



## **Refazer estórico: a elaboração poética como protagonista em duas novelas de *Corpo de baile***

### ***Historical Redoing: The Poetical Elaboration as Protagonist in two novels from *Corpo de Baile****

Rondinely Gomes Medeiros

Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná / Brasil

rondinelysm@gmail.com

**Resumo:** O artigo pretende evidenciar o protagonismo que as elaborações poético-ficcionais desempenham nas novelas “O recado do morro” e “Uma estória de amor”, de *Corpo de baile*. Descrevemos as ambivalências e os impasses próprios das consciências dos personagens protagonistas, Pedro Orósio e Manuelzão, e, em seguida, o confronto entre a angústia decorrente dos impasses e as irrupções e percursos das estórias, canções e poemas, bem como de seus lugares de origem e seus destinatários, como forma de compreender a incidência incontornável dessas elaborações poético-ficcionais sobre os desfechos das novelas.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; experiência literária; refazer estórico.

**Abstract:** The article intends to highlight the protagonism played by poetic-fictional elaborations in the novels *O Recado do Morro* and *Uma Estória de Amor*, from Guimarães Rosa’s *Corpo de Baile*. We describe the ambivalences and impasses that characterises the protagonists’ consciousness, Pedro Orósio and Manuelzão. Furthermore, we investigate the confrontation between the angst resulting from those dilemmas, and the stories’ paths, songs and poems; as well as their places of origin and their recipients, in order to understand the unavoidable incidence of these poetic-fictional elaborations on the novel conclusion.

**Keywords:** Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; literary experience; storical redoing.

*A visão instantânea que nos faz descobrir o  
desconhecido, não numa remota terra incógnita,  
mas no próprio coração do imediato.*

Rimbaud

*Refazendo tudo – refazenda*

Gilberto Gil

Nas sete novelas de *Corpo de baile*, de Guimarães Rosa, é marcante a presença de personagens que por meio da *metamorfose da palavra* operam transformações decisivas no destino da trama; são cantadores, contadores de estórias, profetas, loucos ou poetas. Assim são os cantadores, tocadores, Joana Xavier e o Velho Camilo, em “Uma estória de amor”; Laudelim Pulgapé, os três lunáticos, os dois profetas e o menino “caxinguelê de ladino”, em “O recado do morro”; o vaqueiro Grivo e o cantador Quantidades, em “Cara-de-Bronze”; a velha Rosalina e o poeta Pernambo, em “A estória de Lélío e Lina”, e o Chefe Zequiél, em “Buriti”. Estes personagens estão na origem ou tomam parte de forma imprescindível em *elaborações ficcionais e poéticas* (com intervenções até mesmo terapêuticas, como são as respostas de Rosalina ao vaqueiro Lélío), que, insuspeitadamente (como a influência que as novelas do rádio, ouvidas e comentadas na companhia de vizinhos, exercem sobre Soropita, em “Dão-lalalão”), vão acumulando pequenos desvios e acabam por redesenhar os caminhos do enredo. O que aqui chamamos de elaborações poético-ficcionais são as constelações de estorieta, causos, quadras, poemas, provérbios e canções que são contadas/cantadas por personagens das novelas desta obra e que constituem parte fundamental – sugerimos que chegam a ser mesmo protagonistas – de seus enredos. De modo especial, em “Uma estória de amor” e “O recado do morro” tais elaborações poético-ficcionais incidem de maneira fulminante, tanto porque são elas mesmas intrigas que correm por baixo da trama suposta principal, como porque suas composições derradeiras definem os destinos últimos dos protagonistas envolvidos.

O papel das elaborações poéticas e ficcionais nestas duas novelas ganha relevo por conta, especialmente, das posições que ocupam os dois protagonistas – Manuelzão, em “Uma estória de amor”, e Pedro Orósio, em “O recado do morro” – em relação às estórias que estão

