponta Bosi, se referindo aos textos de informação,

Os primeiros escritos da nossa vida documentam precisamente a instauração do processo: são informações que viajantes e missionários europeus colheram sobre a natureza e o homem brasileiro. Enquanto informação, não pertencem à categoria do literário, mas à pura crônica histórica (...) É graças a essas tomadas diretas da paisagem, do índio e dos grupos sociais nascentes, que captamos as condições primitivas de uma cultura que só mais tarde poderia contar com o fenômeno da palavra-arte. (BOSI, 1994, p.13)

Dessa forma, a literatura de viagem pode ser vista como o gênero fundador de nossa literatura, uma vez que o primeiro relato escrito no que viria a ser o Brasil foi a Carta de Caminha. Tanto em relação a esse texto como aos

que procederam dele, os relatos dos viajantes se tornaram as principais fontes de conhecimento sobre o território brasileiro, principalmente para o estrangeiro.

O olhar lançado sobre o território formou imagens que, suscitadas pelo descobrimento do Brasil e divulgadas pelos viajantes, convergiram em uma idealização da natureza e do estado selvagem dos índios, construindo um imaginário paradisíaco que em muitos aspectos continua até a atualidade, relacionando a exuberância tropical ao paraíso terrestre.

Mesmo quando já tínhamos algumas produções literárias, a viagem permaneceu como tema de vários escritores como Botelho de Oliveira, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, ou mesmo escritores que, antes do movimento romântico, tinham produções voltadas para o deslocamento como Santa Rita Durão, Basílio da Gama, entre outros.

De igual modo, conforme nos aponta Flora Sussekind (1990), em *O Brasil não é longe daqui*, a extensão dos relatos de viagem subsidiou a formação do narrador do nascente romance brasileiro. Segundo a autora, a ficção romântica, que é a origem do romance brasileiro, vai apoiar sua descrição do país nos relatos dos viajantes, criando um narrador que incorpora o ponto de vista do estrangeiro, adquirindo, desse modo um “olhar de fora”.

As narrativas de viagem têm, portanto, por principal propósito, o registro de fatos ou visões de mundos que merecem ser mencionados, uma vez que ficaram registrados na memória.

Observa-se em Guimarães Rosa, que a memória, somada aos dados coletados e registrados, rege a intersecção entre o vivido e o ficcional, porém, em sua *poiésis*, essa memória torna-se criativa visto que a reconstrução dos dados do passado é feita a partir de experiências projetadas para um possível futuro, pela via da verossimilhança.

Como tempo e lugar são aspectos instituintes do gênero narrativo, particularmente da narrativa de viagem, tanto a História como a literatura comungam da narrativa como forma de dar vida a ideias e sentimentos julgados como dignos de serem registrados. E neste sentido, seus objetivos, diante da apreensão da realidade, são norteados tanto pela verossimilhança como pela veracidade.

Não obstante tais pressupostos, os relatos decorrentes dos deslocamentos efetivados e os registros de fatos e paisagens estão vinculados sobremaneira a interpretações que tanto variam entre sedução e armadilha, como estão marcadas tanto pela razão como pela sensibilidade, como em Guimarães Rosa.

Em “O Recado do Morro”, o cenário, em grande parte do enredo, é a natureza, porém sua descrição recebe um tratamento especial. Apresentada em toda sua vivacidade, a natureza é interpretada como parte intrínseca da vida, inclusive a humana que com ela interage e se identifica.

Como um de seus principais desdobramentos, a narrativa de viagem proporciona elementos identitários capazes de conjugar o sentimento de pertencimento a algo maior, sendo, por esta razão, um movimento incessante na construção tanto da identidade como da alteridade que não tem fim.

Não obstante a variedade de propósitos e dos valores a eles ligados, a literatura de viagem sugere, contudo, “deslocamentos reais e paisagens imaginárias” (Süsskind, 1990, 21), o que vai definir uma determinada tipologia de narradores-viajantes.

Em um primeiro momento, a literatura de viagem no Brasil foi vista e construída como cartografia, uma vez que, diante do desconhecimento da nova terra, percorrer seus espaços significava tomar posse do que fora “conquistado”

Seja como forma de exercício de poder, seja como forma de construção de novas significações, tanto os primeiros relatos como os que se seguiram tinham metas quase geográficas e buscavam sentidos primordiais, porém sempre destituídos de temporalidade, o que nos leva considerar que, pelo menos nas etapas iniciais, História e Literatura de viagem não eram tomados como pares, principalmente quanto aos colonizados.

Diante desse olhar estrangeiro que não via outra coisa senão a natureza, “o destino é indiscutível: regressar à origem, descobrir o Brasil. O cenário também: natural, pitorescamente natural. Ficção numa só nota. Cabem variações, mas a base é uma só” (SÜSSEKIND, 1990, 35)”

Assim, o relato continha as imagens naturais, mas sob a valoração do olho que a contemplava.

Mantidas a máscara de guia e a paisagem imaginária a que obrigatoriamente se destina, é o caso de erguer tais marcos, impô-los à vista e, ao mesmo tempo, fazer crer que sempre estiveram lá. Quando, ao contrário, a tinta fresca, o desenraizamento, indicariam serem apenas cenário, e recém-pintada por esse narrador-paisagista, de quem se exige ainda o duplo papel de comandante e cronista de repetida viagem em sentido único: o regresso (SÜSSEKIND, 1990, p. 37)

Com o passar dos anos e com outras formatações textuais, surgirão outras configurações temáticas, contudo, e principalmente no movimento romântico, teremos aparentemente outras figurações do narrador na prosa de ficção brasileira no século XIX.

De acordo com Süsskind, não somente as crônicas, mas também o romance apresentava não mais o registro minucioso de expedições ou histórias de aventuras, pois agora se trata de alguém – o narrador – que comenta, sua visão se centra na crônica, mas esta visão passa a ter a denominação de exemplar uma vez que se pauta por uma plena univocidade.

Muito embora as produções fossem denominadas novelas (baiana, brasileira, etc.) ou crônica histórica, somente os nomes mudaram, pois os textos em si tinham os mesmos perfis. Guardavam ainda o deslocamento, só que agora com ações de tempos passados e lugares longínquos.

Entre cartas geográficas e roteiros genésicos, a literatura de viagem estava “vinculada à repetida representação desses ‘quadros naturais eufóricos’ (Süsskind, 1990, 189)”, o que tornava tais posturas em escrita pictográfica em que o país era visto como um álbum de visitas, em uma espécie de mumificação.

(...) em parte, a manutenção do ponto de mira fixo que possibilita os jogos entre documento e tradição oral, a exposição do recurso simultâneo ao folhetim, ao romance histórico e às narrativas populares, o trabalho com uma temporalidade interna ao narrado ao lado de datas e personagens pertencentes a um contexto extraliterário. Exposto o sujeito francamente ao fluxo temporal, nessa viagem em direção às origens e fundações, arrisca-se a prosa de ficção brasileira a perder o que lhe serviu a princípio de sustentáculo: um narrador marcado simultaneamente pela mobilidade obrigatoria e pela garantia de um ponto de mira fixo e armado (SÜSSEKIND, 1990, p. 205).

Principalmente se referindo aos relatos românticos, Süsselkind coloca que

No caso do narrador-cronista, a redução do espaço geográfico a percorrer parece, de um lado, ter ampliado as possibilidades de movimentação inesperada, de captação de detalhes e, de outro, ter dado margem ao registro constante de ‘impressões pessoais e intransferíveis’. (1990, p. 231)

Mudança substancial ocorrerá somente no final do século XIX, conforme já dissemos, com o narrador machadiano que, segundo Süsselkind, convida o leitor para uma atitude de suspeita, inclusive dele próprio. A inserção do leitor na constituição textual, além de suscitar uma postura crítica por parte deste, quebra a univocidade suprema que apresentavam os narradores antecedentes.

Mas não é só nesse pôr-se-à-mostra que o narrador machadiano se diferencia propositalmente das figuras do historiador, do paisagista ou do cronista de costumes. E redefine a ideia mesma de viagem que percorre tais figurações tão frequentes na prosa de ficção brasileira do século passado (SUSSEKIND, 1990, p. 264)

Ocorre uma desestabilização da ideia fixa; espaço e tempo, agora, já não formam conjuntos homogêneos, pois os focos se multiplicam à proporção que o próprio leitor sai da condição estática e passa a ser dinamizado dentro da escritura machadiana.

Na medida em que o narrador machadiano estabelece a interlocução com o leitor, promove o dialogismo e efetiva a polifonia. Essa nova condição narrativa, no que se refere à viagem, vincula o enredo a um olhar prismático e torna plural a visão sobre o que está sendo narrado. Desse modo, o narrador machadiano se insere no que Benjamin (1994) vai chamar de viajante, ainda que sedentário, pois não se trata de um deslocamento no sentido literal do termo, e sim o de “ir ao encontro do outro”, em busca de um sentimento único.

É mais que conhecida a crítica de Machado à ostentação da cor local e do espetáculo da natureza como forma única de se atribuir “espírito nacional” às obras. Quando, ao contrário, segundo explica em “Instinto de nacionalidade”, publicado em Novo Mundo, em 24 de março de 1873, o que tornaria um escritor “homem do seu tempo e do seu país” seria “certo sentimento íntimo” (SUSSEKIND, 1990, p. 266).

Mas se Machado de Assis introduz novas perspectivas para o narrador-viajante, agora mais imaginário que antes pudera ou quisera ter sido, o descritivismo vai permanecer como forte tendência na literatura brasileira também durante as primeiras décadas do século XX, através do seguimento do gênero regionalista, e do movimento modernista, que readquire do romantismo a preocupação com uma nova caracterização do país.

A viagem às cidades mineiras, por exemplo, representou um momento de inflexão importante no movimento modernista brasileiro, que a partir desse ponto abandona a ânsia de atualização com as vanguardas europeias por um retorno às tradições e à cultura popular nacionais. Referimo-nos a Mário de Andrade, quando, em 1924, parte para a denominada "Viagem da descoberta do Brasil" e percorre Minas Gerais e sua tradição, deslumbrando-se com as pequenas cidades, suas cores e formas, suas histórias, música e imaginária religiosa.

Fora este fato, teremos também o chamado Movimento Regionalista, em que a marca principal era a difusão do Modernismo pelos estados brasileiros que, no caso do Regionalismo, buscava o desenvolvimento da unidade regional e a valorização de seus valores tradicionais.

No que diz respeito à ligação de Guimarães Rosa com o regionalismo, este varia entre a total adesão e a diferenciação absoluta, principalmente do ponto de vista da crítica. De um modo ou de outro, visto que esta questão aqui não é relevante, a obra de Rosa, ao mesmo tempo em que se funda na recuperação de valores da região mineira e seu sertão, universaliza questões humanas e perenes a quaisquer seres humanos tempos ou lugares.

O ponto principal, que nos diz respeito, particularmente, e a despeito de qualquer definição prévia de historicidade ou movimento, é o traço da viagem como elemento fundante de sua criação poética.

Marcada sobremaneira pelo deslocamento, sua obra comunga objetividade e sensibilidade e nos fornece uma espécie de composição de "retratos do Brasil". Em suas buscas, sob a forma de veredas, Rosa constrói um estabelecimento de temporalidades e contrastes sociais que contem o

passado – na recuperação mítica que efetua – e o futuro uma vez que sua busca perfaz caminhos demonstrativos não só de quem somos, mas também de como nos reconhecemos como Brasil.

Longe de pré-definições, Guimarães Rosa deixa a questão em aberto para o diálogo e o contínuo estarem em formação. A dinamicidade que marca sua produção poética é um movimento que se sustenta na construção tanto histórica como humana e não exclui “lugares comuns”; antes, concentra em enredos aparentemente banais, caso de “O Recado do Morro”, os perfis de diversidades culturais e sociais, tudo coordenado, entrelaçado e de igual importância na definição da identidade de um herói comum como Pedro Orósio.

Se a viagem é tema de “O Recado do Morro”, e nisso Guimarães Rosa se coaduna a Mario de Andrade, também o é expressão – o que o liga a Machado de Assis. Ao mesmo tempo, o narrador rosiano se desloca e é deslocado, pois, ainda que ele seja o condutor do enredo, no que diz respeito ao deslocamento da mensagem emitida pelo Morro da Garça, esta parece ser independente dele.

Ademais, fora a condição polifônica evidente dos recadeiros, a própria narrativa, principalmente quanto ao cenário cuja responsabilidade de apresentação pertence ao narrador, apresenta a multiplicidade das visões dos vários personagens que ora se aproximam, ora se distanciam. Basta que, em uma visão panorâmica, observemos o que aquele cenário-natureza representa para cada um, que valor ela adquire para os vários personagens. A título de exemplo, tomemos as posturas de Pedro – admiração – e de Ivo – indiferença, sendo ambos habitantes locais, ou de Seo Olquiste – deslumbramento – e de Frei Sinfrão – apatia, sendo ambos estrangeiros.

Mais que se diferenciar das narrativas de viagem em que estas espécies de registros são definidas por um “olhar-de-fora”, ou identificar-se com algumas produções modernistas que se auto-intitulavam como suposto “olhar-de-dentro”, os registros rosianos não são “de-fora” nem “de-dentro”. São ambos, conjunção do próprio com o alheio, verso e reverso de uma mesma questão, interfaces inerentes e necessárias à condição humana.

Demonstram-no alguns sintomas que previamente constatamos, principalmente, ao observarmos a figura do personagem Seo Alquiste. Fora o fato de ser ele um estrangeiro e pesquisador, a presença de alguns aparatos de pesquisa relacionados à visão procuram demonstrar que esse olhar, em particular, é movente e se caracteriza tanto pela imersão no contexto pesquisado como no distanciamento necessário a um olhar objetivo, são eles o binóculo e a codaque.

Se de um lado, há a presença desse “olhar-de-fora”, de outro, diríamos que Rosa usa na descrição do cenário um olhar de dentro, particularmente quando notamos que a linguagem do narrador é acentuadamente sertaneja. De um modo ou de outro, a construção poética do autor mineiro é uma espécie de testamento de sua própria condição de ser enquanto sertanejo e diplomata.

Desse modo, o que os textos literários centrados na movência, como são os de Guimarães Rosa, nos atestam é que o homem narra os atos humanos para participar da dinamicidade da vida, mas ele também os seleciona, e ao fazê-lo, elege o que considera prioritário e, significativo para sua sobrevivência física, moral e ética. Esta eleição corresponde àquilo que o marcou, que fez a passagem de um estado de ignorância para outro de conhecimento. Nesse sentido, os relatos de viagem traduzem também as marcas cognitivas e perceptuais que refletem a trajetória do homem individual e social e isso só pode ser efetuado em consignação com a memória expressiva da existência humana.

Capítulo 2

Da experiência testemunhal do narrador-viajante à experiência artística

Anote tudo, carregue sempre no bolso um caderninho de notas, e escreva no mesmo dia o que interessa, faça como eu, um dia você aproveitará uma história, uma frase, palavras e até a maneira de contar. Sagarana não teria sido escrito sem meus caderninhos de notas. (ROSA, João Guimarães, apud Galvão, 2006, p.194)

Dentre as muitas formas de aprendizagem, com certeza nenhuma outra tem o poder de representação da vivência que os relatos de viagem têm. Ao contemplar o ser como um todo, a experiência de vida confere ensinamentos sobre o que é significativo e irrelevante tanto para o individuo como para o grupo, e são estes os responsáveis em coletivizá-la.

Os relatos de viagem, nesse sentido, registram essas lições existenciais, mas sua feitura atrela um outro componente de grande importância para as gerações presentes e futuras: somente o que é de fato relevante vai aflorar na memória de seu narrador. Embora a eleição lhe pertença, ela nasce da construção plural que pertence a toda e quaisquer pessoas que compõem os relatos construídos.

Ao adotarmos como tema central de nosso trabalho a constatação dos procedimentos de viagem que Guimarães Rosa utilizou em *Corpo de Baile*, mais especificamente na novela “O Recado do Morro”, desejamos entender as lições existenciais que este texto poético pode nos proporcionar. Ainda que a maior parte dos críticos aponte para a existência de duas viagens – a expedição de 52 e o transcurso operado no enredo poético –, na referida novela, entendemos que a aprendizagem que “O Recado do Morro” nos oferece vai além de duas viagens; o que constitui nossa hipótese central. Ela comporta três percursos: a de 52, transfigurada em subsídios da criação; a do enredo, guiada duplamente pelo protagonista e pelo narrador; e uma ainda mais instigante, o itinerário discursivo da mensagem do Morro da Garça, temporalizado pelas falas interativas e plurívocas dos recadeiros.

2.1 - Narrar: observação, experiência e interatividade

À primeira vista, “O Recado do Morro” nos transporta para o mundo rosiano, convidando-nos a uma visita pelo sertão mineiro e à construção cognitiva de uma outra faceta desta nossa parcela não tão conhecida por nós mesmos. Destaca-se em seu enredo e personagens, a movência relatada e sedutora em um tempo e espaço abordados com minúcias encantadoras, contudo, há que se admitir que tal tarefa não prescinde de um guia, o narrador.

Desde sua condição etimológica, o ato de narrar está de forma intrinsecamente relacionado ao conhecimento. Somente aquele que conhece, que sabe, está em condições de transmitir este conhecimento. O narrador é aquele que conhece. Não obstante confirmar este atributo, o narrador recebe, em Benjamim, a condição de uma aparente contradição.

Segundo Benjamin, cabe ao narrador uma espécie de ausência factual marcante, embora sua atualidade seja viva. Estranho e peculiar, o narrador benjaminiano é algo afastado e que se afasta.

Observemos como o autor se refere a esta aparente contradição:

(...) Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação (...).(BENJAMIN, 1994, p. 197)

De acordo com esta ideia, o narrador é um observador, aquele que, mesmo presente, se ausenta do fato para melhor observá-lo. Ao mesmo tempo em que permuta experiências, as recolhe enquanto material de e para sua função de narrar.

Tais pressupostos podem ser aplicados à obra de Guimarães Rosa, pois, segundo inúmeros de seus estudiosos, o autor mineiro toma a coleta de dados como parte de sua criação. São vários os leitores e analistas de sua obra a afirmarem que a viagem de 1952 faz parte da construção de *Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, do qual faz parte nosso referencial de análise.

Este vínculo entre narrativa e experiência vivida confere ao relato mais que informações contextualizadas, na verdade se configura em um processo de comunicação no sentido estrito da palavra *comunicare* – tornar comum, uma vez que tanto recupera saberes práticos quanto propicia a construção de novos saberes.

O narrador, deste ponto de vista, e cuja existência é textual, media estes dois aspectos fundamentais: a experiência e a memória articuladoras da

comunicabilidade da narrativa. Desse modo, narrar é descrever poeticamente a vida, ligando-a ao modo como se viveu um determinado episódio.

É nestes termos que procuraremos verificar em que medida a vivência etnográfica de Guimarães Rosa construiu as bases do conto “O Recado do Morro”. Esta tarefa deriva da constatação de que, ao relatar suas experiências de viagem, o autor mineiro já demonstra uma grande e diferenciada percepção do contexto em que se encontrava, como podemos verificar na passagem que segue de uma de suas cadernetas de anotações.

8hs e 10'- cantam periquitos e a fogo-apagou e os pássaros pretos (...) um bando de pombas verdadeiras (...) fogo apagou cantando alto. E os pássaros pretos lúdicos jograis (...) A fogo-apagou, seu canto parece longe, e ela está perto... Sempre os casais de periquitos. Suas sombras no chão. Seu descerrar de verde fino. (B 1, p.11/12)

Este conceito de experiência não só traduz uma determinada concepção de tempo ao anexá-la à memória, mas também opera uma determinada conjugação com o espaço visto que se pauta por um contraponto entre inercia e mudança. Se considerarmos que experiência para Benjamin é a articulação entre o eu e o outro, entre o consigo mesmo e o com o mundo, ou seja, experiência é a práxis humana cognitiva, e tendo em vista o duplo aspecto tempo – espaço, esta, a experiência, será finita, pois cobra do homem constantes reelaborações, o que lhe confere as condições do trabalho, da comunicação e da memória.

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. (BENJAMIN,1994, p. 205).

Em seu aspecto mnemônico, a experiência do narrador está atrelada à oralidade enquanto fonte criativa do narrador, o que, mais uma vez, a atrela à vida enquanto experiência cotidiana de aprendizagem que, segundo Benjamin, nestas condições, liga-se a dois propósitos fundamentais: a experiência de quem vai (do viajante, do comerciante) e a experiência de quem fica (do camponês sedentário).

Este aspecto, quando pensado à luz da criação rosiana, se torna bastante pertinente, uma vez que os contextos de suas criações estão quase sempre centrados no sertão mineiro, cujas características sócio-culturais ainda não possuem o imediatismo urbano. São personagens e, principalmente, narradores que mantêm fortes vínculos com a terra e com o outro.

Nesse sentido, a narrativa benjaminiana, por ter o caráter de comunicação artesanal, funda-se não só nas tradições como também recupera esse saber popular projetando-o como ensinamento. Vinculado a um conhecimento dinâmico, o narrador, para Benjamin, é representado pela metáfora do viajante. Atreladas a esta imagem, estão ideias como alteridade, dinamismo, diálogo, complementaridade, aprendizagem, retorno e ensino.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. (BENJAMIN, 1994, p. 198)

Sedentarismo e movência são, para Benjamin, interfaces do ato de narrar em sua dupla atribuição: conhecer a tradição para entender o momento presente e multiplicar a visão de mundo para saber o que virá. Em um e em outro, a narrativa conjuga síntese e dimensão para abarcar experiências vividas e porvir.

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. (...) O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. [Dessa forma,] (...) associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p. 199)

Para Benjamin, a narrativa encerra em si uma dimensão prática de uma indicação, de um ensinamento moral ou de uma forma de vida e, nestes termos, o narrador é um conselheiro no sentido de que recupera os ensinamentos passados e os repassa no presente, proporcionando ações futuras.

Ao posicionar a figura do narrador neste patamar, o autor o apresenta assim:

(...) se "dar conselhos" parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (BENJAMIN, 1994 p. 200).

Benjamin adverte, entretanto, que essa narrativa vinculada à vida está em via de extinção e se dá em função do advento da modernidade, com seu projeto fragmentado, e suas expressões, principalmente o romance, cuja ascensão separou as narrativas da experimentação de seu lado épico e sua relação burguesa com a memória e a tradição. Segundo o autor, isto ocorre porque os relatos já não traduzem mais a comunicação que lhe era inerente. Longe do conhecimento prático, da tradição ativa, da comunicação, temos a informação mediatizada e perene e o primordial exemplo desta nova condição do que chamaríamos de narrativas é o romance.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. (...) A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segregase. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

O romance moderno se constituiu em forças que provocam a bancarrota da arte de narrar enquanto discurso vivo. Este novo “narrador” já não se baseia na riqueza da vida humana, não provê a seus leitores com a centelha de sabedoria que, segundo Benjamin, cabia ao narrador tradicional, isto porque os relatos do romance tratam o humano de forma desconexa, tanto da tradição como do momento presente porque ele é visto de forma isolada, descontextualizada, e principalmente, sem os mistérios e as complexidades que temperam a condição de ser e estar do homem.

Ao querer esclarecer tudo para todos, as narrativas modernas terminam adquirindo o falso *status* de infinitude e, nestes termos, não propiciam a relação de conhecimento e reconhecimento do ouvinte / leitor diante dos relatos.

Ao contrapor informação com conhecimento, Benjamin comenta que:

Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994 p. 203)

O imediatismo característico da informação faz com que seu valor não tenha relatividade. Diferentemente da narrativa, em que se busca conciliar imaginação e verdade, a informação abole a memória e faz parecer que o tempo presente é único. Esta exclusividade temporal enclausura o pensamento na superficialidade do aqui e agora, individualiza o ser cujas preocupações, a partir de então, se centralizam no definir-se a si mesmo, sem atentar para os porquês, sem buscar no outro sua conclusibilidade.

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994 p. 204)

Esta propriedade germinativa da narrativa articula as relações do homem consigo e com o mundo, une os dois extremos da experiência humana:

a solidão e a comunhão. Por estar atrelada a esta experiência, a narrativa se afigura como um trabalho cujo exercício não é outra coisa senão a transmissão de habilidades. Centrada nos fundamentos do ser, a faculdade humana de narrar, além de histórica, é transformadora dos modos de se perceber e perceber o outro.

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (BENJAMIN, 1994 p. 204).

Desse modo, a narrativa tradicional busca a verdade, no sentido de “*alétheia*”. Ao não se render ao esquecimento, constrói o desejo de suplantar os vieses do tempo, promove a participação solidária do leitor na tessitura de sua mensagem e multiplica suas dimensões ao dispor outras continuidades.

Ao conferir veracidade à narrativa, o narrador ordena o caos, dá forma ao informe, potencializa elementos cotidianos, atribuindo-lhes significado, e por ser dinâmica, não só expressa a vida como subsidia uma espécie de resistência à morte.

Conforme pudemos perceber, em uma pré-abordagem do conto “O Recado do Morro”, o narrador é partícipe da trama, relata, em um espaço e tempo, a vida de personagens em interação com a natureza, e uns com os outros, em uma espécie de demonstração da parcialidade que marca a existência humana e o quanto esta depende do entendimento daquilo que lhe é estranho, como no caso da mensagem enigmática destinada a um dos personagens.

A eleição da memória como ponto central da narrativa é, para Benjamin, a apropriação da experiência como força produtiva individual e histórica. Nestes termos, História e estória se entrecruzam de tal forma que os limites entre ficção e realidade se tornam diminutos e fomentam revisões do que fomos, somos e podemos vir a ser. Dito de outra forma, edifica identidades.

Assim, em suas relações de espaço e tempo, a narrativa tradicional operava discursivamente a simbiose entre a estória e suas representações. O resultado deste ato indicava que, ao reviver acontecimentos articulados verbalmente, o ser humano se tornava ao mesmo tempo objeto e sujeito da instância narrativa. Não é sem razão que, desde o início de suas narrativas, os narradores, via de regra, proporcionam aos seus leitores / ouvintes a contextualização do que será narrado.

Em “O Recado do Morro”, o enredo comporta exatamente essa localização de um grupo, que construirá, enredo afora, um dos percursos do conto. Porém, de acordo com o que pudemos observar previamente, estes são apresentados à luz do cenário sertanejo, ou seja, os personagens não são indivíduos descontextualizados, mas parte integrante do meio circundante, na relação direta e indireta com o contexto.

Os narradores, ao situar espaço-temporalmemente o texto, articulam-se às três dimensões discursivas – quem fala, para quem fala e sobre o quê fala, ainda que uma delas não seja apresentada de forma explícita. Nestes termos, uma identidade prévia, ainda que parcial, é pronunciada como forma de registro de sua marca, ou se quisermos, para testemunhar sua participação em um enredo que, em última instância, tem a vida como condutora.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, de uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir (...). (BENJAMIN, 1994 p. 205)

Como contraponto a essa frugalidade do narrador, talvez devamos considerar a relevância e intensidade de seu ato que tem por marca indelével a sabedoria enquanto conhecimento na construção da vida individual e coletiva, de forma indissociável.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos (...), mas para muitos casos (...). Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância

mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (...) O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994 p. 221)

Quando o narrar se identifica ao viver, estamos diante de uma narrativa que tem por princípio veicular valores fundamentais em temas relevantes para a sobrevivência do homem e do grupo social como sistema de parentesco, fecundidade, funcionamento do cosmo, etc. O narrador, nestes termos, é o mediador entre as gerações com as quais se comunica e as gerações passadas e seu entendimento do mundo, qual seja, narrar é interceder a favor da vivência apresentada sob a forma de conhecimento.

2.2 – Mostrar o discurso vivo pela imagem diferenciada

Pensar as narrativas rosianas é pensar a oralidade e a tradição, em um discurso vivo que traz em si o conhecimento coletivo. Na pequena cidade de Cordisburgo, Minas Gerais, o contar estórias foi, e ainda hoje é, uma das atividades peculiares do povo local. Guimarães Rosa nasceu neste ambiente, inserido no mundo das estórias:

O menino Joãozinho cresce ouvindo estórias contadas pelos freqüentadores da venda de seu Fulô, convivendo com mascates, garimpeiros, praças da polícia, fazendeiros, caçadores e, principalmente vaqueiros, que chegam com boiadas provenientes do alto sertão para embarque nos trens de ferro que dali partem rumo a Belo Horizonte e São Paulo. (GALVÃO, 2006, p.12)

A vida do menino Guimarães Rosa foi cercada dos casos, de lendas, de contos e não demorou para ele próprio criar as suas, de acordo com o que nos relata Galvão:

Deitar no chão e imaginar estórias, poemas, romances, botando todo mundo conhecido como personagens, misturando as melhores coisas vistas e ouvidas numa combinação mais limpa e mais plausível, porque, como muita gente já falou, a vida não passa de estórias mal arranjadas, de espetáculo fora de foco. A arte e o céu serão, pois, assunto mais sério, e também são países de primeira necessidade. (GALVÃO, 2006 p.22)

O gosto pelas narrativas acompanhou Rosa pela vida adulta e culminou na sua obra poética, e para a escritura, além da pesquisa de campo, anotadas em cadernetas, o autor frequentemente solicitava ao pai, seu mais assíduo informante, novas estórias que pudessem servir de elementos na sua composição.

Conforme podemos averiguar na cotação que segue, as interações com a terra natal, ainda que de forma indireta, regiam os procedimentos criativos de Rosa, o alimentavam:

Em março (26-03-1947) escreve ao pai pedindo-lhe que envie, por escrito, estórias e fatos sobre a vida no sertão, com as palavras pronunciadas pelas pessoas, porque está escrevendo outros livros e imaginando estórias ambientadas no sertão. Em abril, recebe um bilhete do pai (21-04) prometendo enviar as notas. (GALVÃO, 2006, p.22)

Ávido pela tradição dos contares sertanejos, não só em forma de conto, mas de cantigas, poemas, provérbios e ensinamentos, Rosa selecionou alguns, em A Boiada 1 e A Boiada 2:

Meu cavalo é minhas pernas
Meu arreio é meu assento, meu capote é minha cama,
Meu dinheiro é meu sustento (B1,p.45)

Quem tiver cabeça inchada,
Traga cá que eu vou curar
Com leite de gameleira
Resina de jatobá (B2, p.5)

Morena, não sai lá fora, que lá fora ta ventando.
Olha a folha do coqueiro, está só balançando.
Eeeeeeeeeeeeeeeeeeeeii!ôôô – êêê – ohôhi...
Eu fui vaqueiro sete anos na fazenda do Capão.
Lidava com gado todo, e com a filha do patrão.
E êêê – ôôô –
Querer bem é muito bom, mas é muito perigoso:
Se eu morrer, eu perco a vida, se matar, sou criminoso...
Vaqueiro quando viaja, viaja lá pro sertão
Mulher dele fica em casa, não tira o lenço na mão. (B2, p. 2)

Conhecedor da importância das estórias como fontes de saber e como voz poética que confere a sobrevivência do grupo social, Rosa resgata na escritura a tradição, a oralidade e a movência desses contares que fazem parte da vida do povo sertanejo, recriados por ele na ficção, e que trazem em si

a vida, a memória e o conhecimento do grupo. Esses mesmos contares que resistem ao tempo e apresentam-se maleáveis para cada contador e para cada nova platéia, ou ouvinte.

Diz-nos Zumthor que a voz poética possui uma função coesiva e estabilizante, e, sem ela o grupo social não poderia sobreviver. Ela está em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns e é para eles referência permanente e segura.

Diferente das vozes cotidianas que dispersam as palavras no tempo, a voz poética as reúne no instante único da performance, do contar. Desse ponto de vista, conforme nos alerta Zumthor, ela, ao mesmo tempo que reatualiza os ecos ancestrais, potencializa os que virão.

A voz poética é, ao mesmo tempo profecia e memória. A memória é dupla coletividade, fonte de saber, e, para o indivíduo, aptidão de esgotá-la e enriquecê-la. Dessa maneira a voz poética é memória.” (ZUMTHOR,2001,p 139).

Como Zumthor, inúmeros outros pensadores interrogam essa ambiguidade, pois a voz poética tende sempre para a repetição dos discursos, inserida por uma verdade tida por imutável, ou, ao contrário, para gerar infinitas variações. De um modo ou de outro, essa voz, ao dizer o ser humano na sua totalidade, se configura essencialmente, não como uma explicação, mas uma interrogação inesgotável sobre a condição humana.

Na novela – referencial de análise deste estudo, vários discursos se entrelaçam, porém, um grupo deles é bastante sintomático da coletividade discursiva, são os seis recadeiros, cujas performances estão encadeadas e movendo-se em direção a um poeta, 'Pulgapé. A circulação das ideias dos recadeiros se mostra claramente como partes da palavra poética que terá o acabamento deste último.

Para Zumthor, a memória é figura, é palavra viva, a qual emana a coerência de uma inscrição do homem e de sua história pessoal e coletiva. O que entra em jogo no intérprete de poesia, no momento em que é requisitada sua memória, é algo mais que a simples memorização, mas a rememoração. É certo que a poesia traz um saber, reconhece-o e não cessa de reconstruí-lo, dando-o a conhecer.

Na medida em que o *performer* empenha a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho da unidade comum daquela tradição. Sua memória descansa sobre uma espécie de memória popular, que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas ajusta transforma e recria.

O discurso poético se integra por aí, no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica, correndo na fluidez das frases pronunciadas, não deixa instaurar-se à distância que permitiria o olhar crítico sobrepor-se a ele. Mas, o que diz essa voz poética, o que ela sugere e a distingue de outros discursos?

É o que nos sugere o conto “O Recado do Morro”, em que Rosa não só trouxe as vozes com as quais fez contato como inseriu no enredo várias vozes, como as dos recadeiros, que vão culminar na voz poética de Laudelim. Em um primeiro momento, o que se observa é que as vozes dos recadeiros são fragmentadas, mas a de Laudelim, ao contrário, tem a coesão necessária ao entendimento por parte do destinatário, no caso, Pedro Orósio.

Segundo Zumthor (2001), no tempo da reclusão feudal, essas funções da voz poética tiveram um aspecto vital, contribuíram para a proteção de grupos frágeis que elas encasularam em torno de seus ritos e da lembrança dos ancestrais.

A poesia de tradição oral, até o século XV, corrobora com a verdade reconhecida e ilustra a norma social. Foi só pouco a pouco que ela veio a dissociar o privado do público e depois o eu do nós. A voz une, no calor das presenças simultâneas em performance, a voz poética não tem outra função, nem outro poder senão exaltar essa comunidade. (ZUMTHOR, 2001, p.143)

Esta voz poética procede, como se pode observar, da tradição memorial transmitida, enriquecida e encarnada pela voz, advinda do prestígio do já dito, do antigo. Tal foi, durante séculos, traço fundamental comum de culturas, e suas manifestações diversas de criatividade.

Apesar de vinculadas e mantidas, oralidade e tradição, não se pode deixar de observar que, um mesmo texto oral será particular, terá uma performance individual, assim, um único texto sofrerá alterações a cada leitura, a voz do recitante reatualiza, por um momento, até que outro recitante dele se aproprie; como no exemplo dos recadeiros, a cada versão um outro

elemento é introduzido ou transformado. Esta se constitui uma tradição puramente oral segundo Menéndez Pedal (apud, ZUMTHOR, 2001, p.144).

A tradição, quando a voz é seu instrumento, é o que Zumthor (2001) denomina movência, como uma rede vocal intensa e coesa, cujas transmissões orais refletem uma diferença de situações de performance, e têm por característica a flexibilidade e a liberdade na sua reatualização.

O dado tradicional existe na virtualidade, tanto poética quanto discursiva, na memória do intérprete, e, geralmente, na do grupo que ele pertence. Na medida em que esse dado concerne à composição e às estruturas, o texto o reproduz, enquanto discurso, encontra-se integrado numa palavra personalizada, no fio de uma intenção original. Em outras palavras, um texto, em movência, continuamente reatualizado, ocupa um lugar num conjunto de relações móveis no corpo de um conceito de ecos, uma intervocalidade, intertextualidade e polifonia percebida pelos destinatários de uma poesia que lhes é comunicada, quaisquer que sejam as modalidades e estilo de performance da voz, no universo dos contatos pessoais e de sensações, são relações intervocais.

Podemos pensar a intervocalidade como um discurso em transformação de enunciados, vindos de outra parte, ou de uma audição regida por um código mais ou menos rigorosamente formalizado, mas sempre, de algum modo, incompleto e entreaberto ao imprevisível, ou seja, o espaço interno ao texto gerado pelas relações que aí se amarram.

Filho do sertão, Guimarães Rosa, ao longo de sua vida, ouviu e certamente apreciou performances de diversas estórias, reatualizações e movência das narrativas. A ficção rosiana recebe a influência direta desta experiência do escritor, e em nosso caso é possível, como já dissemos, ressaltar esta movência no discurso dos sete recadeiros de “O Recado do Morro”. Nele, fica claro que, embora no plano de conteúdo, todos tinham a mesma gênese, cada expressão era única porque tinha a marca de quem a pronunciava. Dessa forma, a cada novo discurso, não só tem-se a soma de outras ideias, como se revive as já colocadas de forma diferente.

A propósito da criação, esta se atrela à memória, a sua reatualização: “A movência é criação contínua” (ZUMTHOR, 2001, p.145), ou seja, a movência da tradição oral instaura um duplo dialogismo, no interior e no exterior do texto gerado por suas relações com os outros. Elas se referem a duas ordens de realidade, distinguidas pelo modo desigual dos ouvintes, segundo a riqueza e sutileza da memória e a capacidade de interpretação de cada um.

Cada *performance* é individual e as diferenças podem ser apreciadas a partir da liberdade deixada pelos textos à voz de cada um de seus intérpretes. Assim, o conjunto de textos de tradição oral de um grupo é como um encavalcamento de textos dos quais cada um reivindica sua autonomia, ou seja, insere sua *performance* e interpretação. Conforme nos esclarece Zumthor:

De um lado a outro dessa rede, as comunicações não são, jamais cortadas, a corrente intervocal passa por toda parte. Em todo o texto, repercute o eco dos vários outros textos, de todos os textos possíveis.(ZUMTHOR, 2001, p.147)

Ao longo dessas redes traçadas, uma circulação intensa difunde tudo aquilo que traz a voz. A intervocalidade está próxima, segundo Zumthor, da imitação, da influência, mas também do mimetismo do diálogo falado. O fato aparece ainda com mais clareza quando o texto é destinado ao canto, como no caso da composição de Laudelim.

O poema se desdobra, existe de modo dinâmico, transforma-se, alia-se, engendra-se no bojo de um espaço tempo. Incessante mosaico de referências, uma das características universais dessa poesia, assim é o canto entre trovadores, autores e narradores.

De fato, desde que um texto tenha sido performatizado duas ou mais vezes, suas variações testemunham a existência de tradições e que por acumulação de diferenças bifurcam-se. Para Zumthor, num único texto, subsistente, a erudição pode recuperar a convergência de muitas tradições assumidas em conjunto pelo poeta. Por isso, só podemos pensar a tradição como algo vivo. A voz dos portadores da poesia não cessa de proclamar sua

identidade, inspirada na memória. O discurso que ela pronuncia é ligado às formas experimentadas:

O que diz essa boca parece mais opaco, requer atenção, de maneira mais insistente, penetra mais fundo na lembrança e aí fermenta, confirma ou revolve os sentimentos vividos, alegra misteriosamente a experiência que eu, ouvinte, creio ter em mim mesmo de ti e desta vida (ZUMTHOR, 2001, p.150)

O dizer poético compromete-se na troca cultural. Vários parâmetros nos permitem apreciar as dimensões das redes de palavras geográfica e historicamente (tempo e espaço). A movência da tradição oral carrega traços dos costumes e o canto, especialmente, amplia a zona de recepção das frases que traz, até para além das fronteiras de incompreensão. Os modos musicais são mais largamente móveis, trazidos pela voz, puros efeitos vocais, transmitem-se e viajam de boca a ouvido em emissão e percepção de ritmos.

São inúmeros os fragmentos discursivos que viajam no espaço e no tempo, conjunto de relações complexas concernentes a vastas zonas de cultura tradicional e veiculadas por gerações de narradores, um verdadeiro nomadismo dos textos orais na extensão das redes da palavra narrativa.

Importa-nos saber que a língua poética organizada veiculou, pela voz, em *performance*, ao longo do tempo, lembranças coletivas através da reatualização criativa, no seio da tradição que desempenha, assim, a memória, no lugar em que se recorta a maior parte dos códigos culturais em vigor: linguísticos, rituais, morais e políticos.

Os textos de poesia de tradição se reagrupam na consciência da comunidade, em seu imaginário, em sua palavra. E é desta mesma comunidade que o material poético nasce. Ao nos remontarmos à relação cadernetas – conto – criação poética, verificamos que Rosa resgata na sua criação o modo de vida do sertanejo, sua maneira de olhar o mundo, de resolver problemas, seu conhecimento, sua maneira de lidar com o cosmos, através do contar.

Em face do projeto literário de João Guimarães Rosa, em nosso caso, em “O Recado do Morro”, a palavra se faz presença viva, viaja através da *performance* e reatualização dos recadeiros entre a determinação e a

indeterminação, sob o ângulo de um operador cognitivo que adquire o sentido de nomadismo, cujas categorias estão em processo de deslizamentos de fronteiras, entre a realidade e a ficção.

2.3 – A experiência registrada pela memória afetiva e intelectiva

O estudo da memória merece especial atenção nesta dissertação por abranger precisamente o conjunto de questões que dizem respeito à criação, e que tem como marco a memória humana.

O depoimento pessoal é um enigma, pois demanda combinação de conteúdos da memória, da percepção e da imaginação em operações que tencionam as fronteiras de atos. O substrato teórico que permite sua explicação só surgiu, no final da era moderna, na filosofia do século XX, quando os limites entre arte, psicologia e filosofia foram colocados à prova.

Na teoria de Henri Bergson, a memória está assumida como criação e consiste em todos os conteúdos detalhadamente registrados, armazenados pelos sentidos e selecionados pelos afetos: o filósofo entende a memória, em sua acepção clássica, como persistência no vivido, além de ser criação quando se coloca em atividade para responder as necessidades do presente. Ela oferece combinações de impressões como sínteses mais ou menos prováveis para a solução de problemas.

