

Os mundos de Rosa

Em entrevista ao *Jornal da Unicamp*, Alfredo Bosi, fazendo um balanço da produção literária brasileira das últimas décadas, avalia que “em termos de ficção nada se escreveu nos últimos 40 anos de tanta importância, de tamanha grandeza, que se possa comparar à obra de Guimarães Rosa” (1).

De fato, decorridos trinta anos da morte do escritor, em 19 de novembro de 1967, a literatura brasileira de ficção parece não ter produzido nada que se lhe iguale. Se, por um lado, pode-se explicar esse alto patamar de realização, de um ponto de vista formal, pela via adorniana do acerto de contas do autor com os materiais à sua disposição, naquilo que seu romance e contos contêm de reflexão sobre a questão dos gêneros, também é possível ler sua obra como um espaço de tensão permanente entre o arcaico e o moderno, o rural e o urbano, o oral e o escrito. É do movimento pendular entre esses pólos que nasce uma obra que, ao mesmo

1 “Entrevista de Alfredo Bosi a Antonio Roberto Fava”, *Jornal da Unicamp*, Campinas, agosto de 1997, p. 6. Bosi se refere especificamente a *Grande Sertão: Veredas* e, embora aponte a publicação do que julga serem “obras notáveis”, reitera que “a literatura brasileira nada apresentou de tão importante quanto a publicação” do romance de João Guimarães Rosa.

SANDRA GUARDINI TEIXEIRA VASCONCELOS é professora do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP.

tempo que se vincula à linha regionalista de Afonso Arinos, Simões Lopes Neto e Valdomiro da Silveira, inscreve-se ainda na tradição dos escritores brasileiros que, como Mário de Andrade, estiveram empenhados numa pesquisa quase de cunho etnográfico em seu projeto de mapear o Brasil.

Enquanto Mário se tornou turista aprendiz, em suas viagens ao norte e nordeste do país na década de 20, onde coletou farto material sobre lugares, modos de vida e expressões culturais daquelas regiões, Guimarães Rosa, depois de deixar Cordisburgo em 1918 para estudar em Belo Horizonte, também, à sua maneira, fez sua viagem etnográfica ao sertão de Minas, que percorreu a cavalo, seja como médico, na década de 30, ou já diplomata, em dezembro de 1945 e maio de 1952. Nessas ocasiões, curando doentes ou revendo o mundo em que vivera quando menino, Rosa retoma contato com os costumes, falas, histórias, cantos e danças dos homens do sertão.

Trata-se, portanto, de um escritor cuja formação foi profundamente marcada por essa experiência de mediação entre dois mundos, ou entre dois modos de vida, um rural e tradicional e outro urbano e moderno. Acostumado desde criança a ouvir as narrativas de Juca Bananeira, o pajem negro que lhe contava histórias de boiadeiros e jagunços, Guimarães Rosa formou-se lenta e gradualmente nas artes da narração. Mais tarde, como diplomata, correu mundo – Rio de Janeiro, Paris, Bogotá, Hamburgo – armazenando o “saber das terras distantes” (2). Esse “homem do sertão”, “meio vaqueiro”, como ele se define em entrevista a Gunther Lorenz (3), era também o sofisticado leitor de uma gama extensa de assuntos, como zoologia, heráldica, religião, literatura, filosofia, pintura (4). A mistura programática desses saberes faz da obra de Rosa um espaço permanente de negociação entre a modernidade urbana e a cultura tradicional-oral das comunidades rurais, ou de articulação entre o espírito de vanguarda e o interesse no regional, o que, superando dualismos e dicotomias, resulta numa mescla de formas cultas e populares,

arcaísmos e neologismos e regionalismos e estrangeirismos.

O Arquivo João Guimarães Rosa, do Instituto de Estudos Brasileiros, oferece uma prova cabal do ânimo investigativo e curioso do escritor, demonstrado numa impressionante massa documental que lhe serviu de alicerce e material. Ali, se o pesquisador da língua aparece nos incontáveis estudos de vocabulário e expressões, o estudioso da cultura, tanto erudita quanto popular, também se faz presente. O que salta aos olhos, nas pastas e cadernos, é seu interesse especial pela cultura sertaneja e, dentro dela, o gosto indisfarçado por bois e vaqueiros, manifestado nos registros e anotações de suas andanças por Minas Gerais em 1945 e 1952. Desde Cordisburgo, cidade situada entre Curvelo e Sete Lagoas, na zona de fazendas de criação e engorda de gado, Rosa conviveu intensamente, mesmo que durante largo tempo apenas no plano da memória, com o universo daquilo que ele mesmo referiu como “pé-duro (5), chapéu-de-couro”.