sendo tecidas. Em ambos os casos, os protagonistas, ainda que em status radicalmente distintos um do outro, estão imersos em impasses existenciais e encruzilhadas morais que provocam ora imobilidade, ora desânimo. Essa angústia é constituída tanto pela presença incômoda do passado na vida presente (memórias, situações não ou mal resolvidas) quanto por uma missão/tarefa a ser executada no futuro, para a qual falta o estímulo ou a razão necessária. Na tese *Fórmula e fábula*, Willi Bolle nota que, diferentemente dos contos de *Sagarana*, “em *Corpo de baile*, a caracterização dos personagens e a representação de conflitos psicológicos passam a dominar, em detrimento da ação” (BOLLE, 1973, p. 69). Para Bolle (1973), tais conflitos não resvalam em psicologismo superficial restringindo-se a dilemas puramente individuais, mas, pela complexidade e frequência das caracterizações, estabelecem uma espécie de comunidade tipológica do sertão: “a constelação dessas figuras e de inúmeros comparsas num amplo *corps de ballet* assume valor de modelo da sociedade sertaneja” (BOLLE, 1973, p. 77). Transfigurada poeticamente em personagens-modelo, a “sociedade sertaneja” representa, em *Corpo de baile*, aspectos elementares das comunidades dos Gerais, visitadas por Guimarães Rosa no período de preparação da obra e que, tanto na época de tais viagens como no cenário das histórias, passam por significativas mudanças modernizantes, que “indicam que a região está menos distante do mundo urbano que o *sertão* propriamente dito, onde se situam as aventuras e os amores de Riobaldo e Diadorim. E em processo de aproximação crescente” (SOARES, 2008, p. 42).

Acerca desse aspecto, portanto, *Corpo de baile* se contrapõe também a *Grande sertão: veredas*, tanto porque o *sertão* desta obra é um mundo mais afastado das transformações modernas quanto porque as apreensões por que reiteradamente passam os personagens daquela ocorrem, em situação diametralmente oposta ao nomadismo guerreiro do *Grande sertão: veredas*, no sedentário cenário das fazendas de gado. Se tal espírito apreensivo é característico da comunidade dos sertanejos generalistas em *Corpo de baile* e se tais inquietações não apenas têm origem como se desenvolvem e estão imbricadas a todo momento em posicionamentos sociais, hierarquias e modificações iminentes ou em curso dos modos de vida tradicionais, não é de menor importância observarmos, no interior da trama, de onde surgem e para quem se endereçam as estórias/poemas/canções – o que aqui temos chamado de elaborações poético-ficcionais – e qual o alcance de seus efeitos imediatos.

No caso de nossas duas novelas em destaque, a caracterização dos dois protagonistas é de particular interesse, especialmente porque, por uma técnica textual similar, o narrador encontra-se muito próximo de suas consciências, de forma que são as impressões do mundo, as disposições de espírito, os julgamentos, pensamentos e, por fim, decisões dos personagens, que perfazem todo o enredo principal. A técnica narrativa, usada com diferentes matizes nos dois textos, aproxima o narrador da consciência do personagem principal, fazendo com que o ponto de vista do enredo lhe seja contíguo, ou por vezes simultâneo. Mesmo assim, mesmo tendo acesso às vozes íntimas dos personagens, a onisciência do narrador é limitada pelo desconhecimento em relação ao futuro. Em “Uma estória de amor” este narrador circunscreve sua focalização ao personagem de Manuelzão, acompanhando exclusivamente sua consciência; já em “O recado do morro”, o narrador ocasionalmente adota uma vaga focalização externa, porém de tal forma difusa que em alguns momentos parece-se mesmo uma visão lateral de acontecimentos próximos a Pedro Orósio. Em trechos de maior densidade, por sua frequente contiguidade à consciência do personagem, a voz do narrador eventualmente combina-se, intercala-se, confunde-se e, por fim, se funde com a consciência do personagem, que invade o espaço da narração, alternando-se com a voz do narrador ou mesmo dominando-a. Nos dois casos, o fluxo de consciência (intermitente ou exclusivo) traz à tona a consciência angustiada e os impasses aos quais está presa. Isso se passa, por exemplo, quando das insones divagações de Manuelzão na véspera da festa que ele planejara ou com a eufórica indecisão de Pedro Orósio na tarde festiva do arraial. Tais intercâmbios de posição entre narrador e personagem e a limitação da onisciência do narrador, aproximam desse ponto o próprio leitor que, de modo isomorfo, estará à mercê da irrupção das elaborações poético-ficcionais até o final da trama.

Em “Uma estória de amor”, Manuelzão é um homem de meia idade, preposto da pioneira fazenda da Samarra, que está coordenando os preparativos e a realização da festa de inauguração da capela que ele mesmo construíra em homenagem à sua falecida mãe. Durante a preparação, vai-se expressando uma consciência angustiada, repleta de pensamentos desencontrados, sentimentos antagônicos, memórias doloridas e drásticos juízos de valor. Manuelzão encontra-se em uma posição cindida na comunidade da Samarra: ao mesmo tempo em que se sente o responsável pela colonização e civilização do lugar ermo,