Podemos observar que sob a teoria bergsoniana, o estudo da memória encontra uma nova e consistente perspectiva que permite contemplar a sua natureza ativa e criadora, como nos explica Leonardelli:

Reconhecer a natureza criadora da memória significa admitir que a afetividade e a intelecção se combinam no trabalho sobre o tempo, é assumir o ser como intuitivamente criativo na maneira de administrar seus conhecimentos, e é esse olhar que Bergson nos oferece. (LEONARDELLI, 2008, p.106)

A partir de Bergson, a memória não mais é vista como faculdade, mas como fluxo, e os seres não são mais como indivíduos, mas como um conjunto de estratos móveis em conexão intensa com outros conjuntos de estratos, criando uma grande rede de inteligências afetivas, orgânicas, morais,

etc. A memória, o corpo e todas as faculdades humanas são redefinidas pela complexidade das relações do fluxo, em que o atual e o virtual surgem como operadores substitutivos para a polaridade corpo-espírito.

Pensar a obra de Guimarães Rosa a partir destes pressupostos, nos leva a redimensionar a importância que sua coleta de dados exerceu sobre seu ato criador. Ao observarmos com que peculiaridade estes dados foram coletados, fica patente que tanto a coleta forneceu subsídios para a criação, como, ela própria, foi ressignificada pelo autor. Em face do lirismo com que Rosa registrou as informações de um determinado espaço, se evidencia que, se a natureza do sertão é particularmente especial, esta qualidade se fez significativa em função da sensibilidade do olhar que a contemplava.

Podemos dizer, então, que o depoimento é exatamente a memória criadora atualizada de cada processo criativo.

A qualidade do depoimento, sua expressão, sua disposição global enquanto obra, estão absolutamente comprometidas com a maneira como os virtuais de memória são pressionados para a atualização em cada processo. Os diferentes processos conduzem a maneiras pelas quais o performer expõe sua história pessoal, e atestam, precisamente, a enorme capacidade criadora que a memória nos oferece.(LEONARDELLI, 2008p. 107).

No pensamento bergsoniano, os limites entre percepção e memória, e entre imaginação e memória derrubam a ideia de pureza à luz de uma abordagem dos processos oposta às concepções exteriores a respeito de seus locais e funções, mas pela manipulação de vetores internos tais como tempo, espaço e corporeidade.

No primeiro capítulo da obra *Matéria e Memória*, Bergson faz uma análise da seleção de imagens:

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos, misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos mais do que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazer à memória, antigas imagens.(BERGSON, 2006, p.30)

Outra contribuição importante de Bergson é o papel da consciência. A consciência está no cerne da passagem do objeto, puramente existente a um

objeto percebido e transformado em representação. É por ela que escolhemos, da totalidade de ações percebidas, aquelas que podem ser representadas, aspecto que, se por um lado amplia a noção do percebido, por outro estabelece um critério de seleção que qualifica a atividade perceptiva. Representar é, portanto, qualificar subjetivamente o percebido, vejamos:

Isso equivale a dizer que há para as imagens uma diferença de grau, e não de natureza entre ser e ser conscientemente percebidas. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa possível ação sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa a nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que este ponto recolhe e transmite ações de todos os pontos do mundo material enquanto nossa consciência só atinge algumas partes, por alguns lados. A consciência no caso da percepção exterior, consiste precisamente nessa escolha.(BERGSON, 2006, p.70)

A noção de representação como síntese seletiva da experiência abre novos caminhos para pensarmos a questão dos afetos e da percepção na experiência criativa.

A percepção é naturalmente lacunar. Se não somos capazes de apreender o todo do universo na efemeridade do presente, e por isso nos valemos da consciência para escolher o que e como perceber, então se faz essencial uma outra qualidade do ser que permita preencher essas lacunas da percepção presente com o passado vivido: a memória. Ela nos proporciona relacionarmos com a percepção pelo corte da consciência, ocupa os espaços das impressões presentes com outros registros afetivos - informativos, cria uma terceira potência criadora em devir.

Bergson nos define duas estratégias para essa combinação. A primeira se dá quando as lembranças contaminam imediatamente o presente formando uma espécie de fundo de percepção imediata. A segunda é quando a memória opera uma pressão sobre todas as impressões passadas e dela extrai uma evocação que se irrompe sob a forma de subjetividade acerca do vivido. Em ambas, nas dinâmicas das sínteses perceptivas, já não é mais possível distinguir com clareza os produtos do presente e do passado, da informação e da afecção, tudo é recriação do vivido. “A verdade é que a afecção não é a

matéria prima de que é feita a percepção, é, antes a impureza que aí se mistura". (BERGSON, 2006, p.60)

Assim, a memória e a percepção tornam-se movimentos do ser em conhecimento. O corpo é a fronteira do passado e do futuro, e o passado pressiona o presente, do que Bergson conclui que o passado sobrevive no corpo (como delimitação espacial do presente) de duas maneiras: em mecanismos motores e em lembranças independentes. O corpo será o limite que presentifica, mas, paradoxalmente, ilustra pelos dispositivos de sua memória, o deslocamento no tempo:

Mas já agora podemos falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso futuro. Enquanto meu corpo, considerado num instante único, é apenas um condutor que se interpõe entre os objetos que o influenciam e os objetos que sobre os quais age, por outro lado, colocado no tempo que flui ele está sempre situado no tempo preciso onde meu passado vem expirar numa ação.(BERGSON, 2006, p.77)

Assim, o reconhecimento se dá, ora por esforço, ora automaticamente, mas ambas como processo de ser inteiro e não de faculdades isoladas que operam, enquanto outras repousam, já que no desencadear das vivências se forma a teia de cooperação da criação perceptiva em devir:

Contudo, um leve esforço de atenção revelar-me-ia que não há afeto, não há representação ou volição que não se modifique a todo instante; se um estado de alma deixasse de variar , sua duração deixaria de fluir (...)a verdade é que mudamos sem cessar e que o próprio estado já é mudança(...) cada um deles(pontos de atenção pelos quais percebemos a vida) não é senão o ponto mais bem iluminado de uma zona movente que comprehende tudo o que sentimos, pensamos, queremos,tudo o que somos, enfim, num determinado momento. É essa zona inteira que, na verdade, constitui nosso estado. Mas de estados assim definidos, pode-se dizer que são elementos distintos. Continuam-se uns aos outros num escoamento sem fim. (BERGSON, 2006, p.78)

Como se observa, o sujeito é uma zona de estados diferenciados, mas que se contaminam, invadem, derivam, sem, contudo, perder necessariamente sua individualidade original.

Na verdade, a ação do tempo é fundamental na compreensão da produção da memória e, por isso, Bergson divide a memória em duas

categorias autônomas, segundo critérios de passividade e atividade. Uma qualidade se refere à retenção, ou, capacidade de armazenar todos os eventos e objetos apreendidos com todas as suas particularidades formando um grande histórico pessoal das percepções problematizadas pelas implicações dos afetos. São imagens-lembranças as quais nos acompanham permanentemente, mas só vêm em nosso auxílio em situações involuntárias, por conexões com o presente. Tais lembranças estão localizadas na ordem do tempo em que foram fixadas, e estão intactas, e protegidas pelos conteúdos históricos que a cercam.

Mas há uma outra classe de memória que encontra em seu trabalho no tempo a diferenciação com a evocação espontânea, e a lança ao campo das sínteses de conhecimentos, é a memória de percepções que se prolongam com mais potência nas ações presentes, com funções presentes, a que Bergson denomina reconhecimento. O reconhecimento é uma memória motora da ação, que atualiza impressões para resolver o presente, oferecendo ao sujeito novas sínteses de pensamento a partir do vivido, permitindo que se crie soluções pela produção de novos e atuais conteúdos na tensão com a problemática atual. Uma memória que imagina, enquanto a primeira somente repete.

(...) mas uma memória profundamente diferente da primeira (a retentiva), sempre voltada para a ação, assentada no presente e considerando apenas o futuro. Esta só reeve do passado os movimentos inteligentemente coordenados que representam seu esforço acumulado; ela reencontra esses esforços passados não em imagens-lembrança que os recordam, mas na ordem rigorosa e no caráter sistemático com que os movimentos atuais se efetuam. A bem da verdade, ela já não nos representa, o nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. Dessas duas memórias das quais uma imagina e a outra repete, a segunda pode substituir a primeira frequentemente até dar a ilusão dela. (BERGSON, 2006, p. 81)

Com esta breve explanação, chegamos ao conceito de memória como criação, e para além de todas as contribuições de projetos filosóficos vistos que até agora, entendemos valer para a criação literária. É pela reflexão de Bergson que as faculdades são avaliadas por novos critérios operacionais, a partir dos quais é possível encontrar limites e sentidos que excedem suas funções já definidas.

A memória torna-se percepção no tempo, mas também criação nesse tempo pelas necessidades do presente, exigindo o afeto como escolha, necessariamente. É aqui que encontramos a base da memória como recriação do vivido na experiência criativa. Uma recriação que se dá não pelo deslocamento do sujeito para o passado, mas pelo prolongamento ativo do passado no presente pelas demandas desse presente. Se o corpo é o limite do tempo e do espaço, a criação mnemônica é a dilatação e reposicionamento permanente pelo confronto da experiência atual com a experiência já vivida.

Depreende-se dessas concepções de Bérgson, que Rosa, ao retomar as experiências vividas, e a partir de sua reapresentação, pelo viés do afeto, faz dilatar não só a lembrança, mas também a própria concepção da vivência. Entende-se, por esta via, que a diferença entre memória retentiva (imagem-lembrança) e memória ativa (reconhecimento, síntese recriadora) está no local em que tal processo se efetua, e isto nos permite pensar a atualização e a virtualização como novos condutores de real.

A experiência presente é a estimulação permanente do ser pelo exterior. Perceber é devolver ao meio respostas possíveis e preferíveis a tais provocações, ou seja, é a volta da imagem subjetivada à extensão e ao espaço externo. Imprimir pressupõe marcar o sujeito e receber as contrapartidas da invasão. É essa percepção, que nos permite compreender a proposta da memória como criação, concepção de valor para as artes em geral.

Um movimento de recepção e reflexão no tempo e no espaço tipifica as fronteiras entre sujeito e meio, entre corpo físico e ser-no-fluxo, pelas percepções reflexivas, o sujeito em devir, e o exterior em devir, pelas particularidades da experiência e por suas escolhas, formam a memória ativa do sujeito.

Portanto, a memória, nas reflexões de Bergson, é entendida como deslocamento, é a urgência do presente que provoca o movimento e indica a necessidade de contração das vivências memorizadas para produzir uma resposta. O estudo sobre a natureza e o funcionamento da memória como devir de criação está ligado à experiência sensorial e à abstração da fantasia.

Ou, se quisermos, a recuperação da prática existencial, quando retida de forma mnemônica, já possui um princípio ficcional, como parece ser a relação entre as cadernetas de campo de Rosa e o conto “O Recado do Morro” e sua possível transcrição. A criação do conto tem seu princípio no real.

A memória reúne os objetos separados pela percepção e funda uma nova consciência de sujeito. Pela memória criadora, os espaços são revistos, os objetos e conceitos recriados, completados com outros sentidos, conectados em outras relações.

Mas a separação entre a coisa e seu ambiente não pode ser absolutamente definida; passa-se por gradações insensíveis, de uma a outro: a estrita solidariedade que liga todos os objetos do universo material, a perpetuidade de suas ações e reações recíprocas, demonstra suficientemente que eles não têm os limites preciosos que lhes atribuímos (...). Pois bem, ao mesmo tempo em que nossa percepção atual e, por assim dizer, instantânea efetua essa divisão do material em objetos independentes, nossa memória solidifica em qualidades sensíveis o escoamento contínuo das coisas. Ela prolonga o passado no presente, porque nossa ação irá dispor do futuro na medida exata em que nossa percepção, aumentada pela memória tiver condensado o passado (BERGSON, 2006, p.88).

A memória define o ser na construção ativa do sujeito pelo tempo. A percepção ativa/reflexiva transforma o sujeito pela desterritorialização (invasão/contra-invasão) sobre o espaço. A memória sobre a percepção estabelece novos nexos entre as unidades escolhidas pela percepção, e, assim, redefine a identidade do vivido em função de sua afetividade. Não são apenas as faculdades que têm suas fronteiras abaladas, mas é o sujeito que faz fluxo no pensamento bergsoniano.

Diante destas contribuições bergsonianas, não resta dúvida de que se funda uma nova etapa do estudo da memória e que nela encontramos respaldo de uma ferramenta potente para compreender a arte em processo criativo.

2.3.1 – O Virtual e o Atual - Recordações Atualizadas

Como vimos, Bergson introduz o conceito de memória criadora, a partir da observação do fenômeno como experiência e movimento do sujeito no tempo e no espaço, bem como a situa não apenas como deslocamento para o passado, mas como recriação do vivido no presente pelas condições do presente.

Para entendermos melhor a ideia de memória como parte de um sistema de estratos e agenciamentos, e também como potência em devir, nos voltamos também para os conceitos de Deleuze e Pierre Levy, os quais redefinem o que é a realidade atual e virtual.

Para o filósofo, o virtual é a potência que deseja ser ato, deseja a atualização. “É o possível constituído em suspensão, mas não um possível como fenômeno estático, e sim um complexo problemático que chama um processo de resolução: a atualização”.(DELEUZE, 1996, p.16)

É realidade autêntica, organizada, que aguarda pela efetivação das relações que lhe transportem da suspensão para atualização. Assim, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. “Ele contém o real na névoa problemática de tensões e tendências que lhe identificam, mas cuja resolução não está contida aprioristicamente nessa névoa”. (LEONARDELLI, 2008, p. 128)

Esse é um ponto importante das relações de atualização e que as distingue da realização: são sempre criadoras. O imaginário, a potência em desejo, contém e oferece as possibilidades de relação para definir o real, mas, as formas de atualização não se prendem pela possibilidade. Cada estrato carrega suas virtualidades e organiza sua identidade na maneira como as atualiza e como cria novos virtuais. Atualizar é criar.

A atualização aparece, então, como a solução de um problema, uma solução que não estava contida, previamente no enunciado. A atualização é criação, invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidade. Acontece, então, algo mais que a dotação da realidade a um possível ou que uma escolha entre um conjunto predeterminado: uma produção de qualidades novas: uma transformação das ideias, um verdadeiro devir que alimenta de volta o virtual. (...) O real assemelha-se ao possível, em troca; o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe.(LEONARDELLI, 2008, p.128)

Portanto, realizar é diferente de atualizar. Enquanto realizar adere ao provável, a atualização cria soluções para todo tipo de trabalho sobre o virtual. A atualização indica ou sugere novas saídas, propõe outras situações que recolocam a entidade em devir, ou seja, cria virtualizações. Aqui vale a pena ressaltar que virtualizar não diz respeito a desrealizar, pois não se trata somente de diluir o real em possibilidades imanentes, mas a passagem do atual para o virtual (imagem) é um processo de natureza criadora.

A este respeito, diz-nos Deleuze:

A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. (...) Com efeito, como mostrava Bergson, a lembrança não é uma imagem atual que se formaria após o objeto percebido, mas a imagem virtual que coexiste com a percepção atual do objeto. A lembrança é a imagem virtual contemporânea ao objeto atual, seu duplo, sua imagem no espelho (...) Não é mais uma singularização como processo, o atual e seu virtual. (DELEUZE, apud LEONARDELLI, 2008, p.130)

Entre lembrar e perceber, temos o recorte temporal, a utopia do presente, mas lembrar não é apenas perceber o tempo expandido, há ainda outra diferença de natureza processual, a atualização e a imaginação (virtual). Se a atualização e a virtualização ou imaginação são atividades criadoras, vemos aqui a chave para o entendimento da memória como criação num sentido ainda mais amplo.

Atualização e a virtualização como movimentos criadores são os vetores que qualificam de forma mais complexa o entendimento do ser em construção cognoscente no tempo e no espaço. A individuação se dá, justamente, nesse trânsito criativo, nas particularidades daquele que o define, nas escolhas, nos desejos, na afirmação ou negação de tendências, em tudo o que resiste, e se impõe na atualidade das relações.

Considerados estes aportes da virtualização como um dos princípios criativos, em termos poéticos não há como não relacioná-los ao aspecto da verossimilhança. Se o verossímil não é o que se passou, mas aquilo que poderá ocorrer, verifica-se um elo entre a condição da virtualidade apontada pela filosofia ao aspecto da verossimilhança que a arte possui.

Desse ponto de vista, a natureza de fato se comunica com o ser humano. A partir da concepção da virtualidade, a primordialidade da linguagem, como forma de interação entre naturezas – biológica e humana – pode, metaforicamente, construir intercâmbios necessários, como os indícios de comunicação entre Da Garça e personagens em “O Recado do Morro”.

Diz-nos Leonardelli (2008.p.130) ”*O ultrapassamento está no reconhecimento do imaginário como parte do real (...) uma resposta possível*”. Os movimentos de atualização e imaginação não são homogêneos, mas, opostos entre si.

A memória é o resultado da ação das forças de individuação em nível atual e imaginário simultaneamente em devir. O âmbito da atualização nos permite reconhecer o indivíduo/objeto do plano como presença, enquanto a imaginação (virtualização) configura a existência do mesmo indivíduo na não presença, sendo ambas dimensões do real. O atual se desgasta para se reinventar no virtual (imaginário) e inserir melhor o ser na inteligência global do plano.(LEONARDELLI, 2008, p.132)

A memória, portanto, pode ser entendida como criação no tempo múltiplo do ser imaginário e atual, que se extingue e se recria alterando aspectos sem abandonar a rede do vivido e dos desejos, que qualificam os agenciamentos e direcionam os devires.

2.3.2 - A memória na performance artística

É possível reconhecer a memória na *performance* artística. No que tange à memória criadora, o artista pode orientar seus processos criativos e organizar seu discurso. No que se refere ao conto “O Recado do Morro”, é possível localizar depoimentos pessoais do escritor, mediados pela fabulação, na busca de uma expressão autônoma para os conteúdos históricos na composição global da narrativa. Verifica-se que o tratamento da memória destaca-se de maneira autêntica, organizando e orientando os processos criativos em favor do discurso ficcional.

A similaridade dos elementos históricos, a exemplo da viagem do autor ao sertão mineiro em 1952, anotando nas cadernetas seus maiores

interesses e a mesma imagem, no conto, de uma comitiva seguindo viagem, com a personagem Seo Alquiste registrando a cartografia do sertão mineiro, nos dá a entender que o material se desloca de sua história pessoal para gerar novos significados dentro da combinação de elementos que determina o discurso de suas obras. Esta informação antecipa um mergulho do artista na história de seu passado, mas recontada pela nova lógica, assumidamente criadora, o que determina a identidade de seu depoimento.

Contudo, a força de seu depoimento não está na história original, mas na capacidade de atualizar os virtuais formados em torno dessa experiência original em outras condições de criação, que lhes atribuem novos sentidos completamente diferentes daqueles relacionados à experiência.

Assim, a viagem, o sertão, o sertanejo, as estórias, a cartografia, a flora e a fauna locais, os quais Rosa viveu e conviveu em 1952, ressurgem nas narrativas de 1956 com novos significados na sua mega escultura artística (ver anexo 10, p. 222). O escritor, em muitos momentos, parece partir de imagens diretamente extraídas da memória para recriar novos sentidos mediante a combinação com enunciadores específicos.

Podemos dizer que esses símbolos extraídos da memória criadora, e que se repetem (sertão, animais, flora, fauna, tipos, etc.) são imagens especialmente potentes para a elaboração do depoimento pessoal. Eles funcionam como um vocabulário particular que remete às vivências que resistiram ao fluxo criativo da memória e, se ressurgem com intensidade, é porque deixaram impressões profundas na formação do escritor.

No caso de Guimarães Rosa, observa-se como as unidades mnemônicas do *performer* podem ter sido aplicadas diretamente à criação narrativa, quando retirada do contexto histórico da experiência original e recombina criativamente com outros materiais, produzindo uma ação mais complexa, cujos sentidos são mais abrangentes que aquela dramática.

A maneira como Rosa constrói suas cenas-depoimento nos leva a pensar na teoria da memória, promovendo a atualização dos virtuais desta em operações criadoras, contudo, fica patente que sua expressão como fruto da

memória criadora abandona definitivamente qualquer resquício de um projeto de memória que pretendesse restituir integralmente uma experiência vivida.

O que defendemos com esta apologia à memória criadora é que o ser humano se movimenta de forma naturalmente criativa para a resolução de suas questões, e a memória é a capacidade de combinar o vivido de antes com a vivência de agora, que, efêmera, já é vivida. Esse caminho para o entendimento dos processos da mente humana, nos parece incontestável no quadro de referências contemporâneas.

Se for possível encontrar uma medida libertadora do tempo na experiência, então, a experiência, na atualidade, deve estar alerta para o trânsito entre o visível e o invisível, pois o presente já é memória no momento exato de sua manifestação. Uma associação do vivido com o trabalho artístico é algo que todo artista consciente não se furtaria de atender.

Admitir a memória como recriação do vivido não deve sugerir uma complacência irresponsável com a apuração dos fatos históricos, mas, justamente o oposto, admitindo que sua natureza está intrincada com a imaginação e não com a reprodução. É possível abordar o testemunho na obra, em sua instância fluida, que não permite trazer de volta o passado, mas que pode encontrar suas maneiras de recriar mimeticamente as experiências daquele artista.

Não somos uma entidade em processo, somos o próprio processo, estratos múltiplos em devir, nos movendo através da cartografia do universo. A memória é que nos permite que nos reconheçamos como nós mesmos.

O depoimento ou nuances de depoimento numa obra artística é a maneira particular que o homem encontrou para trabalhar com a memória e direcionar a construção dos estratos, usando as personagens, multiplicando-se em alteridades por vezes antagônicas, mergulhando nas forças do imaginário coletivo, não importa qual o modelo de estimulação, ele é em si uma criação artificial.

Se a vida nos oferece as forças que nos direcionam pela apreensão, formamos a memória, e por meio dela nos subjetivamos, então o depoimento pessoal inserido em meio util na obra de arte é a maneira de se forjar artifícios

circunstanciais para nos reinventarmos pela arte, para transbordarmos as forças cotidianas de delimitação do vivido e o artista encontra novos “álibus” para expressar-se via ficção.

Somos memória, e a memória é a arte que permite com que nos reconheçamos. Ao mesmo tempo somos recriação de nós mesmos, quando desejamos recordar algo que passou e ao qual estamos apegados, porque é uma marca que nos identifica. Somos todos criação e criadores, criativamente. (LEONARDELLI, 2008, p.227)

É a partir destes contextos de recriação, via memória, que o artista constrói novas realidades, tão substanciais quanto aqueles que lhes serviram de suporte. Com maior liberdade, estas criações não só representam o homem na sua totalidade, como podem projetar seus ideais ou conflitos, mas todo esse arcabouço humano só ganha pertinência na medida em que revela a multiplicidade da vida.

2.4 – O fio da criação entre as notas de campo

A compreensão do processo de criação artística e de obra de arte é relevante para este trabalho posto que, para verificarmos se as anotações de campo, oriundas da vivência etnográfica de 52, constam da relação dos elementos de formação do conto “O Recado do Morro”, a forja criativa do autor deverá ser explicitada enquanto processo relacional entre dados e criação.

Cecília de Almeida Salles, em sua obra: *Redes da criação, construção da obra de arte*, (2006, p.35), abre uma discussão importante quando afirma ser a obra de arte um processo relacional, em rede, e o processo de criação um campo de indeterminações. Em face disto, o ambiente da criação artística pode ser entendido como uma rede complexa, em permanente construção.

Não podemos negligenciar que um artista, em processo de criação, interage com intensas turbulências culturais, em seu ambiente, e que tudo deve ser processado por ele. Assim, a obra de arte sofre interferências da cultura, de diálogos entre sujeitos e intercâmbios de ideias.

A existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual há uma grande pluralidade de pontos de vista, certamente influenciará o pensamento criador do artista. Posto que os sujeitos são interculturais, a cultura, com uma enorme variedade de repertórios simbólicos, e modelos de comportamento, que podem ser cruzados e combinados, já que configuram a realidade de qualquer artista.

O homem é distingível, mas não separável dos outros, pois sua identidade é construída de suas relações com eles. Calvino (1990 p.138) nos mostra esse âmbito de interações, dizendo que: “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos”.

Podemos dizer que as autorias se estabelecem nas relações e interações que sustentam a rede que vai se constituindo ao longo do processo criativo. Essa abordagem do processo criador como uma complexa rede de inferências se contrapõe à visão da criação como um inexplicável *insight*, sem história.

O artista, sujeito constituído e situado age em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestações em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade, a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o lócus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distingível, porém, não separável dos diálogos com o outro, não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se constituindo ao longo do processo de criação.(SALES, 2006, p. 152)

Entende-se, a partir destas colocações, que o processo de criação pode ser visto como um estabelecimento de relações entre coisas e fatos, fatos e valores, nos quais o homem é o centro de conteúdos e formas cujas mediações serão operacionalizadas pelo poeta enquanto aquele que sintoniza os vários aspectos humanos e os decodifica sob a forma de arte.

Ao mesmo tempo, esse pensamento criador nos remete e está ligado ao âmbito da criatividade. Para Sales, (2006 p.151), a criatividade se relaciona com práticas interativas do autor, sujeito constituído e situado; é

constituído por engajamentos, dificuldades, conflitos e situado espacial, temporal e historicamente, marcado, portanto, pela mutabilidade.

Nesse sentido, é interessante notarmos na criação rosiana que esta mutabilidade não só está presente na vida de Guimarães Rosa como ela própria faz parte do enredo de nosso referencial de análise, prova inconteste da dinamicidade e do pluralismo que marcam a criação do autor mineiro. Se a novela “O Recado do Morro” centraliza a associação de sete novelas constituintes de um “corpo”, estas unidades-novela “bailam” exatamente a partir de interações intra e extratextuais, amalgamadas pelo crivo poético de Guimarães Rosa.

Acrescente-se que consciência e engenhosidade que atribuímos a agentes criativos são funções da constituição cultural e localização histórica do artista.

Assim como não se pode falar em lócus da criatividade, toda nossa discussão mostrou a impossibilidade de se definir um lugar específico onde a criação acontece. Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro de “pedras” instigantes, na relação com outras obras de outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para o problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso. (SALES, 2006, p.152)

Diante dessas reflexões de Sales, observa-se uma verdadeira impossibilidade de separar o artista de sua obra, e, observar os processos de criação, pode servir de caminho para a compreensão da criação e a constituição da subjetividade daquele artista.

Essa discussão sobre o descentramento do sujeito é importante, para pensar os processos de criação e ressaltar a relação artista e obras.

Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. Obras e artista não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição. (SALES,2006, p152)

Como processo de inferências, a criação mostra que elementos aparentemente dispersos estão interligados e o modo como o autor une um elemento a outro é sua ação transformadora. Sob essa ótica, a criação é um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de

mediações. Para Sales, (2006, p.154) sob a perspectiva do inacabamento, não se pode separar processo de obra, dado que as obras são parte do processo, e, essencialmente, diálogos de naturezas diversas.

2.4.1 - Aspectos da criação artística

A criação artística é marcada pela dinamicidade, flexibilidade, mobilidade e plasticidade, num ambiente que recebe inúmeros cortes, substituições, adições ou deslocamentos ao longo do processo. A obra em processo de criação se mostra um objeto recebendo ajustes dia após dia, que o artista opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão.

Atos de rejeitar, adequar, reaproveitar oferecem-lhe critérios que refletem meios e modos de desenvolvimento do pensamento no processo de criação artística, o que resulta no tempo da criação não linear. Sales, ao remeter-se ao conceito de rede, aponta para um pensar de inter-relações.

Podemos pensar o sistema de rede como elementos de interação, interconexão, instável no tempo, e variável de acordo com regras de funcionamento.

Por interações, entendemos ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos, supõe encontro, agitação, em certas condições tornam-se associações, inter-relações, interação de laços, interconectividade, ou seja, as turbulências podem gerar organizações. Para compreendermos a rede precisamos considerar a influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.(SALES, 2006, p.23)

“*Rede envolve complexidade, o tecido criador é tecido em conjunto*”. (MORIN, 2002 p. 22). Para entendermos o ato criador, devemos nos preocupar com as interações internas e externas dos processos de criação das obras, que são sistemas abertos e interativos com o meio ambiente.

A rede de criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas durante o processo que constituem a obra

(...) podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendencialidade. As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos. O artista impulsionado em vencer o desafio, sai em busca da satisfação da sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras.

A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a sua vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. (SALES, 2006, p.33)

Por esta via de reflexão, o pensamento em criação se beneficia das mais variadas situações: de uma conversa entre amigos, de uma leitura, de um objeto encontrado, de visitas, viagens, obras de pensadores, pesquisas. A obra em construção é um sistema aberto que troca informações com o meio ambiente, assim, envolvem relações entre espaço e tempo social e individual.

É a partir deste viés que a estudiosa da obra do escritor Guimarães Rosa, Ana Luisa Martins Costa (2006), ressalta o valor das cadernetas e das viagens para o trabalho com os livros de 1956 do autor, ao mesmo tempo em que defende o valor virtual de seus conteúdos registrados. Vejamos:

Durante o período de elaboração dos livros de 1956, Guimarães Rosa fez várias viagens de documentação, recolhendo elementos para suas estórias. A famosa aventura de maio de 1952, conduzindo uma boiada com um grupo de vaqueiros, foi apenas uma entre, pelo menos, seis viagens registradas em cadernetas: em Minas Gerais, (dezembro de 1945), no Pantanal mato-grossense (em julho de 1947), pela França e Itália, (1949-1950), no sertão da Bahia, (em junho de 1952).

Além de tomar notas *in loco* e depois copiá-las diversas vezes, datilografando-as integralmente ou apenas algumas de suas passagens, Rosa também produziu, além dos livros de 1956, vários escritos, relatos de viagem, pequenos contos, diários e outras peças de difícil classificação, não só a partir das cadernetas, mas também de seus diários.(COSTA, apud GALVÃO, 2006, p.205-206)

E continua:

As cadernetas da viagem de Guimarães Rosa pelo sertão de Minas Gerais, realizada em maio de 1952, contém um verdadeiro inventário do linguajar do vaqueiro, dos termos exatos, com que nomeiam as coisas da natureza, com todas as nuances de cores e sons, e da maneira precisa como falam e relatam suas estórias. (COSTA apud, GALVÃO, 2006, p.190)

Isto demonstra que uma decisão tomada pelo artista num determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores e a obra se desenvolve por meio dessas associações e relações.

Vejamos depoimentos pessoais de Guimarães Rosa em uma de suas correspondências com seu tradutor para o italiano, Edoardo Bizzarri:

(...) Sentado numa mesa ninguém é genial. Tem-se de estar perto. Cair em pensamento é voltar a reminiscências, e isso fatalmente é o fim. A coisa tem de ser capturada viva, na hora. Por esta razão algumas frases minhas são duras, ásperas, rudes. Mas são palpitantes, acho. Elas correspondem a uma verdade que realmente aconteceu.(...)

(...) Quando escrevo não penso no estilo, na obra, no compromisso. Esqueço tudo e só penso no assunto. Porque quando eu digo “a lua está assim” é porque ela está assim. Já passei muitas noites acordado, noites inteiras, para ver como é a lua, como é a escuridão. Sem vê-la demoradamente é impossível descrevê-la. É preciso vê-la passar, ver as suas mudanças de cores, sentir seu ar, (é um ar todo especial), seu jeito.

Uma noite eu vinha com uma boiada pela estrada. Caiu o sol e os animais começaram a dormir. E eu comecei a observá-los. Vi-os dormir. Descobri muitas coisas com eles. Anotei tudo. (...)

Meus cadernos cheiram a suor de cavalo, de boi. Estão impregnados dos cheiros do sertão” (BIZZARRI, apud GALVÃO, 2006, p.84-85)

As colocações de Rosa nos direcionam ao que Sales nos alerta quando afirma que a observação de dados em documentos periféricos como cadernetas, cadernos, cartas, anotações, nos leva a perceber que o conceito de memória ganha complexidade à medida que os objetos vistos são transferidos para estas anotações, deixando sua marca no movimento.

Conforme a teoria de Sales, se relacionarmos os diferentes momentos do caderno de notas com a obra, chegamos a alguns possíveis procedimentos e aproveitamentos feitos pelo artista. Esta é uma interação que implica interferências, modificações, restrições e compensações, nos indicando a complexidade do todo da composição.

No caso de nosso escritor, João Guimarães Rosa, as variadas interações com meio cultural, social, mítico dialogam com toda a sua obra. O seu projeto criativo procura apreender até mesmo os efeitos sinestésicos para serem redimensionados, além da seleção de seu olhar coletor e intencional que representa um ponto de vista, um pensamento em movimento construtor.

A criação artística, como processo relacional, consiste em interligar e transformar elementos já existentes. Na verdade, o artista seleciona e combina de maneira inédita elementos pré-existentes, transgredindo-os.

A natureza inferencial do processo associada a seu aspecto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por ideias novas ou pela formulação de hipóteses, diante de problemas enfrentados. A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. (SALES, 2006, p.35)

“A atividade estética tem o poder de unir o mundo disperso”, afirma Bakhtin em *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 1992). E, como pudemos observar, a criação é resultado de muito trabalho, considerando o raciocínio como responsável por novas ideias abarcando a perspectiva de transformação.

Podemos considerar ainda outro aspecto que confere continuidade ao processo que é a sua natureza de busca e descoberta, ou seja, segundo Sales (2006, p.37), a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em um único momento do processo, mas, ao contrário, ela está espalhada pelo percurso. Para a escritora, a criação artística tem seu início nas anotações, nos rascunhos. Observando esse processo, a partir de documentação periférica, através de um olhar interpretativo relacional, pode-se apreender o percurso do pensamento em procedimentos criativos.

De acordo com Sales (2006, p. 41), o artista seleciona ambientes culturais mais propícios às trocas e aos diálogos, por necessidade de interlocução, muitos chegam a viajar em busca de “luz”:

Volto à imagem de rede para compreender o modo como se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a efervescência de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama. É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição, cada obra e cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra se alimentam de tudo o que os envolve e indicam algumas escolhas. (SALES, 2006 p.42)

Por meio dos jogos interativos, artista e sua obra se alimentam de tudo que os envolve e indicam suas escolhas, e através de documentos como diários se sabe, muitas vezes, o que o artista admira, o que procura. Através dos livros lidos e eventuais anotações marginais, pode-se perceber as preferências deste e compreender a linha de raciocínio e o percurso da construção da obra.

Em geral, vemos artistas em busca de seus antecessores para em diálogo, criar. Diários, anotações, cartas, e-mails também cumprem papel

importante como espaço de articulação e trocas de ideias. Tudo isso prova o mundo que envolve o artista.

No caminho da discussão de aspectos pessoais e cognitivos, é preciso considerar o que o artista observa e o que recolhe, algum motivo o impulsiona, o interessa, especialmente. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta. Recolher aquilo que, de alguma maneira, toca sua sensibilidade e porque intenciona algo com aquele material que pode ser de diversas maneiras: anotações de frases, palavras, sons, imagens, recortes, desenhos, utilização de cores, fotos, etc. Esse armazenamento de dados funciona como um potencial a ser a qualquer momento explorado e atua como memória para a obra.

Para termos acesso aos modos de aproveitamento desses estornos, é interessante estabelecer relações entre dados e obra, desse modo observa-se o que se aproveitou e o que não e como se dá a transformação. Do mesmo modo, não podemos deixar de considerar caminhadas e viagens como forma de conhecer, contatar e amadurecer ideias, essas experiências mostram-se, mais tarde, responsáveis por jogos de imaginação criadora.

Observar os lugares que o artista frequenta é interessante, já que passa a interagir com a obra em construção.

O espaço de criação abriga trabalho físico e mental e resguarda o tempo de operação poética, ao longo do qual, objetos artísticos tomam forma.

Pensar a criação como processo, implica movimento e continuidade. A criação é um projeto que está sempre em estado de construção suprindo as necessidades e desejos do artista sempre em renovação. (SALES,2006,p.59)

O percurso entre a visão criativa e o resultado final, por vezes, pode demorar anos, para que as ideias se desenvolvam e ganhem forma, e muitas vezes, envolve espera. Para esta afirmativa, encontramos exemplo numa ilustração a respeito do processo de escritura criativa de nosso autor João Guimarães Rosa, através do pronunciamento de sua secretária no Itamaraty, Maria Augusta de Camargo (Madu). Ela testemunha:

(...) a escrita para ele era como uma gestação e um parto, era um esforço violento. Ele tinha que parar muitas vezes e deixar guardado, na gaveta, uma folha que tinha começado. E, as vezes ele tirava, tentava recomeçar a trabalhar, não conseguia, guardava de novo (...)

ele procurava a palavra exata para aquilo que queria dizer(...). (COSTA, apud GALVÃO, 2006 p.195)

A relação do artista com a matéria-prima é estabelecida na tensão entre suas propriedades e potencialidades. Esse embate redunda no conhecimento da matéria.

No momento da concretização da obra o artista estabelece um relacionamento íntimo e tensivo com a matéria prima escolhida. Obra e artista dialogam, esse é o tempo da matéria que o artista aprende a conhecer e passa a obedecer. É a espera do artista pelo tempo da obra. (SALES, 2006, p 61)

As anotações, muitas vezes, recebem registros de instantes que parecem estar associados à entrada de ideias novas, momentos marcados por privacidade e intensidade, combinações que atraem mais que outras, ou uma imagem que pressagia uma novidade ou solução para problemas. De acordo com este estudo, conclui-se que a criação não se realizaria se não fosse estimulada, para isso empenha-se muito trabalho.

Em face das ideias expostas, podemos deduzir que há uma relação entre a organização do espaço-tempo (aspectos históricos e culturais) com a constituição da subjetividade do artista e, ao mesmo tempo, para a criação da obra de arte. Visto que o ato criador se envolve com a memória, a cultura, o tempo e a percepção, os processos de criação inserem-se nessa cultura que no âmbito coletivo é memória, dirigindo-se contra o esquecimento, é um mecanismo de transmissão, conservação e elaboração de novos textos.

Podemos dizer que há uma memória coletiva (modos de ação da cultura) e uma memória individual (modos de ação do indivíduo). Toda essa questão diz respeito aos modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias primas da criação.

Segundo Koestler (1983, apud SALES, 2006, p. 68), nossas percepções interagem com a experiência passada, assim é impossível discutir percepção separada de memória. “Não há percepção que não seja impregnada de lembranças”, nos alerta também Jean Yves, (1999, apud SALES, 2006, p.68) e continua: “As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”.

Desse ponto de vista, é interessante observarmos as anotações das cadernetas que serviram de base para a obra de Guimarães Rosa. A convivência com os habitantes locais, os sertanejos, deram o aporte necessário a esta memória impregnada de experiência vital, porém, é particularmente significativo que nas anotações de viagem, estes aportes foram registrados de maneira lírica, o que nos leva a inferir que não somente aquele tempo e espaço são materiais da memória rosiana como também a sensibilidade que tais dados apresentam.

Essa sensação e ações, muitas vezes, são responsáveis por imagens geradoras de descobertas; desta maneira, podemos dizer que compreendemos uma das funções das anotações dos artistas. É uma maneira de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento. São verdadeiros registros de percepções em forma de lembranças e funcionam como possíveis bons encontros para a criação cuja emoção se reativa no momento da releitura.

Retomando a visão macro da cultura, Jerusa Pires Ferreira (2003, p.73) nos fala que:

A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um outro sistema de signos.

As lembranças podem ser comparadas a redes de associações que, segundo Sales (2006, p. 69), sofrem modificações durante a vida. Podemos perceber isso quando verificamos que nós nos modificamos, assim se alteram as percepções que temos do passado, alterando, por consequência, nossas lembranças. Por isso, a reelaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente.

Entre percepção e memória não podemos deixar de destacar a questão do olhar que funciona como filtro, assim as anotações de um artista nos mostram a percepção do seu olhar seletivo, aquilo que lhe salta aos olhos. Este funciona, de acordo com Sales, (2006, p.70) como filtros mediadores e nesse rol, destacamos anotações inclusive de sonhos.

Para tentarmos definir a fronteira entre imaginação transformadora ou lembrança imaginária, temos: “Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos daquilo que vivemos” (SALES, 2006, p.71). E continua Sales a respeito do papel sedutor que tem a imaginação “A imaginação que se apóia no real ou nas lembranças e se lança em direção ao novo, ao desconhecido. No fundo do desconhecido para buscar o novo.” (SALES,2006,p.72)

Podemos nos aproximar das mais variadas informações de diversas maneiras, nossos interesses é que vão escolher o que transformar em lembranças. Fica claro nas repetições que o artista registra, o enfoque, seu ponto de vista, seus focos e recortes singulares. As anotações, no caso das cadernetas B1 e B2, desnudam o projeto poético do escritor e seu fazer literário, as escolhas e reflexões respaldam o que a obra pronta apresenta, ou seja, os livros são testemunhas do complexo trabalho de reflexão, elaboração e maturação em diferentes níveis.

A partir das anotações, observa-se a decisão de aproveitamentos e abandonos de materiais selecionados, alguns serão absorvidos, outros não. Este ato seletivo será a base de um processo de elaboração e maturação e forma um painel que poderíamos denominar como “um trabalho pictórico”.

As imagens selecionadas ganham vigor ao longo do processo de análise, assim, são feitas novas seleções que acionam critérios pessoais. Os desenhos, por exemplo, embora tenham uma aparência de esboços, servem para garantir a imagem captada e preservada para a memória, e sãometiculosamente analisadas pelo seu universo imaginário (Ver anexos 3, p.192; 4, p. 193). As escolhas obedecem à intenção e atração deste. Suas buscas agem direcionadas para essas escolhas que povoam o processo criador. A memória, como espaço da liberdade, opera escolhendo acontecimentos no tempo e no espaço.

O que nos importa ressaltar é o vínculo que há entre o processo de constituição da subjetividade e a memória, visto que as redes de associações são responsáveis por lembranças que se modificam ao longo da vida. Desta maneira, conclui-se que, da relação entre o processo de constituição da subjetividade e a criação, não podemos separar o poeta de seu projeto poético,

das tendências de suas criações e a memória da obra também não pode ser desvinculada da memória que faz o artista ser aquilo que lembra.

Nesse sentido, é particularmente interessante o fato de que Rosa tenha sido um interlocutor sistemático com as coisas de seu tempo e lugar, especialmente o sertão mineiro. De igual forma, podemos vislumbrar no conto “O Recado do Morro”, esta feição subjetiva permeando a criação do autor, sempre sobre a base da coleta de dados toda especial e da recriação poética desses dados em elementos articuladores do conjunto ficcional.