O sertão, ainda que designe uma área vasta e indefinida no interior do Brasil, apresenta uma certa continuidade, conferida por uma das atividades econômicas ali predominantes, a pecuária extensiva. É a presença do gado que unifica o sertão, e sua importância se confirma na frequência com que aparece nos topônimos, nos objetos do cotidiano, nos ditados e máximas e nas histórias que circulam entre sua população.

Em 1711, Antonil já registrava como as fazendas e os currais de gado “se situam onde há largueza de campo, e água sempre manante de rios e lagoas” (6). De fato, desde o século XVII, o boi ocupa um lugar de relevo na paisagem rural brasileira e constituiu-se num fator determinante de ocupação da terra, tendo auxiliado na aceleração do processo de povoamento de áreas extensas e transformado a fazenda de gado em centro de poder. Aí os vaqueiros assumem papel fundamental, pois a eles são atribuídas tarefas para cuja execução são necessárias coragem e experiência: amansar, curar e proteger os animais, preparar os campos de pastagens, transportar boiadas, etc. Acostuma-

2 Ver Walter Benjamin, “O Narrador. Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e Técnica, Arte e Política (Ensaio sobre Literatura e História da Cultura)*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 197-221.

3 Gunther W. Lorenz e João Guimarães Rosa, “Literatura Deve Ser Vida – um Diálogo de GWL e JGR (Gênova, janeiro de 1965)”, in *Exposição do Novo Livro Alemão no Brasil*, 1971, pp. 321 e 323, respectivamente.

4 As pastas de estudos do escritor, depositadas no Instituto de Estudos Brasileiros (USP), dão testemunho dessas leituras, assim como o livro de Suzi Frankl Sperber, *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa* (São Paulo, Duas Cidades/SCCT, 1976).

5 Ele mesmo explica que “pé-duro” são “os bois de raça conformada à selvagem semi-aridez”.

6 André João Antonil (João Antonio Andreoni), *Cultura e Opulência do Brasil*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1967, quarta parte, pp. 307-12.

do à vida livre nos pastos extensos, o gado era reunido no curral apenas durante a “apartação”, época em que a habilidade dos vaqueiros em localizar e perseguir bois desgarrados era testada e confrontada com a força e rapidez do animal que se rebelava contra o jugo do laço e do ferrão.

Trabalho para homens livres – brancos, mulatos, pretos forros e também índios –, o ofício de vaqueiro ou boiadeiro criava fortes vínculos entre homem e animal e abria a possibilidade concreta de uma pequena ascensão social, isto é, de passagem do estatuto de empregado a dono, como relata Capistrano de Abreu:

“Adquirida a terra para uma fazenda, o trabalho primeiro era acostumar o gado ao novo pasto, o que exigia algum tempo e bastante gente; depois ficava tudo entregue ao vaqueiro. A este cabia amansar e ferrar os bezerros, curá-los das bicheiras, queimar os campos alternadamente na estação apropriada, extinguir onças, cobras e morcegos, conhecer as malhadas escolhidas pelo gado para ruminar gregariamente, abrir cacimbas e bebedouros. Para cumprir bem com seu ofício vaqueiral, escreve um observador, deixa poucas noites de dormir nos campos, ou ao menos as madrugadas não o acham em casa, especialmente de inverno, sem atender às maiores chuvas e trovoadas, porque nesta ocasião costuma nascer a maior parte dos bezerros e pode nas malhadas observar o gado antes de espalhar-se ao romper do dia, como costumam, marcar as vacas que estão próximas a ser mães e trazê-las quase como à vista, para que parindo não escondam os filhos de forma que fiquem bravos ou morram de varejeiras. Depois de quatro ou cinco anos de serviço, começava o vaqueiro a ser pago; de quatro crias cabia-lhe uma; podia assim fundar fazenda por sua conta” (7).

Dos embates e correrias pelo campo, nasceram as lendas que envolviam tanto bois quanto vaqueiros e que acabaram dando origem aos romances de bois que conhecemos (8). Esses romances, em geral, contam histórias de bois que se perderam

nos campos e serras, conseguindo fugir da perseguição dos vaqueiros até o dia em que seu dono resolve “dar campo” ao animal rebelde. Assim, os vaqueiros saem para o mato e derrubam o boi para trazê-lo, vencido, de volta ao curral.