permanece com a dolorosa suspeita de que essa mesma empresa terá sido a causa do fúnebre desaparecimento de um riachinho que atravessava a fazenda, fato que percorre todo o texto como evocação de uma filiação terrena ominosamente desprezada pelo seu espírito empreendedor; ao mesmo tempo em que entende ser a máxima autoridade presente (já que o verdadeiro dono, Federico Freyre, quase nunca aparece) – dando a si o papel de mantenedor da ordem, espelhando-se nas atitudes e posturas de outros senhores fidalgos, assentando-se na companhia dos mais importantes – também tem certeza de ser um simples empregado cuidando da propriedade de outrem, filho de pobres camponeses, sem posses próprias que lhe deem segurança fora da Samarra. Essa posição ambígua gera pensamentos ambivalentes, cujas contradições vão aumentando a pressão ao longo do enredo: mesmo quando “se sabia o mais forte” (ROSA, 2006, p. 138) e se imaginava “quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses” (ROSA, 2006, p. 140) e se apresentava “público como uma árvore, em sua definitiva ostentação” (ROSA, 2006, p. 139), Manuelzão se dava conta que “nascera na mais miserável pobrezinha”, vaqueiro de profissão, que agora “trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (ROSA, 2006, p. 140). Manuelzão é o centro da consciência da narrativa, pressionada e constantemente se deslocando entre o grupo ao qual se sente destinado e o grupo de origem do qual faz – inextrincavelmente – parte, a contragosto. Esses grupos são exemplificados em personagens aos quais Manuelzão se sente alternadamente identificado e desidentificado: o patronato (Federico Freyre, o Senhor do Vilamão, Seo Sejasmim, Seo Lindorífico, Seo Velho) e a diversidade de figuras condensadas, na consciência de Manuelzão, nos signos da miséria, da submissão e da fraqueza (seu pai, sua mãe, seu filho bastardo, o velho Camilo, Joana Xaviel, João Urugem, o povo que veio para a festa), associadas, estas, na narrativa, de modo muito sutil, ao comportamento de rebanho dos bois, em oposição, por sua vez, à figura de mando que Manuelzão faz de si mesmo, com postura de vaqueiro-cavaleiro. Nessa angústia está implicada a tarefa de, dali a quatro dias, levar uma boiada em trânsito pelo sertão.

Já em “O recado do morro”, Pedro Orósio é um enxadeiro semianalfabeto que lidera uma quase-longa viagem pelo sertão dos Gerais, a título de guia de uma comitiva formada por personagens importantes, “três patrões [...] de limpo aspecto, gente de pessoa” (ROSA,

2006, p. 390). Acompanha-os o encarregado da tropa de burros e das cargas, Ivo Crônico, que é companheiro de estrato social de Pedro Orósio, com quem tem sérias desavenças devido ao comportamento namorador e lascivo deste último. Pedro Orósio ocupa posição também ambígua, expressa de duas formas no desenrolar do enredo principal: sendo um homem de grande porte, com “talhe de gigante” (ROSA, 2006, p. 389), que impõe respeito e temor, ele se porta de maneira generosa e amigável, dominando reiteradamente seu ímpeto belicoso, “querendo bem a tudo, vagaroso” (ROSA, 2006, p. 435). Ao longo do enredo, se evidenciam os impasses na consciência de Pedro Orósio: ao tempo em que sente, seguidamente, vagos desejos de voltar a morar como camponês nos Gerais de sua infância, sua verve libidinosa e a falta de um estímulo concreto o demovem rapidamente da intenção; pensa em casar, mas resiste em renunciar aos prazeres da vida festiva; compreende alguns elementos importantes da viagem, mas desiste de falar sobre eles aos “patrões” da comitiva, por medo de não saber se expressar. Os juízos que Pedro Orósio vai formando sobre a índole de seus companheiros também são ambíguos: reconhece-os como pares, porém os vê “alforriados de qualquer regra” em oposição a si mesmo que vê como dando “apreço demais aos patrões, resguardando a ordem” (ROSA, 2006, p. 435); cede, por um afeto amigável, às tentativas de suposta reconciliação de seus companheiros, mas ao mesmo tempo sente por eles uma espécie de raiva e desprezo, sentimentos antagônicos que entrarão em colapso durante uma segunda e definitiva caminhada na companhia deles.

Apesar de traír o colorido e a diversidade de níveis semânticos e simbólicos da narrativa, o propósito dessa caracterização sintética dos dois principais personagens é situar o contexto simultaneamente psicológico, social e diegético em que radicais transformações mitopoéticas são realizadas. São esses focos narrativos – estados de consciências angustiadas e pressionadas por posições cindidas, junto dos quais está o narrador e, conseqüentemente, o leitor – que serão atingidos de cheio pelas histórias/poemas/canções que se elaboram em segundo plano e se imiscuem na narrativa de forma surpreendente e definitiva.