A busca de cada artista se apóia no espaço pessoal, a partir do diálogo com a tradição e/ou com a contemporaneidade. De modo pessoal, opta por seus recursos criativos, seu modo de fazer particular (escolha de tipos, sintaxe, linguagem, pontuação, imagens), esta é uma seleção de procedimentos, lembrando que essas tendências podem apresentar ao longo de toda obra daquele artista, tornando-se uma marca.

Ressalte-se, assim, que os artistas não fazem seus registros necessariamente na linguagem na qual a obra se concretizará, quando necessário, passam por traduções ou outros códigos (SALES, 2006, p.95). A linguagem escolhida é que confere singularidade à obra.

Este campo é o das singularidades, como podemos atestar, como exemplo, os cadernos de viagem de Guimarães Rosa. Neles, observam-se anotações, rascunhos, desenhos, ambiente propício para se pensar a relação palavra imagem, e local de seleção, que nos indicam as preferências do escritor, além de guardarem situações para que pudessem ser lembradas e trabalhadas *a posteriori* (ver anexo 3, p. 192).

Além disso, uma experiência perceptiva vinda de modo intenso pode trazer novas potencialidades da imagem visual a ser especulada. Quando o artista vive a situação ou vê o viver, a percepção visual é registrada, na medida que a associação visual causada pela experiência pessoal é percebida, pode ser explorada pelo artista para outros fins. Fica clara a tendência de seu olhar marcado pelo poder da fiscalidade da imagem. O resultado dessa experiência vivida e sentida passa a pertencer ao universo de possibilidades imagéticas, funcionando como potencial para a obra.

Durante esse percurso sensível da criação, tomadas de decisões e escolhas, possibilitam ao artista conhecer o que quer, e muitas vezes, por motivos como este, a obra acabada se distancia do projeto poético inicial: está recriada ou transcrita.

É compreensivo que aquele que está envolvido em um processo criador encontra-se de tal modo comprometido com a obra em construção que se coloca em condição propicia para o encontro de ideias casuais. O que se observa, enfim, é que a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingenuidade de uma forma inesperada.

Aplicar tais conceitos à leitura da obra de Guimarães Rosa é ativar as vivências, observações, questionamentos, seleções de dados e articulá-los com a sensibilidade de quem pode sintonizar o que vai além da aparência, em busca do essencial de qualquer ser humano, em qualquer época ou lugar.

2.5 – *O discurso representado das bocas que falam*

Na concepção de Bakhtin (1993), a prosa literária é o espaço do homem que fala e de sua palavra. Nela, os falantes trazem seu discurso original, sua linguagem, seu ponto de vista, abrindo possibilidades para o plurilinguismo. De acordo com o autor, o plurilinguismo social entra no romance com toda sua diversidade e fala as línguas de todos os gêneros, profissional, popular, científico, pessoal, seja como imagem personificada do autor convencional, seja através do narrador ou de personagens.

O romancista, que não conhece apenas uma linguagem, uma vez que é um sujeito igualmente social, não pode ignorar ou esquecer, no espaço da escritura, essas múltiplas vozes, que, por sua vez, penetram o texto e são por ele representadas artisticamente, e se materializam nas pessoas que falam.

Uma linguagem particular num texto literário representa um ponto de vista particular sobre o mundo, esse discurso considerado, tornar-se-á representação no discurso literário. Assim, o modelo de língua, que se tem na escritura literária em prosa, é o de uma perspectiva social, fundido no discurso.

Bakhtin nos assegura que o modelo da linguagem na arte literária deve ser um híbrido linguístico intencional. Devem existir, obrigatoriamente, duas consciências linguísticas, aquela que é representada e aquela que representa, pois se não houvesse a segunda consciência, não estaríamos diante de uma imagem da linguagem, mas somente diante de uma amostra da língua de outrem.

Este pensamento, quando relacionado à obra de Guimarães Rosa e, detidamente, no conto “O Recado do Morro”, indica que as instâncias narrativas, perceptíveis em um primeiro momento, são facetas diversas entre si, mas recuperadas pelo autor sob a forma de enredo movente, cujo percurso vai da vivência à ficção, permeado por consciências interativas, mas não excludentes ou subordinadas a um ponto de vista único.

Sinteticamente, o argumento na prosa literária serve para a representação de sujeitos falantes e de seus universos ideológicos. No espaço do texto literário, realiza-se o reconhecimento de sua própria linguagem na linguagem de outrem, sua visão de mundo na visão de mundo de outro, a exemplo dos sete recadeiros de “O Recado do Morro” que se reconhecem entre si e em seus discursos, formando, a partir destas interlocuções, um outro percurso que, hipoteticamente, estamos tomando como a terceira viagem constante na novela.

Em consequência desta pluralidade, do ponto de vista da linguagem, no texto literário, na sua totalidade, o híbrido intencional e consciente organizado é dominante. Por isso, o autor não visa a uma reprodução linguística exata do empirismo das linguagens que traduz, mas o domínio literário das representações dessas linguagens. O híbrido literário requer um esforço enorme do escritor, é estilizado do início ao fim, pensado, elaborado, pesado, distanciado, orquestrado, para não se confundir com as linguagens cotidianas.

Por conseguinte, o trabalho literário não apenas não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer também o conhecimento das linguagens do plurilinguismo, requer expansão e aprofundamento do horizonte linguístico e aguçamento da percepção das diferenças sócio-linguísticas por parte do autor.

As palavras das personagens, em “O Recado do Morro”, possuem autonomia, ou seja, possuem uma perspectiva própria, mas, ainda assim, não se pode ignorar que é a palavra de outrem numa linguagem de outrem; elas também podem refratar as intenções do autor e, consequentemente, podem ser a segunda voz desse autor introduzindo a estratificação e o plurilinguismo.

E quando numa observação superficial, a linguagem do autor parece direta e francamente intencional, atrás desse plano liso e unilíngüe descobrimos uma prosa tridimensional, um plurilinguismo profundo, que responde aos imperativos do estilo, definindo-o (BAKHTIN, 1993, p,120)

O plurilinguismo está disseminado no estilo de Rosa, ao redor de suas personagens, criando zonas particulares que são formadas a partir de sumidouros dos personagens, das diversas formas de transmissão dissimulada do discurso de outrem; essa zona é o raio de ação da voz da personagem que, de uma maneira ou de outra, se mistura com a voz do autor.

Diz-nos Bakhtin que uma das formas mais importantes e substanciais de introdução e organização do plurilinguismo na prosa literária, são os gêneros intercalados, a saber: a confissão, o diário, o relato de viagem, a biografia e as cartas. Com a introdução dos gêneros intercalados, fundamentais para o dialogismo, há uma introdução dessas linguagens, que são importantes, principalmente como ponto de vista produtivo objetais que ampliam o horizonte linguístico e literário. Elas ajudam a conquistar novos mundos de concepções verbais para a literatura, mundos já sondados e parcialmente conquistados em outras esferas extra-literárias da vida linguística, seja da experiência do próprio autor, seja como fonte de pesquisa. Os gêneros intercalados são formas fundamentais para a introdução dialógica com o mundo exterior ao texto.

De todo modo, todas essas formas permitem ao autor realizar de modo indireto a inserção de linguagens de outrem, históricas, sociais, uma vez que a prosa literária propõe uma linguagem plural, estranha, é a ideia de linguagem única, indiscutível, ou seja, um único timbre linguístico não bastaria à prosa literária, o resultado é um texto plurilíngüe e internamente dialogizado.

Por conseguinte a bivocalidade na prosa literária, a exemplo do conto rosiano, mergulha na diversidade sócio - linguística dos discursos. Além

disso, os discursos são encarnados nas imagens individuais das personagens, e as contradições das vontades e das inteligências individuais imersas no plurilinguismo são reinterpretadas no espaço do texto. Por isso, a dialogicidade interna do discurso prosaico cresce a partir de uma linguagem plurilíngüe e pré-elaborada enquanto fenômeno social formado historicamente.

Essa bivocalidade é pré-descoberta e antecipada pelo escritor na diversidade viva da língua e das linguagens. Se o autor for surdo para a bivocalidade e para a dialogicidade interna do discurso vivo, em transformação, ele nunca empreenderá nem realizará as possibilidades e problemas reais do gênero literário que partem dessa premissa. Para escrever prosa literária, ou seja, para narrar, é indispensável que o escritor ouça a diversidade essencial da linguagem real.

Desse mundo posto em questão, o autor fala uma linguagem diversificada e internamente dialogizada, podendo conferir voz até à classe marginalizada da sociedade, como o faz Rosa em “O Recado do Morro”, assim, linguagem e objeto se revelam para ele, no seu espaço histórico, na sua transformação social e plurilíngüe.

A apresentação do mundo e a estilização da linguagem se entrelaçam na literatura rosiana, na conscientização e no discurso social. Mas, o caminho do discurso poético em direção ao seu objeto, e à unidade da linguagem, caminho no qual o discurso, continuamente, se encontra e se orienta de forma recíproca com o discurso alheio, permanece nas escórias do processo criativo. Este é retirado como aquele que retira andaimes após o término de uma construção, a obra acabada se eleva como um discurso único e objetivamente centrado sobre um mundo virgem.

A prosa literária pressupõe a percepção da concretude e da relatividade históricas e sociais da palavra viva, de sua participação na transformação histórica e na luta social; e ela toma a palavra ainda quente dessa luta e desta hostilidade, ainda não resolvida e dilacerada pelas entonações e acentos hostis e a submete à unidade dinâmica de seu estilo. (BAKHTIN, 1993, p.133)

É nestes termos que os conceitos de polifonia e dialogismo têm na obra bakhtiniana sua concepção e sustento. Para o autor, há uma relatividade na percepção única porque, entre a mente que percebe e a coisa

percebida, há uma diversidade de focalizações. O ponto de vista único não implica unicidade de configuração, pois o olhar que um indivíduo dirige ao mundo cria uma simultaneidade de percepções.

Se, por um lado, a percepção é ativada de um único foco, por outro, temos de reconhecer que um objeto ou evento pode ter uma focalização múltipla e simultânea. Para Bakhtin, a percepção humana é comandada pela lei do posicionamento que determina o prisma do campo visual de focalização. (MACHADO, 1995, p.37)

Tanto a teoria do romance de Bakhtin quanto o conceito de dialogismo mostram-se impregnados dessa postura crítica. A relação autor - personagens, a autonomia que os personagens adquirem ao longo da narrativa com relação ao discurso do narrador, foram definidos por Bakhtin a partir da lei do posicionamento e das relações tempo e espaço que ela pressupõe. A lei do posicionamento se estrutura a partir de um princípio visual e físico elementar: “o que vemos é governado pelo modo como vemos e este é determinado pelo lugar de onde vemos”. (HOLQUIST, 1990, p. 164, apud MACHADO, 1995, p.37).

Segundo Holquist, este é o princípio que orienta a atitude do autor com relação à personagem dentro da perspectiva dialógica, também é o princípio que permitiu Bakhtin considerar as várias vocalizações que entram na constituição do dialogismo.

O exemplo da experiência que Bakhtin nos apresenta para ilustrar este princípio é simples: Quando nos defrontamos com uma pessoa, nossos horizontes concretos não coincidem. Eu sempre vou ver e saber algo que o outro, graças a sua posição em relação a mim, nunca poderá ver, como, por exemplo, as partes de seu corpo inacessíveis ao seu olhar (cabeça, rosto, costas). Quando nos olhamos, dois mundos diferentes se refletem em nossas pupilas (BAKHTIN, 1989:28, apud MACHADO, 1995,38).

Embora as duas pessoas participem do mesmo evento, este se revela de modo diferente para cada uma delas, exatamente porque o lugar de cada uma é único e indivisível, portanto, é possível considerar que há diferentes focalizações para um mesmo episódio. Este é o primeiro momento

da atividade estética geradora do romance visto que autor e personagens não ocupam o “mesmo lugar” na construção do discurso romanesco, ou seja, a personagem possui uma forma espacial que define o campo de seu discurso em relação ao discurso do autor. Estes são os limites do circuito dialógico, por isso, para Bakhtin o personagem é sempre o outro, aquele que está fora do campo do autor, constituindo em relação a ele um excedente de visão.

Tendo em vista estes pressupostos, Bakhtin, traz o conceito de polifonia como multiplicidade de vozes e consciências independentes e distintas que, segundo o pensador, representam pontos de vista sobre o mundo.

Assim, o romance polifônico é inteiramente dialógico e a palavra literária não pode ser tomada isoladamente, mas representa a intersecção de superfícies textuais, o diálogo de diversas escrituras, isto é, do contexto atual e a de contextos anteriores.(FÁVERO, 2003, p.50)

Para ele, um texto é por natureza intertextual, “visto que o discurso encontra o discurso do outro em todos os caminhos que conduzem ao seu objeto e ele não pode deixar de entrar em interação viva e intensa com ele” (BAKTHIN, 1981, 98, apud, FIORIN, 2003, p.79). Conforme podemos observar, Rosa, ao criar um discurso encadeado através dos recadeiros, opera, pela vias da ficção, essa interação aberta ao diálogo, sem que nenhuma das partes perca sua autonomia, não obstante os desdobramentos que o discurso de um recadeiro adquire em seu sucessor.

A ficção da modernidade nasce do encontro dessas vozes diferenciadas que se somam, se interligam, interanunciam, se contradizem, se homologam, e se imbricam umas às outras. A personagem é uma posição do eu do ator, uma voz pura. Para Bakhtin, o autor criador e as personagens ocupam no texto, campos e lugares diferentes, porque suas posições em relação aos acontecimentos são diferentes. No texto literário, o diálogo é um gênero discursivo basilar. Buber nos completa:

O diálogo não se impõe a ninguém. Responder não é um dever, mas um poder. O diálogo não é, como o dialético, um privilégio da atividade intelectual. Ele não começa no andar superior da humanidade, ele não começa mais alto do que ela começa. Não há aqui dotados e não dotados, somente há aqueles que se dão e aqueles que se retraem.(BUBER, 1982:71, apud MACHADO, 1995, p. 38)

Pela teoria do dialogismo de Bakhtin, e em conformidade com as colocações de Buber, os aspectos diferenciais provenientes dos diferentes pontos de vista entram simultaneamente na constituição do ato comunicativo. Também o dialogismo se constitui pelo não-dito, ou seja, deve-se considerar o contexto extraverbal, aquilo que está fora dos limites do verbal que podem estar representados nos signos verbais, graças ao processo de inter-relação entre os vários sistemas de signos. O dito é apenas um dos elementos do ato comunicativo, em que cabe também o não dito, por isso a situação se integra ao enunciado como elemento indispensável à sua constituição semântica.

Em “O Recado do Morro” é interessante notarmos, principalmente nas falas dos recadeiros, que as palavras são entremeadas por reticências. Seus discursos nascem de discursos anteriores, porém, pelo fato de estarem marcados pela oralidade e por características cognitivas das personagens, inúmeras lacunas expressivas são figuradas de modo reticente. A inclusão deste expediente por parte do autor é mais um recurso para o qual a leitura deve atentar.

Pelas formulações de Bakhtin, entende-se que mesmo o monólogo constitui-se em texto dialógico. Por seus postulados, devemos considerar que a linguagem, na sua relação fundamentalmente social e histórica, é dialógica. A originalidade da teoria de Bakhtin sobre o romance advém dessa concepção multidiscursiva da língua e da multertextualidade dos discursos como observa Jha, estudioso da obra bakhtiniana:

Nesses termos, a língua não é simplesmente o meio que o romancista tem para representar, ela é, também, o mundo que ele representa. Cada texto romanesco não é mais que um sistema de línguas. Os personagens existem para que se possam enunciar as palavras, cada personagem de um romance é um ideólogo, que traz para o texto sua própria valoração, positiva ou negativa, da realidade social. (JHA, 1985, apud FIORIN, 2003, p.71)

Na narrativa polifônica, a emissão de várias vozes, independentes e contrárias entre si, preserva a multiplicidade de pontos de vista e de visões acerca de uma mesma existência, um mesmo mundo, um mesmo evento, tudo resultando na construção de uma representação do mundo mais viva e mais fiel, relativamente à concreta existência humana.

Reportando-se à obra de Dostoiévski, a qual tomou como objeto de estudos a polifonia e a dialogia, e que podemos utilizar para nosso entendimento acerca do texto literário, em especial “O Recado do Morro”, Bakhtin posiciona-se quanto ao aspecto polifônico da obra do teórico russo:

Não há em suas obras pluralidade de caracteres e de destinos desenvolvidos dentro de um único mundo, mas, verdadeiramente, multiplicidade de consciências (...) cada uma das quais possui seu próprio mundo e se combina aqui na unidade de um acontecimento, continuando sem se confundir. Efetivamente os seus heróis, não são apenas produtos da fala do autor, são também sujeitos de seu próprio dizer. (BAKHTIN, 1970:10-11, apud, FIORIN, 2003 p. 75)

Compreender o discurso literário a partir da teoria do dialogismo de Bakhtin é compreender a representação de um discurso dentro do outro. O discurso da prosa é a transmissão da palavra do outro, segundo a multiplicidade de pontos de vista. Para Bakhtin, é expressão, enunciação:

Quando as pessoas se comunicam, elas não são máquinas enviando e transmitindo códigos, mas consciências engajadas na compreensão simultânea: o falante ouve e o ouvinte fala. Uma enunciação é um elo numa complexa cadeia de comunicação. (CLARK & HOLQUIST, 1984, p.127, apud, MACHADO, 1995, p. 41)

Para Bakhtin, a arte e, particularmente, a literatura, na medida em que se dirige a um outro, seu destinatário, (o leitor, o público), sua matéria provém de um outro sujeito, um destinador (integrante de uma comunidade, de uma classe social, etc.), essa matéria sempre será um artefato de natureza social, ressaltando a questão sociológica da poética.

Na teoria bakhtiniana de literatura, o conceito de discurso deve ser entendido como um mecanismo dinâmico, do qual vocábulo algum pode ser compreendido em si mesmo, já que todos os termos de um texto vêm inseridos em múltiplas situações, em diferentes contextos linguísticos, históricos e culturais, assim o texto possui sempre um sentido plural. Nenhuma língua possui um sistema homogêneo, elas são mesclas de dialetos, normas, registros, socioletos, desse conjunto multifacetado derivaria a multitextualidade do discurso. Por isso, o sentido de uma obra literária seria fruto de uma construção dialógica.

Já a respeito da análise narratológica, interessam ao teórico russo as relações de comunicação entre destinador e destinatário, ou seja, seu

método é o da “compreensão respondente”, ou a interpretação. No momento em que o sujeito procura interpretar ou compreender o outro, em lugar apenas de conhecer o objeto, caracteriza-se o caráter dialógico da interpretação; assim, na compreensão de Bakhtin, trata-se de uma relação entre sujeitos, destinador e destinatário, e a interpretação aparecerá como uma espécie de resposta às questões colocadas pelo texto interpretado.

Para Bakhtin, a alteridade define o ser humano, porque o outro é imprescindível para sua própria concepção e compreensão, e nos diz: “é impossível pensar no homem fora das relações que o ligam ao outro”. (2006, p.35-36), e continua: “o ser mesmo do homem (tanto exterior quanto interior) é uma comunicação profunda”. E, por fim acrescenta que: “a vida é dialógica por natureza”.

Todos esses conceitos nos levam a entender sua pertinência no entendimento de nosso referencial de análise, visto que se trata, desde a sua anterioridade – a viagem de 1952 – até o enredo do conto, de uma sucessão de interações marcadas sobremaneira pelo dialogismo, nas relações do sistema discursivo.

Desde o intercâmbio entre o autor mineiro, Rosa, e os integrantes da comitiva, tocando uma boiada pelo sertão de Minas, até as *performances* dos personagens no conto, o que temos são suas múltiplas vozes enunciando pontos de vistas diferentes e complementares no entendimento da natureza, do homem e do grupo ao qual pertencem linguisticamente. De igual modo, pode-se dizer que no plano geral da obra “*Corpo de Baile*”, o que temos são *performances* em sub-conjuntos que se somam para formar o conjunto total da obra.

A este propósito, é necessário compreender que os subsídios de Rosa são sempre múltiplos, pois sua inserção no mundo lhe dá base para suas criações, que advêm de interações variadas e distintas entre si. Rosa será aquele que fará a síntese necessária em conformidade com sua intencionalidade. É por este motivo que a leitura da novela “O Recado do Morro” será feita a partir dos seus elementos articulados sem perder de vista a multiplicidade de aspectos que subsidiaram sua experiência de criação.

Capítulo 3

O Recado do Morro: sete histórias em rede de criação

É impossível separar minha biografia de minha obra. Veja, sou regionalista porque o pequeno mundo do sertão (...) este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo. (ROSA, João Guimarães, apud GALVÃO, 2006, p.86) (fala aos jovens em “O Cruzeiro” 23.12.1967),

Que a escritura de Guimarães Rosa se faz na fronteira entre o vivido e o imaginado é um fato. Nele, o diário se desdobra, muitas vezes, entre o objetivo exploratório-científico e intenções literárias. Do ponto vista específico da criação, há indícios de que a intenção do viajante na escritura do relato passa por uma mediação entre o visto e o vivido pelo olhar, sob a visão e valorização do narrador viajante que o contamina, com sua subjetividade a objetividade do real, advinda do autor empírico, como haveremos de averiguar.

3.1- Anotações de viagem em “O Recado do Morro”

De acordo com inúmeros estudiosos de literatura e, principalmente, da obra de Guimarães Rosa, o experimentalismo é um traço recorrente em suas criações. Particularmente, no que diz respeito à linguagem, o autor mineiro traz grande inovações linguísticas, mas também o expediente de coleta de dados marca sobremaneira suas criações.

É dentro deste âmbito investigativo que a viagem de 1952 deu origem às obras *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: veredas*. A título de comprovação, temos o artigo intitulado “O homem do avesso”, em que Antonio Candido (2000), ao se reportar à *Grande Sertão: veredas*, confirma a relação entre os enredos de vários textos rosianos e a experiência etnográfica vivenciada pelo autor.

A experiência documentária de GR, a observação da vida sertaneja, a paixão pela coisa e o nome da coisa, a capacidade de entrar na psicologia do rústico - tudo se transformou em significado universal graças à invenção, que subtrai o livro da matriz regional, para fazê-lo exprimir os grandes lugares-comuns, sem os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório, e na verdade, o Sertão é o Mundo (CANDIDO, 2000, p. 122).

De acordo com as colocações de Candido, podemos entender que o processo criativo de Guimarães Rosa possui duas vias: a do sertanejo que, enquanto diplomata, interage com o mundo; e a do viajante que retorna às origens em uma espécie de realimentação daquilo que ele é. Fruto dessas interações profícuas, a obra do autor mineiro, crivada por sua sensibilidade

poética, não só contempla o aqui e o agora do sertão, como os transcende existencialmente.

No processo de contextualização de seus enredos, ainda observado por Antonio Cândido, a obra de Guimarães Rosa se finca em

(...) três elementos estruturais que apóiam a composição: a terra, o homem, a luta. Uma obsessiva presença física do meio; uma sociedade cuja pauta e destino dependem dele; como resultado o conflito entre os homens (CANDIDO, 2000, p. 123).

Amalgamados um ao outro e, portanto, inseparáveis entre si, a composição rosiana detém na relação forma – conteúdo um trabalho com a matéria linguagem, em estado selvagem e original no que concerne à vida em seus múltiplos aspectos. Ainda que consideremos, de um ponto de vista panorâmico, que o experimentalismo modernista tenha tido em Guimarães Rosa sua culminância, a linguagem em sua obra, conforme o próprio autor colocou, forma par com a vida e serve de espelho a quem a utiliza.

Se de um lado, temos Antonio Cândido “radiografando” os três pilares rosianos em sua literatura, de outro, Mônica Meyer, bióloga, educadora e cientista social, nos indica um de seus fundamentos mais ricos: a natureza do sertão mineiro.

Segundo Meyer (2008), a coleta de dados, conforme comentários traçados em anexo (ver anexo 9, p. 200), demonstra que a percepção da natureza feita por Guimarães Rosa se pauta em três aspectos: as cores, os cheiros da natureza e sons; o tempo da natureza e a ordenação da natureza. Contudo, estes aspectos surgem, em seus textos poéticos, como emanações de um modo peculiar de ver o sertão em seus vários feitios.

(...) a paixão de Guimarães Rosa pelo mundo natural salta das páginas com muitas citações e descrições de plantas, bichos, rios, morros, lugares, pessoas, auroras, crepúsculos. O espaço é esquadrinhado em quatro dimensões ligando os elementos do céu, da água, da terra e do fogo. De imediato, percebe-se um Guimarães Rosa naturalista, dono de uma forma poética única de expressar a natureza (...) (MEYER, 2008, p.29).

Das duas cadernetas intituladas Boiada 1 e Boiada 2, existem anotações aproveitadas em *Corpo de Baile* e, mais especificamente, em “O Recado do Morro”, nosso referencial de análise. Em seu conteúdo, temos

frases, palavras, cenas e paisagens, sob a forma de observações fragmentárias, provenientes da viagem empreendida por Rosa. Este aproveitamento, contudo, se dá em vários níveis de linguagem, ora de forma compacta, ora dispersa. O fato é que bois, aves, árvores e expressões sonoras do sertão compõem, principalmente no nível do narrador, o panorama do cenário do conto, qual seja, o sertão mineiro.

Entretanto, se o documento e a ficção se apresentam de forma dialógica, entre eles se interpõe a figura do poeta, que transforma em imagens os dados do sertão, convertendo-os em um espaço matricial para real e mítico, fala e escritura, os quais coexistem amalgamados à topografia, definindo o homem rosiano em uma necessidade peculiar a sua criação.

“O Recado do Morro” é marcado por uma percepção em que a natureza não é sujeito nem objeto, antes, opera-se uma comunhão entre o meio e o homem e todos recebem um tratamento de seres animados em suas características peculiares, porém, com a intensidade significativa que somente a *poièsis* de Guimarães Rosa, homem do sertão e do mundo, pode conferir.

Como veremos adiante, no confronto entre as cadernetas de viagem e o conto, as descrições já são, elas próprias, pautadas pelo lirismo, e sua transferência para o conto ocorre de forma imaginativa e visual, o que confere ao texto poético um grande poder de representação.

A comparação entre texto etnográfico e texto poético aponta para dois perfis de dialogia. Em um, existe o paralelismo de ideias e dados, com a percepção, empiricamente registrada, correspondendo à organização da memória; em outro, as evidências, ora sutis, ora graves, mas, em todo caso controladas pela criação ficcional, demonstram a reciprocidade, ainda que parcial, entre os dois textos.

Para efeito de demonstração, partimos do panorâmico – paralelismo de ideias e dados – até o específico – evidências comprobatórias da coleta no texto poético.

3.1.1 - Paralelismos entre ideias e dados

Denomina-se paralelismo de ideias a não coincidência formal *stricto sensu*, os atributos dos elementos naturais sejam eles visuais ou auditivos, trabalhados sensivelmente, o que dá às partes comparadas um caráter mais intenso por conta da imaginação criativa do autor.

Quanto à flora - a natureza é apresentada em um processo de mutação em que os elementos ganham vitalidade, são apresentados dinamicamente; comprovam-no as formas verbais utilizadas nos textos poético e etnográfico: manejando, rachando, estalando, saindo.

Com esta forma nominal, as expressões se tornam enérgicas, pois apontam para ações contínuas, animadas, vivas em sua progressividade.

Agora, pelas penedias, escalam cardos, cactos, parasitas agarrantes, gravatás se abrindo de flores em azul-e-amarelo, azagaias de piteiras, o pau-d'óleo com raízes de escultura, gameleiras **manejando** como alavancas suas sapopemas, **rachando** e **estalando** o que acham; a bromélia cabelos-do-rei, epífita; a chita – uma orquídea; e a catléia, sofredora, rosíssima e roxa, que ali vive no rosto das pedras, **perfurando**-as. (ROSA, p. 31)

(...) o pau-d'óleo **saindo** do barranco, como uma foca empinada (B2, p.41). (Grifos nossos)

Quanto ao conjunto água, riacho e aves – a descrição da natureza feita por Guimarães Rosa presentifica assimilações que põem em funcionamento os vários sentidos pelos quais se apreende o mundo.

A partir destas apreensões, caracterizamos e valorizamos contextos e seus elementos. No caso do autor mineiro, um dos elementos naturais mais apreciados são as aves que, mesmo quando desconhecidas, não deixam de ser registradas ao menos por um dos sentidos, como a audição, conforme ocorre nos trechos que seguem, tanto no conto como na viagem empreendida.

O exercício de imaginação ganha proporção frasal, a natureza fala, se auto enuncia de forma poética, quase ritmada.

Ali o riachinho, por pontas de pedras, parecia correr defugido, branquinho **com uma porção de pés**. Suaves águas. Da gameleira, o Passarim, superlim. E, longe, piava outro passarinho – um sem

nome que se sabia – o que canta a toda essa hora do dia, nas árvores do ribeirão: - “**Toma-a-benção-ao-tí-i-o, João!**...” (ROSA, p. 47).

SOCÓ: cro, cro, cro. O canto da SARACURA. O belo pio do NHAMBU (B1, p.9).

ROLA CALDO DE FEIJÃO, pia diferente: ela tem um **arrulhozinho** como o da juriti, mas mais fraco (ROSA,B1, p. 14).

AGUA-SÓ: O canto é **tiririri-chóo-chóo-água-só, água-só...**(reza-povo, reza-povo!... outros dizem que é como ela canta) Canta espirituado: água-só, água-só. (ROSA,B1, p. 19) (grifos nossos).

Ainda em relação às aves, é grande o número de referências que o autor utiliza. Os pássaros participam de vários conjuntos semânticos, pois estão relacionados à marcação do tempo, às estações do ano, mas também à localização humana imersa no contexto agreste com o qual comunga.

Rosa sempre os descreve em suas cores, seus comportamentos, mas, sobretudo, em seus cantos – traço em comum com a vida cotidiana do sertão mineiro. Do ponto de vista auditivo, a cantoria das aves compõe um dos painéis mais líricos que a viagem apresenta, e no que se refere às cores, formam o que Meyer denominou “*uma verdadeira aquarela*” (MEYER, 2008, p.130).

Mas seo Olquiste agora só dava atenção a algum pássaro. O pitangui, **escarlate**, sague-de-boi. Mesmo voava um urubu-caçador, de **asas preto e prata**. O mais eram joões-de-barro. A viuvinha-do-brejo tentava **cantar melhor**: o macho se dirigindo à fêmea, no apelo de reunir. Depois, vendo o espiralar dos gaviões, soltou o **grito-pio** de alarme. (ROSA, p. 65).

Trinam canários...Canarinho é muito madrugador; papa-capim; pássaro preto (ROSA, B1, p.p.7)...

8hse 10'- cantam periquitos e a fogo-apagou e os pássaros **pretos** (...) um bando de pombas verdadeiras (...)fogo apagou **cantando alto**. E os pássaros pretos lúdicos jograis (...) A fogo-apagou, **seu canto parece longe**, e ela está perto...Sempre os casais de periquitos. Suas sombras no chão. Seu descerrar de verde fino (ROSA,B1,p.11/12)

(...) manhã cedo **canta** a saracura (nas veredas) (ROSA,B1,p.19) (Grifos nossos).

Quanto às veredas-água e seus sons – a água é apresentada em sua grandiosidade, seus aspectos sonoros e sua importância para a vida sertaneja.

Ela mesma, água, é apresentada como elemento vivo, que gera, conduz e garante a vida. Órgão do mundo, a água rosiana é uma realidade poética que desperta sensibilidade, dá frescor e claridade às palavras. Seus rumores não são o que são, mas os que se tornam: elemento solidário que engrandece, magnifica e humaniza os intercâmbios aparentemente naturais, de forma íntima e branda:

Fim do campo, nas sarjetas entemontâs das bacias, **um ribeirão de repente vem, desenrodilhado**, ou o fiúme de um riachinho, e dá com o emparadamento, então cava um buraco e por ele se soverte, desaparecendo num emboque, que alguns ainda tem pelo nome gentio, de anhanhonhacanhuva. Vara, suterrão, travessando para o outro sopé do morro, ora adiante, onde rebrota desengolido, a água já filtrada, num bilo-bilo fácil, logo **se alisando branca e em leves laivos se azulando**, que qual polpa cortada de caju. E mesmo córregos se afundam, no plão, sem razão, a não ser para poderem cruzar intactos por debaixo de rios, e remanam do túnel, ressurtindo, longe, e depressa se afastam, seguindo por terem escolhido de afluir a um rio outro. (ROSA, 2001, p. 30).

Rumor de um novilho atravessando água. Lá do outro lado, em cima, os bois pastam. Vaqueiros e cavalo os vigiam. **A vaca bebe, pára e sopra (tomando respiração), e torna a beber**. O tauá forma degraus lamelados (ROSA, B2, p. 36-37).

Perto (sobre o) do **Córrego, belo, que murmura grosso mormôr**. (ROSA, B2, p. 56). (Grifos nossos)

Quanto ao céu e as nuvens – os relatos apresentam a mesma dinamicidade dos outros elementos componentes daquele contexto, com os quais, como sempre, se relacionam. Céu e nuvens, contudo, são apresentados com toda a plasticidade das cores.

O processo de adjetivação da natureza em Guimarães Rosa transita da imaginação para imagens, e destas para aquela, e, quanto a céu e nuvens particularmente, entrelaça opostos – serras / céu – nuvens, irmanando-os.

O **céu** não tinha fim, e as **serras** se estiravam, sob o esbaldado **azul** e enormes nuvens **oceanoasas**. Ora os cavaleiros passavam por um socalco, entre uma quadra de pedreira **avançante**, pedra **peluda**, e o despenhadeiro, uma frã **altíssima** (ROSA, 2001, p.37).

Lá, onde, **brancas**, como dunas, de sal entre as árvores do horizonte, as nuvens saem (sobem) da terra. Mugem, aqui. E há, mais altas, nuvens azuis – de frio – e brancas, cosidas de sol, com ninhos de sol. Mas o pasto já perdeu a iluminação de seu chão (...) Crepúsculo cor de cobre. Beleza de céu e nuvens. **Altura!** (ROSA, B2, p.32)

6 horas menos 10'. No **puro, fino, azul** do céu, **nuvens alaranjadas, doces, discretas**. No nascente e no poente. De todos os lados. Só num ponto é que há nuvens **azuis**, de friura. (ROSA, B2, p.58). (Grifos nossos)

Conforme notamos, a coleta de dados constantes nas cadernetas Boiada 1 e Boiada 2 de fato subsidiaram a criação de “O Recado do Morro”, principalmente quanto ao plano de conteúdo. Resta-nos verificar, portanto, quanto desse conteúdo também foi transposto para a expressão.

3.1.2 - Evidências de intercâmbios entre coleta e recriação da realidade

A presença não só de vocábulos, mas igualmente de expressões demonstram que a interação autor e itinerário de viagem foi marcada por signos naturais que, somados ao trabalho poético, construíram um modo de ver, interagir e representar a natureza em seus múltiplos aspectos.

Quanto à marcação natural do tempo – um dos aspectos de mensuração cronológica é o sol. Este traça um caminho, cujo percurso e incidência indicam as horas. Meyer considera que “O curso do sol serve como ponto de referência, indicação de acontecimentos e direção das atividades” (MEYER, 2008, p.147).

Além disto, observe-se o uso da cor ocre, cuja utilização está relacionada a mapas; o que é bastante sintomático, se considerarmos que ela caracteriza o espaço inicial da jornada que está sendo empreendida. Nesse sentido, a comunhão de vários elementos indica tempo e espaço, definindo as ações sejam elas humanas ou não, até porque a natureza inclui o homem como parte de sua dinâmica. O *S*, morfema relativo ao Sol se desdobra em caminho e companheiro, segue “*serra-acima*”, de forma “*solene*” e bem próximas “*sombra*s”.

Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um **S**, que começa grande frase. E iam, **serra-acima**, cinco homems, pelo espião divisor. Dia a muito menos de meio, **solene sol, as sombras deles** davam para o lado esquerdo. (ROSA, 2001, p. 27)

Vouu uma pomba verdadeira sobre nós. **O sol a iluminou por baixo** (...) **sol-por**. (ROSA, B2, p.6)

(...) vem os periquitos (...) o bicudo (...) as grandes maracanãs na embauba enorme, e **na mangueira que o sol doira** (ROSA, B2, p. 19). (Grifos nossos)

Quanto a Serra dos Gerais – as descrições do sertão mineiro ocorrem com características de variedades de cor, apresentadas formalmente. Suas constituições visuais são fôrmas lineares que se ondulam de forma montanhosa – “*a última serra verde ondula*”..

Sua apresentação obedece à geografia do local – “*montes pós montes, morros e corocovas. Serras e serras, por prolongação*”, mas poeticamente sinuosa.

De feito, diversa é a região, com beleza, maravilhal. Terra longa e jugosa, de **montes pós montes: morros e corocovas. Serras e serras**, por prolongação. Sempre em apique bruto de pedreiras, enormes pedras **violáceas**, com matagal ou lavadas. (ROSA, 2001, p.29)

Reflete-se no pescoço (tábua do pescoço) da mula, os moventes reflexos de sol e sombra das folhas com seus interstícios. Uma libélula grená (vermelha episcopal) (ROSA, B2, p. 37)

Coleio de serras, de verdes e azuis. Longíssimas, doçura de paisagem (...) limite (nordeste e este) a última serra verde ondula; a serra azul é quase uma reta. (ROSA, B2, p. 40). (Grifos nossos)

Características dos Gerais – Aqui, as formas, suas linhas e cores ganham não só dinamismo, mas também fluidez. O morro, a serra, a vegetação não são apenas elementos definidores de um contexto ou cenário, possuem *performances* próprias, como que atuando conjuntamente inclusive com o ser humano.

Se nas cadernetas a descrição já se faz por uma comparação sensível, no conto, é tratada por e com uma linguagem primordial que não dissocia objeto e referência, antes são apresentados de forma vivificadora. Vejamos:

(...) o chapadão de chão vermelho, desregral, o frondoso cerrado escuro feito um mar de árvores, e **os brilhos risonhos na grava da areia**, o céu um sertão de tão diferente azul, que não se acreditava, o ar que suspendia toda claridade, e **os brejos compridos desenrolados em dobras** de terreno montanho – veredas de atoleiro terrível, com de lado e lado o enfile dos buritis, que nem

plantados drede por maior mão: por entre o voar de araras e papagaios, e **no meio do gemer das rolas e do assovio limpo e carinhoso dos sofrês**, cada palmeira semelhando um bem-querer, coroada verde que mais verde em todo o verde, abrindo as palmas numa ligeireza, como sóis verdes ou estrelas, de repente. (ROSA,2001, p. 53).

Morros azuis me percorrem, desenharam-se do céu. (ROSA, B1, p, 5)

Ao fundo, a **Serra dos Gerais** – mal levantada, chata, mas **se estirando num movimento sensível, suave movimento, via norte**. Com sua espinha e base verde-escuras, entre esses o flanco verde-claro, onde se hospedam as úmidas veredas. O céu é uma poeira azul. Papagaios no vôo-loiros verdadeiramente. (ROSA, B2, p.40). (Grifos nossos)

Quanto a lapas e animais como corujas em interação – o registro das características de cada espécie, e sua comunhão com o espaço em que está inserida, revelam com intensidade os vários movimentos e momentos da vida sertaneja. Expressões dos animais ganham tratamento de personificação ou, em outros termos, são humanizados.

Lapas, com salitrados desvãos, onde assiste, **rodeada de silêncios** e acendendo globos olhos no escuro, a **coruja-branca-de-orelhas**, grande mocho, a estrige cor de pérolas – **strix perlata**¹. (ROSA, p.30)

CORUJA BATUQUEIRA: seu canto é quase choro de uma **criança**. Também faz: - Quên! Ken! Ken! **CORUJA GRANDE DE ORELHA:** canta de todo jeito. **Ela grita feito uma pessoa:** Hú! (E outras de sistema esquisito, que a gente aqui não pode fazer comparação) (ROSA, B1, p.20). (Grifos nossos)

Anus, papagaios, caracará e gavião – A reprodução de vocábulos onomatopéicos dá ao texto um valor melódico e harmonioso e, ao fazê-lo, cria um quadro iconicamente articulado. Na verdade, enunciam, por meio de signos naturais os acontecimentos e as formas pelas quais são apreendidos.

Papagaios roucos gritam: voam em amarelo, verdes. Vez em vez, se esparrama um grupo de **anus**, coracóides, que piam pingos choramingas. O caracará surge, pousando perto da gente, quando menos se espera – um gaviãoão vistoso, que gutura. Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando - pela guisa esses sabem o que-há-de-vir. (ROSA,2001, p.31)

¹ O grifo é do autor.

Três anus brancos, arrepiados, quentando sol, nos ramos da bolsa-de-pastor. Esses cantam muito tiram leite. É como leite no balde: **chorró, chorró, chorró, chorró** ... é pintado de branco e preto. O **anu-preto** tem um piado feio, esquisito – **Pium! Piiúm!**.... (ROSA, B2, p.45).

O casal de **caracarás** voando manso – os bicos vermelhos. (ROSA, B2, p. 54) (Grifos nossos)

Quanto às pedreiras e buritis – a condição sertaneja, sua geologia, com chão gretado, longe de ter uma apresentação rústica, tem seus aspectos exibidos de forma lírica, delicada. As palavras que os definem vem com a leveza de um espírito amante dos Gerais.

E chegariam aos Gerais quase sem necessidade de se apear em seu avanço: uma emendada com outra, primeiro aquelas com **pedreiras**, depois as com cristais recortados, depois, os escalvados, de **chão rosado e gretado**; dos “**alegres**” e “**campinas**”; enfim, depois as serras arentas: e a gente dava com a primeira grande vereda – os **buritis** saudando, **levantantes**, sempre tinham estado lá, em sinal e céu, porque **o buriti é mais vivente** (ROSA, 2001,p. 35 - 36).

Costeamos **bela larga vereda** – a mais bela – com **buritis grandes e meninos**, verde e amarelo oiro. Neles o vento zumbe. As folhas altas, erectas, se dedeiam. Vários leques, cada um (ROSA, B2, p 16). (Grifos nossos)

Quanto ao Morro da Garça - Destaque de referencial geográfico, situado na bacia do Rio das Pedras, o autor o apresenta em sua solidão. Seu isolamento, contudo, reforça a proeminência de seu estado de ser, uma vez que se trata de uma elevação de rocha.

Há uma comunhão visual – geométrica (escaleno) (ver anexos 6, p. 195; 7, p. 196), com uma feição também mística (escuro), fora a designação de pirâmide, forma abundantemente vista como representação mágica. Em nosso caso, o Da Garça alegoriza o mistério poético, pois como o próprio narrador coloca: “(...) o Morro da Garça (...) Belo como uma palavra” (ROSA, p. 23).