É, portanto, a partir de uma atividade corriqueira nas fazendas que a imaginação dos anônimos poetas populares criou um ciclo de histórias ou romances – *Boi Surubim, Rabicho da Geralda, Vaca do Burel, Boi Espácio*, por exemplo – cujo motivo central gira em torno de um mesmo núcleo temático, em que pese o acréscimo de novos episódios; trata-se sempre da luta do boi com um vaqueiro (ou vaqueiros) que ambiciona mostrar sua coragem e habilidade na derrubada do animal que, por sua vez, procura fugir e defender sua liberdade, mantendo-se à solta pelos campos.

Essa atividade econômica, dessa forma, acaba criando um modo de vida, com suas rotinas cotidianas, suas histórias, sua teia de relações, que pode ser melhor descrito como uma subcultura, assim definida de maneira ampla:

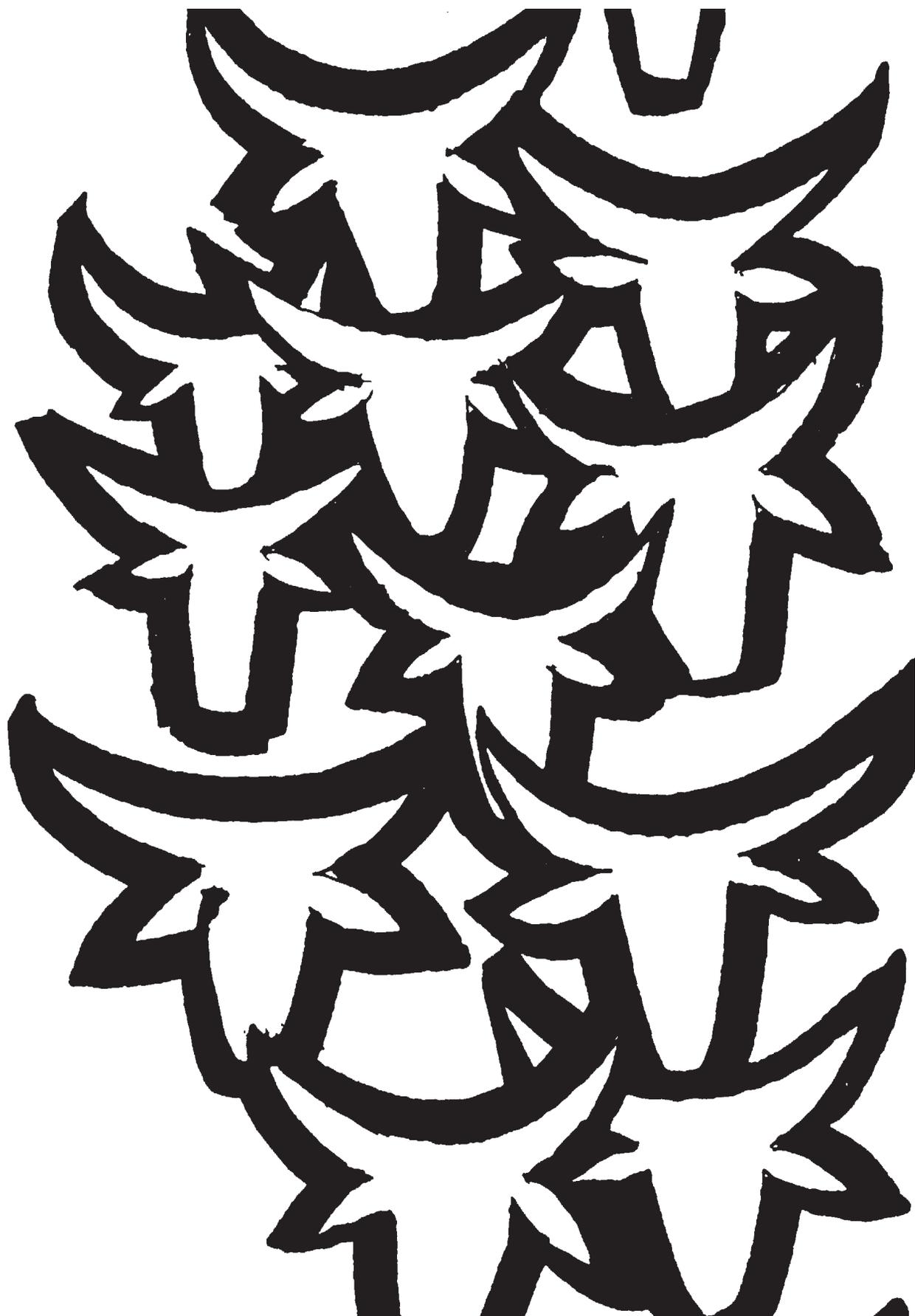
“[...] uma subcultura conota um *mélange* bem distinto de comportamentos, artefatos e elementos cognitivos que caracterizam o modo de vida de um conjunto de indivíduos e os distinguem de outros grupos ou agregados no interior da sociedade mais ampla. As subculturas tendem a se solidificar em torno de um conjunto de indivíduos que partilham um ou mais traços ou dilemas comuns, têm interesses correspondentes e provavelmente se associam uns aos outros” (9).