Analisando magistralmente “O recado do morro”, Wisnik (2008) demonstra que nessa novela há duas viagens entrelaçadas, uma literal – a de um comboio que conduz um naturalista nórdico em sua pesquisa científica, acompanhado de um lado por um fazendeiro e um sacerdote, e de outro, por uma dupla de sertanejos não letrados auxiliares nos

trabalhos manuais – e uma metafórica, “a do recado enigmático” que vindo das profundezas de uma montanha será transformado em canção e incidirá sobre o conflito oculto na trama principal (WISNIK, 2008, p. 160). A tessitura de “O recado do morro” como sendo outra estória desenvolvida em segundo plano em relação à trama principal pode ser vista, sinopticamente, junto à tessitura das estórias em “Uma estória de amor”, que ardidamente se infiltram nas reflexões impacientes de Manuelzão e por fim se tornam a solução para o impasse desenvolvido em segundo plano. Em “Uma estória de amor” o que se desenrola *nos subterrâneos da trama principal* (preparativos e realização da festa) é o impasse de Manuelzão em relação à tarefa de seguir com a boiada, apresentado de modo elíptico e fragmentário e emergindo para o primeiro plano no final.

À simplicidade desse esquema acrescentamos duas observações sobre elementos fundamentais no desfecho das duas histórias: aquilo que precipita a resolução da trama principal não é um fato puro, objetivo – seja a vingança mortal de Pedro Orósio, seja a decisão de Manuelzão de sair com a boiada – mas a súbita, imediata e profunda *compreensão* oriunda da escuta atenta de uma *estória/poema/canção*. Se em “O recado do morro” é a própria elaboração poético-ficcional que constitui a trama subterrânea, em “Uma estória de amor” essa elaboração poético-ficcional é um componente secundário na trama principal que se intromete de forma revolucionária na resolução da trama subterrânea. Além disso, é significativo que essas estórias, intercambiando termos e relações entre termos, solucionem os impasses vividos pelos protagonistas oferecendo-lhes uma abertura, uma indeterminação – um ponto de partida em vez de um ponto de chegada. Os dois textos terminam com a irrupção de uma curva no momento do fechamento de um círculo, anúncio de uma linha de fuga que, entretanto, não chega a ser desenhada. Aqui a palavra dêsfecho ganha uma tonalidade especialmente roseana, porque passa a designar a contraefetuação de um fechamento: isto é, uma abertura conclusiva, o começo de uma outra estória não-contada, um re-começo. Lembrando uma famosa passagem de Guimarães Rosa – “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História” (ROSA, 1985, p. 7) –, podemos equiparar a trama da consciência angustiada do protagonista àquilo que foi chamado pelas filosofias da história de “transformação histórica” ou “fazer-histórico”, “a marcha gradual da evolução do princípio cujo conteúdo é a consciência da liberdade”

(HEGEL, 1999, p. 55) ou, em seu desdobramento, a *confecção da história* enquanto sucessão temporal na qual se desenrolam os atos humanos e emergem as sociedades/culturas, enquanto seleção de fatos e conjunto de interpretações sobre esse fluxo temporal e, ainda, enquanto sistematização e transmissão pedagógica desses fatos e interpretações (KARNAL, 2004, p. 8). As estórias principais, nos dois textos, ilustram o caráter pretensamente consciente e autônomo do espírito histórico, a capacidade humana de perceber, avaliar e decidir suas ações e de medir e prever o seu alcance – algo como uma estória da consciência histórica e da filosofia da história, enredo da modernidade colonizadora, vocacionada ao domínio do próprio destino e do mundo.

Já aquilo que se desenvolve fora da compreensão do protagonista (quer por indiferença, como é o caso de Pedro Orósio, quer por perturbação do entendimento, como o de Manuelzão) – a saber, a urdidura das estórias, poemas e canções e a sua irrupção ao mesmo tempo inesperada, incontornável e transformadora – transcorre de forma errática, por meio de elaborações precárias, remendos e gambiarras, interações laterais e irrelevantes para a grandeza empolada das decisões que a consciência prepara para a História. E, no entanto, é esse múltiplo e subterrâneo agregado de estórias/poemas/canções que, justapostos ou enganchados, efetua uma re-constituição poética da e contra a História, uma revolução estórica. Tal efeito ocorre em cascata, do protagonista para o narrador e deste para o leitor, dismantando a univocidade (das camadas) do real por meio dessa outra modalidade de realidade que é a ficção. Aqui se vê em ação, no seio mesmo do gesto da leitura/escuta (e destacamos que os sujeitos desse gesto são antes, e primeiramente, os tidos como protagonistas dessas novelas), a operação desconcertante da ficcionalização, com sua abundância de mundos; operação cujo resultado, como nota Saer (2009, p. 4), “não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade”.