Lá – estava o **Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro**, feito uma pirâmide. (ROSA, p. 39)

Perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cucuruto. Nem ele, nem outro, aqui à esquerda, próximo, superno, morro em mama erguida e corcova de zebu (ROSA,2001, p. 40).

9 hs menos 20' avistamos o **Morro da Garça**, é uma pirâmide azul (ROSA,B1, p.8)

Pirâmide rasa. Corcova de camelo, às vezes. Às vezes uma "tartaruga". **Escuro** (...) **Morro da Garça**, daqui **parece um bisão** (bisonte) a emergir (ROSA,B2, p. 38) (Grifos nossos)

Quanto ao espaço ao redor da lapa de Gorgulho, primeiro recadeiro - a paisagem é descrita em sua plena fertilidade e interação de espécies e reinos diferentes entre si. Juntos compõem um quadro natural dinâmico, variado e rico.

Dentre estes aspectos naturais, destaque-se a gameleira, não só neste contexto, mas em muitas outras passagens dos textos – literário e etnográfico – ela é sempre a que acolhe outras espécies ou emerge da terra em forma inusitadas que o autor registra com toda a acuidade poética.

Se muitas vezes a gameleira é vista como uma árvore sagrada; em Rosa, ela recebe literalmente um tratamento de sacralização, pois transversa espaços e situações marcadas pelo intercâmbio, pela multiplicidade característica do sertão.

(...) e passado **ao fresco por um riachinho: eis, eis. Um regato fluifim**, que as pedras olham. Mas que mais adiante levava **muito sol**. Do calcário coroido subia e se desentortava **velha gameleira, imensa como um capão de mato**. Espaçados, no chão, havia **cardos, bromélias, urtigas**. Do mundo da gameleira, vez que outra se ouvia **um trinco de passarinho**. Ali fizeram estação, para a hora de comer. (ROSA, 2001,p. 43 - 44).

Perfil de um morro: grotas (púbis feminino) – com mato (capão); pedreira, blocos azuis de calcáreo, sobre os blocos: o **mató** (na fertilidade). **Predominam as gameleiras** (ROSA, B1, p.2). (Grifos nossos)

Quanto à Natureza: Riacho humanizado - comunhão homem natureza – são apresentados de forma que a convivência e natureza se igualam.

Mesmo em termos de convivência durante a viagem, Rosa afirmou que a vida no sertão equivale "estar no meio de todas as alegrias e de todas as grandiosas emoções" (ROSA, B2, p.31). Assim, natureza e ser humano participam dessa festividade.

Ele havia a linha das **serras desigualadas**, a toda lonjura, as pontas dos **morros pondo o céu ferido e baixo**. Olhou, um tanto. Depois, esbarrando assim, **sem que-fazer, sem ser para prosear ou dormir**, desnorteava. **Prazível era se estivesse com companheiros, jogar uma mão de truque**. O riachinho, revirando, todo se **cusquia**. (ROSA, p. 51)

Durmo na barraca de forma de rapadura. **O córrego marulha**. Grilos. **Os rapazes jogam truque. Outros cantam**. (ROSA, B2, p.59). (Grifos nossos)

Quanto aos espinhaços dos morros e o castigo da ventania – o vento é mencionado como uma das características sazonais. Marca o tempo e definem as ações humanas. Às vezes, condutor de sons, outras, definindo formas, o vento é um dos denominadores da vida sertaneja. Ainda que apresentado em sua intensidade, “O vento com sua linguagem particular carrega diferentes sons – riachos, chiados, uivos, zumbidos – de intensidades variadas: forte, fraco, muito pouco” (MEYER, 2008, p. 137).

Ar em movimento, o vento sertanejo transporta efetivamente a vida, seja a humana que dele tanto se beneficia quanto se protege, seja a natural, pela polinização e deslocamento de sementes ou a remodelagem de locais.

Variavam algum trajeto, a mor evitavam agora **os espinhaços dos morros, por causa do frio do vento** – castigo de ventanias que nessa curva do ano rodam da Serra Geral. (ROSA, 2001,p. 52).

O vento faz barulho (de riacho) nas folhas do milharal seco. O barulho mais forte no canavial: as folhas chiam uma na outra. No cerrado, há pouco: os uivos (bufos) repentinos (lúgubres) de vento, nos chapéus, nas folhagens (ROSA, B1, p. 48-49).

Pelo curral de Pedras, há muito vento e pouca água (ROSA,B1, p. 74).

(...) **o que mata naqueles “gerais” é o vento**. Os beiços trincam (ROSA, B1, p.77). (Grifos nossos)

Quanto ao jenipapeiro e carro de bois – são tecidas considerações sobre a resistência do jenipapeiro e sobre a beleza de um carro de bois pelo seu canto e sua composição.

Símbolo da vida sertaneja, a imagem de carro de boi está fortemente associada à poesia, principalmente no que diz respeito a seu canto. O canto,

para o carro, os bois e o carreiro, é a sua própria vida. A qualidade desse canto, principalmente quando grosso e grave, é tido como sintonia com a paz divina e com o mundo.

Rosa, admirador confesso desse canto, registra em “O Recado do Morro” essa poesia viva, na conjunção do jenipapeiro. Em comum, carro de boi e jenipapeiro são signos emblemáticos da força e da beleza peculiar àquele espaço e de quem o habita, o sertanejo. A sintonia desse homem com seu meio faz com que se torne significativo, mais que ver, ouvir o canto do carro.

O jenipapeiro grande, na curva do Abelheiro, calvo de toda folha. Menos afastado, trafegou **um carro-de-bois, cantando muito bonito, grosso** – devia de estar com **a roda bem apertada, e o eixo seria de madeira itapicuru**. (ROSA, 2001, p. 64).

Lobeira: cor de folha (vai nascendo já tem espinho). É verde “na diária”, mesmo na maior seca é verde e tem espinho. **Ela e o jenipapeiro são as que ficam sempre verdes, mesmo no rigor da seca (...) Jenipapo – se ele não tiver folhas, ele tem frutas** (ROSA, B2, p. 47).

Um carro do Pompeu, que cantava fino, que nem uma rabeca. **O carro daqui canta grosso: tem o eixo grosso e o carro pega no eixo em três lugares** (em vez de dois); 2 cocões dos lados, e, no meio, um chumaço (“chumação”) (ROSA, B1, p. 65).

O itapicuru serve para eixo de carro (canta muito bonito, grossão (assim como a sucupira). Cantam fino: faveira, amargoso, açoita-cavalo, etc. o itapicuru também é bom assim “para ficar no ar” (réguas de cerca de curral). **Com roda folgada, todo carro canta feio. Apertando, canta bonito** (ROSA, B2, p.33). (Grifos nossos)

Observe-se que a natureza viva e tematizada por Guimarães Rosa interage com o ser humano, pois qualifica-o e dá sentido existencial ao diálogo homem – ser natural. Nestes termos, são construídos vários diálogos entre partes distintas, mas formando um mesmo viés de ser, a pluralidade.

Esse pluralismo resulta tanto de seu caráter etnográfico como da criatividade do autor. Rosa demonstra necessidade em adquirir informações através do convívio pessoal e procura preservá-las memorizando-as e anotando nas cadernetas. A leitura de “O Recado do Morro” evoca a presença de verdadeiros depoimentos do artista, ou seja, observa-se uma similaridade entre fatos históricos e a ficção, é o caso da viagem da comitiva ao sertão mineiro ou até o caso de Seo Alquiste personagem que, como o escritor, convive com vaqueiros e sai anotando e desenhando em cadernetas aquilo que deseja preservar em sua pesquisa.

Estes dados remetem-nos ao conceito de memória criadora introduzida por Henry Bérgson que nos diz que a memória recria o vivido, no tempo presente, com as demandas deste presente, trazendo da experiência vivida soluções novas para a nova situação.

De posse das informações armazenadas na memória, (adquiridas pela rede do vivido, selecionadas pelos afetos do sujeito e parte delas modificadas em representação pela consciência), o sujeito é capaz de transformá-las em novas soluções possíveis para atender às propostas no presente.

Desse modo, no que concerne à presença de dados recolhidos no conto, é pertinente considerarmos as duas vias realizadas: paralelismo de ideias e evidências de intercâmbio como fundamentos da criação rosiana, com desdobramentos gerados pelas sensibilidade e criatividade do autor, amparados pela condição mnemônica.

3.2 –A linguagem do Morro da Garça: ouvir para narrar

Quando se atenta para as três viagens que o conto codifica pela intriga: a etnográfica, enquanto gênese da ficção; a narrativa, em seu caráter de desdobramento; e a discursiva, enquanto percurso expressivo do recado do Morro da Garça, depreende-se que o olhar de Guimarães Rosa revela as marcas características representativas da alteridade e polifonia.

A primeira viagem etnográfica feita por Guimarães Rosa, em 1952, está patente no conto. Conforme apontado por seus estudiosos, e por nós, a referida viagem serviu de base para a criação de duas obras já citadas – *Grande Sertão: veredas* e *Corpo de Baile*. Afora este dado, no que diz respeito ao próprio enredo, consideremos a figura de Seo Alquiste e alguns elementos estruturadores do conto.

Espécie de alter-ego do autor, as características da personagem condizem com as veredas percorridas por Rosa – seu interesse pela natureza, seus cadernos de anotações, seu encantamento com os habitantes, em particular Pedro Orósio, fora a presença dos óculos, “de grossas lentes” (Rosa,

2001, p 11). Somente a título de lembrança, Rosa tinha uma certa deficiência visual.

Mas, sobretudo, nos reportemos a três dos principais elementos estruturadores da obra de Rosa que também comparecem sinteticamente no conto: a terra (o meio físico assumindo status de quase personagem - Morro da Garça); o homem (em sua fusão com a natureza, mas não sendo subtraído das incoerências e, não raro, condição paradoxal da existência humana – Pedro Orósio – pedra + montanha – o que é guia em um espaço que lhe fala, mas não é por ele compreendido); e a luta (seja ela a da sobrevivência pelo trabalho ou pela própria vida, como a de Pedro com Ivo e seus comparsas).

A segunda viagem da narrativa tem como guia itinerário o próprio narrador. Atuando predominantemente na 3^a. pessoa, dir-se-ia que ele abre mão da onisciência. De fato, o narrador nada adianta do que virá no enredo, até a caracterização das personagens, e em particular Ivo Crônico, obedece ao estilo sutil de Guimarães Rosa. Sua *performance* parece e não parece de amigo, impossível durante o trajeto sentenciá-lo como antagonista embora algumas de suas posturas serem, no mínimo, estranhas. Crônico é a própria ambiguidade do tempo que é e está, mas indefinível por princípio.

O que de acintoso se depara é o fato de que nenhum dos integrantes da comitiva tem sua subjetividade explorada, a não ser Pedro Orósio. É como se o narrador vez por outra olhasse por seus olhos, sem assumir a condição de personagem, o que seria pertinente já que o foco oscila entre o discurso direto e indireto.

Os recadeiros, por sua vez, dão outra faceta à condição narrativa. O narrador extrapola a visão de Pê-boi; ao pontuar as *performances* destas personagens, temos uma espécie de foco narrativo subentendido ou paralelo ao campo de visão do protagonista.

Se o narrador nada adianta, é porque ignora o por vir, ou em termos bakhtinianos, opera-se a polifonia ou inconclusibilidade da personagem cuja autodefinição será por ela própria efetuada. Dessa forma, enredo e foco narrativo ficam amalgamados e nos levam a inferir que a comitiva, fora Pedro Orósio, Seo Alquiste, Seo Jujuca do Açude, Frei Sinfrão e Ivo da Tia Merencia,

tem um sexto componente – o próprio narrador. Polifonia de vozes e performances.

A terceira viagem, a discursiva, está condicionada ao discurso direto uma vez que se localiza nas falas dos recadeiros. De Gorgulho a Coletor, cada recadeiro tem o mesmo tema – *o recado de morte feita pelo Morro da Garça*; entretanto as seleções lexicais que cada um deles põe em funcionamento, ganham semanticamente valores diversos e se alteram mediante a intervenção de cada locutor. Observa-se que cada enunciador traz para mensagem acréscimos e modificações correspondentes ao seu contexto e à visão de mundo. É da perspectiva dos recadeiros que se opera a dialogia na experiência criativa de alteridades em performances.

Na sequência das enunciações, temos as caracterizações particulares de cada recadeiro:

Gorgulho é o primeiro recadeiro. Morador de uma lapa, cultiva sua própria alimentação, pois abandonara uma vida em que não tinha mais como se sustentar. Em torno de sua lapa, uma excepcional presença de inúmeros urubus que vinham procriar, dar nova vida, ao invés de se alimentar da morte. Fisicamente é miúdo e um pouco surdo. É ele quem interage com o Morro da Garça, seu interlocutor.

Gorgulho é apresentado pelo narrador da seguinte forma: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas (...). O nome dele, de verdade, era Malaquias”. (ROSA, p.37).

Observe-se que o nome “Malaquias” significa mensageiro, mais propriamente mensageiro de Deus e o narrador o compara a um garatujo, o que lembra “garatuja”, a escrita primordial, a primeira fase da representação gráfica na infância. Seu discurso é marcado pelo *nonsense*, até pelo fato de que sua interlocução se fundamenta em uma possível comunicabilidade natural e assim se apresenta:

- Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro ásparo, só se é de satanás, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, Del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo similhante! Destino, quem marca é

Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!... (ROSA, 2001,p.48).

O diálogo de Malaquias é com o Morro da Garça, mas tem fortes traços de subjetividade “Por mim, não encomendei aviso” ou “eu cá é que não arrecebo dessas conversas”.

Não obstante a evidente parelha entre o Da Garça e Malaquias, ambos são, por assim dizer, emergentes da terra, o Morro, ou sua fala, para Gorgulho, é mistério, assombro, mas o próprio narrador já colocara a elevação rochosa nesta condição, ao afirmar que,

Lá – estava o Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide. O Gorgulho mais olhava-o, de arrevirar bugalhos; parecia que olhos seus dele iam sair, se esticar para fora, com pendúnculos, como tentáculos. (...) (ROSA, 2001, p.39).

Ou ainda ao adjetivar o Da Garça, junto com os demais morros da região, como “cocuruto”, “superno”. Assevera assim a superioridade quase deificada da gênese do recado que irá percorrer toda a narrativa.

Catraz – Qualhacoco – Ziquia - Também morador em uma lapa cuja localização é mais próxima de fazendas.

Irmão de Gorgulho que, quando visitado por este último, recebe dele a mensagem. Gosta de imaginar invenções, mas estas, quase sempre, já existem, entretanto, em sua concepção, as criações recebem um tratamento vinculado à natureza.

O narrador assim o apresenta:

(...) veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso mesmo se acertar alguma ideia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido (...) (ROSA, 2001,p.56).

O discurso de Qualhacoco é marcado pela terceira pessoa, cuja referência, no caso, é a experiência vivida pelo irmão mais velho, Gorgulho.

... E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele.

Meu irmão Malaquia falou Del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu... (ROSA, 2001, p.59 - 60).

Embora a fala de Catraz seja quase um relato do que discorrera Gorgulho, nota-se alguns pontos de alteração. O irmão, em seu questionamento ao Morro, interroga sobre o tipo de toque de caixa e se seria uma festa, mas Catraz retoma a questão afirmando que era “*toque de caixa da morte, coisa de festa*” e o recado já começa a apresentar contornos diferentes da sua origem.

Joãozezim, menino da fazenda de D. Vininha, recebe a mensagem de Catraz. Seu nome indica a junção de João e José e curiosamente cria uma espécie de contradição ou paradoxo – “ão”; “im”. Como veremos, a descrição que dele é feita também é marcada por ações e características que se opõem.

Atento, observador, esperto, mas também não consegue conversar com os adultos que não lhe destinam maiores atenções, Joãozezim é apresentado pelo narrador da seguinte forma:

Ao que esse menino Joãozezim era um caxinguelê de ladino: **piscava os olhinhos, arregalava os olhos**, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia. (ROSA, 2001, p.55 - 56). (Grifos nossos)

Conforme as características das personagens-criança na obra de Guimarães Rosa, o menino também possui traços de perspicácia e sensibilidade intensas, seu olhar, mais nítido e equilibrado, é moldado pelo lúdico, contudo sua performance indica uma conciliação de contrários em que, ao mesmo tempo, temos a recuperação de origens míticas, ancestrais do homem e o prenúncio do que virá.

É sintomático que Joãozezim, como criança, sintetize as posturas procedentes dos recadeiros, ele é uma espécie de tradutor do que ouvira para aquilo que será relatado. Sua mediação imaginária constrói a aliança necessária à genealogia da canção que será composta por Laudelim; de certo modo, Joãozezim esboça o poético que virá.

Como Miguilim, de “*Campo Geral*”, Joãozezim marca a presença do onírico e fundamenta a representação da grandeza das fragilidades humanas enquanto paradigma de suavidade, beleza, lealdade e abertura para novas aprendizagens. Não é à toa que seu discurso se caracteriza pelo diálogo, princípio cognoscente, no caso, com Guégue, o próximo recadeiro e seu amigo.

- “... Um morro, que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacoco... Esse Catraz, Qualhacoco, que mora na Lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?” (...)

- O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem uma espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição. (ROSA, 2001, p. 62 - 63).

Seu discurso é marcadamente lúdico e fomentado pelo imaginário da infância. Situado entre a representação da realidade ficcional e a visão mágica da personagem, o discurso do menino ganha contornos de fabulação – rei, espada –, não obstante a temática.

A postura de Joãozezim ao repassar a mensagem e sua qualificação por parte do narrador: “(...) o pescoço esticado para o ar: parecia um pato branco.” (ROSA, p. 62) indiciam sua fecunda e verdadeira ludicidade. Não é de admirar que, dentre os discursos dos seis primeiros recadeiros, a mensagem do menino é a mais coesa.

Guégue é o bobo da fazenda. Usa como alusão signos naturais, geralmente descontextualizados e tende a naturalizar o que é cultural, usando o corpo como referência de entendimento, como no caso do “diálogo” com Joãozezim.

Segundo o narrador, Guégue é

Esse um - o Guégue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras de resmungar. Mas falava. (ROSA, 2001, p. 60 - 61).

Em seu discurso, Guégue discorre sobre

- A bom, no Bôamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacoco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (ROSA,2001, p.69).

Observe que a expressão “tremer as peles” muda de sujeito, e não é mais o recadeiro e, sim, um suposto Rei. Outra mudança é a inclusão do número de apóstolos, o que não ocorreu anteriormente. De igual forma, temos “a Morte batendo jongo de caixa”.

Posto que o recado percorreu geograficamente um trajeto em direção à cidade, sem tê-la alcançado ainda, infere-se que o novo contexto está marcado por outras relações culturais e que, dentre estas, o folguedo popular – jongo –, é uma das referências.

Nominedomine, andarilho e ex-seminarista. Sua representação, embora una, é tríade uma vez que recebe, no conto três nomes: Nominedomine – nome de Deus; Santos-óleos, referente a um dos ritos da liturgia romana e Jubileu que, em hebraico, significa “toque da trombeta de Deus”.

Nesse sentido, duas questões interessantes se apresentam. A primeira diz respeito ao campo semântico que seus nomes possuem, todos eles estão relacionados à religião, no caso, cristã. A segunda, ao fato de Nominedomine ser o quinto mensageiro. Jubileu é uma designação marcadamente relacionada a este número – 5 -, e seus múltiplos.

Desse ponto de vista também, a palavra nos remete à Solenidade pública. Observe-se que Santos-óleos é o único dos recadeiros que fala em público, que proclama a mensagem do Morro da Garça para uma assistência; por sinal, em uma igreja.

Sua apresentação por parte do narrador é a seguinte:

Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. Deitado debaixo de uma paineira,

espojado em cima do esterco velho vacum, ele estava proposto de nu – só tapado nas partes, com um pano de tanga. (...)

E solevava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó – brandia-a, com autoridade. Era um doido. (ROSA, 2001,p.66).

O discurso de Nominatedomine é, de todos, o mais tresloucado, se assim podemos nos colocar. É cataclísmico, exorbitante e, porque não dizê-lo, autoritário no sentido de verdade irrevogável e única. Sob a forma de preleção, sua fala é a seguinte:

... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifás, seja Malaquias. E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (ROSA, 2001,p. 80 - 81).

Nominatedomine, diferentemente dos demais recadeiros, se inclui na mensagem, não a transmite apenas “Escutem minha voz (...).” Toma para si a palavra, melhor: apropria-se dela e, como nenhum recadeiro fez até então, não questiona; seu discurso é assertivo, peremptório.

Não obstante isso, ao oscilar entre a terceira e primeira pessoa, seu pronunciamento traz recortes de sua própria visão, do seu entendimento do mundo e, considerando o repertório verbal que acrescenta, se auto-afirma com partícipe da trama envolvida e na qual se envolve. Desse modo, do ponto de vista enunciativo, sua mensagem é a mais subjetiva, até pelo fato de que, semanticamente, é notadamente religioso e, como tal, tanto hierarquiza locutor e ouvintes como toma por marcas a exortação, o enlevo e a salvação.

Nela se apresentam todos os caracteres de um discurso institucionalizado, religioso no caso: “Seja Caifás, seja Malaquias” e, de igual

modo, encontramos inúmeros acréscimos como: “tambor de guerra”, “festa na floresta”, “Lapinha de Belém, pé da manjedoura”.

De um modo ou de outro, Nominatedomine recupera em sua fala os quatro recadeiros anteriores, algumas vezes transformando seus nomes gramaticalmente como Catraz em “cá *traz*”, ou fundindo designações anteriores como *Rei-Menino*, que era referência de Rei, dita pelo menino Joãozezim. Redefine seu interlocutor, Guégue, por uma de suas características físicas “Anjo dito, o papudo” assim como usa uma das referências daquele: “Malaquias”.

Outro diferencial digno de nota é a inclusão dos interlocutores no discurso. Do ponto de vista do enunciado, não apenas Santos-óleos é sujeito, mas abrange os interlocutores como participantes do ato enunciativo na medida em que os coordena como elementos constitutivos dos aspectos de tempo e de espaço como podemos verificar na passagem que segue: “Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... (...) Olhem os prazos!.”.

Coletor – Em princípio, denomina-se coletor todo recipiente em que se juntam coisas. No que diz respeito à personagem, diríamos que seu nome indica muito mais uma função que a identidade de uma pessoa.

O próprio narrador esclarece essa condição: “Se disse que esse Coletor era gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido” (ROSA, p. 84). De todo modo, é apresentado da seguinte maneira:

O qual Coletor era outro que não regulava bem. Estava com uma pilha de papéis e jornais, e com as algibeiras cheias de tocos de lápis, com eles constantemente fazia contas de números nas beiradas brancas dos jornais. E o Coletor era um que gostava de freqüentar sempre perto ou dentro da igreja, e se ajoelhava rente na primeira fileira, junto com as mulheres mais beatas, ao pé do gradil da banca de comunhão (ROSA, 2001, p. 80).

De acordo com estas colocações, Coletor, embora fincado em valores materiais, interage com ritos sagrados, o que nos remete a própria coleta do dízimo que marca inclusive a própria solenidade do Jubileu. Por esta via de

reflexão, Nominatedomine e Coletor são interfaces de uma mesma questão. De todo modo, em uma explicação mais apropriada à personagem, assim se coloca o narrador:

Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera. Agora, achacado e velho, inda bom que a doideira dele era uma só: imaginava de ser rico, milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo a contagem de suas posses. Escrevia em papel, riscava no chão, entalhava em casca de árvore, em qualquer parte. Mas onde tinha mais gosto de cifrar aquelas quantias era nas paredes, porque assim todo mundo podia invejar a imensa fortuna. De qualidade que, por azo, preferia a Matriz, por ter as maiores paredes brancas do arraial (ROSA,2001, p. 84).

Em seu discurso, Coletor vai se opor àquele de quem recebeu a mensagem, Nominatedomine, e o faz assim:

- “Uma tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu? O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morte à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? Mais nocentes mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte – esconjuro, credo, vote vai, câ! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sâtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um – sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrenego! Uma tana! Que seja p'ra Capataz, e esta aqui p'ra Malaquias!...” (ROSA, 2001,p.86).

A partir do discurso de Coletor, podemos observar algumas questões de diferenciação e de continuidade. Contudo, mesmo nas continuidades, o foco adotado pelo sexto recadeiro tem um aspecto distinto dos anteriores: a visão de Coletor não é tão marcadamente sagrada, até pelo fato de sua prioridade ser uma suposta riqueza material.

Em seu redimensionamento da mensagem, mescla de forma pontual o conteúdo recebido com o contexto sociocultural em que está inserido, ou

seja, a inserção de aspectos da cultura popular recebe desta vez um tratamento mais elaborado.

Por esta via, rei-menino aparece ligado a rei congo e rainha conga, figuras da Congada, como podemos ver no trecho que segue “O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor...”.

Outra referência é a festa do divino, sua bandeira, acompanhado do símbolo afro-brasileiro “sino Salomão”, “o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado...”. De igual modo, ainda se referindo ao mesmo folguedo, inclui outros aspectos da festa, associando uma vez mais ao conteúdo do recado do morro, “Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada?”.

Não obstante a mistura entre o ouvido e dito, em alguns aspectos o discurso de Coletor é francamente oposto ao de Nominatedine, principalmente no que diz respeito ao religioso, como colocado em, “E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer...”

Para Coletor, valem as referências materiais, observe-se que no discurso anterior, Catraz havia sido transformado em cá traz, somando a sobreposição Caifás. Coletor vai além dessa mudança e, coerente com sua visão de mundo, muda ainda para capataz, “Arrenego! Uma tana! Que seja p’ra Capataz, e esta aqui p’ra Malaquias!...”.

Em suma, no avesso que Coletor representa, é sintomática a presença significativa de aspectos humanos. Não é sem razão que seu discurso traz inúmeros aspectos culturais, mas principalmente ao afirmar, “Doze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis...”, o sexto recadeiro se insere literalmente na esfera do profano – do latim *Profanus*. Pró - diante de, fora. *Fanum* - templo, igreja, lugar sagrado.

O sétimo recadeiro é o poeta Laudelim, contudo, antes de abordá-lo, e tendo em vista que ele receberá de Coletor as bases para seu discurso, pensamos ser necessário contrapormos algumas balizas no percurso da mensagem emitida pelo Morro da Garça.

Conforme já colocado, o percurso do recado vai do Da Garça até Laudelim, ou seja, da natureza à poesia. Da partida – Da Garça, até a chegada – Laudelim, o itinerário, como vimos, passa por seis pontos – recadeiros, contudo observa-se que estes formam três pares: Gorgulho – Catraz; Joãozezim – Guégue; e Nominatedomine – Coletor.

Estas formações, por sua vez, apresentam tanto afinidades como disparidades. Vejamos:

1. O primeiro par diz respeito a Gorgulho, primeiro recadeiro, e Catraz, segundo recadeiro, e seu irmão mais novo. Quanto às afinidades, ambos são moradores de lapas, ou seja, habitam literalmente em uma espécie de “ventre da natureza”.

Contudo, em alguns aspectos, são distintos, principalmente em seus comportamentos. Enquanto Gorgulho tem postura de interioridade, Catraz prima pela exteriorização, o mais velho é meio-surdo enquanto o caçula é falante.

Tais feições, antagônicas ou não, vão repercutir em suas condições de recadeiros. Se Gorgulho se mostra indignado e, por que não dizê-lo, assustado diante da mensagem recebida, Catraz, embora questionando, se refere ao fato com maior naturalidade;

2. O segundo par é Joãozezim e Guégue. Ambos são moradores de uma fazenda e têm em comum o fato de estarem também à margem do grupo local, ou seja, ninguém lhes devota maiores zelos.

Entretanto, de um lado, temos o menino, de outro, um adulto, considerado quase velho. Acrescente-se que o menino tem uma postura vivamente lúdica. Em sua *performance*, Joãozezim é dialógico, ressignifica a mensagem para Guégue. O menino é atento e seu comportamento aponta para uma grande esperteza.

Quanto ao Guégue, considerado tolo, sua *performance* se caracteriza pela comicidade, e é com ela que temos no conto um trecho hilário, concluído com a ironia do narrador “*O Guégue era um homem sério, racional*” (ROSA, p. 61).

Em seus discursos, tanto um quanto outro redimensionam as informações recebidas. Joãozezim trata o aspecto “Rei” de forma alegórica. O Rei, em sua versão, remete a uma imagem heróica “era o Rei (...) que tem uma espada na mão”, já Guégue vai se ater aos aspectos: poder da caveira e fim-de-mundo, demonstrando assim sua ingenuidade;

3. O terceiro par é formado com Nominatedomine e Coletor e nele teremos também uma relação antagônica, apesar de suas reciprocidades. Quanto a estas, ambos são andarilhos, não possuem uma localização espacial determinada. Uma outra afinidade diz respeito as suas posturas: são exacerbados.

Suas oposições são, contudo, muito acentuadas. Nominatedomine é um religioso, ex-seminarista e Coletor, ligado aos números, às riquezas. Desdobrando estas características, o primeiro está para o sagrado, o segundo, para o profano. Enquanto Jubileu prima pela espiritualidade, o que guia Coletor é a materialidade. Ou se quisermos, um percorre a via da fé, o outro, por assim dizer, a da razão.

Como vimos, seus discursos trazem estas marcas de maneira acintosa e suas *performances* criam oposições que se completam. A ação de Jubileu é dentro da igreja, a de Coletor, fora.

Em seu conjunto, estas paridades indicam que o trajeto da mensagem teve três balizas. A primeira no acontecimento enunciativo do Morro; a segunda, na relação entre o que fora dito e sua explicação, ainda que precária; e a terceira na sua definição. Como cada baliza se bifurcou, suas apreensões se pautaram por interfaces, o acontecimento se desdobrou em vivência e relato; a explicação tomou as vias do imaginário e do mistério; e a definição enveredou pelo sagrado e o profano.

Dentro da realidade ficcional, a trajetória que o recado efetuou não só está marcada espacialmente, mas também no que diz respeito à temporalidade e ao lugar enquanto fio condutor das experiências humanas. Desse modo, o par Gorgulho-Catraz, como irmãos, viveu o tempo de sentir; o Joãozezim-Guégue, como amigos, o de existir; enquanto que Nominatedomine-

Coletor, como opositores, o de compreender, em uma relação dialética cuja síntese será a poesia de Laudelim. A dualidade está na pluralidade.

Laudelim - Pulgapé – último recadeiro, é ele quem se dispõe a ouvir o relato de Coletor e dar-lhes a feição significativa.

O narrador o apresenta da seguinte forma:

O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa da de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria (ROSA, p. 83).

Poeta, e como tal sensível aos múltiplos aspectos que compõem a vida, Laudelim é definido como alguém entre a aspiração à transcendência e as limitações das contingências. Antes de tudo, alguém que busca em diversas direções condições para a construção de novos saberes. Não é à toa que se prestou a ouvir o relato de Coletor, atribuindo-lhe a designação de “passagens fortes”.

No apuro de sua percepção existencial, Laudelim, na sua condição poética, representa a busca de resposta para sentimentos, anseios e conflitos como partes constituintes da existência humana, através de formas muitas vezes incomuns ao vulgo, como o narrador acentua na passagem que segue: “Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que chegassem até o cemitério – carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores” (ROSA, 2001, p. 84).

Em sua expressão, constrói imagens significativas e dinâmicas que presentificam o que até então não se mostrara inteligível. Observemos as correspondências entre os versos da canção e a origem da formulação enquanto parte dos discursos dos outros recadeiros.

1. Quando o rei era menino – Guégue
2. Já tinha espada na mão – Joaozezim
3. E a bandeira do Divino – Coletor
4. Com o signo-de-Salomão, - Laudelim
5. Mas Deus marcou seu destino: - Gorgulho

6. De passar por traição. – Gorgulho

7. Doze guerreiros somaram – Guégué / Coletor
 8. Pra servirem suas leis - Santos-Óleos
 9. - ganharam prendas de ouro – Laudelim / Coletor
 10. usaram nomes de reis. – Santos-Óleos
 11. Sete mais valiam: - Catraz
 12. Dos doze eram um mais seis... – Coletor
 13. Mas, um dia, veio a Morte – Gorgulho
 14. Vestida de Embaixador: - Coletor
 15. Chegou da banda do norte – Santos-Óleos
 16. E com toque de tambor, - Santos-Óleos
 17. Disse ao Rei: _ A tua sorte - Laudelim
 18. Pode mais que o teu valor? - Laudelim
 19. _ Essa caveira que eu vi - Gorgulho
 20. não possui nenhum poder! - Guégué
 21. _ Grande Rei, nenhum de nós
 22. escutou tambor bater... - Laudelim
 23. mas é só baixar as ordens - Santos-Óleos
 24. que havemos de obedecer. - Santos-Óleos
 25. _ Meus soldados, minha gente,
 26. esperem por mim aqui
 27. Vou à Lapa de Belém - Santos-Óleos
 28. Pra saber que foi que ouvi,
 29. E qual a sorte que é minha
 30. Desde a hora em que eu nasci... - Laudelim
 31. _ Não convém, oh Grande Rei,
 32. juntar a noite com o dia...- Laudelim
 33. _ Não pedi vosso conselho,
 34. peço a vossa companhia! - Santos-Óleos
 35. Meus sete bons cavaleiros - Coletor
 36. Flor da minha fidalguia... – Laudelim / Santos-Óleos
 37. Um falou pra os outros seis
 38. E os sete com um pensamento:
 39. _ A sina do Rei é a morte,
 40. temos que tomar assento...- Laudelim
 41. beijaram suas sete espadas,
 42. produziram juramento.
 43. A viagem foi de noite
 44. Por ser tempo de luar. - Laudelim
 45. Os sete nada diziam
 46. Porque o Rei iam matar.
 47. Mas o Rei estava alegre
 48. E começou a cantar...
 49. _ Escuta, Rei favoroso, - Gorgulho
 50. nosso humilde parecer:
-" (ROSA, pp. 94 - 96).

Como vimos, Laudelim não só recupera os dizeres dos outros recadeiros, como nos versos 1 – 3; 5 – 8; 10 – 16; 19; 20; 23; 24; 27; 34; 35; e

49, como acrescenta sua visão de mundo. Não obstante as alterações feitas na reconstrução da mensagem, Laudelim sintetiza as visões dispersas durante o percurso do recado.

Outro ponto que se evidência é o fato de que muitos aspectos são não somente modificados, mas também acrescidos pela criatividade e sensibilidade do poeta, principalmente quando diz “meus sete bons cavaleiros”. O poeta, da mesma forma, antecipa o que os recadeiros não disseram, observe que, pela via da poesia, traduz a realidade de forma precisa: “Dos doze eram um mais seis”.

Um era Cronhco, os seis eram Jovelino, Martinho, João Lualino, Zé Azougue, Veneriano e Hélio Dias Nemes. Dentro da realidade do conto, o grupo, liderado por Ivo – Um, tencionava matar Pedro Orósio, por conta de desafetos criados pelas conquistas amorosas deste último.

Nenhum recadeiro trouxe esta referência, nem Laudelim tinha ciência prévia do acontecimento, até porque era uma cilada e, como tal, secreta. Diante do fato, pode-se dizer que a poesia revelou a realidade. Ao se reportar a este aspecto do texto, a canção, ao enunciar “E os sete com um pensamento / A sina do Rei é a morte” (versos 51 – 52) remete ao plano de vingança (pensamento), e ao dizer “Os sete nada diziam / Porque o Rei iam matar” (versos 45 – 46), assevera a condição poética desveladora da condição humana.

Como vimos, ao largo da viagem topológica que a mensagem faz de recadeiro em recadeiro, ela própria é marcada pela movência, pelo deslocamento morfo-sintático-discursivo. Acrescente-se que, pelo fato de os recadeiros serem pessoas à margem da racionalidade, suas construções textuais são fragmentárias, elípticas e descontínuas formalmente.

Não obstante o percurso estruturalmente acidentado, o destino da mensagem, submetida à atuação performática do sétimo recadeiro, Laudelim, recebe o tratamento da organização de vários elementos de modo a torná-los dinâmicos. Ao promover uma espécie de inter-relacionamento entre as partes distintas, a mensagem é tornada poética e, dentro de sua natureza dialógica peculiar, estabelece, pelas vias de seu modo de ser, não mais um produto

significativo, mas uma produção de significações a partir das quais o estatuto humano prevalece. É a partir desta mediação que “O Recado do Morro” chega ao seu remetente.

Enquanto mensagem poética, a síntese de Laudelim recupera aspectos socioculturais e registra conteúdos que transversam as mensagens de todos os recadeiros. Sua referencialidade, não obstante a condição metafórica, garante a comunicabilidade que o recado não possuía até então.

3.3: *O Raconto de “O Recado do Morro” em rede interativa de vozes*

O tema viagem em “O Recado do Morro”, portanto, pode ser lido sob três perspectivas: a expedição etnográfica da qual participou o autor; o percurso do recado emitido pelo Morro da Garça; e o enredo sob a forma de transcurso de uma comitiva pelo sertão mineiro (Ver anexo 10, p. 222) em que se destaca a figura do narrador plurívoco e performático.

A bem da verdade, as três viagens são imbricadas uma à outra, sem que haja uma delimitação concreta entre elas. De fato, uma dá curso à outra na medida em que se verifica a dependência existente entre elas. O cenário está para o recado, e, este, para a comitiva e seus personagens, principalmente Pedro Orósio. Contudo, nos três itinerários há um elemento comum, na verdade, um aglutinador que é o narrador. É ele quem viabiliza os paralelismos entre ideias e dados e intersecções entre ambiente, recado e personagens em percurso. Dessa forma, a divisão que se faz do tema em três viagens corresponde tão somente à necessidade da leitura e os esclarecimentos necessários ao entendimento do conto.

De acordo com as duas viagens já confirmadas, a leitura do conto nos evidencia que a expedição empreendida por Rosa, em 1952, registrada nas cadernetas intituladas Boiada 1 e Boiada 2, subsidiou a materialidade descritiva do cenário no qual transcorrem os eventos em que se decodificou o recado do Morro da Garça e seus desdobramentos por meio dos relatos citados dos recadeiros.

A descrição da natureza não só foi estabelecida de modo dinâmico, como também primou-se pela interação do homem do sertão com a natureza. Quanto à dinamicidade, o contexto narrativo ganhou contornos de quase personificação e identidade, ou animista, uma vez que à natureza são designadas ações próprias do humano ou incomuns no que se refere a sua essência, como podemos averiguar na citação que segue.

Mas, nesse entremeio, baixando o lançante, chegara a um lugar sombrio, sob muralha, e passado ao frescor por **um riachinho: eis, eis**. Um regato fluifim, que **as pedras olham**. Mas que mais adiante levava muito sol. Do calcário corroído subia e se desentortava velha gameleira, imensa como um capão de mato. Espaçados, no chão, havia cardos, bromélias, urtigas. Do **mundo da gameleira**, vez que outra se ouvia um trinco de passarinho. Ali fizeram estação, para a hora de comer (ROSA, 2001, p. 43-44). (Grifos nossos)

De modo semelhante, vemos a identificação que os habitantes daquele contexto tem com a natureza. Pode-se dizer que, quanto mais distante de um contexto urbano, maior é a sua interação com o meio e com ele se assemelha. Vejamos alguns indicadores descriptivos do quarto recadeiro.

A mais, limpara, já pronta, uma saboneteira, feita da concha de um cagado. A bem dizer, seu trabalho nisso fora longo e simples: pegara o cágado na rede do rego, matara-o a pontadas de faca no entrecasco, depois o colocara por cima de um formigueiro – **as formiguinhas, devorando, consumiram o glude, fabricaram a saboneteira**, a qual ele presenteava ao menino Joãozezim. Era só lavar, no rego – o Guégue vivia à sua beira, **o rego era o rio dele**. (ROSA, 2001, p. 62). (Grifos nossos)

Cada ser vivo, seja terra, água, ar, é tratado em suas características, mas estas não se encontram isoladas, antes, são partes de um todo que inclui o ser humano. No estudo “*Ser-tão Natureza – a natureza em Guimarães Rosa*” fica evidenciado que,

O contato e a vivência são fundamentais para a percepção e a integração do ser humano como elemento natural. Guimarães Rosa vê, ouve, cheira, toca e, às vezes, pára, “apreciando por prazer de enfeite”. Ele reconhece a importância da contemplação, da beleza e do prazer como um aprendizado de humanidade. (MEYER, 2008, 193)

Assim, dentro da realidade própria do conto, será o narrador viajante o responsável em relatar ao leitor o encantamento sertanejo. Para isso, de acordo com a tipologia referente ao foco narrativo, o narrador apresenta os

aspectos remanescentes da viagem de 52, transcriados no corpo do conto pela mediação da descrição metonimizada da escrita.

Há que considerar, contudo, que a natureza, objeto descrito pelo narrador em “O Recado do Morro”, é viva. A natureza, por não estar dissociada do ser que a habita, recebe o tratamento de personagem. Não é sem razão que ela – Natureza – não obstante sua peculiaridade, envia um recado para o protagonista, Pedro Orósio.

Não somente neste caso central, mas de modo geral, a natureza possui caráter antropomórfico no sentido de acompanhamento, referência e definição do e para o ser humano, como no trecho metafórico que segue.

E assim seguiam, de um ponto a um ponto, por brancas estradas calcárias, **como por uma linha vã, uma linha geodésica**. Mais ou menos **como a gente vive. Lugares**. Ali, o caminho esfola em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, **como um laço jogado em animal**. (ROSA, 2001, p. 37). (Grifos nossos)

Podemos dizer que, dentro da instância discursiva, o ambiente é apresentado pelo discurso indireto, cuja forma interpretativa sintetiza as particularidades que definem o cenário em que se desenvolvem as ações narradas.

Desse modo, a composição anímica do cenário em “O Recado do Morro” pode ser entendida como alegórica, visto que, a rigor, a alegoria pode ser definida como aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra.

Etimologicamente, alegoria vem do grego *αλλος*, *allo*, e significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, contudo, como muitas vezes a alegoria contém associações de naturezas variadas, ela é tomada como uma metáfora ampliada.

Conceitualmente, a alegoria reporta-se a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, em que é usual o recurso de personificações ou prosopopeias, em especial de noções abstratas, qual seja, é a não representação literal das coisas do mundo visível, ou a separação mental de um dos aspectos constituintes de objetos, pessoas, etc. com o fito de representá-lo de uma outra maneira, como a natureza. Neste caso, a alegoria se apresenta como ato hermenêutico, geralmente de valores.