É dessa subcultura sertaneja, povoada por tropeiros, capiaus, boiadeiros, pequenos fazendeiros que trata a obra de Guimarães Rosa. É o mundo da arraia miúda, da roça, o espaço privilegiado por ele, em que “o boi e o povo do boi” ocupam o primeiro plano e se tornam protagonistas de suas vidas e histórias. O povo em Guimarães Rosa canta, diz versos, conta histórias, dança, reza, expressa suas superstições e crenças, repete provérbios. Sua cultura é

7 J. Capistrano de Abreu, *Capítulos de História Colonial (1500-1800)*, Rio de Janeiro, Livraria Briguier, 1954, p.218.

8 Ver Bráulio do Nascimento, “O Ciclo do Boi na Poesia Popular”, in *Literatura Popular em Verso*, Estudos, Tomo I, Rio de Janeiro, MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 165-231.

9 David A. Snow e Leon Anderson, *Down on Their Luck. A Study of Homeless Street People*. (Berkeley, University of California Press, 1993, p. 39.) Tradução minha.



uma *fala*, através da qual se revela seu modo de vida. O popular flui, nasce do texto, da boca dos homens, mulheres e crianças do sertão; é fruto de sua experiência e parte de suas vidas e cotidiano. A matéria popular vai se entrececendo na trama do texto, borrando as fronteiras entre o popular e o erudito. Sua função não é contribuir para a cor local, nem ela é tratada como um elemento pitoresco.

João Guimarães Rosa, ampliando e aprofundando o legado de Simões Lopes Neto, transpõe o fosso aberto entre a voz do narrador culto e a voz do personagem iletrado ou semiletrado e, através do uso freqüente do indireto livre, elide a distância entre um e outro, misturando pontos de vista e colocando em contato duas esferas diversas de experiência.

A esse trânsito vital, ou jogo dialético, entre culturas, o sociólogo cubano Fernando Ortiz denominou *transculturación*, em seu estudo pioneiro da cultura afro-cubana, em substituição aos conceitos correntes de aculturação e desculturação:

“Entendemos que o vocábulo transculturación expressa melhor as diferentes fases do processo transitivo de uma cultura a outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura distinta, que é o que a rigor indica a voz anglo-americana *aculturation*, mas que o processo implica também necessariamente a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que poderia dizer-se uma desculturação parcial e, além disso, significa a conseguinte criação de novos fenômenos culturais que poderiam denominar-se de *neoculturation*” (10).

Na década de 70, o crítico uruguaio Ángel Rama incorporou o termo aos estudos literários para explicar de que maneira formas da modernidade européia haviam, através de um processo de transculturación, se adaptado à realidade latino-americana, vista como sua caudatária. Nesse sentido, não se trata apenas de uma adaptação do referente – a América Latina – a uma forma européia, como a do romance, mas da imbricação entre dois pólos que resulta na

criação de uma nova forma de romance, gênero privilegiado por Rama. Interessa-lhe examinar como as regiões internas recebem os impulsos das mais modernizadas, de modo que se cumpram dois processos transculturadores sucessivos:

“[...] o que realiza, aproveitando-se de seus melhores recursos, a capital ou, sobretudo, o porto, já que é aqui que a pulsão externa ganha suas melhores batalhas, e o segundo, que é o que realiza a cultura regional interna, respondendo ao impacto da transculturación que lhe translada a capital. Esses dois processos, esquematicamente perfilados e distribuídos no espaço e no tempo, em muitos casos, se resolveram graças à migração, em direção às cidades principais de cada país, de muitos dos jovens escritores provincianos, mesmo que nascidos na capital. As soluções estéticas que nasceram nos grupos desses escritores mesclaram em várias doses os impulsos modernizadores e as tradições localistas” (11).