O refazer estórico do mundo, nas duas novelas, reconfigura o próprio estatuto do protagonista e o que o leitor apenas vislumbra é uma mudança de perspectiva do protagonista em relação ao mundo, ocasionado pela e ocasionando a emergência da perspectiva de um mundo, que desloca o protagonista e seu dever histórico (e o narrador que lhe está contíguo, e o leitor que lhes está contíguo...) de seu lugar

central. Mesmo ocupando a centralidade da narrativa, Manuelzão e Pedro Orósio, não são os porta-vozes das estórias/poemas/canções elaboradas, mas seus endereços, seus pontos de chegada. As estórias/poemas/canções não só se dirigem a eles como modificam substancialmente suas vidas, seus modos de estar na História. Se o recado chega a seu destinatário, por tortas linhas, na forma da canção/poema épico de Laudelim Pulgapé, a canção/poema épico do Velho Camilo chega a seu destinatário em forma de recado. Por um lado, a viagem do recado acompanha um Pedro Orósio indiferente ao seu concerto atonal, a cujo termo poético acede surpreso; por outro, a contação de estórias e as trovas de cantadores acompanhadas com ouvido atento e severo por Manuelzão atinge-lhe, no final, numa dimensão existencial insuspeitada. O primeiro não sabia que *isso* poderia ser uma estória, o outro não sabia que a estória poderia ser *isso*, os dois não sabiam que *estória* e *vida* estariam a tal ponto imbricadas que se transformariam mutuamente. Tudo ocorre, segundo a imagem conceitual de Freud (1996), como se, de fato, em *outra cena* se desenrolasse o processo de formação do desígnio que, captado e percebido na hora decisiva, servirá de desfecho. Des-fecho que, como uma abertura indefinida, constitui-se enquanto deslocamento do eixo do protagonismo, perfazendo uma espécie de protagonismo passivo pelo qual o protagonista é levado a tornar-se antes destinatário das contingências estóricas (ficção) do que controlador de seu destino (História). Trata-se da subversão da relação habitual entre “eu” e “mundo”, da descoberta de mundos a partir da descoberta de um campo de possibilidades do eu. Como, justamente, destaca Nodari (2015, p. 79), está na raiz mesma da experiência literária: “descobrir um eu possível é variar a própria posição, o próprio ser. E toda descoberta desse tipo é um encontro em que se descobre não (só) o outro, mas a relação com ele, a relação com outro mundo”.

Em “Uma estória de amor”, a consciência inquieta de Manuelzão se debate entre um passado de pobreza e submissão e o delírio de ocupar enfim uma posição de mandatário; esse delírio tem uma estreita relação com o tratamento paternalista e patriarcal que dispensa às mulheres, aos familiares, aos agregados da propriedade e ao povo que assiste à festa. É justamente do fundo desse conjunto disforme de subalternos que as elaborações poético-ficcionais se originam, se intensificam e aparecem apoteoticamente. Essas elaborações acontecem no entrelaçamento dos elementos que, na consciência angustiada de Manuelzão, representam as forças que o puxam “para baixo”, opondo-se, com a consistência daquilo

que foi realmente vivido, a seu delírio de grandeza; esses elementos são apresentados na narrativa nos termos da  *festa*, da *estória*, do *amor* e do *indigenato*, e desorganizam as propriedades do trabalho e do progresso civilizatório que Manuelzão é constrangido a adotar como missão de vida. E é o amálgama desses elementos na estória do Velho Camilo que oferece a Manuelzão a possibilidade de romper com o delírio de grandeza. É essa *outra cena* que se desenvolve em “Uma estória de amor”, uma espécie de sonho da narrativa, que, por sua vez, em “O recado do morro”, como demonstrado por Wisnik (2008), é a costura alógica, por meio de crianças e loucos, e condensada poeticamente na canção de Laudelim, de uma profecia que transformará o destino de Pedro Orósio. Os dois textos terminam apontando o surgimento de outras possibilidades de vida e de estória, a oferta performática de um refazer estórico. Nas duas tramas, a transformação estórica, isto é, o curto-circuito no destino dos protagonistas e da história, é um efeito do percurso errático de ficções, alucinações e equívocos, elementos recalcados – isto é, reprimidos, porém vivos e perturbadores – daquilo que foi relegado pela consciência histórica como minoritário, irrelevante e inofensivo.

A estória na canção de Laudelim Pulgapé e o recado do Velho Camilo são, portanto, irrupções da multiplicidade que vira protagonista da narrativa – se endereçam para as consciências diferentemente angustiadas dos dois protagonistas e almejam o mesmo efeito: estabelecer curvas diferenciais no impasse recursivo em que estes se encontravam, oferecer aberturas aventurescas do imaginário.