Benjamin (1989), em “*Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*”, traz a alegoria para o campo exclusivo da estética. Partindo do sentido etimológico do termo, Benjamin viu a alegoria como a revelação de uma verdade oculta que não representa as coisas tal como elas são, mas como foram ou podem ser. Do que se conclui que, para Benjamin, a alegoria se situa “entre as ideias como as ruínas estão entre as coisas”, ou seja, por mais enviesado que seja a representação alegórica, ela guarda em sua essência traços peculiares de definição do objeto representado.

Na era moderna, segundo Benjamin, a alegoria, atestada na obra de Baudelaire, é colocada a serviço da representação da degenerescência e da alienação humanas. Em oposição ao que Benjamin relatou como “carreira de um libertino” e “defensor de uma paixão estética”, o filósofo alemão adverte que:

Aquilo que é atingido pela **intenção alegórica** permanece **separado dos nexos da vida**; é, ao mesmo tempo, **destruído e conservado**. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida. Ao impulso destrutivo de Baudelaire não interessa, nenhures, abolir o que lhe cabe (BENJAMIN, 1989, p. 159). (Grifos nossos)

Que entendimento pode se tirar de expressões como “intenção alegórica”; “separado dos nexos da vida”; ou “destruído e conservado”? Ora, sabemos que o próprio Benjamin alegoriza seus pensamentos para expor suas ideias. Lembremo-nos da imagem de marujo usada para designar o narrador viajante, como na citação que segue:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores (BENJAMIN, 1994, p. 198 -199).

Em nosso entendimento, a abolição do que é destrutivo está par a par com a ideia de inconclusibilidade do ser, logo na dependência desses “nexos” orientadores de percursos da existência. Quer nos parecer que na medida em que a alegoria retém os primórdios significativos da representação, se abre também para novas possibilidades de entendimento da condição de ser-estar no mundo que, no caso do conto, vem pela inusitada mensagem de uma elevação rochosa, não retratada enquanto elemento geográfico, para o protagonista.

Repare-se também que, no que diz respeito a Pedro Orósio e o seu não entendimento do recado que lhe foi emitido, é a alegoria e seus desdobramentos que viabilizam esse “nexo da vida” que o personagem inicialmente não comprehende.

No que diz respeito à tipologia discursiva, não obstante descriptiva, no que se refere ao ambiente, como já dissemos, este é inserido na categoria denominativa. A partir deste parâmetro, a Natureza é, e em sendo, age.

Quando se atenta para a maneira como o autor mineiro trabalhou os dados de Boiada 1 e Boiada 2, sob a forma de ambiente, se evidenciam conteúdos assinalados pelos sentidos e pelo afeto. Desse modo, na recuperação do que fora vivido, a natureza ressurge como elemento ativo e criador no sentido de compartimento de estratos móveis e interagentes em uma rede de inteligências afetivas. A partir da experiência vivida e com os subsídios da memória criativa, o que era natural ganhou fórum cultural e os objetos transformados, animados pela sensibilidade e criatividade rosianas, em representação e apresentação.

Num estudo sobre proposições, Todorov (1982) afirma que a referência comporta tanto a descrição como a denominação que, na língua, se interpenetram. Quanto à descrição, diz o autor ser ela objetiva, precisa, e quanto à denominação, subjetiva. Neste último caso, estaríamos frente a um sujeito, uma vez que o nome designa ‘o nome no sentido próprio’ e particularizado da pessoa. Por essa razão, ao observarmos que a elevação rochosa é assinalada como ‘Morro da Garça’, assim no maiúsculo, entendemos que não se trata apenas de uma referência turística, mas sim de um agente cuja *performance* narrativa foi operada por um corte antropocêntrico

no léxico rosiano. Desse modo, ele exerce, tal qual outros personagens, a função sintática de sujeito.

Para Todorov,

O agente é uma pessoa; mas ao mesmo tempo não o é. Com efeito, a estrutura da proposição mostra-nos que o agente não pode ser provido de nenhuma propriedade; ele é, mais exatamente, uma forma vazia que preenche os diferentes predicados. (TODOROV, 1982, p.30)

Dentro da realidade textual do conto, é enquanto agente que o Morro da Garça vai preencher diferentes predicados, fazendo com que os sentidos de seus vários elementos fiquem associados uns aos outros, embora sua condição nominal diga respeito à excelência da denominação e não como pertença a alguém. “Cocuruto” e “superno”, o Da Garça é um outro guia lexical dentro da proposição narrativa de “O Recado do Morro”, ou uma outra face do mesmo guia, com o qual busca a interação. Assim, da mesma forma em que se pleiteia um processo relacional para a obra de arte em sua construção, também no sentido intratextual, podemos verificar que Rosa situou o tema do conto na amplitude do campo de interações.

De caráter metacriativo, o conto recupera dados e os transforma em ato criador. Em si, o elemento ambiente da prosa tem suas características distintas, contudo, em “O Recado Morro”, ele exerce suas funções na interdependência com outros fatores narrativos. Constituída e constituídora, a natureza mineira serve de base para o contexto da criação rosiana, ao mesmo tempo em que é redimensionada, em um processo de personificação subjacente.

O Da Garça, “*Belo como uma palavra*” (ROSA, 2001, p. 42), não só emite um recado como se faz presente para todo aquele que percorre trilhas em sua volta. “(...) *com seu agudo vislumbre*” (ROSA, 2001, p. 64), sua preponderância visual é tão marcante que viajantes, em movimento, se sentem parados.

(...) o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão (...) contavam – que, por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render. (ROSA, 2001, p. 51)

Inserido na trama, o “sobressainte” Morro da Garça é redimensionado, se faz presença viva e inaugura o plurilinguismo norteador do percurso de seu recado, confirmado assim a sua condição de ser “Belo, como uma palavra”.

Um outro aspecto importante na relação viagem de 52 e narrador está na linguagem de Guimarães Rosa, cujos fundamentos se encontram na própria raiz da língua falada pelo povo. Conforme já pudemos observar, em seus cadernos de anotações, o escritor recolhe palavras que são qualificadas pela contaminação do poético local, seja quanto à natureza nomeada pelos habitantes locais, seja pela enunciação peculiar daquele espaço (Ver anexo 9, p. 200).

Melhor seria pensar que esses nomes são frutos da pesquisa real do autor sobre espécies da flora local, método científico a sua estranheza poética por simples processo de seleção-combinação.

Alquimia que faz a poesia brotar das raízes da língua, dos nomes cunhados pelos habitantes locais, pela tradição popular e não por filólogos e lingüistas. Nomes que são o quem das coisas, signos motivados, que trazem já em si a qualidade daquilo que nomeiam. (OLIVEIRA, 2008, p.35)

Na emancipação de sua prosa, toda a virtualidade da língua está a serviço de sua construção estética, em uma relação entre linguagem e vida.

A escrita de Rosa quer captar o que é ambíguo e escorregadio, ignoto ou difícil de ser aprendido, a própria matéria vertente das coisas, tantas vezes tematizadas em *Grande sertão: veredas*.

É este o projeto que conforma o sertão de Riobaldo e a inusitada metamorfose de “Meu Tio Iauaretê”, operada de dentro da linguagem, e se faz presente no olhar do menino Miguilim e de todos os bobos e alucinados que povoam *Corpo de Baile*, seres que falam línguas estranhas, de conteúdo enigmático, frequentemente atribuindo outros nomes para as coisas e novos significados para os nomes, ou simplesmente criando nomes motivados por inusitadas sinestesias (COSTA, apud GALVÃO, 2006, p.196)

Em “O Recado do Morro”, é na descrição sobremaneira do ambiente, através das peculiaridades linguísticas, que Rosa põe na fala do narrador, que temos as formas mais trabalhadas, líricas, encantadoras, criando um universo icônico, provocador de nossa sensibilidade visual, como no exemplo que segue, em que foneticamente serras, sol e sombras se estendem.

Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um **S**, que começa grande frase. E iam, **serra-acima**, **cinco homens**, pelo espigão

divisor. Dia a muito menos de meio, **solene sol**, as **sombra**s deles davam para o lado esquerdo (ROSA, 2001, p. 27). (Grifos nossos)

Ou, quando, em comunhão com as serras, águas e pedras formam e transformam cavernas com figuras inusitadas, antropomórficas.

Umas redondas chuvas, ácidas, de grande diâmetro, chuvas cavadoras, recalcantes, que caem fumegando com vapor e empurram enxurradas mão de rios, se engolfam descendo por funis de furnas, antros e grotas, com tardo gorgolo musical. Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas – do teto de umas poreja, solta do tempo, a aguinha estilando salobra, minando sem-fim num gotejo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por toda a vida, que nem renda de torrõezinhos de amêndoas ou fios de estadal, de cera-benta, cera santa, e grossas lagrimas de espermacete, enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com boca para morder. (ROSA, 2001, p.29)

Viva na linguagem, que é outra forma de comunhão com o humano, a natureza escreve, registra sua grandiosidade.

Vã, à distância, **aquela sucessão de linhas, como o quadro se oferece e as serras se escrevem e em azul se resolvem**. À direita, porém, mais próximas, as encostas das vertentes descobertas, a grossa corda de morros – sempre com as estradinhas, as trilhas escalavradas, os caponetes nas dobras, sempre o sempre. (ROSA, 2001, p. 64) (grifos nossos)

Mas as ações humanas também são parte desta recriação em que significantes motivados se fortalecem, fazendo surgir novos e peculiares significados.

E de repente **o sino do Rosário se tangeu – col a col, cantarol**. Ah, quem batia, sabia: **tantoava em repinique e repinico**, muito claro no bimbalho. Mas, foi logo a forte, dez mãos pelo badalo, **pegou a bedelengar a torto, dlá e dlém**, parecia querer romper de vez a forma de seu caroço dele. Virgem! – o Nominêdomine tinha alcançado de chegar à torre, a igreja estava entregue aos mascaras, carecia de o pessoal todo do arraial correr para lá. **O homem dava rebate, rebimbo, dobra que redobrava**, a tal. Depois, perdia qualquer estilo. **Era só aquela fúria: dladlava, dlandoava**, o sino também fervia do juízo. (Rosa, 2001, p. 78) (grifos nossos)

Como vimos, a linguagem rosiana possui um efeito radical, sua significação subleva significados correntes, dicionarizados. De caráter surpreendente, causa estranhamento, ao mesmo tempo em que nos faz submergir em uma atmosfera notadamente lírica.

O fato é que encontramos, o falar do Norte de Minas, certamente muito estilizado, de combinação com latinismos; arcaísmos tomados ao português medieval (...); indianismos; neologismos; termos aproveitados e adaptados de múltiplos idiomas (do inglês, do alemão, do francês, do árabe etc.); vocábulos cultos e raros, bebidos nos clássicos portugueses; elementos da linguagem das ciências, e sabe-se lá de que fontes mais. Enfim, as virtualidades da língua, atualizadas e manipuladas na direção de uma mescla única, difícil de definir e de entender num primeiro momento, que estranha e surpreende e vai, entretanto, se apoderando do leitor, à medida que se entrega ao fluxo rítmico da narrativa também misturada.(ARRIGUCHI JR., 1994, p.13)

Estas constatações em “O Recado do Morro” contudo, são uma das marcas da obra rosiana, como assevera o próprio autor em correspondência com seu tradutor italiano, quando descreve o processo de sua criação poética:

Eu procuro captar o fato, o momento, como no cinema, para colocar o leitor dentro da trama. O leitor precisa conviver com os personagens. Mas, para captar esse momento é preciso que o autor esteja no momento. Por isso eu tenho meus caderninhos que me acompanham em todas minhas viagens. Eu amarro um lápis com duas pontas e, no sertão, até em cima do cavalo eu escrevo. É o momento. Um passarinho faz um movimento, eu capto o movimento. Na hora, e o escrevo como vejo. Mas, só naquele momento eu poderia registrá-lo. Jamais poderia guardá-lo na cabeça para dali a algumas horas ir me inspirar nele para compor. Não. Não teria valor (BIZARRI, apud GALVÃO, 2006, p. 84).

Na segunda viagem em discurso, temos a *performance* enunciativa das personagens, com destaque para os recadeiros. Nesta, a posição do narrador é de dar voz às personagens, qual seja, trata-se agora, do discurso direto. Quando estas fazem parte da comitiva guiada por Pedro Orósio, o discurso direto tanto se apresenta com a retirada do narrador como inserido no discurso deste último. Nessa interatividade, Rosa faz o uso corrente nestes casos que é a presença das aspas como indicativas de pertença da fala.

Quando da retirada do narrador e centrado no quadro geral das personagens, reparemos que suas falas são curtas, quase sempre precedidas ou sucedidas de verbos *dicendi* como: repetir, dizer, indagar, bradar, pronunciar, etc., como podemos verificar nos exemplos que seguem:

Quando não provia melhor coisa, especulava perguntas; Frei Sinfrão, que se entendia na linguagem dele, **repetia**:

- Quer saber de onde você é, Pedrão. Se você nasceu aqui? (ROSA, 2001, p. 32)

(...)

Saíram a onde a estrada é reta, bom estirão. Até que, a pouco trecho, enxergavam, adiante uma pessoa caminhando.

Um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico.

- “É o Gorgulho...” – o Pê-boi **disse**. (ROSA, 2001, p.37)

(...)

- É o Catraz! – o menino Joãozezim logo **disse** – Apelide dele é Qualhacoco. Mas, fala não, que ele dá ódio... Ele cursa aqui. É bocó. (ROSA, 2001, p.56)

(...)

A gente agora ouvia o pipio seriado da codorna. Uma rês veio até cá – um boi pesado de ossos secos.

- Bom rapaz, esse Pedro... – **dizia** seo Jujuca.

- Por uns assim, custumo rezar mais... – frei Sinfrão **respondeu**. (ROSA, 2001, p. 64 -65)

(...)

Se via que vinha já o maior melhor, aos sons ele retombou a cabeça, carinhoso, seus olhos se fecharavam.

-- Que é que vem, Laudelim? – seu Jujuca do Açude **indagou**.

-- Pobre coisinha minha, se licença me dão. Composição... (ROSA, 2001, p. 94) (grifos nossos)

Outras vezes, o narrador se põe ao lado da personagem e incorpora sua enunciação ou, dentro de seu discurso, coloca fala pertencente àquela como aqui observamos.

Pelo que, ele concordando, tiveram de ir dali por diante todos a pé e a contados passos, visto que o Gorgulho, a-prazer-de se empenhando, sempre não passava de um poupadão andarilho. Nem nenhum deles ria, a que à menor menção de troça o Gorgulho subia no siso, homem de topete. Doido, seria? – **“Não. Ele, no que é, é é pírrônico, dado a essas manias... Que parece foi querer morar independente em oco de pedreira, só p’ra ser orgulhoso, longe de todos. E não perdeu o bom-uso de qualquer sociedade...”** Pedro Orósio podia explicar isso, baixinho, ao seo Jujuca, dês que o Gorgulho escutava reduzido (ROSA, 2001, p. 41). (Grifos nossos)

(...)

E vinham passando uns vinte sujeitos, todos compostos nos trajes brancos e com capacetes – era a Guarda Marinheira – amanhã haviam de dançar e cantar, rendendo todas as cortesias à Nossa Senhora dos Pretos. E a Nelzi se virava para ele e perguntava: – **“Seu Pedro, o senhor não gosta de figurar?”** “- **Tenho graça nenhuma... Até iam se rir, por meu tamanho...”** – ele tinha respondido. (ROSA, 2001, p. 89). (Grifos nossos)

Esses dois modos de dar vez às falas das personagens demonstram, sobretudo, que os contextos enunciativos são diferentes entre si. Quando o destaque está na pessoa, o narrador se afasta do lugar discursivo,

deixando o personagem livre. De outra feita, imbrica seu discurso aos discursos das personagens e, neste caso, nos vemos diante de um conjunto interativo de enunciados, agora operado em comunhão. Neste caso, o destaque é o espaço, e a pluralidade marca o tempo.

De acordo com a teoria da enunciação, o falante, ao dizer, se auto-enuncia, constrói a imagem de si para seu interlocutor. Para tanto, além da categoria de pessoa – o enunciador, temos as categorias de lugar – ou espaço e de tempo, pois para ocorrer a instância da enunciação é preciso que se considere três pressupostos: quem fala, de onde fala e quando fala.

No que se refere ao conto, vimos que o narrador ora privilegia a pessoa, ora o espaço, ora o lugar. Para a categoria de pessoa, há a “independência” da fala, ou seja, a constituição subjetiva é plena, uma vez que o sujeito da enunciação põe em evidência a imagem que o representa, como na passagem que se segue, referida a Gorgulho, primeiro recadeiro, habitante de uma gruta e quem ouve o recado do Morro da Garça.

E, nisso, de arranco, ele esbarrou, se desbraçando em gestos e sestros, brandindo seu cacete. Fazia espantos. Falou, mesmo, voz irada, logo ecfônico:

- Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!

Tomou fôlego, deu um passo. Sem sossegar:

- Não me venha com loxias! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro! (ROSA, 2001, p. 38).

De um outro modo, quando o campo da enunciação é interlocutivo, os enunciadores formam pares com os enunciatários, embora estes se alternem nestas posições quando em face de diálogos. Neste caso, a linguagem cunha o espaço da interlocução visto que as enunciações são transitivas, interativas, qual seja, requerem o outro na sua complementaridade e, consequentemente, na constituição que os identifica como no diálogo entre Frei Sinfrão e Gorgulho, acerca de possível convivência entre este último e seu irmão Catraz, também morador de uma gruta.

Afora causa tão precipitada, só de longes meses, não mais de uma vez na roda do ano, era que um deles resolvia, deixava sua gruta, e espichava estrada, por mor de vir ver o outro irmão lapuz. – “Mas, por que não moram juntos?” – “Ossenhor disse?...” – e o Gorgulho fitava o frade, espantado com o despropósito. (ROSA, 2001, p.42).

Na organização sintática dos enunciados, portanto, temos pessoas em diferentes *performances* de alteridades em determinados espaços, o que nos leva à extensão dos movimentos, logo à categoria do tempo, que nos exemplos citados, remete tanto à simultaneidade – “Não tou somando!”; “Não me venha”; “não entendo”; “não moram” – quanto a alguma anterioridade: “disse”. Esta utilização de ações, ora presentes, ora pretéritas, indica que, em relação aos tempos utilizados, também se caracterizam pela movência.

Repare-se que, dentro da instância narrativa, o tempo presente se aplica ou ao inusitado ou ao incompreensível, enquanto que o tempo pretérito tem plena expressão. De conformação discursiva, o tempo pretérito designa uma noção objetiva, ao contrário do tempo presente cujo eixo é o da subjetividade, em sua dupla acepção: de interioridade e existencialidade.

De uma forma ou de outra, os três pressupostos enunciativos, pessoa, espaço e tempo, perfazem o andamento narrativo, ao mesmo tempo em que nele se sustentam, ainda que, neste, as ordens de acontecimentos e de narração não sejam sincrônicas.

Segundo Benedito Nunes,

O tempo da narrativa, explicitado pela teoria da literatura, é, ao lado do ponto de vista o foco, do modo de apresentação e da voz, uma das categorias do discurso. Mas as suas variações não podem ser apreendidas se apenas visamos o discurso independentemente da história, ou apenas a história, independentemente do discurso, o tempo da narrativa só é mensurável sobre esses dois planos, em função dos quais varia. (NUNES, 1995, p.30)

Assim, temos nestas relações entre espaço – tempo, mediadas e mediadoras pela e da presença humana, um dado relevante para o entendimento do aspecto de viagem, o ritmo. A palavra deriva do grego *rhythmós*, associado ao verbo *reîn* (correr), proveniente do movimento dos rios. *Ritmo* significa, de uma maneira geral, a repetição periódica de elementos no tempo ou no espaço, portanto perfeitamente concernente à prosa rosiana, principalmente ao conto “O Recado do Morro”.

Se fizermos o contraponto entre o discurso direto, acompanhado de verbos de elocução e o que está inserido no ambiente discursivo do narrador,

veremos que os andamentos da narrativa se alteram e se alternam. Quando a personagem pode enunciar em separado, o curso performático é mais rápido, em oposição a isto, o agrupamento enunciativo traduz a ideia de morosidade.

Há que ressaltar, portanto, que no primeiro caso, as frases são breves, indicando a fala pouca do sertanejo. Já no conjunto, o discurso do narrador e atos de falas, embora também não sejam extensos, os movimentos da locução são, por assim dizer, circulares, instaurando um sistema de rede de vozes ambulantes que, ao mesmo tempo, refletem e refratam suas identidades.

Assim, a estrutura discursiva no conto aparece ligada a uma atmosfera determinada. O fio que tece as substâncias enunciativas e, com elas, o perfil das relações humanas no conto, é a forma como o discurso direto é trabalhado: com ou sem verbos *dicendi*; brevidade de enunciação por parte da comitiva; frequência acintosa do narrador e do cenário, com uma pretensa diminuição da presença humana, o que, de fato, representa a integração homem - natureza.

No seu todo, a estrutura nasce do enredo e nele se alimenta, uma vez que as relações interativas entre os movimentos das personagens ora são crescentes, ora, decrescentes; tanto ecoam quanto evocam, interagem. Compreende-se, por esta via, que pelas redes da intervocalidade instaura-se a movência de cada discurso entre três espaços distintos, conforme nos alerta Oliveira:

O espaço da tradição, aquele que transporta para dentro de si ecos textuais vindos de outra parte, o da audição, no momento da performance, que faz do texto obra vocal, e o do próprio texto nas suas relações internas. Aqui temos o traçado das vozes poéticas que rememoram a errância de povos nômades. (OLIVEIRA, 2007, p.30)

Pelas características inerentes à prosa, considerada a condução do pensamento, seus referentes são portais de acesso à realidade, porém em uma progressão cuja meta está determinada tanto pelo conteúdo como pelo padrão expressivo. É neste sentido que o ritmo da prosa prima pela continuidade, discorre em uma “linearidade” impulsionante que transporta sentimentos, pensamentos e sentidos.

Diante da variedade rítmica que ocorre em “O Recado do Morro”, vale salientarmos algumas colocações de Frye a propósito do tema, até pelo fato de que, mesmo não tendo a disposição espacial peculiar à poesia, a prosa rosiana consegue ir além dos limites formais e comungar forma e fundo pelas vias enunciativas, mediadas pelo ritmo em oscilações poéticas.

O ritmo da prosa é contínuo, não recorrente, e o fato é simbolizado pelo corte puramente mecânico das linhas da prosa numa página impressa. Naturalmente cada prosador sabe que a escrita da prosa não é tão mecânica como a sua impressão, e que é possível que a impressão injurie ou mesmo estrague o ritmo de uma sentença, pondo uma palavra enfática no fim da linha e não no começo da seguinte, compondo com hífen uma palavra fortemente acentuada, e assim por diante (FRYE, 1995, p. 259).

Dessa forma, a prosa se enreda na suposição de sua própria transparência; mas, por outro turno, seu discurso instaura a reatualização de nossa experiência de mundo ao fundar, em uma escrita discursiva, o ritmo semântico do sentido. É a partir desta perspectiva que atribuímos ao conto outra feição narrativa concernente às relações enunciativas entre narrador, Morro da Garça e recadeiros, cujas *performances* funcionam como elaboradores do tema principal, a dinâmica comunicativa do Morro da Garça. Nestes, reside a viagem do recado, a terceira.

Sob a forma de viagem metafórica, o recado que o morro emite tem caráter enigmático e se constitui em mensagem que passa oralmente, através de recadeiros cujo traço comum é a exclusão, (são loucos, fanáticos, lunáticos, etc).

Até sua transformação poética, o percurso do recado ora acompanha, ora transversa a viagem da comitiva guiada pelo enxadeiro Pedro Orósio, destinatário do recado, e nos mostra um mundo letrado em oposição ao mundo iletrado, no sentido de que o primeiro percorre a superfície, enquanto o outro, emerge da profundidade.

A viagem da consciência letrada (...) percorre lentamente a terra, enquanto isso o recado da terra, que irrompe da inconsciência, viaja pela linguagem como enigma latente e desapercebido até ganhar consciência inesperada sob a forma de poesia cantada. (WISNICK, 1998, p.161)

Desse modo, o conto nos leva a uma viagem dos sentidos, sempre viagens, sob a forma de movência discursiva, recuperando o já dito e incorporando novos aspectos ao relato oral, em uma interlocução dinâmica e constitutiva de sujeitos dialógicos.

Quando da interlocução dos recadeiros, estes, enquanto sujeitos discursivos, constroem a instância enunciativa do recado do morro em patamares que se desdobram, visto que, não só o discurso do outro é recuperado a cada enunciação, como ocorre uma rearticulação da voz precedente na que lhe segue. Cadeia de polifonias.

Neste fator intrinsecamente discursivo reside o que Martins (1989) denomina “cadeias de locutores”.

Uma das características importantes da linguagem é a possibilidade de um mesmo enunciado ser retransmitido através de uma cadeia de locutores, fator fundamental para o aproveitamento de experiências e conhecimentos das sucessivas gerações. Constantemente estamos recebendo e transmitindo informações das mais variadas e, muitíssimas vezes, desconhecemos a sua origem, não sabemos por quem foram inicialmente formuladas. É que todos nós, os falantes, nos apropriamos de enunciados alheios, sem mesmo dar por isso. (MARTINS, 1989, p. 192)

Nestes termos, opera-se o dialogismo, ou seja, a interação verbal entre o enunciador e o enunciatário pelas vias da intertextualidade. Considerando que, no interior do discurso, o outro é fator decisivo na constituição de sentidos, o jogo de multiplicidades discursivas que os recadeiros põem em ação mostra a multiplicidade de vozes como reflexo da diversidade social operada em “O Recado do Morro”.

Assim, a configuração enunciativa que os define se faz por meio de elos estruturais que vão das descrições feitas pelo narrador aos atos de falas. Conforme também nos adverte Wisnick, não se trata de uma comunicação vulgar, mas de um circuito polifônico, com fiação múltipla entre emissor e destinador; emissores e destinatários.

Nesse circuito, o recado do Morro faz a sua viagem comunicacional: de um primeiro a um terceiro, num *contínuum*.

(...) um recado não é somente uma mensagem que se envia a outra pessoa: a palavra indica um circuito em que uma mensagem passa de alguém a outro através de outrem. Enquanto a mensagem vai de

um destinador a um destinatário, o recado está viajando entre um primeiro destinador (nem sempre visível), e um terceiro destinatário, mais além. Entre um e outro, o lugar do recado é o do destinador-destinatário de algo que passa. (WISNICK, 1998, p. 162)

Assim, destinador e destinatários são interfaces de uma mesma situação enunciativa. Observe-se que, de Gorgulho a Laudelim, do ponto de vista da estrutura dos enunciados, os discursos dos recadeiros possuem como traços gerais em comum, orações coordenadas assindéticas em reticências, em repetições de coro, que reclamam respostas.

No que diz respeito às coordenadas assindéticas, ficam marcados os aspectos referentes ao modo próprio da linguagem oral que, com maior agilidade, correspondem, no caso, não só ao curso das ideias, mas também ao tom mais espontâneo e apropriado à identidade dos recadeiros, ou seja, pessoas advindas do mundo iletrado ao que Wisnick (1998) se referiu e conforme podemos verificar abaixo:

[Gorgulho] Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!... (ROSA, 2001, p.48).

[Catraz] Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. ... (ROSA, 2001, p.60).

[Joãozezim] Você sabe o que é rei? O que tem uma espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... (ROSA, 2001, p. 62).

[Guégue] Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacoco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... (ROSA, 2001, p.69).

[Nominatedomini] A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! (ROSA, 2001, p. 80).

[Coletor] O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... (ROSA, 2001, p.86).

Quanto às reticências, sua utilização discursiva indica que o pensamento ou a ideia expressos estão inacabados e remetem à ideia de algo tácito e taciturno. Nos discursos dos recadeiros, há indicações de que o sentido do que não se diz pode ser muito maior. O sentido reitera essa possível expansão semântica dos enunciados; o fato das orações serem, em sua maioria, assertivas, ou seja, ao enunciarem, os recadeiros primam por uma certeza não acessível à primeira vista.

[Gorgulho] (...) vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... (...) (ROSA, 2001, p.48)

[Catraz] Meu irmão Malaquia falou Del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... (...) (RM, 2001, p.59).

[Joãozezim] A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... (...) (ROSA, 2001, p.62 - 63).

[Guégue] (...) e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... (ROSA, 2001, p.69).

[Nominatedomini] Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... (ROSA, 2001, p.81)

[Coletor] Morte à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia – isso é modo de falar? (ROSA, 2001, p.86).

Posto que o sujeito da enunciação é, antes de tudo, um sujeito cognoscente, é sintomático que o mundo rosiano, no que se refere aos recadeiros, esteja pautado na variedade, riqueza e multiplicidade que estes enunciadores apresentam. Desse ponto de vista, vale ressaltar a imagem que o narrador, enquanto condutor da narrativa, constrói de cada um deles, remetendo-as ao imaginário do leitor.

O recurso mais utilizado na narrativa, do ponto de vista do foco, é o discurso indireto. Por assim dizer, o narrador apresenta os recadeiros por suas características peculiares e de forma descriptiva e indireta. Como testemunha que é de suas presenças, intenta alguma objetividade que se esvai quando do confronto com as demais personagens consideradas “normais”, ou, em outras palavras, inseridos na lógica social.

Dentre as considerações singulares do narrador, observa-se:

Referente a Gorgulho, primeiro recadeiro e aquele quem vai receber de primeira mão o recado do Morro, a apresentação ocorre da seguinte maneira: “*Um homenzinho terém-terém, ponderadinho no andar, todo arcaico*”. (ROSA, 2001, p. 37).

O léxico empregado pelo narrador nos apresenta Gorgulho e indica a procedência do recado, este vem das profundezas da terra por um eremita cujo nome está relacionado a pedrinhas, cascalho, fragmentos de rocha, que Machado traduz da seguinte maneira: “(...) o orgulho engolido pela gruta, falando aos gorgolhões, de olhos esbugalhados (...)”. (Machado, 1976, p. 99)

Referente a Catraz, o narrador o delineia de forma diferente: “caminhava com defeitos, e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia ser uma cobra em pé”. (ROSA, 2001, p. 56)

Com seu apelido Qualhacoco indicando a dupla formação: qualha – aglomeração de partículas dispersas; coco – mente, Catraz é “movido pela própria imaginação fantasiosa de inventor sertanejo de objetos improváveis” (WISNICK, 1998, p. 167-168). Durante o percurso do recado, ocorrem variações de seu nome por parte de outros recadeiros como Caifás, para Nominatedomine e capataz, para Coletor.

Para Joãozezim, a descrição do narrador prima por sua grande inteligência que é definida nos seguintes termos: “(...) era um caxinguelê de ladino (...) e divisava a gente de cima a fundo”.(ROSA, 2001, p. 55 - 56). João e pequeno José, segundo o narrador, era rápido no raciocínio, o atesta o fato de sua mensagem ser a de maior articulação verbal. Apesar disso, estava no grupo dos excluídos, como pode ser certificado no trecho que segue:

Por modo, quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim? Onde foi assim que este último achava de contar ao outro aquilo que ouvira e lhe soara tão importante por esquipáptico, e que ninguém mais aceitaria de comentar. Nenhum dos adultos (ROSA, 2001, p. 62).

É o único dos recadeiros que não se desloca espacialmente. Em oposição a isto, é aquele que verticaliza semanticamente o recado, explicando-o a Guégue, próximo recadeiro. Guégue está no centro dos sete recadeiros e é tido como lunático potencializado. Seu desempenho comunicativo mostra duas faces de uma mesma realidade visto que, embora seja um indivíduo de grotesca figura, é amável com Joãozezim e dedicado as suas tarefas.

“(...) passando pelo quarto estagio, com o bobo e gago Guégue (...)” (MACHADO, 1976, p. 100), a visão que o narrador nos traz da personagem indica que ele se assemelha a um bufão.

(...) o Guégue – que outro nome não tinha (...) era o bobo da Fazenda. Retaco, **grosso**, mais para idoso e papudo – **um papo em três bolas**, meando emendas, um tanto de lado (...) uma faquinha, ele não estando trabalhando, **figurava com a dita na mão**. E tinha intensas maneiras de resmungar. Mas falava (ROSA, 2001, p. 60 - 61). (Grifos nossos)

No andamento enunciativo de que faz parte, Guégue é “(...) o lunático entre os lunáticos, não verbal, mímico e mimético, zeloso portador de uma atenção perpetuamente flutuante (...)” (WISNICK, 1998, p. 168).

O quinto recadeiro apresentado pelo narrador é Nominatedomine, que vive em estado de exaltação. No momento em que Pedro Orósio e Guégue o encontram, é assim definido: “Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. (...) solevava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó – brandia-a, com autoridade. Era um doido.” (ROSA, 2001, p. 66)

Quando põe em público o recado, “E pois, ele pregava. Alargava braços altos, gloriava os olhos, santamente, para cima, cruzes que a mão sinalava no ar, administrava.” (ROSA, 2001, p. 79). Com vários nomes de significação religiosa e consoantes com sua atuação discursiva,

Essa pluralidade onomástica de quem é chamado *Jubileu*, *Santos-Óleos*, *Nominatedomine*, *Nomindome*, *Nomendomem*, e em seu discurso fala em *Cá traz*, *Caifas* e *Malaquias*, marca o momento mais delirante da linguagem do recado. Soando, ecoando, sino e signo se confundem (...) (MACHADO, 1976, p. 100)

O próximo recadeiro é Coletor cuja designação indica muito mais uma função que uma identidade. Segundo o narrador,

(...) era outro que não regulava bem (...) fazia contas de números nas beiradas brancas dos jornais. E o Coletor era um que gostava de freqüentar sempre perto ou dentro de igreja, e se ajoelhava rente na primeira fileira, junto com as mulheres mais beatas, ao pé do gradil da banca da comunhão. (Rosa, 2001, p. 80).

Em sua franca oposição a Nominatedomine, Coletor é aquele que será o interlocutor direto com o poeta Laudelim. Aficionado aos números, “(...) relaciona-se com o mundo através do pressuposto de uma “sobrefatura” imaginária” (WISNICK, 1998, p. 168).

Uma vez consagrado, o recado polifônico finalmente chega a seu destinatário, Pedro Orósio, mas para tanto era necessária a exaltação vinda pelas palavras do poeta Laudelim. De acordo com o narrador, “*Laudelim era alegre e avulso*”. Como poeta, retrata a vida com imaginação. Não é sem razão que sua *performance* traz aspectos metafísicos, no sentido de imaterialidade

que transcende o mundo imediato. Para o protagonista, Pedro Orósio, Laudelim era talvez seu único amigo. Segundo Pê-boi, apelido de Pedro, o poeta era alguém diferente, especial.

(...) era dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros – trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão; apelido dele era Pulgapé. (ROSA, 2001, p. 36)

Laudelim, cujo nome remonta *laudare*, sintetiza o percurso do recado que saíra de Gorgulho, indo até Coletor, de quem recebera a base de sua composição: “*passagens fortes*”.

(...) cumprindo sua ascensão desde as profundas grutas dos urubus (...) até as largas passadas para as estrelas com que termina a narrativa, opondo aos timbres escuros dos urubus a claridade e a abertura em –a-do Morro, da Graça. (MACHADO, 1976, p. 102)

Observador atento, Laudelim dinamiza, em sua enunciação, os aspectos dispersos a respeito do homem, que estavam nos discursos de seus antecessores. Na musicalidade de suas enunciações, elucidou a história humana que existia de modo velado nos discursos dos outros seis recadeiros; fez emergir, pelos recursos da poética, a significação profunda que até então aparecera de forma desconexa. A partir da realidade inerente a sua criação, estabeleceu-se o último elo mimético necessário ao entendimento do recado por parte de Pedro Orósio.

De acordo com as apresentações dos recadeiros, feitas pelo narrador, estes estão sempre em movimento. De Gorgulho a Laudelim, as performances são dinâmicas e demonstram a movência marcante no ritmo de cada personagem, observemos:

Gorgulho é “ponderadinho no andar”, Catraz, “caminhava com defeitos”; Joãozezim, “divisava a gente de cima a fundo”; Guégue, “não estando trabalhando, figurava com a dita na mão”; Nominatedomine; “Alargava braços altos, gloriava os olhos”; Coletor, “gostava de freqüentar sempre perto ou dentro de igreja”; e Laudelim – por sua carência de “mandria” e “vadiice”, “diziam que era bandalho”

Contudo, sobre o percurso do recado do Morro, é o próprio narrador, em sua síntese, quem melhor o definirá.

Mesmo porque, por diante, o Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada – com um sinalamento preto no céu, e a lua no rodeado das árvores, e o rir do corujo, saído de sua gruta, que anuciavam a falsimônia. Triz e truz daí, era aquele desatamento, preto: o nefandório! Arre, aí, que tudo fuzuava, no roldão de uma matança – quando os réus guerreiros investiam no Rei, de mão-comum, suas espadas. Nas champas delas o luar lampeava, contra todos os sete o Rei se defendendo, que esbravejava, acuado mas sem se entregar, ao longo choro do vento e na solidão dos campos – por força e armas! (ROSA, 2001, p. 68 – 97).

Em suma, pelas sete instâncias pelas quais passa o recado, há um embrião do poético, reatualizado pela individualidade criativa de cada recadeiro. É só na sétima migração do recado, agora transmutado em canção com Laudelim, que a outra viagem, a da mensagem oracular de traição e morte de Pedro por seus inimigos, se torna inteligível para ele e o recado do morro chega ao seu destino final.

Testemunha desta vereda, o narrador registra, em discurso simultâneo, o percurso das viagens, a de 52 e a do recado. Anterioridade e entremeio são anexados às vias do enredo, a grande frase narrativa que o protagonista deve ler e interpretar. A incorporação das duas viagens nos indica, sob a forma de cenário, o Sertão e, nas *performances* de personagens-recadeiros, o Homem. A concretização de ambos, contudo, se dá pelo enredo e a condução, pertencente ao narrador, com suas enunciations que se dão pelo discurso indireto e, especialmente, o indireto livre, este último destinado a Pedro Orósio.

Na base de sustentação da trama temos uma comitiva que intenta ir de Cordisburgo aos Gerais formada por Pedro Orósio, Seo Alquiste (ou Alquiste), Frei Sinfrão, Seo Jujuca do Açu de Ivo. Seo Alquiste, Frei Sinfrão e Seo Jujuca são os propriamente viajantes; Pedro Orósio e Ivo são trabalhadores que os acompanham. O primeiro, enxadeiro e guia; o segundo, o tropeiro encarregado de cuidar dos burros e bagagens (ver anexo 10, p. 222).

O narrador, já no começo da história, nos apresenta, de forma sequencial, o grupo, começando por Pedro Orósio, protagonista da trama.

Debaixo de ordem. De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos (ROSA, 2001, p. 27 - 28).

A seguir, o narrador nos remete aos três viajantes, “Seguindo-o [a Pedro], a cavalo, três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa”.(Rosa, 2001, p.28). Dentre estes, o destaque é para o estrangeiro, cuja meta é pesquisar e registrar dados da natureza do sertão mineiro no caso e, por extensão, do Brasil desconhecido.

Um, de fora, a quem tratavam por Seo Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada. O sol faiscava-lhe **nos aros dos óculos**, mas, tirados os óculos, de grossas lentes, **seus olhos se amaciavam** num aguado azul, inocente e terno, que até por si semblava rir, aos poucos se acostumando com a forte luz daqueles altos. (ROSA, 2001, p.28). (Grifos nossos)

Ciceroneavam-no um frade, também estrangeiro, mas conhecedor do local e um fazendeiro nativo.

Segundo um frade louro – frei Sinfrão – desses de sandália sem meia e túnica marrom, que tem casa de convento em Pirapora e Cordisburgo. (...) Relia o breviário, assim mesmo montado, e fumava charuto. Falava completo a língua da gente, porém sotaqueava. (Rosa, 2001, p. 28).

(...)

Com eles, seo Jujuca do Açude, fazendeiro de gado, e filho de fazendeiro, de seu Juca Vieira, com apelido seu Juca do Açude, da Fazenda do Açude, para lá atrás do Saco do São João. (Rosa, 2001, p. 28)

Também prestando serviço aos viajantes, o tropeiro Ivo, cuja apresentação recebe, ao contrário de Pedro, um tratamento declaradamente de menor valia, como podemos verificar no trecho que segue: “Derradeiro, outro camarada – a cavalo esse, e tangendo os burros cargueiros –: um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merêncio.” (Rosa, 2001, p. 28).

De fato, não obstante a referência menor, Ivo é o antagonista do enredo, conforme nos adverte Wisnick:

Disputas amorosas mal resolvidas fazem com que o último [Ivo] prepare surdamente uma emboscada contra o primeiro [Pedro], que está na posição de protagonista e que, como o leitor, desconhece até o momento final o que se arma contra ele, enquanto hesita entre prosseguir na sua vida de namorador errante ou voltar a seus Gerais de origem, movido por uma saudade genuína que no entanto lhe falta, para casar-se. (1998, p. 160).

Mais que desconhecida pelo leitor, a emboscada é ignorada também pelo narrador, como veremos. Desse modo, ele, narrador, será testemunha do entrecruzamento de viagens, palmilhando, como a comitiva, passo a passo o enredo viajante.

Marcadamente pelas vias do discurso indireto, o narrador discorre sobre os personagens-viajantes. Sobre Seo Alquiste, acentua seu caráter investigativo, mas também as formas com que o estrangeiro interage com as pessoas do local.

Por mais, aqueles ali não estavam apurados, iam jornada vagarosa. O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato. Por causa, esbarravam a toda hora, se apeavam, meio desertavam desbandando da estrada-mestra. (ROSA, 2001, p. 29)

O fato de não ter domínio da língua nativa faz com que Alquiste busque compreender a realidade circundante por outros meios e códigos que não o verbal, como ocorre em seu encontro com Gorgulho, primeiro recadeiro.

Mas, enquanto isso, seo Alquiste punha uma atenção aguda, quase angustiada, nas palavras de Gorgulho – frei Sinfrão e seo Jujuca se admiraram: como tinha ele podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doidice aquela de ter escutado o Morro gritar? (ROSA, 2001, p.47 - 48)

(...)

- “Vad? Fará? Fan?” – e seo Alquiste se levantava – “Hom’ êst’ diz xôiz’imm’port!” – ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz de Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre ele e o estranho: porque ele ao leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso naquele dia (ROSA, 2001, p.48).