Mas para onde apontam essas outras possibilidades? Para baixo! *Os lugares de origem* e elaboração das estórias/recados remetem a forças telúricas, alegoria da vocação terrestre dos personagens, e indígenas, isto é, que denotam o envolvimento corporificante dos personagens e das estórias com a terra e a comunidade.<sup>1</sup> O recado que vem *da pedra, da terra*

---

<sup>1</sup> Utilizamos o termo *indígena* no sentido que Eduardo Viveiros de Castro lapidarmente formulou em recente aula pública, fazendo oposição (positiva) com o conceito de índio e (negativa) com o conceito de *cidadão*: “Ser indígena é ter como referência primordial a relação com a terra em que nasceu ou onde se estabeleceu para fazer sua vida, seja ela uma aldeia na floresta, um vilarejo no sertão, uma comunidade de beirário ou uma favela nas periferias metropolitanas. É ser parte de uma comunidade ligada a um lugar específico, ou seja, é integrar um ‘povo’. Ser cidadão, ao contrário, é ser parte de uma ‘população’ controlada (ao mesmo tempo ‘defendida’ e atacada) por um Estado. O indígena olha para baixo, para a Terra a que é imanente; ele tira sua força do

é ouvido, elaborado e reelaborado de modo equivocado por personagens que são diametralmente opostos às figuras importantes da viagem – loucos e profetas, uma criança e um poeta, em oposição aos representantes da razão científica, da propriedade e da instituição religiosa (como lembra Wisnik (2008), a tríplice operação da elite colonial brasileira, evidenciada por Bosi (2006): a cultura, a colonização e o culto). Na outra novela, as estórias que atormentam Manuelzão vêm de tempos imemoriais e são adaptadas e reelaboradas por personagens desprezíveis – cantadores, dançadores de lundu, uma velha cigana – que confrontam as figuras às quais Manuelzão almeja se equiparar; tais estórias ganham seus contornos definitivos na boca do Velho Camilo e condensam todos os elementos perturbadores para o projeto patriarcal de Manuelzão: a transfiguração da pobreza em suficiência representada no Velho Camilo, o amor que este dedica a Joana Xaviel e que fora proibido pela lei de Manuelzão, a relação irmanada entre um vaqueiro e um boi encantado na “Décima do boi e do cavalo”, a evocação do riachinho como lugar indestrutível da vida selvagem...

Por seu turno, *os efeitos* que as estórias-recados exercem ao chegar a seus destinatários também apontam para baixo, para aquela vocação telúrica e indígena: durante a viagem, Pedro Orósio reincidentemente tem certo desejo de reestabelecer moradia como camponês nos seus Gerais, mas sente também que lhe falta um motivo bastante – “faltava a saudade, de sopé” (ROSA, 2006, p. 435) – para tal retorno. Ao receber e entender, de modo desavisado, o recado veiculado na canção de Laudelim, “música cósmica, telúrica” (XISTO, 1983, p. 129), Pedro Orósio recupera esse pertencimento à terra, recebe aquilo que lhe faltava para voltar aos seus Gerais – não por acaso é ao retirar os sapatos e novamente entrar em contato direto com o chão que ele compreende o recado. Com isso, Pedro Orósio desvia-se do percurso planejado e segue em *outra* direção, reassumindo a sua razão de origem (a volta aos Gerais).

---

chão. O cidadão olha para cima, para o Espírito encarnado sob a forma de um Estado transcendente; ele recebe seus direitos do alto” (CASTRO, 2016). Aliás, Viveiros de Castro também interpretou “O recado do morro” de forma inédita e potente, ao comparar seus personagens com a estrutura xamânica de escrita e leitura e os efeitos possíveis e cosmopolíticos do livro do xamã yanomami Davi Kopenawa em parceria com seu amigo antropólogo Bruce Albert, “A Queda do Céu” (CASTRO, 2015; KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Já Manuelzão, ao compreender a estória, permanece na mesma direção (a viagem com a boiada), porém, assumindo *outra* razão para tal. É Manuelzão quem solicita ao Velho Camilo que conte uma estória e, ao final da “Décima do boi e do cavalo” recitada pelo velho, declara que “está clareando agora, está resumindo [...] a festa não é para se consumir, mas para depois se lembrar” (ROSA, 2006, p. 245). No estudo citado acima, Willi Bolle compreende este desfecho como uma solução exterior e pacificadora para conflitos de origem social e política da organização da Samarra:

Para os ouvintes, a balada transfigura seu mundo de trabalho em um mundo heroico, um mundo de festa [...]. Assim, Camilo ajuda Manuelzão a sair da tristeza [...]. O desânimo do protagonista, esboço de uma tomada de consciência do seu papel de desbravador de terra despojado de terra, é remediado através de uma estória bem contada [...] [por cuja impressão] os ouvintes [...] ganham um novo dinamismo para o trabalho (BOLLE, 1973, p. 78).

Tal leitura sociologizante arrisca reduzir a potência criativa da incidência das estórias sobre a decisão de Manuelzão, especialmente se considerarmos como aspectos decisivos o lugar de onde elas partem (injustificadamente tido por Bolle (1973) como intervenção de um *deus ex-machina* quando, como dito acima, pipocam aqui e ali em toda a narrativa), o papel que a elaboração de estórias e canções desempenha na angústia do protagonista e, principalmente, os elementos amalgamados na “Décima do boi e do cavalo” em sua relação alegórica com os elementos do enredo que subscrevem os impasses da consciência. Durante toda a narrativa, Manuelzão esteve oprimido pela angústia de, querendo fazer parte da fidalguia senhorial, saber-se pertencendo à mesma classe daqueles que associava inconscientemente ao *rebanho bovino*;<sup>2</sup> além

<sup>2</sup> Como referido rapidamente acima, em diversas passagens Manuelzão associa (inconscientemente?) os segmentos subalternos ao gado bovino: associações livres, por meio de adjetivos, verbos ou locuções; sobre o comportamento de seu filho Adelço: “em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi” (ROSA, 2006, p. 143); sobre sua relação com mulheres: “gado sem marca” (ROSA, 2006, p. 177); como juízo estético da multidão camponesa na festa: “o povo trançando, feito gado em pastos novos” (ROSA, 2006, p. 197) – e o paralelismo imagético entre a multidão e o pasto: “a gente se afastava dali, os pastos estavam cheios de reses que iam formar a boiada” (ROSA, 2006, p. 215).

disso, também se sentia dividido entre a sua natureza ordenadora, do trabalho e da colonização, e as malemolências do amor, das festas e da poesia, inutilidades que queria desprezar e ocasionalmente suportava, mantendo a prioridade de *ações* úteis e produtivas; por fim, sentia essa mesma propensão colonizadora afrontada pela dúvida sobre a causa do *fim do riachinho*, pela presença perturbadora do Velho Camilo “feito um *bugre*, assim sutilmente” (ROSA, 2006, p. 220), da Joana Xaviel, a mulher que tinha “*inclinação brava*” (ROSA, 2006, p. 171) e ao contar estórias “virava *outra*” (ROSA, 2006, p. 165), e, mais ainda, do selvagem João Urugem, “*homem-bichogru*” (ROSA, 2006, p. 151), “que conversava com os entes do mato do pé-de-serra” (ROSA, 2006, p. 186). Os destaques em itálico são nossos e servem de indicadores para uma abordagem alternativa à de Bolle (1973) acerca da compreensão a que Manuelzão acede ao final da “Décima do boi e do cavalo”. Para tanto, consideramos, em primeiro lugar, o fato de que as estórias vinham se acumulando devido ao talento e carisma de Joana Xaviel, e de que essa última estória-cantiga é contada por Camilo, o que já cumpre uma função especial – “tinha uma voz. Singular, que não se esperava... velho Camilo de gandavo, saído em outro velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte” (ROSA, 2006, p. 229). Em segundo lugar, consideramos a hipótese de que as alegorias que o enredo da “Décima...” engendra possam ser recebidas por Manuelzão a partir de uma posição oblíqua, anagógica (os termos em itálico a seguir são signos comuns à Décima cantada pelo Velho Camilo e ao amálgama da consciência de Manuelzão, conforme o texto da novela): um *vaqueiro* com qualidades especiais que, num encontro à beira de um *riachinho*, se identifica e se torna *companheiro* de um *boi selvagem*, por ele perseguido, e que, ao fim, rejeita a *participação* nos *prêmios* oferecidos pelo *rei-patrocinador* da caçada, *em troca da liberdade do boi*.<sup>3</sup>

Pode ser, portanto, que a súbita compreensão de Manuelzão não se refira, como argumenta Bolle (1973), à pacificação redentora de sua consciência de subalterno-capataz, mas sim à evocação que os elementos alegóricos da “Décima do boi e do cavalo” lhe trazem acerca

---

<sup>3</sup> Dentre as interpretações que analisam detidamente as remissões alegóricas da “Décima do Boi Bonito” e fornecem certo pano-de-fundo à nossa proposta de interpretação, destacamos o livro de Heloísa Vilhena de Araújo, *A raiz da alma: Corpo de baile e a comunicação de Heitor Martins*, “Rosa/Platão/Zen”.