Ainda que sem as possibilidades da comunicação verbal, humanista e humano interagem a partir do som vocal, da postura corporal, do olhar. O estrangeiro “(...) é o único personagem a compreender de imediato a

importância latente do aparente disparate do discurso do Gorgulho” (MACHADO, 1976, p.103).

Note-se que dois aspectos se sobressaem da *performance* de Seo Alquiste, a viagem como deslocamento não só espacial, mas também de si e o olhar como gênese da construção de alteridades. Ligados um ao outro, seus exercícios fundam conhecimento, movência, alteridades, identidades.

Mais que mudança espacial, a movência e o olhar repercutem na significação do mundo do sertão, na interlocução, entre o próprio e o alheio, e na comunhão das diferenças que constroem, na alteridade, outras identidades.

Quando nos reportamos à figura de seo Alquiste, observa-se que o narrador enfatiza a questão do olhar metaforizado nos atributos dados aos seus olhos; “O sol faiscava-lhe **nos aros dos óculos**, mas, tirados os óculos, de grossas lentes, **seus olhos se amaciavam** num aguado azul, inocente e terno, que até por si semblava rir” (ROSA, 2001, p. 28) (Grifos nossos).

O olhar do estrangeiro nos remete à interioridade, tem o sentido da investigação, da procura por algo que está além do visto, é atento, tenso e alerta, busca a profundidade, não é a toa que quer conhecer lapas, cavernas, e também mergulha com o seu no olhar do outro, como já nos referimos, caso referente a Gorgulho e Laudelim, portos de partida e chegada de “O Recado do Morro”.

Na construção do perfil dessa personagem foi criado um paradigma da visão movente, do olhar que se reestrutura diante do mundo.

Calçava botas de chocolate, de um novo feitio; por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; **traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo**; na cabeça um chapéu-de-palha de abas demais de largas, arranjado ali na roça (ROSA, 2001, p. 28). (Grifos nossos).

É importante salientar que Seo Alquiste, o estrangeiro, revestido da prática da alteridade, é aquele que prevê o sentido de nomadismo do recado do Morro, pela força poética da canção de Laudelim, foi o único capaz de integrar os fragmentos dispersos das vozes migradoras.

(...) Laudelim merecia florão de cantador-mestre. Prazia Era o que pensava seo Jujuca, molhando cerveja na boca e atendendo às perguntas do senhor Alquist. Comovido, **ele**

pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo (...) “Importante... Importante...” – afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto digestim ac districtim, para o anotar. Sem apreender embora o inteiro sentido, **de fora aquele pudera perceber que o verso transmuz da pedra das palavras** (ROSA, 2001, p. 98). (Grifos nossos)

Mais que acompanhar a travessia do Recado do Morro, o próprio Seo Alquiste vai sendo mudado diante desse contexto migratório. É sintomático que diante de Gorgulho, sua expressão seja idêntica àquela usada para Laudelim, porém, na primeira é “*Chôis' muit'imm'portant?*”, em uma língua estrangeira, enquanto que, para o segundo, a expressão se “naturaliza” em um processo de identificação e sintonia “*Importante... Importante...*”.

Em oposição à expansividade de Seo Alquiste, temos a sisudez e dissimulação por parte de Ivo. Ao não evidenciar os disfarces de Ivo, o narrador demonstra ignorar seus propósitos, contudo, percebe-se em algumas passagens indícios de sua intenção.

O fato do narrador não estar a par dos planos do antagonista faz com que o tomemos por testemunha dos fatos que vão se desenrolando durante o enredo, mas, ao mesmo tempo, ao nos trazer, de forma velada, a ambiguidade da *performance* de Ivo, fica explicita sua postura analítica em face às *performances* das personagens, ainda que ao adentrar seus processos mentais.

E esse Ivo era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anuncio de um dia fazer. Por isso, o apelido dele, que tinha, era: “Crônico” – (do qual não gostava). **Agora, que vinham se aproximando final, os agrados dele aumentavam.** Adquiriu uma garrafa de cachaça, deviam de beber, os dois, dum copo só. E estendeu a mão, numa seriedade leal: - “Toques?” – “- Toques!” Dois amigos se entendiam. (ROSA, 2001, p. 55)

(...)

Porque seo Jujuca se entendia com seu Nhôto, assunto dumas vacas e novilhas – massa de negócio provável. Frei Sinfrão abriu o brevíário e lia suas rezas. **O Ivo fora até lá, no curral, sempre inquietamente.** Dona Vininha entrava para a casa, decerto dar uma vista no apreparo do almoço. Seo Alquiste agora desenhava na caderneta as alpercatas do Catraz (...) (ROSA, 2001, p.59). (grifos nossos)

Desse modo, o narrador de “O Recado do Morro” fica entre a observação e o testemunho uma vez que, ao mesmo tempo, presencia a história e, não sendo onisciente, registra os acontecimentos sob sua ótica, quase exclusivamente, não obstante as indicações com que assinala o percurso do entendimento do enredo para o leitor.

Persistente, teimoso, determinado, constante, ai está Cronos, o Tempo (...) O nome de Ivo Crônico, pois, designa sua função na narrativa – é ele quem age sobre o tempo, quem altera a cronologia prevista para os acontecimentos, quem antecipa a festa que estava marcada para o domingo no povoado vizinho e prepara a cilada para véspera (...) (MACHADO, 1976, p. 109)

Ivo, conforme a organização enunciativa do narrador, passa de “um Ivo” para “o Ivo”. Da indeterminação à determinação, o narrador o enuncia como “derradeiro” até “o Ivo era o cabecilho” e põe a trama a serviço de sucessões, fluxos, mudanças, índices temporais que marcam todas as experiências, especialmente a de Pedro.

Mas, se o tempo caracteriza tanto o mundo exterior – cronológico, histórico -, quanto o interior – psicológico –, também estipula, ainda que de forma múltipla, a ordem do espaço. Tempo e espaço são interfaces de práticas humanas, principalmente as atreladas à construção da identidade.

O tempo é particularmente significante para o homem porque é inseparável do conceito do eu. Somos conscientes de nosso próprio crescimento orgânico e psicológico no tempo. O que chamamos eu, pessoa ou indivíduo, é experimentado e conhecido somente contra o fundo da sucessão de momentos e mudanças temporais que constituem sua biografia. (MEYERHOFF, 1976, p. 01)

Ainda que o ser, de fato, só o é por definição, uma vez que está submetido a sucessões e mudanças temporais, não há como encontrar o homem sem o princípio temporal. Ao tomar, como cerne do conto, a viagem – percurso em determinado espaço, não poderia haver outro antagonista que não fosse Ivo Crônico.

Se o tempo é um índice constitutivo da autoconsciência, a pergunta que se impõe é: na condição de antagonista que papel Ivo Crônico desempenha em relação ao protagonista Pedro Orósio? A resposta o próprio narrador nos dá a partir da organização de seus enunciados, que, referindo-se a Pedro, prima pelo discurso direto, indireto e, principalmente, o indireto livre.

Posto que a utilização do discurso direto indica a reprodução direta da fala do personagem e considerando as *performances* enunciativas do protagonista no conto, se evidencia a quase ausência de uma enunciação direta. Quando ocorre, são frases curtas, próximas ao laconismo, e, via de regra, em resposta a interlocuções alheias.

- “É o Gorgulho...” – o Pê-Boi disse. (ROSA, 2001, p. 37).

(...)

- “Que foi que foi, seu Malaquial” – já ao lado dele Pedro Orósio indagava. (ROSA, 2001, p. 38).

(...)

- E-ê-ê-ê-ê- eh, morro!... – bradou então Pê-Boi, por desfastio. (ROSA, 2001, p. 40).

(...)

- Nenhum, não. O trivial, vou ver... Ta em prazos de se roçar e encoivarar, já principia o tempo d'a codorniz cantar, querendo chuva... (ROSA, 2001, p. 41).

(...)

- Que foi, Crônhico?

- “Perdão... Perdão...” – o Ivo mal gemia, em desgovernos, e apertava fechados os olhos. Pê-Boi riu:

- Terei matado algum? – perguntou, balançando o Ivo mansamente.
– Cachaças... (ROSA, 2001, p. 105).

Observando as enunciações diretas (e completas em todo o conto) de Pedro Orósio, vemos que estas ocorrem em três momentos bastante elucidativos do perfil do personagem: as três primeiras estão relacionadas a Gorgulho, com quem Pê-Boi se identifica; a quarta ocorre por intervenção de Ivo, o antagonista; e a última diz respeito ao momento em que toma consciência da traição, ou seja, quando o processo de autoconhecimento se efetiva.

Fora estas, as demais enunciações estarão ou precedidas ou seguidas de intervenções do narrador. Pertencem ao discurso direto, porém trazem uma peculiaridade: é uma enunciação preparada, ou discurso de dupla voz, embora com delimitações claras entre eles.

Mas Pedro Orósio tocou ajuda: - “Ele gosta de mim” – disse. – “É meu amigo...” -; e, sem pau nem pedra, fez o velhouco vir à fala, repetindo, nome do frade, que ele quisesse de bem se chegar e emparedar caminhada. (ROSA, 2001, p. 41)

(...)

O Ivo, no falar, pegara mão no braço dele; o Ivo era amigo, supria confiança. Pedia para ver a arma: - "Oi, Pê, essa sua garrucha é mesmo boa, mandadeira?" "- Regularzim. Tiver um dinheiro, compro outra. Revólver, feito esse seu..." "- Ara, nada, bozórje..." (ROSA, 2001, p. 73 - 74).

(...)

Na pobre da ideia dele, ia levar tempo para se gastar aquilo. – "Vamos chegando, Pulgapé..." – chamou Pedro Orósio. Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombrceu, logo se alumiou ainda mais. (ROSA, 2001, p. 86)

Embora, para a estrutura do discurso direto, se conceba uma enunciação "autônoma", quando inserida no contexto narrativo, perde sua autonomia, inclusive a estrutural, e passa a compor mais um aspecto da própria narração, como se reforçasse a visão do narrador ou dos interlocutores, e não do próprio personagem.

Pode-se entender que temos neste aspecto múltiplas vozes no espaço da escritura, o que corresponde a uma perspectiva social fundida ao discurso. Por este prisma, a linguagem é vista como diálogo, uma vez que as vozes estão correlacionadas entre si.

Nos exemplos citados, embora enunciem ideias de Pedro, as enunciaçãoes estão condicionadas ao contexto do enredo em que, apesar de estar diretamente ligadas à necessidade do protagonista de se reconhecer como possível vítima de uma emboscada, ainda transita o recado emitido pelo Morro da Garça.

Como vimos, as enunciaçãoes diretas por parte do protagonista nos mostram o quanto sua *performance lato sensu* é voltada para âmbito social. Uma visão mais apurada de quem Orósio é de fato, teremos a partir da visão do narrador, qual seja, quando das enunciaçãoes feita pelas vias do discurso indireto, que se seguem:

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressainte. O qual comentaram, Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. Esses, que tocavam com boiadas do Sertão, vinham do rumo da Pirapora, contavam – que, por dias e dias, caceteavam enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava (ROSA, 2001, p. 51).

(...)

Ali era uma varanda abastante extensa. Seo Olquiste, frei Sinfrão e seo Jujuca formavam roda com a dona Vininha e seu Nhôto, marido dela. Por quanto, em outra ponta, Pedro Orósio, conversava com o menino Joãozezim – a meio de saber notícia daquela mocinha completa, cujo nome dela era Nhazita. Pedro Orósio podia notar – e até, sem nada dizer, nisso achava certa graça – que o Ivo se desgostava, sério, de que ele caprichasse tanto interesse nessas namorações (ROSA, 2001, p.55).

(...)

Baixo um momento, Pedro Orósio esteve namorando, com uma moça ou outra, à incerta. Depois, assim sem prisão de regra, tencionava trançar pelo arraial, resvés, para valer o tempo. Só um tanto, por tudo, agora ele precisava de querer pensar em sua casinha, sua lavoura – na segunda-feira era que ia lá, por fim de ter andado fora pouco faltava para um mês. Tornar a entrar no diário do trabalho também era aceitável, mestreava o corpo e punha calço na cabeça, pois mais a ideia da gente vinha sendo tão removida (ROSA, 2001, p. 82).

Embora o discurso seja sobre Pedro Orósio, ele nos traz informações de quanto o protagonista tomava como referência a natureza e a sua própria natureza – a de namorador. Para Pedro, ser-para-si era cultivar estas duas naturezas: a externa – roçado / meio ambiente, e a interna – o prazer da conquista. Essa expressividade cambiante nos indica que

O homem não pode juntar a si mesmo num todo exterior relativamente concluído, porque vive a sua vida na categoria de seu eu. Não é por falta de material no plano de sua visão externa – ainda que sua insuficiência seja considerável – mas por falta de um princípio valorativo que lhe permitisse, de dentro de si, ter uma abordagem para sua expressividade externa (BAKHTIN, 1992, p. 55).

Do ponto de vista da própria enunciação narrativa, a transparência definidora do personagem reside em uma significação analítica de seu discurso em que temos o conteúdo semântico de sua composição, ou seja, são expressões que caracterizam o personagem, embora não o definam por completo, até porque, neste caso, ele se tornaria inverossímil.

A este propósito, considere-se que toda atividade humana inclui procedimentos miméticos. Contudo, quando a literatura se abre para o mundo a fim de que vivamos o essencial da realidade, nos encontramos frente a uma realidade estética que interroga a respeito do próprio ser na busca de uma tomada de consciência.

Posto que o fundamento da atividade estética é ver o ser como um problema, tomando-o na sua totalidade, é a partir da coerência interna da obra que podemos encontrar, sob a esfera da mimese, todas as experiências da vida, ou, em outros termos, o ser humano na sua totalidade. A literatura, ao universalizar determinadas situações humanas que são do interesse de toda a humanidade, busca por significados humanos mais amplos; dramatiza, através do particular, conflitos humanos gerais.

Se a mimesis é parte de atividades humanas, de um modo geral, é porque está relacionada à condição cognoscente do ser, porém ela se concretiza na arte e viabiliza processos de experimentação da alteridade na medida em que propicia ao leitor o reconhecimento de si no outro.

Se a obra de mimesis fascina é porque ela diz o que não sabe plenamente. O fascínio se estende antes dela, motivando-a e depois dela, mantendo sua atração. No momento em que se sabe ou se presume saber, a obra deixa de ser mimesis para se integrar a uma forma de saber.(LIMA, 1995, p.254)

Assim, como pudemos ver, a passagem do discurso direto para o indireto em que o narrador atua como mediador, entre o que Pedro faz e o que quer, mostra uma redefinição da identidade do protagonista. Na verdade, enquanto ser de palavras, o personagem ainda é carente de sentido.

O discurso indireto ouve de forma diferente o discurso de outrem, ele integra ativamente e concretiza na sua transmissão outros elementos e matizes que os outros esquemas deixam de lado. Por isso transposição literal, palavra por palavra, da enunciação construída segundo um outro esquema só é possível nos casos em que a enunciação direta já se apresenta na origem como uma forma algo analítica. A análise é alma do discurso indireto.(BAKHTIN, 2006, p.165-166)

Mais que no discurso direto – enunciação de Pedro –, como no indireto – a enunciação sobre Pedro, é através do discurso indireto livre que o narrador nos trará os elementos indispensáveis ao entendimento dessa necessidade de autoconhecimento que perpassa todo o conto e teve sua gênese no recado emitido pelo Morro da Garça.

Como o discurso indireto livre é usado para transmitir pensamentos, criando, nesse caso, um efeito de aproximação empática com o mundo interior da personagem, a distância narrativa que caracteriza o narrador e seu discurso, serve também à configuração enunciativa do personagem,

elucidando-a. Nestes termos, é neste aspecto – discurso indireto livre – que teremos a maior parte das enunciações de e sobre Pedro.

(...) vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha. Aquele mesmo Ivo, que Evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam. E, a causa de outras, delas nem se lembrava, ali em Cordisburgo tinha o Dias Nemes, famanaz, virado contra ele no vil frio de uma inimizade, capaz de tudo (ROSA, 2001, p. 32 - 33).

(...)

E Pedro Orósio, subido em sua fiúza, dava resposta de claro rosto. Tinha medo de ninguém, assim descarecia de fígado ou peso de cabeça para guardar rancor. Contentava-o ver o Ivo abrir paz, coisa que valia neste mundo era se apagarem as dúvidas e quizilas. Toda desavença desmanchava o agradável sossego simples das coisas, rendia até preguiça pensar em brigar (ROSA, 2001, p. 33).

Observe-se que Pedro, ao não enunciar sua interioridade, apenas agindo conforme suas necessidades e desejos, deixa de contemplar o outro, que também possui necessidades e desejos. Esta falta de interação provoca o alargamento de sua subjetividade, tornando-a desmedida sem que ele o perceba. Para Pedro, o entendimento de si estava vinculado sobremaneira com o espaço, mas não havia por parte dele a mesma ligação com o tempo.

Não, bronco ele não era, como o Ivo, que nem tinha querido entrar, esperara cá fora: disse que já estava cansado de conhecer a Lapa. Mas, daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar. Ah, e **as estrelas de Cordisburgo**, também – o seo Olquiste falou – **eram as que brilhavam, talvez no mundo todo**, com mais agarre de alegria (ROSA, 2001, p. 35). (Grifos nossos)

(...)

E **voltou à mente o querer se deixar ficar lá**, em seus Gerais, não havia de faltar onde plantar à meia, uma terreola; era um bom pressentimento. Mas logo a ideia raleou e se dispersou – ele não tinha passado por estreitez de dissabor ou sofrimento nenhum, capaz de impor saudades. Assim, era como se minguasse terra, para dar sustento àquela sementezinha (ROSA, 2001, p.52). (Grifos nossos)

(...)

Ah, quem-sabe, trovejasse, se chovesse, como lembrando longes tempos Pê-Boi talvez tivesse repensado mesmo **sua ideia de parar para sempre por lá**, e ficava. Mas, ele assim, ali, a saudade não tinha pressa, que ela é outro nome da água da distância – se voava embora que nem pássaro alvo acenando asas por cima de uma lagoa secável. E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta mingua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu certa vontade de

não ver, de sair dali sem tardança (ROSA, 2001, p. 53 - 54). (Grifos nossos)

Pedro não atenta para o aspecto temporal. Ele vive em um tempo presente ininterrupto. Sem o apuro desta noção, ele ignora a fugacidade, a efemeridade da vida. Quando se ocupa com um pensamento nestes termos, o discurso perde a firmeza, haja visto o uso intenso do tempo verbal no pretérito do subjuntivo. Tudo são possibilidades, nada é realização.

Sem a consciência de si, Pedro fica anexo a ordens que lhe são estranhas quanto identidade e seus valores subtraídos de solidariedade, organização e continuidade. Daí sua essência, Pedro = pedra + Oros(io) = montanha precisar do alerta (recado) do Morro da Garça.

Que nada e não, assegurava Pedro Orósio. Acabava nunca. E aquele inesperado homem era leso do juízo, no que dizia não fazia razão. Cá, **se tivesse o mundo de se acabar, outros, de mais poder e estudo, era que antes haviam de obter sua notícia**. E bem veio que, por essa altura, justo o pessoal estavam retornando. (ROSA, 2001, p. 70). (Grifos nossos)

(...)

Talvez ele, Pê-Boi, dava apreço demais aos patrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debicar e dizer ditos maldosos. **Outramente, admirava seu tanto a vivice do Lualino, mesmo do Ivo Crônico**. Por mais que virasse e vivesse, ele ficava diferente daqueles: **era sempre o homem dos campos-gerais, sério festivo para se decidir, querendo bem a tudo, vagaroso**. (ROSA, 2001, p. 73). (Grifos nossos)

Ainda que Crônico seja seu oponente, na intimidade dos pensamentos de Pê-Boi, há o vislumbre da carência que ele teimosamente não reconhece. Ivo é seu Outro, aquele que, mesmo derrotado ficcionalmente, é a substância necessária ao cálculo do possível enquanto provável, contudo expressão conservadora do exato valor do ser-estar no mundo. Desse ponto de vista, Pedro – espaço – e Ivo – tempo – são interfaces da existência humana, eixos contínuos e mais profundos do ser.

Na leitura de “O Recado do Morro”, como pudemos ver, seu tema discorre sobre a distância como relação. Vista como uma empreitada no tempo, a viagem é a representação da passagem ou do movimento intrínseco à construção da identidade uma vez que no deslocamento, temos a ordenação da alteridade.

No conto, em inúmeras relações entre as personagens, temos vários pontos de identificação, mas principalmente de diferenças, o que vai determinar suas *performances* como são os casos, por exemplo, de Seo Alquiste, representação de caráter expansivo, descentralizador, investigativo, e de Seo Jujuca do Açude, associado à propriedade, à contenção, ao patrimônio material. A principal oposição, contudo, está na dupla Pedro Orósio e Ivo Crônico, ambos trabalhadores locais, mas suas representações nos remetem, respectivamente, à fixação e ao ardil. Pedro e Ivo, como interfaces humanas, compõem o painel necessário ao dialógico que rege as atividades do homem.

O que metaforicamente o texto nos aponta é que seu tema, viagem, comporta práticas de transformação e estranhamento, cuja principal repercussão é o afastamento de si mesmo e a aproximação do outro, daquele que é diferente do eu. Neste ser para si e para o outro, o processo de identificação de si mesmo implica a ideia de viagem, não apenas como deslocamento, mas, e principalmente, como exercício do olhar cuja origem se encontra nas brechas dos sentidos, dito de outra maneira, as experiências de estranhamento, reflexão e reavaliação são processos significativos no que concerne ao indivíduo e ao grupo social.

Na marcação do tempo, é “o olhar viajante” que propiciará estranheza, mas também reconhecimento de si como diferente uma vez que denuncia o inacabamento do mundo, suas vacilações, enigmas, e falhas. O olhar, todavia, não é um movimento plano nem tranquilo, ele implica mudanças muitas vezes radicais visto estar associado a aspectos de indeterminação da realidade. A partir deste prisma, viagem e olhar são em si mesmos definidos como complementos mútuos na indeterminação do mundo. Seo Alquiste é, por excelência, a demonstração do deslocamento; Frei Sinfrão, da permanência, aspectos de demarcação da visão que tem de si e do outro.

Em face destas questões, defrontamo-nos com aspectos, não só como alteridade, identidade, mas também polifonia. Posto que estamos diante de uma obra de arte verbal, há que se considerar que está em jogo uma multiplicidade de vozes, ideologicamente distintas.

Ao nos reportarmos aos recadeiros e ao fato de que seus discursos se compõem do discurso do outro, mas se estendem por vias de seu

enunciatário para outrem, verificamos como a pluralidade os marca. A viagem do enredo propicia este remanejamento dos conteúdos das mensagens, atestando que, na conjunção enunciativa de seus atos de fala, sua gênese se desdobra tendo em vista seu fim.

Em prosa literária, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais várias como expressão da diversidade social. Dentro desta linha argumentativa, o que se coloca é a questão locutoria, cuja pertinência ao gênero em prosa demonstra que os seres que encarnam uma certa expressão da individualidade e da sua inserção no social - personagens, são portadores de modos de ver, de entender, de interpretar e de interpelar o mundo.

Como seres de linguagem, o princípio que os define como tal é o dialogismo, seus sentidos nascem da interação verbal constituída nas performances enunciativas ocorridas entre enunciadores e enunciatários dentro do espaço textual. Como nenhuma palavra pertence àquele que a pronuncia, a constituição do sentido de suas enunciações se faz na perspectiva de outras vozes, ou seja, na relação dialógica entre o eu e o tu, o igual e o diferente, a identidade e a alteridade no texto.

Na constituição do ser, no percurso de suas atividades residem os mecanismos que possibilitam tais representações sob a forma de imagens mentais recuperadas a partir dos contextos em que se situam interativamente. Nas imagens, encontramos os mecanismos de atuação da memória que são elementos da ação presente da qual a lembrança retira o calor que lhe confere a vida, mesmo as lembranças do passado subsistem enquanto imagens anteriormente registradas.

Esta proposição, no que se refere ao “O Recado do Morro”, diz respeito às três viagens que pudemos constatar – a de 52, a do recado e a do enredo viajante.

Diante dos imperativos da vida social, as perspectivas de duração, espaço e experiência do sujeito promovem a adaptação necessária do real filtrado por fatores complexos e constitutivos das representações, um destes fatores é o percurso das muitas experiências que ficam retidas na memória.

Somente a possibilidade do passado de uma pessoa se conservar na memória pode influenciar o presente e criar possibilidades de futuro. Uma pessoa só se reconhece no mundo, se tiver uma experiência anterior e puder recuperá-la em uma nova rede de significações.

Nesta recuperação, não reside apenas uma repetição, mas um renascimento do passado, o que implica um processo criativo e construtivo, a partir de um foco de pensamento. Dessa forma, uma lembrança não é uma "cópia", "repetição", mas um processo "criativo", dinâmico que tem como princípio a construção de algo.

Estas questões nos remetem à recuperação de dados que Rosa efetuou para a criação das obras *Grande Sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, na qual se encontra nosso referencial de análise. Não se trata somente de informações, mas de interações guiadas pela sensibilidade do olhar de viajante disposto a dialogar com o outro e aceitar os reflexos e refrações inerentes a todo processo de construção de identidade e alteridade.

De igual modo, temos nas várias construções dos recadeiros o eu e o outro, recuperados sob a forma de relato do que ouviu e está sendo recontado, com acréscimos pessoais e complementares de um determinada visão de mundo que não é única, mas sim repleta da diversidade e complementaridade necessárias à compreensão de quaisquer mensagens.

No que diz respeito à viagem do enredo, temos a relação narrador – personagens em que, por meio dos discursos direto, indireto e indireto livre, são enunciadas as visões de mundo da comitiva como um todo, mas principalmente de Pedro Orósio, cuja *performance* aponta para um modo de ser em uma completude inacessível. Seu antagonista, Ivo Crônico, constitui as lacunas de significação de onde deveriam emergir os questionamentos sobre a vida e seu papel dentro desta, o que poderia conduzir Pedrão Châbergo à alteridade e, consequentemente, à identidade.

Considerando o viés da criação, seu ambiente compreende uma rede complexa e dinâmica, uma vez que está regida pela existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, com grande multiplicidade de pontos de vista, o que se constituirá em um contexto de influências no pensamento do artista.

Cada obra resulta de um grande número de repertórios simbólicos e amostras de comportamento que podem ser cruzados e associados, o que nos coloca diante do fato de que o artista é um ser social, logo sua criação, embora distinta, é dialógica. Assim, a criatividade está ligada às práticas interativas do autor, sujeito constituído e situado. A criação mostra que elementos visivelmente dispersos estão conectados, contudo a maneira como o autor relaciona um elemento a outro é sua ação transformadora, seu ato criativo.

Tais ponderações são pertinentes ao pensarmos a obra de Guimarães Rosa e, particularmente, o conto “O Recado do Morro”, fruto de sua incursão pelas veredas sertanejas no ano de 1952. Não se trata somente de uma coleta de dados, mas sim de uma vivência, uma experiência em que a reciprocidade de visões, o companheirismo de jornada e a sensibilidade desta imersão proveram o fazer poético rosiano.

Conforme o próprio autor nos adverte a respeito de seus procedimentos de criação, sua principal via de acesso à sua instância literária é o diálogo com o contexto em que está inserido.

Quando escrevo não penso no estilo, na obra, no compromisso. Esqueço tudo e só penso no assunto. Porque quando eu digo “a lua está assim” é porque ela está assim. Já passei muitas noites acordado, noites inteiras, para ver como é a lua, como é a escuridão. Sem vê-la demoradamente é impossível descrevê-la. É preciso vê-la passar, ver as suas mudanças de cores, sentir seu ar, (é um ar todo especial), seu jeito.

Uma noite eu vinha com uma boiada pela estrada. Caiu o sol e os animais começaram a dormir. E eu comecei a observá-los. Vi-os dormir. Descobri muitas coisas com eles. Anotei tudo. (BIZZARRI, apud GALVÃO, 2006, p.84-85)

A opção em vincular criação à vida faz com que sua escrita configure uma realidade pluri-significativa, contornada por valores sociais e especialmente humanos, centrados no Sertão-Mundo que lhe serviu de base, sob a forma de uma aprendizagem que somente o diálogo pode conferir. O registro das formas culturais sertanejas tornou familiar o que estava entre nós, mas não conhecido, e o veículo, por excelência, dessa aquisição encontramos em seus narradores performáticos.

Observe-se que o narrador viajante de “O Recado do Morro” é reconhecidamente um mediador entre uma expressão erudita e um conteúdo localizado, amalgamados, como no trecho que segue.

A tão, ele respondia e proseava, **lesto na loquela**. Apenas, nada conseguia relatar da lapinha onde morava, agenciada no mineral branco, entre plantas escalantes, debaixo do mato das pedreiras. Visível mesmo se admirava de que especulassem de a saber, dessem importância ao que menos tinha. (ROSA, 2001, p. 58). (Grifos nossos)

Diferentemente da visão que postula que os seres humanos estão carentes da faculdade dialógica, as narrativas rosianas se irmanam à oralidade e asseveram as experiências de vida, sejam elas ambulantes ou fixas. Centradas no nomadismo ou dispersas no sedentarismo, suas narrativas fundam contextos humanos, formas de vida, ou melhor, formas de narrar.

Desse ponto de vista, a narrativa rosiana como um todo e a intitulada “O Recado do Morro”, em especial, podem ser tomadas como conselho no sentido de que não se inserem tão somente no âmbito da inteligência criativa, mas principalmente na sabedoria vindas da experiência criativa, como um panorama de vida em que se insere a realidade imanente de todo e qualquer ser humano.

Conclusão

O propósito de nosso trabalho teve por meta esclarecer o confronto entre os dados das cadernetas de campo, registradas pelo escritor João Guimarães Rosa na viagem ao sertão mineiro, realizada em 1952, e o conto “O Recado do Morro”. Para tanto, empreendemos uma releitura dos dados recolhidos tendo em vista compreender a natureza da relação dos dados de viagem em transcrição, no processo ficcional do conto referido.

Instigava-nos o fato de a novela caracterizar-se por diversas mobilidades. Desde o enredo, passando pelos personagens e culminando na mensagem; a novela, de forma múltipla, apresentava varias veredas. Estes episódios se tornavam ainda mais curiosos por sabermos que, em 1952, Guimarães Rosa acompanhara um grupo de boiadeiros e coletara dados que se encontram nas cadernetas denominadas Boiada 1 e Boiada 2. Conforme comentários do próprio autor, estas foram basilares na composição de *Grande Sertão: veredas* e *Corpo de Baile*, do qual, originalmente, “O Recado do Morro” faz parte.

Em nossa interação com texto, seja quanto ao enredo ou ao discurso, buscávamos sua coerência interna como forma de elucidação de possíveis fundamentos estéticos, o que, intuitivamente, presumíamos ocorrer por uma contiguidade frasal em favor da simultaneidade poética. Desse modo, nosso tema se definiu enquanto uma correlação entre a viagem e o relato de viagem, com a intenção de explicitar aspectos como travessia, contemplação, interatividade e identidade.

A eleição de dados regionais, que em *Sagarana* abria para outras possibilidades de temas, se confirma em *Corpo de Baile*, obra subsequente, e, como tal, em “O Recado do Morro” por algumas vias que, de antemão, eram passíveis de ser detectadas; tais evidências se encontravam para além do cenário, pois se apresentavam tanto na caracterização dos personagens – enxadeiro – como na própria linguagem adotada pelo narrador que visivelmente usou expressões notadamente sertanejas, porém, saltava aos olhos a cultura interiorana mineira.

Assim, constatou-se que a vivência, desde cedo, norteou a produção rosiana, o recontar o visto e o vivido marcava uma outra percepção das coisas, dos fatos e, especialmente, do homem em comunhão com os vários aspectos que atuam em sua existência. Desse modo, pudemos esclarecer o olhar como fenômeno caracterizado por este movimento em busca de significações. O olhar, desta perspectiva, pôde ser definido como ato fronteiriço entre a estabilidade e a alternância e, como tal, primando pela multiplicidade de aspectos, característica do ato cognoscente. Entre o igual e o diferente, o texto poético apontou para a alteridade, logo à identidade. Diante das performances dos protagonista e antagonista, um dos traços da mensagem é que conhecer-se é conhecer o outro que, muitas vezes, pode ser encontrado no mesmo, no que inadvertidamente tomamos como familiar.

A reflexão sobre a presença dos dados de anotação de Boiada 1 e Boiada 2 que se encontram em “O Recado do Morro” é um fato que nos levou a rever também os valores eleitos não só na coleta, mas, também na inserção no contexto da novela. Se há em Guimarães Rosa uma experiência documentária subsidiando suas criações, o que “O Recado do Morro” nos mostrou é que, do ponto de vista de sua *poièsis*, o texto se afigura um documento vivo da condição humana naquele contexto.

A partir do pressuposto perceptivo, foi possível entender que o texto apresenta deslocamentos em sentidos espaciais, temporais, afetivos e, principalmente, humanos, revelando aspectos pertencentes aos recônditos de uma memória, com experiências de vida com as quais se dialogou, interagiu, intercambiou práticas existenciais. O que indica que a criação é uma subtração de vivências – próprias e alheias, formadoras das bases de entendimento e construção deste mundo poético. Assim, esse conhecimento, construído ficcionalmente a partir do narrador, demonstra a habilidade em relatar a vida.

Este aspecto em Guimarães Rosa está centrado na linguagem, uma vez que, mais que expressar a realidade, é ela própria a realidade e, nesse afã, a composição envereda por recursos expressivos que traduzem a experiência vital característica do autor mineiro. Por ter uma compreensão aguda de seu próprio universo, Rosa redimensiona o contexto sertanejo,

reencontrando, ou não permitindo, a evasão da aventura humana, reafirmando assim a máxima: O Sertão é o Mundo.

Mas o mundo rosiano é tanto mais múltiplo quanto mais se expande, pois, se de um lado, finca-se a tradição de narrar, com intenso manancial mitológico, de outro, burila, onto e etmologicamente, suas expressões, e confirma toda a erudição do autor em seus diálogos com a vida, a partir da incorporação de necessidades expressivas de suas unidades poéticas.

É na recuperação dessas vivências que teremos um dos traços esclarecedores desta postura rosiana, a memória. Por suas narrativas estarem filiadas à tradição, estas revelam que a prática documentária de Guimarães Rosa, em suas transcrições, está pautada em experiências de percepção e memória e se fundam em imagens recuperadas em que coletou dados e ideias para sua poética.

Exemplo cabal desta movência que perceptivamente serve de alimento às criações de Rosa é *Corpo de Baile* (1956), obra marcadamente tecida pelo viés da viagem cujos deslocamentos traduzem muito mais que mudanças espaciais e/ou temporais. De fato, em seus enredos, as viagens denotam modos de enxergar a realidade a partir de perspectivas diferentes. Como o próprio título indica, *Corpo de Baile* é um conjunto de novelas – sete ao todo – cada uma como que representando diferentes órgãos, tendo por elemento integrador a viagem. São movimentos norteados pela voz, enquanto forma dialógica, e pelo intercâmbio cultural, enquanto fundo polifônico.

Em “O Recado do Morro”, é o requisito da memória que possibilita a recuperação de vozes – sertanejas, marginais, alegóricas que a prática de recolha de documentação propiciou ao autor. Contudo, há que se atentar não só nesta presença intervocálica, mas também ao caráter perceptivo que a criação pontua, pois é ela quem vai determinar a significação profunda da criação rosiana, principalmente no que se refere a personagens em interação com o outro e com eles próprios. O caráter polifônico do texto definiu os personagens também em sua inserção em um ambiente, no caso o sertanejo, em suas relações com o mundo naquilo que ele, mundo, representa para eles, personagens, como acentuadamente é o caso de Pedro Orósio.

Estes aspectos nos levaram a compreender que a força do depoimento de um artista, no bojo de sua obra, já não está na história vivida, mas na força da capacidade de que ele teve de atualizar os virtuais formados em torno da experiência testemunhal em sentidos totalmente diversos gerando novos significados, dentro das diversas combinações possíveis daqueles elementos, criando uma nova relação entre eles. Por esta via, mostrou-se determinante o mergulho do artista no seu passado, mas recontado, agora, pela nova lógica, da criação.

No que diz respeito aos dados de viagem que foram transcritos em “O Recado do Morro”, o enredo nos mostrou que a memória se movimentou de uma forma criativa experiências vividas no passado com a situação atual, recontada sob nova lógica. Não obstante a contextualização sócio-histórica evidente, em “O Recado do Morro”, os elementos do passado são recombinados com a ajuda da imaginação (virtualização) e atualizados em nova leitura.

Quanto ao viés polifônico propriamente, constatou-se que o personagem, particularmente Pedro Orósio, tinha seus traços definidos a partir de valores eleitos por ele, ainda que sua visão seja inicialmente parcial, sua definição se deu a partir dele próprio. Desse modo, a relevância recaiu sobre o modo como ele tomou consciência de si, visto que o plano do narrador - seja ressonância ou não do autor - não se confundiu com o plano do personagem. A narrativa prima-se por suas visões em específico, sem imbricá-las e sem operar quaisquer substituições. Desse modo, a prosa não definiu, por antecipação, a visão da personagem.

O foco da narrativa, sendo acentuadamente erigida no discurso indireto, personificou a natureza e apresentou as *performances* dos personagens, com destaque para o protagonista. Dentre todos os personagens, somente quanto a Pedro Orósio é que o narrador teve, por momentos, alguma parelha enunciativa, contudo, nestes momentos, tanto narrador quanto personagem ignoram as intenções de Ivo Crônico. De todo modo, do ponto de vista do dialogismo, o fato demonstrou que a representação de um discurso – Pedro – dentro de outro – o narrador guardou a

especificidade de cada um, confirmando assim a multiplicidade de vozes inerente ao texto.

Considerese ainda que o modo como Pedro se coloca diante do desenvolvimento das ações recebe um tratamento de franca distinção entre a perspectiva do narrador e a sua. O ambiente em que estão situados é de plena interação para ambos, porém suas posturas são distintas, enquanto o narrador descreve o contexto com grande objetividade, ainda que de forma intensamente lírica – e nisso há grande paridade com o modo como Guimarães Rosa registrou os dados colhidos na viagem de 52, Pedro sempre a considera de forma bastante afetiva, subjetiva, portanto.

O narrador, por não ser onisciente, antes, testemunha, também demonstrou, em relação ao antagonista, Ivo Crônico, uma postura diferente de Pedro. No transcorrer do enredo, inúmeras vezes as atitudes de Ivo são colocadas com grande ambiguidade, porém o modo como Pedro vê tais atitudes é acentuadamente ingênuo. Pê-Boi chega, em alguns momentos, a se incomodar com o assedio de Ivo, porém, o narrador não interfere. Houve, neste aspecto, a confirmação da diversidade de focalizações no que se refere à percepção.

Assim, a autoconsciência de Pedro foi construída a partir de sua própria *performance*, em interação com todos os demais personagens, como os viajantes – Seo Alquiste, Frei Sinfrão, Seo Jujuca, ou o parceiro de trabalho – Ivo, ou mesmo os recadeiros. Dentro da realidade ficcional de “O Recado do Morro”, a interface fundamental é de Pedro Orósio com o Morro da Garça, como seus próprios nomes indicam, os outros se constituíram em multifacetadas dessa interação necessária, ou seja, são os chamados espectros de perspectiva que, ao incidirem sobre o mesmo objeto, no caso, o recado, ativam uma focalização múltipla e simultânea.

Fruto desta interação, temos o processo de intertextualidade visto que “O Recado do Morro”, de forma explícita ou não, incorpora vários textos. Sob a unidade manifesta – a novela, vários percursos, total ou parcialmente latentes, entraram como artifícios de construção de sentido.

Não nos esqueçamos que, em termos de dialogismo, temos as interações verbais entre enunciadores e enunciatários. “O Recado do Morro” é o produto de intersecções de muitos diálogos entre mundo – autor; autor – enredo (narrador – personagens – contexto); e, finalmente, texto – leitor.

Ainda que a movência na novela seja diversa, seu plurilinguismo é sintetizado nas três viagens que o texto apresenta: dos dados coletados, do recado, e da comitiva. Diríamos que, alegoricamente, há uma tríplice dimensão na formatação do texto, uma vez que, em sua opacidade peculiar, o enredo comporta três dimensões que lhes são correspondentes.

Tendo por centro o ambiente, a primeira dimensão diz respeito à primordialidade da linguagem figurada em um recado emitido por um morro, em uma ligação intrínseca entre a referência e o referente, que recebe, como suporte, as próprias nominações dos sujeitos enunciativos – Morro da Garça e Pedro (= pedra) Orósio (= montanha).

A segunda dimensão opera por desdobramento e se encontra no conjunto de recadeiros, seres à margem da razão cartesiana, cujas *performances* enunciativas são contíguas, ou seja, guardam semelhança com a anterior, mas acrescentam algo que será recuperado na próxima mensagem, de modo a promover relações necessárias entre elas.

A terceira é norteada pelas relações sociais e seus representantes cujas *performances* pertencem aos membros da comitiva, sendo Pedro e Ivo – trabalhadores e habitantes locais; Seo Olquiste – pesquisador, cientista; Frei Sinfrão – religioso; e Seo Jujuca – fazendeiro, proprietário.

No conjunto, as três dimensões se articulam e dependem umas das outras. A terceira – comitiva – é paralela à segunda – recadeiros – não obstante interagir de forma descontínua com ela, principalmente quanto às interlocuções, que são parciais: Pedro e sua incompreensão das mensagens a ele dirigidas e Seo Olquiste e seu pressentimento sobre a importância do recado. A segunda, por sua vez, está diretamente vinculada à primeira, já que dela se origina, embora vá ganhando, em seu percurso, contornos de reelaboração. A primeira por si mesma basta. De todo modo, note-se que entre

o primordial – ininteligível à razão – e o social – acessível ao entendimento, o ato de mediação é feito por loucos, crianças, fanáticos e poetas.

O que se evidenciou é que a movência rosiana se faz por patamares significativos, se impondo à consideração dada aos conceitos relacionados às redes de criação, uma vez que o texto rosiano apontava para a proliferação de camadas de intertexto, com intensa correspondência entre forma e conteúdo, o que se configurava como uma estratégia que se intrinca cada vez mais.

Em sua movência múltipla, a novela aponta para uma espécie de caleidoscópio formador de imagens em constante mutação, o que coloca Guimarães Rosa como um artista, que, em processo de criação, demonstra suas interações com vários aspectos culturais, com seu ambiente, em que tudo é processado, com interferências, diálogos e intercâmbios de ideias.

Em “O Recado do Morro”, novela que trata da formação de uma canção que vai se materializando ao longo de percursos emaranhados pelos campos-gerais, Guimarães Rosa trabalha com limites sinuosos, diversas representações, inúmeras metamorfoses, atrelando viagens entrelaçadas a partir de um desenho sinuoso de linguagem.

Metaforizando uma concepção de gênese da própria linguagem, investe-se em um intenso valor iconográfico no texto, com fios que seguem, como a comitiva, o corpo tortuoso da paisagem dos campos-gerais, em uma troca cambiante em que se afigura uma espécie de guia dos seres em suas mudanças de estado. Conforme pudemos ver, para Rosa, a distinção entre natureza e ser humano se faz por uma linha tênue.

Em algumas leituras de “O Recado do Morro” feitas, o que pudemos observar é que os aspectos de viagem sempre são tomados apenas como parte do entendimento de sua significação, com a inclusão da viagem de 1952 como referência rosiana como um todo, embora haja por parte da maioria dessas leituras uma tendência muito forte em considerar os aspectos cosmológicos que o texto acintosamente apresenta. Citamos algumas enunciações a seguir.

Em *Recado do Nome – leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens* (1976), Ana Maria Machado toma a viagem apenas como

uma pequena referência de conteúdo, pois seu interesse está, como o título da obra indica, no aporte nominal que o texto apresenta em relação aos personagens. Desde o início, a autora faz algumas ressalvas quanto à complexidade da tessitura da criação de Guimarães Rosa e destaca que o nome das personagens, na obra de Guimarães Rosa, são mais que próprios, são apropriados à intencionalidade da representação que cada personagem adquire no tecido poético rosiano.

Especialmente, no trabalho de significação dos nomes de “O Recado do Morro”, Machado discorre sobre as muitas significações trabalhadas pelo autor em relação a todos personagens, mas o destaque dado é para o caráter cosmológico de que são impregnados inúmeros nomes como nos grupos apresentados: Apolinário – Helio Dias Nemes – Apolo – Sol; Marciano – Martinho – Marte; Juca Saturnino – Ivo Crônico – Cronos – Tempo, entre outros.

Em “*Recado da Viagem*” (1998), por sua vez, Wisnick destaca para viagem enquanto perfil mitológico, mas também aqui a viagem de 1952 não foi considerada. A visão sobre este aspecto – viagem – se duplifica e passam a ser consideradas duas viagens entrelaçadas – a do enredo e a do recado, muitas vezes, denominadas viagem da consciência letrada – enredo e viagem não-letrada – recado, para a qual o autor tece maiores considerações,

Ao discorrer sobre os personagens, primeiro da comitiva enquanto figuração da primeira viagem e, posteriormente, a segunda, a metafórica, o autor põe em foco o recado enigmático emitido pelo Morro da Garça. Traça a partir de então o perfil dos recadeiros, elucidando suas performances enquanto seres à margem da razão instituída, porém aptos a servir de canal no ato de comunicação em que o Da Garça é o emissor e Pedro Orósio, o receptor.

A ênfase do artigo recai sobre a simbologia cosmológica que marca a obra de Guimarães Rosa, particularmente nesta novela, acentuando que a alquimia rosiana anda par a par com a realidade do sertão. Advogando para o texto uma teoria da leitura, Wisnick confere à obra de Rosa a qualidade de provocação para uma reestruturação de olhares, dentre estes, aquele sobre o qual discorreu.

Mais próximos de nossos propósitos, temos o artigo *A viagem de Guimarães Rosa: espaços nômades entre identidade e alteridade* (2008), em que Oliveira destaca a viagem enquanto *performance* e o *Relato de uma incerta viagem*, de Marly Fantini (2003), em que a autora discorre sobre a mobilidade interativa que o texto “O Recado do Morro” comporta.

O texto de Oliveira tanto coloca a movência como base na construção de identidade como a viagem como fundamento do projeto literário de Guimarães Rosa. Porém, apesar de tomar a viagem de 1952 como princípio de construção do texto e objeto, por excelência, de interesse do autor, se limita à questão geográfica, citando longamente o discurso de posse de Rosa como membro titular na Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro, em Dezembro de 1945.

Com ênfase no nomadismo textual, Oliveira destaca que os registros feitos por Rosa possuem um tom lírico e defende que o autor assume a condição de narrador viajante em face de a mensagem ter caráter notadamente oracular. Segundo a autora, ao usar a viagem como fundamento de sua escrita, o autor mineiro ativa um operador cognitivo cujos procedimentos geram saberes diversos em que identidade e alteridade passam a fazer parte do processo de criação.

Em sua percepção do espaço, o discurso do observador-viajante proporciona alterações de posicionamentos, o que, em “O Recado do Morro”, se evidencia a partir de deslizamentos de fronteiras, entre realidade e ficção, com planos diferentes de viagem como no caso dos sete recadeiros e intérpretes do recado do Morro da Garça, que atualizam, transformam, redimensionam e dão a base da construção de uma canção.

Fantini, por sua vez, destaca a linguagem rosiana como caracterizada por iconicidades e virtualidades poético-musicais, contextualizada no enredo a partir da pluralidade do foco. Segundo a autora, a multiplicidade de pontos de vista traduzem a diversidade imagética, linguística e cultural de modo a conciliar a paradoxal comunhão entre razão e emoção.

Conforme pudemos observar, as leituras de “O Recado do Morro” nos indicaram que a crítica, de maneira geral, segue, via de regra, dois

caminhos: ou se ocupa do caráter externo do texto ou envereda por sua estrutura.

Os pressupostos de estudos sobre literatura naturalmente abrigam elementos extra ou supraliterários, de modo que o tratamento dos problemas ligados ao texto poético dá origem a uma série de indagações cujas respostas encerram sempre uma divergência de opiniões, até pelo fato de que quaisquer leituras são sempre arbitrárias.

Posto que o entendimento da literatura nos impõe considerar que, através da sua capacidade intrínseca de representação, a arte literária contém em si as possibilidades de um conhecimento insubstituível do homem e do mundo, e seu estudo exige um domínio interdisciplinar como a única maneira de penetrar nos vários aspectos de que se compõe o texto poético visto que sua natureza aponta para os múltiplos ângulos de abordagem.

Nesse sentido, o primeiro passo para o entendimento da novela “O Recado do Morro” tomou o próprio texto como referência de produção de novos sentidos. O que, neste momento, podemos registrar se refere à multiplicidade de viagens que o texto comporta, principalmente a que se refere à mensagem, sempre renovada dos recadeiros que, em um processo acumulativo, desenhavam a canção que o sétimo recadeiro efetuaria. Nestes termos, desde então, a composição rosiana nos afigurou uma meta-criação.

No texto, o entendimento das muitas imbricações entre forma e conteúdo, referente e referência construídas apontavam, ao mesmo tempo, para uma criação em que se faziam patentes renovação da linguagem e de visão de mundo. Visto que a linguagem poética participa da própria humanização do ser e, desse modo, possibilita a presentificação de sentimentos, aspirações, conflitos. Ao dinamizar referência e referente, Rosa aciona uma rede de inter-relações arquitetada de modo a fundamentar seu universo literário a partir dele próprio e do seu olhar viajante.

Contudo, diante desse universo que se despontava, questionamos sobre os dispositivos Guimarães Rosa trabalhou na construção de “O Recado do Morro”. Ao termos assegurada a viagem da mensagem, restava-nos saber quais significações poderiam ser construídas no confronto entre a viagem confirmada e a do enredo.

Embora estas viagens – do enredo e da mensagem – estivessem configuradas na interioridade do texto, não podíamos deixar de vinculá-las a já conhecida viagem de 1952 que, conforme estudiosos da obra de Guimarães Rosa, havia subsidiado as duas obras a que fizemos referência anteriormente: *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, ambas de 1956.

Como o estudo da literatura é uma modalidade do conhecer ou do aprender; sendo as abordagens extrínsecas tentativas de interpretar a literatura a partir de seu contexto social, buscamos entender como os fatores ambientais e causais deram forma à novela.

O que as cadernetas nos mostraram é que os dados não só foram utilizados, diretamente e indiretamente no texto, como, desde sua coleta, já primavam por um olhar lírico no sentido de intercâmbio que, uma vez transcriados no corpo da novela, foram perfazendo todo plurilinguismo característico de influências mútuas que a polifonia contém.

Quando confirmadas que as anotações de viagem, mesmo que de forma fragmentária, serviram de base à construção do texto poético, seus rastros se tornam subsídios norteadores para se conhecer a composição literária rosiana em um de seus feitos mais interessantes, a importância do sítio cultural aglomerante em que o Sertão se transforma aos olhos de Guimarães Rosa.

Dessa forma, o conhecimento destes paratextos se constituiu em um patamar basilar fundacional na leitura do conto, uma vez que a retomada dos princípios que nortearam a composição da novela demonstram o perfil de sua construção no que se refere aos elementos significantes da prosa de ficção e seus imbricamentos.

Em sentido lato, as cadernetas se converteram em diferencial no entendimento textual, o que, por contraponto e progressão, ampliou a compreensão do ato poético, dando-nos também a possibilidade de acesso a uma experiência de vida, tradutora de um tempo e de um espaço não só social e cultural, mas, acima de tudo, humano.

Esta vinculação do texto à realidade, que lhe preexistia, estabeleceu outras condições de inteligibilidade que, uma vez solidária a aspectos culturais

não tão conhecidos, ofereceu, entre outras coisas, a vivacidade de uma região e tornou mais nítidos os contornos de um espaço e seus habitantes, enxertados de poesia.

Ainda que nossas hipóteses tenham sido confirmadas, a leitura de “O Recado do Morro” fez surgir outros questionamentos. Uma vez confirmado que a viagem de 52 subsidiou a criação da novela, nos perguntamos como e quais dados da referida viagem foram transcriados para as demais novelas?

Conforme nos demonstrou este estudo, houve, a partir de um paralelismo de ideias e intercâmbios de expressões, o aproveitamento das informações coletadas em “O Recado do Morro”, porém, tanto o volume de dados é maior do que foi transposto para esta novela, quanto o referido texto faz parte de um *corpus* poético maior, estes elementos nos subsidiam pensar que deve haver uma relação bem mais intensa entre a viagem de 52 e a obra como um todo.

Consideramos que “O Recado do Morro”, como a quarta em um conjunto de sete novelas, se constitui em um recado da terra. Diante disso, que funções exercem as novela pré e procedentes a “O Recado do Morro”? Ainda que sob a forma de inferência, pensamos que o esclarecimento destas questões não só nos dará maiores subsídios para entendermos o projeto estético de Guimarães Rosa, como a própria significação de “O Recado do Morro” seria redimensionada, talvez, como mediação entre percursos existenciais ou rito de passagem entre etapas da construção de identidade.

Bibliografia

ANDRADE, Olímpio de Souza, **Caderneta de Campo de Euclides da Cunha**. São Paulo: Cultrix, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1975.

ARRIGUCCI JR., Davi **O mundo Misturado - Romance e experiência em Guimarães Rosa**. In: **Novos Estudos**, Cebrap, São Paulo: nº 40. nov. 1994 Especialmente no item “As formas da mistura. Linguagem.”

BAKHTIN, Mikhail, **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____, **La Poétique de Dostoiévski**. Paris: Seuil, 1970.

_____. **Estética da criação verbal**. Trad. M. Ermantina G. Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____, **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini, José Junior, Augusto G. Junior, Helena S. Nazário, Homero F. Andrade. São Paulo, Hucitec Unesp, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoas de, **Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso**, In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto (orgs.) **Diálogos com Bakhtin**, Curitiba: UFPR, 2007.

BATISTA, Eduardo Luis Araújo de Oliveira, **Literatura de Viagem. Tradução Literária como criadores de imagens culturais, Tradução e Comunicação**, Revista Brasileira de Tradutores, nº 18, São Paulo: UNICAMP, 2009.

BELUZZO, Ana M. Moraes. **Imaginário do Mundo Novo**. Coleção Brasil dos viajantes (v.1.) 3 ed. São Paulo: Global.1999.

BENJAMIN, Benjamin. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994, volume 1.

_____. Obras Escolhidas III, **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José M. Barbosa, Hemerson A. Batista, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri, **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Memória e Vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BEZERRA, Marily da Cunha e HUIDEMANN, Dieter. **Viajar pelo sertão roseano é antes de tudo uma descoberta!** In: **Estudos avançados** vol.20 nº58. São Paulo: Edusp, 2006.

BIZZARRI, Edoardo, **João Guimarães Rosa, Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3^a ed, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BOULOS JÚNIOR, Alfredo, **História, sociedade e cidadania**. São Paulo: FTD, 2004.

BORGES, Jorge Luis, **Conversaciones com Borges**. Buenos Aires: Atlântida,1984.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléia, **O tempo vivo da memória. Ensaios de psicologia social.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BUBER, Martin, **Do Diálogo e do Dialógico.** (trad. Marta E.S. Queiroz e R. Weinberg), São Paulo: Perspectiva, 1982.

CALVINO, Ítalo, **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Maria Augusta de Amaral, **Viajantes estrangeiros em Minas na primeira metade do século XIX.** In: **Revista IFAC**, UFOP nº03 p.37-45,1996.

CANDIDO, Antonio, **Formação da Literatura Brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, 2vols.

_____, **Literatura e Sociedade.** São Paulo: Nacional, 1976.

_____, **Recortes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Tese e Antítese: ensaios.** São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANNABRAVA, Euryalo, **Guimarães Rosa e a linguagem literária.** (p.264-270) In: COUTINHO, Eduardo, **Guimarães Rosa**, (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CARDOSO, Sergio. **O olhar dos viajantes.** In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988, 347 – 360.

CLARK, Katherina e HOLQUIST, Michael, **Mikhail Bakhtin.** Cambridge, The Belknap Press of Harvard Universit Press, 1984.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

_____. **Notes on (Field) notes.** In: SANJEK, Roger. *Fielnotes - the makings of antropology*. Ithaca/New York: Cornell University Press, 1991.

COSTA, Ana Luisa Martins, **Via e Viagens: a elaboração de Corpo de Baile e Grande sertão: veredas.** In: GALVÃO, Walnice Nogueira (org). **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006. p. 205-206.

COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa.** (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____, **Processo de Revitalização da Linguagem** In: COUTINHO, Eduardo (org) **“Guimarães Rosa**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

DELEUZE, Gilles, **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia.** vol.03, São Paulo: Editora 34,1996.

DENIS, Ferdinand, **Resumé de L’Históire Littéraire du Portugal.** Paris Fr: 1826.

FANTINI, Marli, **Guimarães Rosa: Fronteiras, Margens, Passagens.** São Paulo: Ateliê, 2003.

FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto (orgs.) **Diálogos com Bakhtin.** Curitiba: UFPR, 2007.

FÁVERO, L.L. **Competência Textual e Ensino de Leitura.** In: **Anais do V Congresso de Leitura do Brasil.** Unicamp, pp.159 -160.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Armadilhas da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FIORIN, José Luiz, BARROS, Diana Luz Pessoa de (Orgs.) **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2008.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira (org). **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2006.

GUIMARÃES, Jussara Moura, **Quem Foi Chico Moreira?**, Minas Gerais: Geralgraph Gráfica e Editora, 2004.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: BR, 1991.

HOLQUIST, Michael. **Dialogism: Bakhtin and his world**. New York, Routledge, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do Paraíso**. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.

JHA, Prabhakara, **Lúckas, Bakhtin and the Sociology of the Novel**. Diógenes, 1985.

KRISTEVA, Julia, **Estrangeiros para Nós Mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRYSINSKI, Wladimir, **Dialéticas da Transgressão**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Discours de Voyage et sens de l'alterité.** In: **A Viagem na Literatura.** SEIXO, M. Alzira (org). Portugal: Publicações Europa - América, 1997, p.236 -263.

LAPLATINE, François. **Aprender Antropologia.** Trad. Marie - Agnes Chauvel, São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEITE, Ilka Boaventura, **Antropologia da viagem.** Belo Horizonte: UFMG, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem.** Campinas: Papirus, 1989.

_____. **Saudades do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Tristes Trópicos.** Lisboa: Edições 70,1986.

LÉVINAS, Emmanuel, **Entre nós, ensaios sobre a alteridade.** Trad. Pergentino Stefano Pivatto, Evaldo Antonio Kuiava, José Nedel, Luis Pedro Wagner, Marcelo Luís Pelizzolli. Petrópolis RJ: Vozes, 2005.

_____. **Entre Nós.** Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

LIMA, Luis Costa, **Vida e Mímesis.** Rio de Janeiro: 34, 1995.

LOPES, Edward, **Discurso Literário e Dialogismo em Bakhtin.** In: FIORIN, José Luiz e BARROS, Diana Luz Pessoa de, (orgs.) **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade,** São Paulo: EDUSP, 2003.

LORENZ, Gunter, **Diálogo com Guimarães Rosa.** In: COUTINHO, Eduardo (org) **“Guimarães Rosa,** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LOTMAN, Iuri, **La Semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto de la conducta e del espacio**. Seleção e tradução do russo por Desidério Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa, à luz do nome de seus personagens**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MACHADO, Irene A., **O Romance e a Voz, A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: FAPESP, 1995.

MALINOWISK, Bronislaw. **Objeto, método e alcance desta pesquisa**. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar. **Desvendando máscaras sociais** 3ed, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo, T. A. Editores, 1989.

MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza, A natureza em Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. Trad. Myriam Campelo, São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MORIN, Edgar, **Complexidade e ética da solidariedade**. In: CASTRO, G. CARVALHO, E. de A. e ALMEIDA, M. da C.(orgs.) , **Ensaios de Complexidade**, Porto Alegre: Sulina,2002.

NITRINNI, Sandra, **Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 1996.

NOVAES, Adauto, (org.). **O Olhar**. O olhar viajante do Etnógrafo, São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p.347 -360.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

ROSA, João Guimarães. **No Urubuquaquá, No Pinhém.** (Corpo e Baile), 9^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALES, Cecília Almeida, **Redes da criação, construção da obra de arte.** São Paulo: Horizonte: 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris, **Semiótica na URSS. Uma Busca dos Elos Perdidos (À Guisa de Introdução).** In: **SCHNAIDERMAN**, São Paulo: Perspectiva, 1979.

SMITH, Robert J. **Hearing voices, joing the chorus: appropriating someone else's fielnotes.** In: SANJEK, Roger, *Fieldnotes- the makings of antropology*. Ithaca New York: Cornell University Press, 1991.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é Longe Daqui, O Narrador, A Viagem.** São Paulo:ed. Schwarcz, 1990.

TODOROV Tzvetan. **Mikhail Bakhtine, Le principe dialogique.** Paris: Seuil, 1981.

_____. **A gramática do Decameron.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

VALÉRY, Paul, **Degas dança e desenho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura.** Trad. Luis Carlos Borges, São Paulo: Martins Fontes, 1962.

WISNICK, José Miguel. **Recado da Viagem.** In: **SCRIPTA:** Belo Horizonte: v. 2, nº 3, p. 160 – 170, 2º semestre, 1998.

ZUMTHOR, Paul, **A Letra e a Voz.** A Literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras: 1993.

_____, **Memória e Comunidade**. In: **A Letra e a Voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.139- 158.

_____, **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____, **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Educ; Hucitec, 1997.

Dissertações

FRANÇA, Melissa de Matos, **Tristes trópicos, de Claude Lévi-Strauss: entre a etnografia e a literatura**, 2006.161f. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

GONÇALVES, Sandra Maria Luvizutto, **Novas matrizes míticas em O turista aprendiz de Mário de Andrade e em Tristes trópicos de Claude Lévi-Strauss**, 2010,155f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: São Paulo, 2010.

LEONARDELLI, Patrícia, **A Memória como recriação do vivido, um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. 2008,231f. Tese Doutoramento em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: São Paulo, 2008.

Referências Eletrônicas

BARBOSA, Aldo José, **A Recepção Crítica de “O Recado do Morro”**,2008

Disponível em:

www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/.../ALDO_BARBOSA.pdf,

Acesso em:15 mai.2010.

CHAVES, Mário Luiz de Sá Carneiro, **Morro da Garça Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais**, 2007. Disponível em:

ig.unb.br/sigep/propostas/Morro_da_Garca_MG.pdf acesso em: 20 abr.2010.

NERY, Paulo R.A., **Homo Viator a permanente construção da subjetividade em Guimarães Rosa através dos diários de viagem**, 2008, Disponível em: www.albieri.prof.ufu.br/HOMO%20VIATOR.htm acesso em: 12 mai 2010.

OLIVEIRA Maria Rosa Duarte, **A Viagem em Guimarães Rosa: Espaços Nômades entre Identidade e Alteridade.** 2008. Disponível em: www.telunb.com.br/cerrados/index.php/cerrados/article/view/35/34, Acesso em:03 de março de 2010

ROSA, João Guimarães, **carta ao Padre João Batista Boaventura Leite**, 1963. Disponível em 21 mar. 2010. <http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com>
Acesso em:23 abr. 2010.

ANEXOS:

Anexo 01: Guimarães Rosa e Balalaica, em 52.

João Guimarães Rosa na ocasião da viagem de 1952 ao sertão mineiro, montando a mula Balalaica.

Fonte: www.passeiweb.com/.../autores/quimaraesrosa



Crédito da imagem: da Fazuldade de Artes da UFG

Anexo 02: Guimarães Rosa e a comitiva de Manoel Nardy

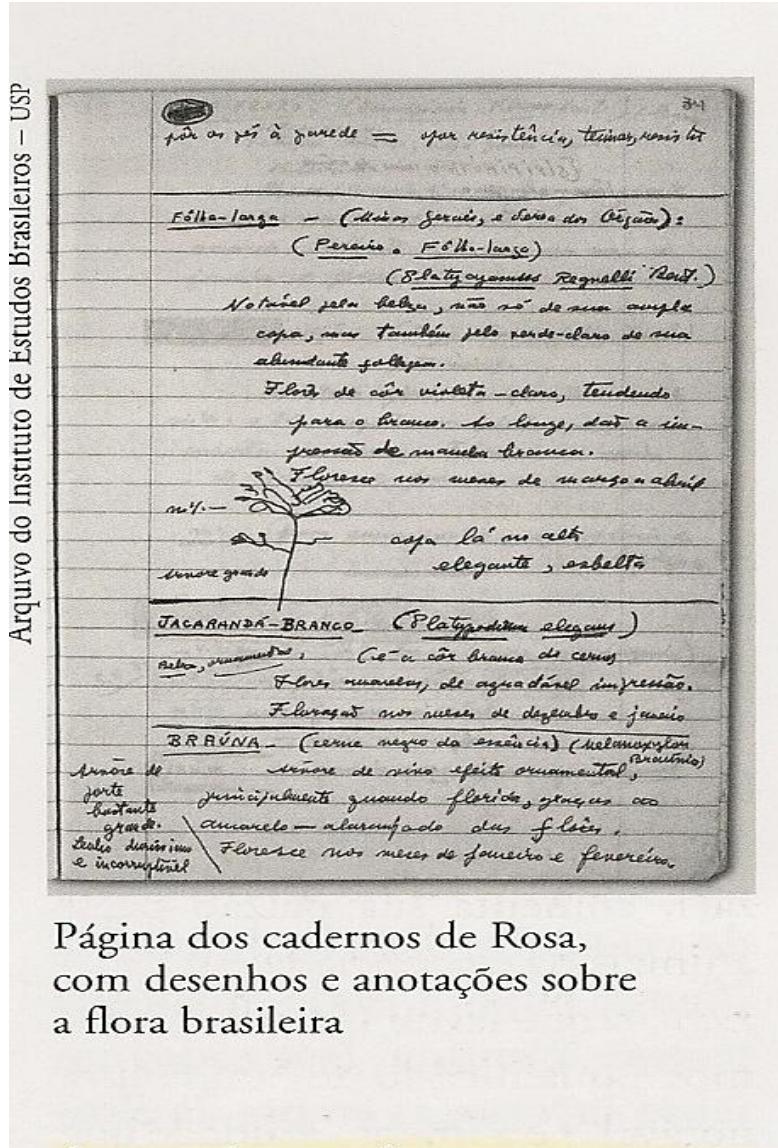
Imagen da viagem de 1952 de João Guimarães Rosa ao sertão mineiro, acompanhando a comitiva de Manoel Nardy.

Fonte: GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006, p.30.



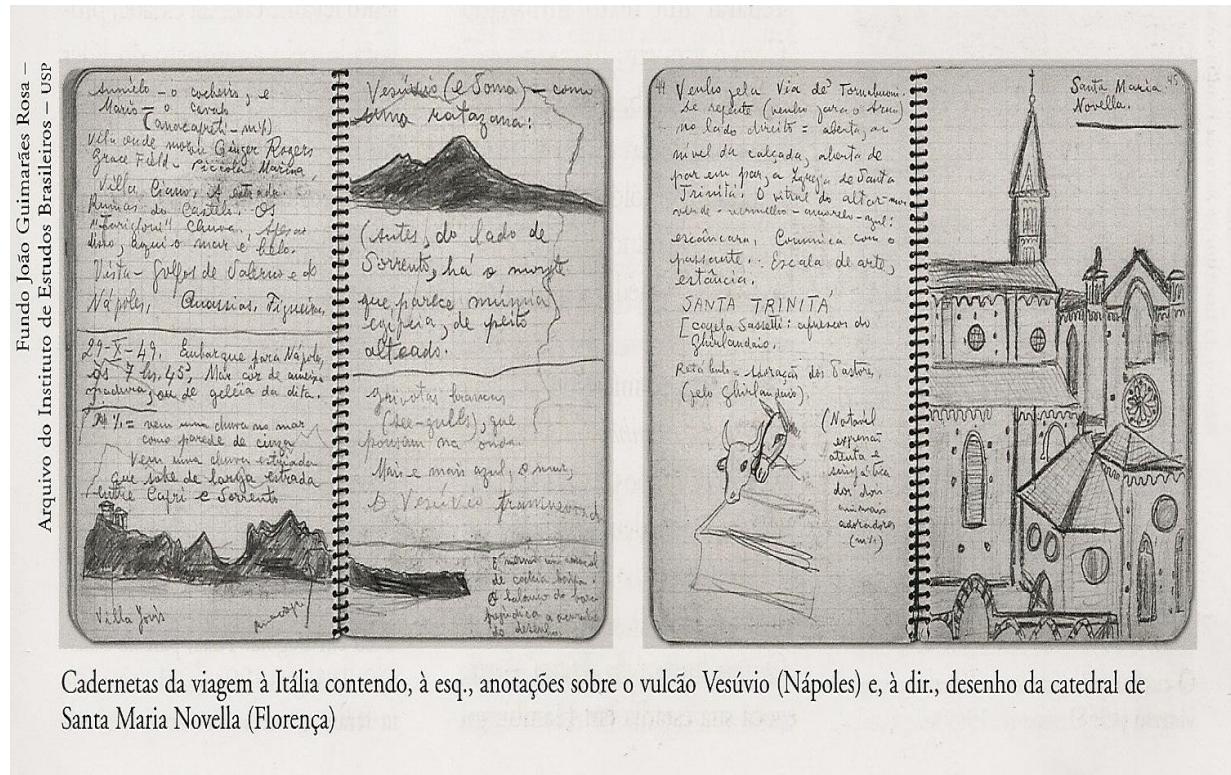
Anexo 03: Páginas das cadernetas de campo de Guimarães Rosa

Fonte: GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006, p.23.



Anexo 04: Caderneta de João Guimarães Rosa na Itália.

Fonte: GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006, p.25.



Anexo 05: João Guimarães Rosa e suas cadernetas

Imagen de João Guimarães Rosa com sua caderneta em punho fazendo anotações.

Fonte: GALVÃO, Walnice Nogueira (org.) **Cadernos de Literatura Brasileira, João Guimarães Rosa**, São Paulo, Instituto Moreira Sales, 2006, p.31.



Anexo 06: Morro da Garça e cerrado

Vista geral do Morro da Garça isolado na paisagem plana do cerrado (foto obtida de noroeste para sudoeste em época de estiagem)

Fonte: CHAVES, Mário Luiz de Sá Carneiro, **Morro da Garça Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais**, 2007.

ig.unb.br/sigep/propostas/Morro_da_Garca_MG.pdf



Anexo 07: Vista geral do Morro da Garça

Vista panorâmica do Morro da Garça situado ao centro do Estado de Minas Gerais

Fonte:CHAVES, Mário Luiz de Sá Carneiro, **Morro da Garça Geologia e a visão mística de Guimarães Rosa no centro geodésico de Minas Gerais**, 2007.

ig.unb.br/sigep/propostas/Morro_da_Garca_MG.pdf



Anexo 08: Carta de Guimarães Rosa ao padre João Boaventura Leite

Fonte: <http://orecadodomorrodeguimaraesrosa.blogspot.com>

Rio, 26 de agosto de 1963

Meu caro Padre JOÃO BATISTA,

Alegro-me com sua carta, que te deu cordial e simpática, e, sem querer, fico imaginando. Isto é, curioso de saber mais a seu respeito, suas origens, vista-algrenses, sua família, sua pessoa. Diz-me o endereço que está na Casa dos Redentoristas; mas, não vendo a sigla posposta ao nome, penso que não pertencia àquela Congregação. (Guardo recordação viva e profunda admiração pelos filhos de Santo Afonso Maria de Ligorio, principalmente por esses, nossos, solidos missionários, de Belo Horizonte e Curvelo, da Província holandesa. Ai, na da São José, ajudei missa, com mangas e nesperas da chacara, no tempo dos bons Padres João Baptista, Godofredo Strijbos, Henrique Brandão, Jerônimo, Clemente, Cornélio, Sebastião, Ferreira, Guilherme, Paulo e outros, e também os amigos Irmãos Dorotheu, Eusébio, Lucas, etc. — todos magnificamente esplendidos de vigor limpo e exata irradiação espiritual, só com sua presença e exemplos atraindo a gente para a devoção e o amor as coisas da Igreja religião.) E, o nosso Morro da Garça, que das partes mais altas de Cordisburgo às vezes se avistava, pude enxergá-lo, da banda do norte, do leste e do sul, sucessivamente, durante dias, quando vim, em 1952, com uma boiada, do Sertão da Sirga, no São Francisco. É belo, na verdade. Pode ser bem o símbolo que nele vê. Já está ele sendo lido no estrangeiro, na tradução francesa do livro; apenas, verteram o nome: "La se dresse le Morne du Heron, solitaire, triangulaire et sombre, semblable à une pyramide."

* * *

Sobre "O Recado do Morro", que mais poderei acrescentar? Em arte, não vale a intenção, e, assim, o autor nem tem o direito de "explicar" uma estória sua já publicada. Se possa achar que não estaria talvez de todo errados os comentadores e críticos que vieram naquela noveleta, principalmente, a afirmação do primado da intuição, da inspiração (e da revelação, não menos), sobre as operações e conceituações da lógica e as conclusões da inteligência reflexiva.

De fato, em que se resume a estória? Um homem, bom, forte, simples, primitivo, identificado com a natureza no que ela tem de mais alto, Pedro Orosio (Pedro: a pedra; "oros", em grego, monte) por apelido Chambergo ("cha": planalto; "berg", em alemão: monte), não sabe que está correndo grave perigo: seus falsos companheiros maquinam assassina-lo. Mas a própria natureza (que se confunde, aqui, com o subconsciente de Pedro, se não com o "subconsciente coletivo" ou com o fundo escuro extra-racional, do qual as revelações brotam) tenta "avisa-lo" do perigo. O Morro, Morro da Garça. Pedro, ele mesmo, nada escuta, nada capta; porque está voltado demais para a aparente realidade, para o mundo social, externo, de relação, objetivado — sempre enganoso. Quem apreende o recado, inicialmente, é o troglodita e estrambótico Gorgulho. E, no seguir dos dias, o "recado" do Morro vai sendo retransmitido, passado de um a outro ser receptivo — um imbecil (o Qualhacoco), um menino (o Joãozinho), um bobo de fazenda (o Guegue), um louco (o Nomânedomine), outro doido (o Coletor), até chegar a um artista, poeta, compositor (o Pulgape). Sete elos, 7, número simbólico, como simbólicos são os nomes das fazendas e fazendeiros percorridos pela comitiva. Cada um daqueles 7, involuntariamente, vai enriquecendo e completando o recado, enquanto que aparentemente o

deturpam. De cada vez que a retransmissão se faz, o Pedro está presente, e nada entende. Só tão importância aquilo os "pobres" de espírito", marginais da razão comum, entes inofensivos, simples criaturas de Deus. E, enfim, o artista, que, movido por intuição mais acérrima, captura a informe e esdrúxula mensagem sob a forma de inspiração poética, ordenando-a em arte e restituindo-lhe o oculto sentido: tudo serviu como gênese de uma canção. Então, só então, sim, ouvindo essa canção, e, principalmente, repetindo-a, cantando-a (isto é, perfilhando-a no coração, na alma), e que Pedro entende o importante e vital significado da mesma. Recebe o aviso, fica repentinamente alertado, desperta, e reage contra os traiçoeiros camaradas, no último momento, conseguindo salvar-se. Que tal?

Mas por favor, não cite jamais o meu nome, a respeito do que acima ficou dito. Estou, aqui, apenas repetindo o que se escreveu e se disse sobre o sentido de "O Recado do Morro", isto é, resumo, opiniões de leitores e de críticos. Eu, mesmo, não tenho, como já disse, o direito de me manifestar. Mas, por outro lado, não podia deixar sem resposta o que me pede em carta tão curvelana e tão amiga.

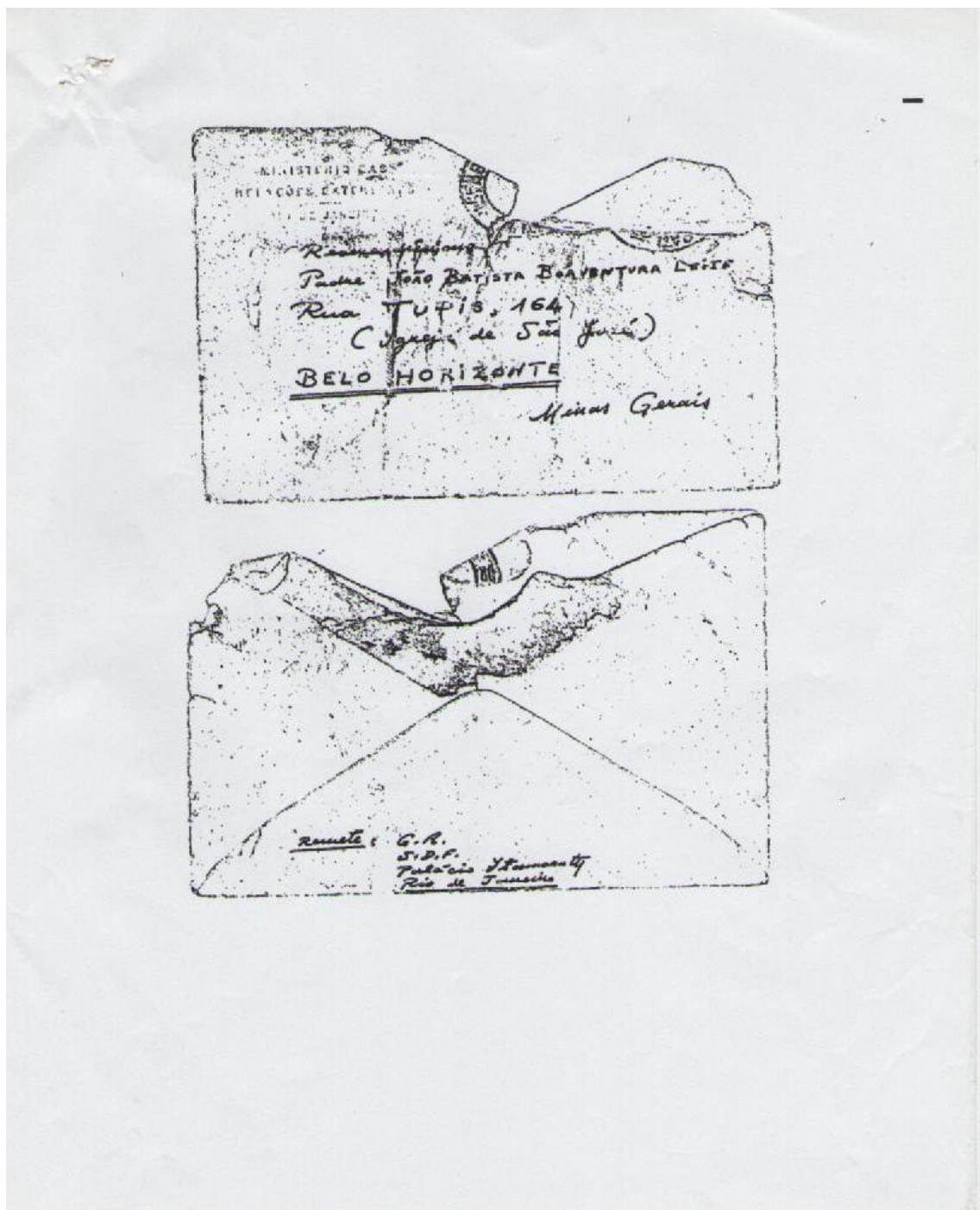
E, com o melhor abraço, a mais cordial e grata estima

do

Seu

Antônio Roque

P.R. - Roque quer avisar, quando se lembrar de mim.
Obrigado.



Anexo 09: Explicações sobre as cadernetas de viagem do escritor

Cadernetas de Guimarães Rosa

Os relatos de viagem do Arquivo Guimarães Rosa

O Arquivo Guimarães Rosa constitui-se de livros e documentos pertencentes ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. O acervo é composto de 3.500 exemplares.

Mais do que livros, Rosa deixou diversos documentos, registros datilografados, manuscritos, correspondências, recortes de jornais, de revistas, ilustrações, todos esses documentos devidamente arquivados em pastas, cadernos e envelopes.

O material foi inventariado por Cecília de Lara em 1979 e um segundo inventário foi realizado mais tarde por Maria Célia de Moraes Leonel e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. Assim o material foi organizado de acordo com seu conteúdo e forma, abrangendo três grandes áreas, *a vida, a obra e diversos*. A partir de 1982, passaram por uma reorganização ainda mais detalhada.

A série “*vida*” consta de documentos pessoais e correspondências. A série “*obra*”, consta de recortes de periódicos sobre o autor, recortes-duplicatas, fontes de elaboração de obras, estudo para a elaboração de obras e os originais. E a série “*diversos*” conta com traduções, originais de outros autores, impressos avulsos e vários recortes.

A série que levou a denominação Estudos para a Obra – “*EO*” consta de uma considerável quantidade de documentos envolvendo matéria criada, colhida e alterada ou apenas coletada, e é a pasta que nos auxiliou nesta pesquisa.

De acordo com Meyer (2008 p. 57), a série Estudos para a Obra, de algum modo, integrou ou poderia integrar a obra rosiana.

Esta série se organiza em 37 pastas, 25 cadernos e seis cadernetas de viagem, contendo assuntos diversos, especialmente sobre animais, geografia (mares e rios), botânica e agricultura, vocabulários, expressões, provérbios, armas, móveis e casa, além de idiomas, dialetos, estudos religiosos, diários de viagens pelo interior do Brasil e países da Europa.

O arquivo de Rosa testifica o seu amor pelo conhecimento, sua preocupação em nomear as coisas de maneira correta, refletir sobre as palavras, o que exigiu do escritor, trabalho metílico de coleta e de escrita, para sua consulta pessoal.

O escritor buscava dados em diversas fontes para abastecer seu arquivo particular, e uma das pessoas que o auxiliava enviando novidades sempre que solicitado era o pai, Sr. Florduardo, como se vê em carta de Rosa datada de 05 de julho de 1956, falando a respeito de coisas que gostaria de saber:

Por exemplo: descrição de uma pescaria à rede. Como era aquilo, da extraordinária abundância de mandis, em determinadas épocas, e como, e porque acontecia. Coisas a respeito da fundação de Cordisburgo, e dos primeiros tempos do arraial, etc.

As solicitações ao pai são freqüentes. Em 30 de novembro de 1945, solicita para *“ir recordando e alinhando lembranças interessantes e coisas vistas e ouvidas na roça, caçadas, etc. que pudessem servir de elementos para outro livro, que vou preparar.”* (MEYER, 2008)

Observa-se que Rosa abastece-se de elementos para sua escritura. Em carta de 06 de novembro de 1945 menciona a viagem que haveria de fazer à Cordisburgo:

Aproveitar a oportunidade para penetrar de novo naquele interior nosso conhecido, retomando contato com a terra e a gente, reavivando lembranças, reabastecendo-me de elementos, enfim, para outros livros, que tenho em preparo. Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna. (MEYER, 2008, p.58/59)

Meyer (2008, p.59) nos assegura que a série Estudos para a Obra, apresenta este farto material, ao mesmo tempo em que revela o processo de

criação de Rosa nas suas diferentes fases, isto é, das versões iniciais até as versões definitivas.

Todo o material coletado, demonstra ainda o trabalho exaustivo do escritor.

“A Boiada” é a denominação dada por Rosa ao conjunto de notas sobre a viagem que fez em Minas Gerais, em 1952, acompanhando uma boiada. O material que se refere a esta viagem encontra-se no IEB armazenado em quatro pastas, a saber, 26,27,28,29, da série Estudos para a Obra (EO).

A pasta 26 de Estudos para a Obra possui 50 páginas e as anotações se referem a bois e vaqueiros e a dois ensaios: “A saída” (19 de maio de 1952) e “A Boiada” (na Sirga) baseada nos dados das cadernetas de campo. Além desses, na pasta 26 temos as notas de a Grande excursão à Minas feitas no período de 03 a 13 de dezembro de 1945, nas 20 primeiras páginas.

O Ensaio “A Saída” inicia-se datilografado e posteriormente passa a ser escrito de cor azul marinho. O ensaio “A Boiada”, de certa forma, conclui as informações e percepções adquiridas da viagem , em forma de texto mais estruturado.

As pastas 27,28 e 29 apresentam os registros de “A Boiada”. A pasta 27 apresenta o caderno do vaqueiro Zito e 86 páginas com anotações que tratam da viagem.

Da viagem de 1952 ao sertão de Minas, Rosa fez anotações que chamou “A Boiada 1” (B1)e “A Boiada 2” (B2), que estão contidas nas pastas 28 e 29 da série Estudos para a Obra. As anotações registradas nestas pastas são transcrições de anotações feitas por Rosa numa caderneta de campo, que permitem reconstruir toda a viagem do escritor.