de sua vocação indígena, terrena, telúrica, isto é, de sua participação na comunidade daqueles que, antes identificados como subalternos, agora são compreendidos como portadores de outra possibilidade de vida, uma que não explore os bois, nem oprima os pobres ou suprima o riacho. Se em “O recado do morro” o recado vira estória e oferece a Pedro Orósio uma razão e uma oportunidade para outras possibilidades de vida, em “Uma estória de amor” a estória vira recado e oferece a Manuelzão outra razão para aquela vida. Em ambos os casos, a revolução estórica é operada por entes narrativos insuspeitos, pedaços de canções, causos fantásticos e poemas populares, contados, passados e repassados por gente desimportante, cuja voz fora sequestrada ou abafada pela grave consciência histórica e agora emerge surpreendentemente múltipla e dissonante, porém clara e afirmativa.

Pode-se, por fim, supor que a dupla proximidade entre os narradores de ambas as novelas e as consciências dos respectivos protagonistas, e entre aqueles e o leitor, precipite o alinhamento das posições do autor e do narrador, pontes imaginárias e imaginativas entre as estórias concêntricas que se desenvolvem, e as posições dos protagonistas (um semi e outro não letrado) e do leitor (leitor implícito?), na condição de ouvintes-endereços e atores do refazer estórico do mundo, na medida em que Pedro Orósio e Manuelzão são colocados na posição do leitor e o Velho Camilo e Laudelim Pulgapé na condição de contadores/ autores: o autor coadjuvante como recadeiro e o leitor protagonista como receptor do implausível recado que lhe muda a vida. Este jogo de posições entre os entes possíveis da leitura – o contador, o leitor e o lido – atualiza aquele perspectivismo que Nodari (2015), desdobrando a imagem cunhada por Saer (2009), entende ser o *modus operandi* da literatura como antropologia especulativa:

A descoberta de um mundo pela antropologia especulativa não torna existente um mundo inexistente; torna existente uma relação antes inexistente (mas subsistente, que sempre foi possível) entre dois mundos, faz estes colidirem, se encontrarem; e faz o explorador redescobrir a si mesmo, isto é, mudar *de* perspectiva, mudar *a* perspectiva (NODARI, 2015, p. 83).

Em “Uma estória de amor” e “O recado do morro”, o efeito de des- e re-realização do real, isto é, o trânsito *de* e *entre* perspectivas, isto é, a transfiguração poética *dos* e *entre* os mundos, isto é, a abertura

indeterminada da possibilidade de que razões assistemáticas e alógicas sejam efetivas, isto é, a superação da mera sobreposição de conteúdos alegóricos ao real (o sonho que o real pode ser) em vista de um reposicionamento das luzes e sombras que projetam as in-existências, o que existe dentro do que está-por-existir (a alucinação do mundo, o sonho que o sonho pode ser)... .. isto é, o refazer estórico do mundo – é um efeito (do) possível, desdobrando-se dentro da própria narrativa em múltiplas narrativas, obtido por meio da troca de perspectivas entre o que é lido e quem é o leitor – uma promiscuidade, uma obliquidade das posições, outrora falsamente confortáveis, cindidas, e agora transpassadas, entre virtual e atual, imaginação e real, realidade e ficção, estória e vida.

## Referências

ARAÚJO, Heloisa Vilhena. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: Edusp, 1988.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula: teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 11-41.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os involuntários da pátria. Aula Pública no Ato Abril Indígena, Rio de Janeiro, 20 abr. 2016. Disponível em: <[https://www.academia.edu/25144372/OS\\_INVOLUNTÁRIOS\\_DA\\_PÁTRIA](https://www.academia.edu/25144372/OS_INVOLUNTÁRIOS_DA_PÁTRIA)>. Acesso em: 18 ago. 2016.

FREUD, Sigmund. *Lembranças encobridoras*. Tradução de Jaime Salomão e Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 3).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. 2. ed. Tradução de Maria Rodrigues e Harden. Brasília: Editora da UnB, 1999.

KARNAL, Leandro (Org.). *História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Heitor. Rosa/Platão/Zen. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas/CESPUC, 2000. p. 266-271.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, Brasília, DF, n. 38, p. 75-85, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. ed. Comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. ed. comemorativa. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

ROSA, João Guimarães. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, Florianópolis, n. 15, p. 1-4, 2009.

SOARES, Claudia Campos. *Corpo de baile: um mundo em transformação*. *Revista Ângulo*, Lorena, SP, n. 115, p. 40-47, out.-dez. 2008. Disponível em <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/96/83>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

WISNIK, José Miguel. O recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, n. 3, v. 2, p. 160-170, 2008.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 103-141.

Recebido em: 1º de maio de 2018.

Aprovado em: 4 de junho de 2018.