Analizando atentamente as anotações, observa-se que as falas dos vaqueiros ocupam grande parte do texto, e o leitor é levado, como espectador a participar da travessia, partilhando da lida com o gado, da comida, das conversas.

Algumas vezes, Rosa, o escritor, o diplomata, o antropólogo, anota a autoria de depoimentos, outras não há identificação dos nomes, portanto, entende-se que Rosa está falando com alguém, principalmente com Zito, o vaqueiro com quem o escritor mais dialogou. Há registros que sugerem terem sido feitos no calor da hora, ou seja, o escritor vê ou ouve algo de seu interesse e anota a informação.

Rosa pretendia investigar o saber empírico dos vaqueiros da comitiva, seu modo de pensar, sua cultura e, então faz o registro desse conhecimento, como cita Meyer:

O autor registra olhando de dentro, a percepção e o saber empírico dos vaqueiros, ele penetra no uni-verso do sertão.

Para ver por dentro, o médico diplomata transforma-se intuitivamente em antropólogo. Pergunta tudo aos vaqueiros, deixando ao informante a liberdade de responder de acordo com sua lógica e conceito. E é essa lógica e conceitos que ele transcreve, na maioria das vezes no seu diário de viagem, intercalando-os com suas anotações(MEYER, 2008,p.61).

Observa-se que as anotações de Guimarães Rosa, (pelos arquivos do IEB), apresentam resultados qualitativos e não se percebe que o escritor tenha imposto suas próprias ideias, suas categorias culturais, em momento algum, desta maneira, as informações do pesquisado fluem sem inibição.

As anotações permitem ao leitor ver os vaqueiros, analfabetos, lendo o mundo e guardando de cor seus caminhos, casos e cantigas.

A Boiada 1 contém o conjunto de notas da viagem de 1952, desde a saída do Rio de Janeiro até a chegada e permanência na fazenda da Sirga, tudo organizado e datilografado pelo próprio escritor, em 80 páginas, com uma capa de papelão escrito com lápis vermelho em maiúsculas, “A BOIADA”, e abaixo do nome, o número 1, em azul marinho. No verso da capa, um índice indicando o conteúdo das notas e facilitando o encontro do assunto de interesse:

Noite 7/9/20

M.A. O Boi – 40(I)

O gato e as rolas- 50

Sambaíba- para limpar qualquer metal – 76

Estouro – 28,35,36,37,59,78,79

Nomes Vacas=42,43

Canoas que afundam = p.39

A maior parte dos registros de A Boiada 1, refere-se à Fazenda da Sirga (página 10 até o final), as notas estão relacionadas à temática “boi”, cores, berros, cheiros, comportamentos, saúde, reprodução, doenças, estórias, tipos de carros, estouro de boiadas.

As anotações buscam sempre a exatidão. Observa-se que a preferencia de Rosa é pelas plantas e aves, aliás, os pássaros aparecem desde o princípio das anotações de viagem. O escritor chega a reproduzir o canto dos pássaros, através de sons onomatopaicos, inclusive com a hora da anotação.

Casos, quadrinhas, versos, desafios, danças, expressões da região, conhecimento popular, trabalho e lazer, mostram bem a cultura popular do sertão, que Rosa faz questão de salientar nas anotações de campo.

A segunda parte do diário de viagem ao sertão mineiro, recebeu do escritor, o nome de A Boiada 2, e, que, nos arquivos do IEB, encontram-se na pasta Estudos para a Obra, 29, e contém 77 páginas. Nela apresentam-se todos os registros datilografados da travessia da boiada, da Fazenda da Sirga à Fazenda São Francisco, e o conteúdo que predomina é o gado, a classificação da qualidade do animal, rastros, cores, chifres, berros.

A vida no sertão também mereceu ser registrada, porteiras, selas, cercas, cangalhas, simpatias, árvores, o cerrado, animais, fazendas, casos, expressões, conversas, promessas, versos, brincadeiras, tudo organizado em pasta, datilografado, copiado das cadernetas de campo.

A caderneta que foi a campo com Rosa é de tamanho pequeno, (cadernetinha de bolso) que o escritor levava pendurada ao pescoço por um barbante com um lápis à ponta, pela facilidade do transporte desta, foi possível ao escritor anotar mesmo em situações adversas.

A marca da caderneta é “De Luxe”, e mede 15 cm, pautada, possui uma capa dura cinza, de formato aspiral, na cor verde, e contém 30 páginas numeradas, seu conteúdo contempla apenas os dois últimos dias da viagem.

Do confronto das anotações manuscritas da caderneta com o material datilografado, observa-se que Rosa faz a transcrição na íntegra. Três páginas da caderneta correspondem a uma lauda datilografada.

As cadernetas apresentam sempre a data das anotações, e, foram escritas a lápis, com uma caligrafia sempre legível e caprichada, mas, que se altera. É possível perceber que o escritor toma nota, muitas vezes, sobre o lombo da mula Balalaika, e o traçado denuncia o movimento adverso.

Manuelzão, o chefe da comitiva declara em entrevista à Mônica Meyer a respeito da caderneta de Rosa:

Era um caderno aspiral. Ele vivia com ele na mão escrevendo, da mania de perguntar e anotar. Eu tenho explicado isso para muita gente. Em muitas entrevistas que tenho feito, explicando que tudo ele tomava nota. Muita gente acha que eu tô mentindo – que de “quarquer” maneira a gente podia ter escrito, mas reconhece que lhe faltava tempo. Eu era responsável pela viagem, tinha que ficar olhando “praqui” e ali. (MEYER,2008,p.64-65)

São, através de declarações, como as de Manoel Nardi, que é possível saber que Rosa, durante os dias que acompanhou a comitiva, perguntava aos vaqueiros assuntos dos mais variados, para, em seguida, anotar na caderneta. Destas conversas com os vaqueiros, as cadernetas estão repletas de versos e cantorias, da lida com o gado, do conhecimento informal dos bichos, das plantas, da visão de mundo do povo, da linguagem popular.

Pode-se constatar junto ao arquivo de Rosa, no IEB, que ao transcrever das cadernetas as anotações à máquina, o escritor,meticulosamente utiliza-se do verso da folha datilografada (papel branco sem pauta) e escreve em vermelho a denominação: “cópia”.

Mostrando o cuidado do pesquisador com o material coletado, todo o texto datilografado fica à direita da folha, e a esquerda é reservada para que o escritor insira outras anotações, destaque e marcações feitas com lápis de cor (vermelho, verde, azul e grafite), chegando a colorir todo o texto. Essas marcações são tão bem arquitetadas que não prejudicam a leitura e

demonstram aquilo com que Rosa concordava e aquilo que discordava, segundo Franklin Távora (MEYER, 2008,p.67).

O sinal *m%*, recorrente nas anotações significa “meus cem por cento”, que antecede as expressões que cria ou recria.

Em “A Boiada”, temos duas modalidades de escritura, uma feita no momento da ocorrência do fato, e outra em momentos posteriores, mas, de modo geral, as anotações trazem dados de uma realidade absorvida pelo pesquisador, cheiros, cores, sons, gostos, tatos, tudo isso fica impregnado em sua pele.

O manejo e remanejamento do texto: anotações, transcrições, marcações, destaque demonstram o constante processo de tessitura na busca da qualidade esperada, assim todos os rascunhos são armazenados e Rosa chega a escrever um mesmo texto várias vezes.

Ao que tudo indica, tudo era feito com muito cuidado e capricho. Assim nos diz Meyer:

Todo material coletado, após o ritual de processamento que exigia reler as notas, passar para o caderno, classificar e pôr em ordem, resultava em : “uma bela pilha de papel, sortida de vitaminas”, como ele caracterizava seu trabalho descrito em carta ao pai em 05 de julho de 1956.

Agora eu estou justamente relendo as mesmas notas e passando para o caderno, classificadas e em ordem, todas as informações, para serem aproveitadas em futuros livros. É uma bela pilha de papel, sortida de vitaminas (Rosa, 1983:180)

A pilha de papel vitaminada servia para alimentar futuros livros.(MEYER, 2008, p.68/69)

Os temas enfocados por Rosa nas cadernetas de Viagem

As cadernetas que contém as anotações da viagem de 1952, A Boiada 1 e A Boiada 2, denunciam os temas de interesse do escritor.

Em primeiro plano, a natureza, constitui-se no foco principal, aliado ao levantamento do folclore, a percepção do espaço geográfico, a cultura popular, ou seja, Rosa faz um levantamento do sertão mineiro, pouco estudado e pesquisado.

No período da viagem de Guimarães Rosa, maio de 1952, o país passava por um período de efervescência política no governo de Getúlio Vargas, a campanha “o petróleo é nosso” e a criação da Companhia Siderúrgica Nacional denunciavam novos tempos e novos rumos para o país, o perfil do país indicava uma mudança do agrário para o industrial. Neste momento histórico, Rosa, vai justamente buscar a natureza, menos transformada pelo capitalismo e parte para Cordisburgo, e lá troca os carros por mulas, o urbano pelo rural, ao invés do convívio com diplomatas, vaqueiros, bois, ao invés de despachar documentos oficiais, anotações de campo.

Em suma, A Boiada é um verdadeiro inventário informal da fauna, da flora, da paisagem geográfica, da vida sociocultural do sertão mineiro. Há muitas notas referindo-se aos bois, aos pássaros (nhambus, pássaros pretos, gaviões, corujas, rolinhas, fogo-apagou, periquitos, maria - branca, pica-pau, pombas-verdadeiras, seriemas, papagaios , aos insetos: (marimbondos, abelhas e borboletas)às espécies típicas do cerrado: capins, grutas, lapas, além de crenças, danças, remédios, músicas, expressões populares, jogos e danças.

Além disso, as anotações de A Boiada registram a viagem de Rosa em quatro etapas. A primeira, de trem, saindo do Rio de Janeiro com destino a Belo Horizonte em 10 de maio de 1952 pela manhã (nove horas).

A segunda, de carro, saindo de Belo Horizonte, pernoitando em Paraopeba, e chegando á fazenda da Sirga.

A terceira etapa consiste no período de uma semana, que Rosa permaneceu na Fazenda e, por fim, a última etapa a travessia da boiada, da Fazenda da Sirga em direção à Fazenda São Francisco, em Araçaí em 28 de maio.

Marcos da viagem estão registrados na Boiada como “*Avistamos, a noroeste o Morro da Garça. Ao norte dele outros cimos, mais chatos e mais baixos*”(B2p.62).

O roteiro da viagem corresponde a cada dia de travessia, Manoel Nardy é o responsável pela rota a seguir e os descansos são nas fazendas:

- 20 terça Tolda/ Andrequicé
- 21 quarta Andrequicé /Santa Catarina
- 22 quinta Santa Catarina /Catatau
- 23 sexta Catatau/ Riacho das Vacas
- 24 sábado Riacho das Vacas/ Meleiro
- 25 Domingo Meleiro/ Etelvina
- 26 segunda Etelvina/ Juvenal
- 27 terça Juvenal/Taboquinha
- 28 quarta Taboquinha/ Araçáí

Ao lado do roteiro de Manoel Nardy, Rosa anotava o roteiro da boiada, córregos, veredas, ribeirões, morros.

A vida no sertão pulsa nas anotações das cadernetas, descrições de flores e passarinhos, na observação de bezerros, vacas e bois, na negociação do gado, nas cantorias dos vaqueiros, nas expressões locais, no comportamento do grupo, nos casos, alimentação, belezas das paisagens, bichos da noite, na classificação de chifres, rastros, berros e cores e bois de carro, tudo o que viveu no sertão com a comitiva, Rosa registrou.

A Boiada mostra a visão do escritor, de olhar o ser humano integrado à natureza. Vejamos as palavras de Meyer:

Os registros revelam um a um a proximidade entre o homem e as plantas, os bichos e as coisas. O olhar rosiano não distingue a natureza enquanto sujeito ou enquanto objeto, os elementos se misturam numa comunhão religiosa, todos os seres vivos comungam o mesmo chão, ar e água do sertão (é uma intensa e borbulhante vida impregnada de beleza que conduz à descoberta do outro como um sujeito ao mesmo tempo igual e diferente) e se envolvem através de uma religiosidade traduzida pela irmandade com o universo, que possibilita encontrar os fios que tecem a mesma teia da vida. (2008, p.128)

Rosa experimenta a natureza através dos sentidos. Descreve belas auroras, crepúsculos, o canto e a plumagem das aves, a cor, o cheiro das flores, do Morro da Garça. A cor, o cheiro, o som, o tato, o paladar do sertão exalam das cadernetas. A viagem de Rosa constitui-se num misto de sabor e saber.

O tempo também é registrado, pelos fenômenos naturais e pelo tempo do relógio. Nas notas de Rosa, a natureza está sempre em movimento, e o escritor está integrado a ela.

A leitura da Boiada oferece ao leitor a sensação de um deslocamento geográfico, de uma viagem como afirma Meyer:

A leitura de Boiada é uma espécie de viagem, por meio da qual o mundo natural pode ir sendo sorvido em pequenos goles. Esse processo de transformação de notas de campo em fatos “presenciáveis” permite que o leitor vá construindo outro diário, pessoal, de acordo com sua imaginação, a leitura passa a ser um ritual de passagem para se entrar no mundo dos vaqueiros e do sertão (MEYER, 2008, p.129).

Nas páginas da Boiada, há várias referencias a cores, como elemento importante da percepção do mundo natural. Ao descrever caminhos, morros, animais, céu, vegetais, Rosa lança mão das cores que procurou captar e registrar do sertão, a exemplo de:

Morros *azuis* que percorrem; desenharam-se do céu (B1, p.5); Ao fundo, a Serra dos Gerais, mal levantada, chata, mas se estirando num movimento sensível, suave movimento, via norte. Com sua espinha e base *verde-escuras*, entre esses o flanco *verde-claro*, onde se hospedam as úmidas veredas. O céu é uma poeira *azul*. Papagaios no vôo *loiros* verdadeiramente (B1, p.61).

O Morro da Garça, como referencial geodésico, chamou, a atenção do viajante pesquisador e assim aparece também em suas cadernetas de viagem:

9hs menos 20', avistamos o Morro da Garça, é uma pirâmide azul (B1,p.8)".À medida que avança, Guimarães vê o morro de formas diferentes. As imagens de figuras de animais predominam: "Pirâmide rasa" "Corcova de camelo, às vezes" "Às vezes uma tartaruga. Escuro (...) Morro da Garça, daqui parece um bisão (bisonte) a emergir"(B2,p.38). Cada uma dessas caracterizações é elaborada para que o leitor possa visualizar um morro vivo, como um bicho, com capacidade de alterar forma e o volume.(MEYER, 2008, p.129)

Rosa costuma, algumas vezes, interromper o enredo de uma narrativa para descrever a paisagem, esta técnica é utilizada no conto Recado do Morro, assim, o enredo congela enquanto a descrição do espaço físico mostra ao leitor a paisagem do sertão mineiro. Esta descrição minuciosa abre espaço para que o leitor possa imaginar a superfície do solo, a vegetação, os pássaros, etc.

Paramos à beira de um córrego. À sombra de um landim. Fazer café. Margem de um tauá em lâminas (estrato) Diversas cores:

branco, amarelo, cor-de-rosa, azulado (No cerrado atrás (perto do capão grande) :aqueles pedras pretas, quase verdes,parecendo bosta de vaca são tapiocanga.(Por dentro ela é roxo (avermelhada); ficam com a casca preta por fora, por causa de porem fogo nos campos) (B2,p.36)

Explica-nos Meyer (2008, p.131) que o tauá é a argila aluvional colorida por óxido de ferro e a tapiocanga revela a riqueza do ferro de Minas Gerais.

A travessia do gado se faz também pela água e o rastro dela representa a fusão de terra, água e ar, momento em que as cores se misturam e os espaços se entrelaçam. Pela cor do rio se faz a leitura da natureza: "Os rios estão sujos (B1, p.5); O São Francisco, visto de longe, e mesmo do alto da Capelinha, é um rastro de lesma entre a folhagem do cerrado (às 4hs 30'da tarde, brilhando de solsim.) (B1, p.77)"

O aspecto da água e sua cor chamam a atenção do escritor, vários tons tingem, mostrando um líquido em constante ação e transformação: "água de vereda, quando seca represada, só então fica com gosto de água de brejo"(B1, p.76).

Nas anotações de A Boiada, a cor é elemento predominante na descrição. "Amarelo a cor de flor que predomina no cerrado" (B2, p.28). Rosa consegue captar uma diversidade de tons, como se cada amarelo fosse único.Provavelmente, a leitura das notas resgatava o cerrado no autor, levando-o a viajar e a sentir novamente o lugar.

O jenipapeiro, esse é atual (B2, p.32); Bate-caixa florido.Suas flores brancas, seus cachos eretos, velas. Os botões são amarelos (B2, p.47).

Ramo de pacaré-lindo, com frutas cor de vinho, estriadas, e flores de cálice muito colorido, pétalas amarelo-frio, e longuíssimos estames cabeçudos, antenares (...) Capa-rosa brancas, erigem lindas flores amarelas (B2, p.76); Fazenda ao Francisco: hibiscos amarelos; língua de sogra, aquelas palmas, eretas, rajadas como espadas; perpétuas, pequeninas, redondinhas, roxas.(B2, p.77)

Nas anotações de A Boiada, observa-se que Rosa percebe a natureza como uma verdadeira aquarela. A boiada atravessa o sertão como se atravessasse um jardim de flores:

Chegamos à TOLDA às 4hs e 10'.A bica entre pés de mentrasto (floridinho em azulzinho), rosinha anã e caeté (flores vermelhas) (B2,p.5); flor (pareceu-me caeté), chamada casa-comigo.É branca

parece um lírio. E é muito perfumosa (B2, p.17) Uma latada de flor da quaresma: linda flor, roxo-azulada(Não, violeta!) (B2, p.61).Uma sempre lustrosa, (na rua dos Paca, Rua Virgílio de Melo Franco, alta grande latada, belas flores de carmim escuro, veludoso) (B2,p.70)

Nada escapou a Guimarães Rosa, assim, não deixou de assinalar os cheiros do sertão nas anotações de viagem.

A presença do cheiro das flores e frutas está associada a períodos do ano, o que serve de calendário no sertão:

Mata-barata: fruta (moitazinha) no alegre. Está de vez. Cheira muito. Em junho, quando maduro, sente-se seu cheiro de longe (É um cheiro entre o de-grão-de-galo e o do pequi) CHEIROS: bate-caixa (flor), laranjeira do campo, cagaiteira (flor), pequi (flor)- fede! (B2, p. 36)

A Boiada abriga as anotações, até mesmo dos ventos, equipando o artista de elementos para descrições exatas na criação poética:

O vento faz barulho (de riacho) nas folhas do milharal seco.(O barulho mais forte no canavial: folhas chiam umas nas outras.No cerrado há poucos: uivos, bufos) repentinos (lúgubres) de vento nos chapéus, nas folhagens (B1,p.48-49). No curral de pedras há muito vento e pouca água para o gado(B1 ,p.74)

Guimarães Rosa faz diversas menções a uma de suas paixões: Os passarinhos, anotando, inclusive, os sons de cada ave através de vocábulos onomatopéicos, como na passagem abaixo:

Três anus brancos, arrupiados, quentando sol, nos ramos da bolsa-de-pastor. Estes cantam muito: tiram leite. É como leite no balde, chorró, chorró, chorró, chorró!...é pintado de branco e preto.O anu preto tem um chiado feio, esquisito: Pium, Pium!...(B2, p.45)

A comitiva possui uma boa acuidade auditiva, identificando a presença de animais através dos sons que emitem, é o que Rosa procura, também, desenvolver na sua estadia no sertão: “*O gado é perceptível através de movimentos ondeados na vegetação - Rumor estranhamente aquático (maresia) (marulho) do gado se roçando nas folhas (folhagem) (B2 ,p.4)*”

A festividade e a cantoria entre os membros da comitiva, aliados aos sons que vão sendo percebidos, mereceram destaque nas suas anotações:

Durmo na forma de banca de rapaduras.O córrego marulha.Grilos. Os rapazes jogam truque. Outros cantam (B2,p.9) Sebastião roncou mais que um tatu peba (B2,p.60)

Eu fui vaqueiro sete anos/ na fazenda do capão.

Lidava com o gado todo/e com a filha do patrão.

Eêêêê-ôôô

Querer bem é muito bom/mas é muito perigoso:

Se eu morrer eu perco a vida/se matar sou criminoso...

Vaqueiro quando viaja/viaja lá pro sertão

Mulher dele fica em casa/não tira o lenço da mão (B2, p.2)

Interesse muito grande do autor é em anotar informações precisas sobre a vegetação, ao longo da viagem. Merecem destaque a preocupação com valor medicinal, relação da vegetação com o gado e as variações cíclicas. Incluem-se às plantas, a descrição das flores, que também muito o atraem. Essas informações, o mais das vezes, demonstram o conhecimento empírico dos vaqueiros. Dentre tantos registros na Boiada a respeito da vegetação, destacamos os exemplos abaixo:

Esta florzinha (plantinha, talinho, com flores enfiadas, lembrando cravos) Gregório diz que ela se chama boca-de-cobra (É a mesma Santora) (B2,p.36)

ZITO: Lobeira cor de folha (vai nascendo já tem espinho). É verde “na diária”, mesmo na maior seca:é verde e tem espinho. Ela é o jenipapeiro são as que ficam sempre verdes, mesmo no rigor da seca. Podem secar, mas só para morrer, ambos (Jenipapo, se ele não tiver folha,ele tem frutas)(B2,p.47/48)

Capim de vargem (florido, arroxeados, na vereda) (B2, p.10)

Vereda= capim em flor (pendãozinho arroxeados, roxo-prata, roxo-cinza, e acolá no mais fundo, avermelhado (B2, p.16) Capim sereno, baixinho, raso, roxo. Roxo ferrugem, roxo acastanhado. Macio na mão, parece um cabelo de pessoa. De alaga em manchas, (está com sementinhas). Mas é quase roxo. (“Na seca dura, ele morre. Depois torna a brotar, quando brota é sempre desse jeito...”) Sempre pequenino (B2,p.38)

A Guimarães Rosa importa catalogar o nome popular das plantas a fim de ressaltar o saber popular do sertão, porém, nas correspondências com Edoardo Bizzarri, seu tradutor para o italiano, Rosa menciona também o nome científico de cada espécie, vegetal, animal, a descrição e até a etimologia da palavra, demonstrando o conhecimento do escritor.

Para homens ligados à natureza, à agricultura, à pecuária, à caça, o tempo cíclico se fundamenta num saber necessário. O tempo marcado por transformações, está ligado às diversas atividades humanas sintonizadas com o tempo ecológico. Hora de semear, hora de regar, hora de colher. Hora de dormir, hora de acordar, de comer, de festejar. Assim, o ritmo social também se atrela ao ritmo da natureza.

Rosa percebeu e anotou que o sol para os vaqueiros serve de ponto de referencia, indicando, no amanhecer, o início das atividades. Pela manhã, prepara-se para reiniciar a viagem (recolher o gado, comer, beber), a percepção do comportamento do gado indica parada para descanso, com o dia claro, chega-se ao ponto de pernoite onde animais e vaqueiros comem e dormem repondo as energias.

Em A Boiada é possível perceber uma ordem lógica natural. O cálculo e controle do tempo se processa pela sucessão de tarefas, pela floração de algumas espécies vegetais, pelo aparecimento de certos pássaros, e que Rosa controla pelo tempo de seu relógio, tomando nota da hora e do minuto de saída e chegada da boiada.

O conhecer o tempo e lidar adequadamente com ele, é recebido por Rosa como saber popular, assim a percepção rosiana está em perfeita sintonia e harmonia com o tempo dos vaqueiros.

A luz que exerce grande influencia sobre os seres, está registrada nas notas de campo. Os animais noturnos cedem lugar aos diurnos que entram em cena e ocupam seu espaço, o galo canta, a vaca anda, pinhé grita, aparecem os pássaros em revoadas. Esses signos naturais demonstram a movimentação da natureza que desperta anunciando a chegada de novo dia.

É a cantoria dos pássaros que desperta o sertão anunciando o novo dia, e a hora de despertar:

Trinam canários...Canarinho é muito madrugador; papa-capim; pássaro preto (B1, p.p.7)...8hse 10'- cantam periquitos e a fogo-apagou e os pássaros pretos(...) um bando de pombas verdadeiras(...fogo apagou cantando alto.E os pássaros pretos lúdicos jograis(...)A fogo-apagou, seu canto parece longe, e ela está perto...Sempre os casais de periquitos. Suas sombras no chão. Seu descerrar de verde fino(B1,p.11/12)(...) manhã cedo canta a saracura(nas veredas)(B1,p.19)

O crepúsculo anuncia a recolha dos animais diurnos e a chegada os noturnos que a Rosa também importa.

Os sertanejos aprender a ler os ciclos e ritmos naturais e vão constituindo saberes, cultura e identidade. Rosa registra parte desse saber ao anotar com precisão o período do dia ou do ano que as aves aparecem, o período de seca e de águas, o período de plantar e o período de colher. Rosa

observa que o tempo no sertão é medido em um calendário sertanejo, elaborado a partir de observações empíricas, atrelando fenômenos naturais, vida e atividades humanas.

É preciso vigiar o arrozal, quando ele está maduro (por causa dos pássaros). Durante um mês ou mais. Vigiar desde o dia clareando, o sol saindo, até lá pelas 9 horas. De 2 horas da tarde até às 5, outra vez vigiar. Se for arrozal grande, um só vigiador não dá. Corre no meio do arrozal, com espingarda, bodoque. Joga pedra com a mão.

Os pássaros (periquitos, maitacas, passopreto), (o papagaio, come é milho) os pássaros fogem e voltam, em gritos (B1, p.60)...Vigia do arrozal: às 5 horas, os pássaros voam para o cerrado para dormir (B1, p.63)

Essas notas de Rosa determinam o tempo e épocas do ano período de migrações de aves e períodos de colheita.

Em A Boiada, apenas duas estações caracterizam o calendário climático que orienta a vida sertaneja: o período seco e o chuvoso, o comportamento dos animais, o canto dos pássaros e os aspectos das plantações determinam as estações do ano, chuva anuncia cantoria.

E Rosa coleta estes dados, valorizando o saber popular/empírico do povo local. Diz-nos Meyer a este respeito:

Os sinais de chuva são percebidos através de observação atenta do comportamento de determinados pássaros canoros como o água-só, o sabiazinho, a codorniz, a perdiz, o curiango. Quando o tesoureiro readquire o seu característico rabo na forma de tesoura, quando o passarinho cigarra aparece para reproduzir, quando os sapos começam a coaxar, significa que as chuvas se aproximam. Esses signos naturais permitem ao vaqueiro fazer uma previsão de tempo.

No conto Recado do Morro, como veremos, este aspecto intrínseco ao sertanejo, o de ler a natureza e interpretá-la, como parte do saber popular dado, até mesmo às pessoas mais simples, é resgatado ficcionalmente por Rosa.

Além dos períodos bem determinados de seca e de chuvas, o tempo, no sertão também é considerado, levando-se em consideração as fases da lua. Segundo Meyer (2008. p. 154), durante a permanência na Fazenda da Sirga, Guimarães Rosa acompanha o movimento do satélite natural da terra e que se apresenta em A Boiada:

Esta madrugada deitado, via a lua, já baixa, lua cheia, pronta a ir-se. (Lado meu era o oposto). Poente da lua cheia (ainda alto, eclipsado). Depois às 4hs e 30', as nuvens cinzento verde, leve. Hora

em que as nuvens isoladas, refletem os verdes do mundo. Depois, elas ficam azul e rosa. (B1, p.4)

Levantamos às 4 hs.30'. Lua alta ao poente. Até às 5 hs.30' lua alta (clara, já minguada, só os 2/3 superiores. Ao nascente surgem as barras do dia. Algumas estrelas. Galos cantam. A lua está bem em cima do escorpião (B1,p.7) 8hs menos 10'. A lua no poente, alta e branca no céu azul(B1, p.10)

O pesquisador, certamente acompanhou as mudanças lunáticas no período de sua viagem ao sertão. Sabe-se que em 10 de maio de 1952, a lua era cheia. No dia 14, minguante, como Rosa menciona nas anotações de campo, “só 2/3 superiores” e dois dias depois *uma metade*. As fases da lua fazem parte do calendário lunar e revelam movimento pela posição baixa/alta (em escorpião), como cita Rosa na Boiada, e pelas fases cheia/minguante.

A leitura do firmamento, do céu, é digna de nota em toda travessia e em todo roteiro percorrido pelo escritor:

A fazenda Santa Catarina fica perto (junto do) céu, céu de azul pintural, de Pisa ou Siena, com nuvens que não se removem (B2, p.16) A beleza do céu. 5 horas da tarde: nuvens extensas, enormes, estranhamente suspensas, de diferentes pinturas, geleiras alpinas e Monte Branco, icebergs, escarpasnelas, branquisço, outras de azul, porcelana, de Copenhague, outras acima quase torvas, tempestuosas, fingidas. Delas é que vêm os periquitos! Entre todas, aquele suave céu toscano, e indiferente ao passar das horas (B2, p.19)

Guimarães Rosa convive atentamente com o tempo da natureza entrelaçando-o a cores e aos sons. A aurora e o crepúsculo, anotados nas cadernetas, fazem parte do ciclo da vida, do movimento maior da terra, de rotação e translação, indicando que a natureza está sempre em processo de renovação. Suas transformações cíclicas atuam nos seres vivos, renovando-os constantemente, e isto é lido e aprendido pelo sertanejo que se relaciona com a natureza, respeitando-a.

Quanto a este aspecto, diz-nos Meyer:

O tempo da natureza fica registrado em instantâneos que demonstram o dinamismo dos ciclos vitais e essa percepção fica evidente na fala de Manuelzão “A gente na estrada não acostuma com as coisas, (...) Não dá tempo” (B2, p.65) A lida do vaqueiro com o gado absorve grande parte da jornada do dia, ocupando olhares e “distraindo” olhares. Não dá tempo para se acostumar, mas dá tempo para aprender.”(MEYER, 2008 p.160).

Características de animais e vegetais descritas na “Boiada” atestam o interesse de Rosa em conhecer com precisão os detalhes do sertão. O escritor percebe, que do trabalho do sertanejo com a terra e com os animais

formam-se laços estreitos, desta maneira, não há predomínio de uma espécie sobre outra, mas uma interação e convivência corporal. Da convivência diária ocorre aos vaqueiros um aprendizado que se manifesta nas falas destes.

Do trabalho com o gado, o vaqueiro aprende a ler seu comportamento e a medir a marcha diária sem levar o animal à exaustão, a boiada marca o ritmo do trabalho do vaqueiro. “*Se forçar, o gado empaca, se tocar depressa, pisa o burro*” (do cargueiro) (B2, p.11).

A questão da pressa não tem lugar na vida do animal, compete ao vaqueiro ler o cansaço do gado e suas variações de humor, pois, o boi não previne se está cansado demais, continua a avançar e de repente cai morto ou extenuado, necessitando exatos seis meses de descanso para se refazer.

O descanso dos animais é fundamental, Guimarães anota o “sagrado” comportamento destes na hora de deitar-se:

O gado faz uma cruz no chão, para deitar em cima: risca com uma pata, anda à roda, risca outra vez, fazendo a cruz, e se deita por cima. Todos! Até os bezerrinhos! Já o cavalo, esse não dorme! À meia noite, e meio dia, de pé, cochila alguns minutos” (B2, p.21).

Para que se faça uma travessia segura, ao conduzir a boiada, o vaqueiro deve manter uma ordem, evitando acidentes e estouros.

Para a composição do carro de bois, também é necessária a ordem, mas de classificação: “*Cabeceira, os melhores; Meio, os regulares, Fundo, os piores.*” (B2,p.15).

Rosa observa que os animais determinam o ritmo da marcha controlando os homens, não adianta forçar nem impor velocidade, o gado empaca ou cai extenuado. Vaqueiros e bois devem permanecem em constante sintonia, mas, assim mesmo pode haver estouros, e o pesquisador anota, na Boiada estórias contadas pelos vaqueiros descrevendo um estouro.”*É feio!*! *É triste (...) (B1, p.28).*

Do contato com o animal, a domesticação, os preparativos para montaria, o corpo a corpo, o cheiro do animal impregnado no vaqueiro, criam uma intimidade entre animal e pessoa, o resultado dessa fusão é um híbrido. Em A Boiada 1, Rosa registra uma cantiga que atesta esta intimidade:

Meu cavalo é minhas pernas

Meu arreio é meu assento,
 Meu capote é minha cama,
 Meu dinheiro é meu sustento (B1, p.45)

Durante a travessia, viajando com a boiada, os homens enfrentam um corpo a corpo com a natureza, e o tempo todo, é necessário estar em alerta. O fluxo dessa experiência possibilita aprendizado, Rosa descreve nas cadernetas os berros, os aboios, as cores, os chifres, rastros, nomes dos bois.

As aves também merecem destaque na Boiada, cores, espécies, canto. No grupo dos insetos, o escritor prioriza abelhas, marimbondos e borboletas, e em menor proporção cupins, cigarras, grilos, besouros, libélulas, vaga-lumes e formigas. A Boiada também traz muitas espécies de plantas, em especial, flores.

Para organização e análise das notas de campo, Rosa elegeu apenas quatro animais: boi, abelha, marimbondo e gavião. A escolha do boi, é evidente, corresponde à travessia da boiada, abelhas e marimbondos, por uma sistematização prévia do autor e o gavião porque é uma ave representativa do sertão e do cerrado. As plantas são classificadas e relacionadas apenas de acordo com a utilidade sem nomeá-las cientificamente. Assim se pronuncia Meyer (2008 p.185):

As descrições de espécies como, os bois, as abelhas, os marimbondos e os gaviões têm como referência básica a espécie em si. As características arroladas possibilitam a identificação e nomeação de cada ser como sujeito. Nas entrelinhas das anotações, revela-se a sensibilidade de Guimarães Rosa, por meio da qual se percebe o respeito pela vida e pela preservação da natureza sem explicitar um apelo ecológico (lugar comum). Enfim, a percepção rosiana detecta a natureza como uma interação entre sujeitos e objetos que merece registros, mais que isso, poesia.

A Boiada também recebe anotações de que o sertanejo conhece e faz uso dos recursos naturais para diferentes finalidades. Rosa registra as melhores madeiras para confecção de carros de bois, para os cochos, para as rodas dos carros, para porteiras, canoas:

O itapicurú serve para eixo de carro (canta muito bonito, grossão, assim como a sucupira). Cantam fino: faveira, amargoso, açoita-cavalo, etc. O itapicurú também é bom assim "para ficar no ar" (réguas de cerca de curral). Com roda folgada todo carro canta feio. Apertando, canta bonito". (B2, p.33).

Na natureza, o vaqueiro encontra tudo que necessita para suprir suas necessidades de sobrevivência, o pesquisador observa. Lenha para aquecer os alimentos, remédios, matéria prima para fabricação de sabão, balaio, cortiça, enchimento de colchão, frutas, cascas, taguaras, capim, tudo se aproveita:

“Tigui, da sua fruta se faz sabão (o mais usado aqui)”. (B1, p.12)

Ontem, pilhas de cascas de pau-santo: para fazer cortiça. (B2, p.35)

O capim-pubo é meio avermelhado. Bom para encher colchão, suador de sela, etc. Ela gosta de dar é na beira das vargens. Do outro do Rio... (São Francisco) (B2, p.29)

Pela escritura de A Boiada, observa-se que Guimarães Rosa entende o sertão, não como algo separado das pessoas, ou dos animais, e das plantas, mas dentro delas, caracterizando seu jeito de ser e de viver. “O sertão é dentro da gente”.

Redimensiona o conceito de ambiente, toma-o por inteiro, incluindo aspectos sociais, culturais e naturalistas. As descrições do caminho, da fauna e da flora estão entremeadas com aboios, versos, adivinhações, conversas e cantorias dos vaqueiros.

A natureza, na Boiada, flui de dentro, íntima, como se Rosa transcendesse e penetrasse em cada ser vivo que descreve, o autor faz um mergulho na terra, no ar, na água.

Todas as descrições de suas cadernetas fogem de ser relatos técnicos e impessoais, ao contrário, revelam a sensibilidade do escritor que ao descrever, sabe captar a alma do animal, da planta, da terra, do vaqueiro, e, assim, apreender a totalidade da beleza e da humanidade que existe no sertão.

Os seres vivos se comunicam através do sensório, destacando como fonemas de uma linguagem animada, o cheiro, o som e a cor. O ar, a terra e a água se comunicam com homens, bichos e plantas. A percepção da natureza é sinestésica. Todos estão continuamente construindo partes da teia e do ciclo da vida e estão integrados ao cosmos. Nesse universo anímico, o ser humano se apresenta como uma parte pequena e diferenciada. (MEYER, 2008, p.193)

O viajante descreve as coisas do sertão o mais próximo da realidade. O silêncio e os ruídos da terra, os perfumes, as cores exalam das páginas de A Boiada. A noite e o dia, o crepúsculo e o amanhecer, a lua e sol,

o ruído e o silêncio, a existência dos contrários revelam um equilíbrio dinâmico que estreita a interação do homem com a natureza.

Rosa revela que as dualidades marcam o equilíbrio que movem as relações sociais, culturais e ecológicas entre os seres. O que se considera bom ou ruim é relativo, variam em função de um referencial.

Em *A Boiada*, a natureza não é descrita como um paraíso, mas os animais e pastos podem adquirir pragas, para prevenir-se o vaqueiro vale-se de rezas e simpatias, o gado maltrata o solo, há marimbondos, carrapatos, formigas que incomodam e ferroam.

A vida não é apresentada na *Boiada* como relato bucólico, mas, verdadeiro.

Os vaqueiros passam as pernas pertinho dô fogo, para matar os possíveis carrapatinhos. Carrapato: miúdo, vermelho e rodoleiro (B2, p.43)...E as terríveis formigas pretas da beira do rego...que sobem pelas pernas e o corpo da gente (B2, p.53)...Os marimbondos não incomodaram ninguém. Sempre se vêem, lá dentro, as cabeças grisalhas de uns (B2, p.60)...Formigas gambá, preta avermelhada. Sobe na gente ferroando. Urina uma cattinga horrorosa! Grandes, quase do tamanho da cabeçuda (B2, p.66)

Os animais, as plantas, a terra, o homem, para Rosa, nas notas de *A Boiada*, são reconhecidos como seres-sujeitos, com vida própria. A boiada é conduzida como se conduz um sujeito, o ritmo da marcha quem determina são os bois, vaqueiros e bois interagem e se respeitam garantindo o sucesso da travessia. Os nomes de bois e vacas seguem o estatuto humano, os animais recebem seus nomes atendem por eles e conversam com os vaqueiros.

Percebe-se da leitura da “Boiada” que o escritor descreve os animais, os vaqueiros, os vegetais, o espaço, o tempo como um pesquisador naturalista, mas, ao mesmo tempo, não se preocupa apenas em conhecer o ser em si, para nomeá-lo corretamente, Rosa interessa-se por comungar com o mundo natural, e fazer uma viagem pelos sentidos, assim viaja no sertão para viajar em si.

A viagem

Ao mesmo tempo em que coleta os aspectos físicos, Rosa coleta as suas impressões do sertão. Sua leitura é feita por meio de uma linguagem

perceptiva, fruto de uma experiência direta, intensa, cheia de cores, dos sabores e dos cheiros. A Boiada é fruto desse contato físico, das sensações do escritor, elas reproduzem o percebido por meio de listas e, muitas vezes de enunciados poéticos. Assim, a viagem ganha importância vital permitindo a interação e alteridade do escritor com o meio.

Assim, *“Boiada registra uma viagem exterior em que Guimarães Rosa, cumprindo um roteiro de base física, sugere uma outra viagem, interior, emocional, resultante das vivências (MEYER, 2008, p.197)”*.

As entrelinhas da Boiada deixam insinuar que a viagem de 1952, para Guimarães Rosa significou algo além de deslocamento geográfico, mas, um ritual de passagem para um mundo interior, na busca de conhecer-se.

Na maioria de seus contos a viagem está presente, com significados especiais, representando a viagem geográfica e a viagem interior. Como exemplo da marca constante da viagem, destacamos alguns contos e romance de Rosa: “Uma estória de amor” há menção da saída de uma boiada, além da viagem interior da personagem Manuelzão, O Recado do Morro, a viagem de expedição é atravessada pela viagem de um recado emitido pela natureza, e captada por sete sertanejos que tentam decifrá-la, O Burrinho Pedrês, conta a estória de 11 vaqueiros que levam uma boiada, em “ A Volta do Marido Pródigo” Lalino Salathiel deixa o arraial e a mulher viajando para a capital, em “Sarapalha”, a maioria da população se retira da cidade com a chegada da malária, em “Conversa de Bois”, uma junta de bois de carro carregando rapaduras e um defunto fazem a travessia até a cidade, “Dão- Lalalão, nos conta a estória e as lembranças do vaqueiro Soropita na travessia de Andrequicé ao Aõ, e, “Buriti”, a viagem está presente logo no início, quando Miguel retorna à Fazenda Buriti, “Campo Geral”, conta a estória de Miguilin que sai do Mutum, em viagem, para a cidade grande, e “Grande Sertão: veredas” que nos fala da trajetória de Riobaldo.

A presença constante da natureza e das viagens na obra rosiana indica, intuitivamente, que tanto a natureza como a viagem tem significado que ultrapassa a dimensão espacial de paisagem natural e de deslocamento geográfico. O valor metafísico emerge através de situações em que há um entrelaçamento entre personagem e natureza. Nada é descrito gratuitamente, como composição e enfeite.(MEYER, 2008, p.203)

As anotações de campo demonstram, por outro lado, a subjetividade do escritor ficcionista em relação direta com a natureza, revela um pesquisador capaz de entender a linguagem do espaço exterior e também do espaço interior. Interessa-se pelo mundo sensorial. Todas essas impressões se amalgamam na escritura rosiana, para transbordar na obra ganhando identidade e novo significado.

O contato físico com a natureza do sertão e dos gerais integra conhecimento com sentimento. Rosa, ao viver junto dos vaqueiros, vai coletando dados objetivos e subjetivos, criando e recriando imagens e situações de uma realidade dinâmica e concreta, vivenciada no exterior e interior do sertão/ ser-tão. “Um autor que vai apreendendo o sertão e aprendendo a ser” (MEYER, 2008, p.204).

Anexo 10: Mapa – roteiro da viagem de 52

Fonte: MEYER, Mônica. **Ser-tão natureza, A natureza em Guimarães Rosa**, Belo Horizonte, UFMG, 2008, p.152