Não é por acaso, portanto, que Rama elege João Guimarães Rosa como um dos transculturadores, apontando nele a superação da dicotomia entre vanguardismo e regionalismo, graças à conjugação dessas duas linhas de força em sua obra. Não obstante Rama comente apenas *Grande Sertão: Veredas*, em que a mediação entre os aspectos tradicionais da sociedade brasileira e o impulso da modernização se fazem mais evidentes, suas observações sobre as soluções artísticas encontradas por Rosa se aplicam perfeitamente ao conjunto da obra do escritor mineiro. Nela, as subculturas da região do sertão mineiro – quer a de vaqueiros quer a de jagunços – encontram voz e são colocadas em situação de permanente diálogo com a cultura letrada e urbana, representada pelo narrador, ou, no caso específico de *Grande Sertão: Veredas* e “Meu Tio, o Iauaretê”, pelo interlocutor. O mundo do campo torna-se, assim, permeável aos ecos que chegam da cidade, através, inclusive, da intervenção de personagens, como, por exemplo, a figura de Zé Bebelo, em *Grande Sertão: Ve-*

10 Fernando Ortiz, *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 96. Tradução minha.

11 Ángel Rama, “Literatura y Cultura”, in *Transculturación Narrativa en América Latina*, México, Siglo Veintiuno, 1982, pp. 36-7.

redas, com seu desejo de modernizar o sertão levando para lá o progresso, ou como Miguel e dona Lalinha, em Buriti, que trazem para o sertão algo do modo de ver e pensar da gente da cidade.

Em Rosa, o movimento pendular entre modernidade urbana e a “palavra-outra” dos “*desheredados de la modernización*”, ou entre duas configurações culturais diversas, atinge um alto nível de equilíbrio formal, por meio daquilo que Rama denomina operações transculturadoras, que ele argumenta ocorrerem no nível da língua, da estruturação literária e da cosmovisão. Trata-se, para o crítico uruguaio, da construção de um olhar, de uma resposta criadora ao confronto entre o mundo tradicional do sertão e as alterações que vão, gradual mas inexoravelmente, transformando sua face e modos de vida. A consciência de que o sertão vai lentamente sendo atingido por mudanças, determinadas por um processo histórico irreversível, subjaz ao universo rosiano e aparece consubstanciada, por exemplo, no próprio desejo de alguns personagens de que ele se transforme num espaço de “civilização”, como é o caso de Manuelzão, em “Uma Estória de Amor”:

“Como o João Urúgem, caso assim até depunha, apoucava o espírito do arredor. O certo, de cristão, havia de ser terem ido pegar aquele, no cujo mato, no pé-de-serra, logo depois que se decidiu que ele mesmo de nada era que não tinha sido o furtador. Ir buscar o João Urúgem, dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, dar preceito... O lugar carecia de progressos. Os meninos do Adelço, os netinhos dele Manuelzão, iam crescer, criar ali. Mas, como filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo. Criaturas como o João Urúgem, não podia mais haver, era até demoniamento” (12).

Guimarães Rosa dá voz, assim como Simão Lopes Neto e Euclides da Cunha antes dele, às contradições e dilaceramentos de um país, cuja imagem se desenha como um espaço em que o processo de moderni-

zação nunca se deu de forma homogênea. Essa face contraditória do país foi captada por Guimarães Rosa, a partir do ponto de vista daqueles cujas vozes foram silenciadas pela História. Aqui, essa História é contada “pelo lado de baixo” e fala das culturas subordinadas de grupos subordinados, dentro da formação social brasileira. O arcaico, portanto, não é apenas uma ruína do passado, mas sim um dos modos mais efetivos do presente e, como tal, corolário do projeto de modernização do país, pelo qual a literatura brasileira se empenhou praticamente desde seu início. Se o progresso pode conter a possibilidade de uma perda irremediável, como a morte do mundo jagunço e de sua subcultura, em *Grande Sertão: Veredas*, essa perda, por sua vez, tem como contrapartida a morte do arcaísmo do favor, tão arbitrário e violento quanto o Estado que o destruiu.

Em Guimarães Rosa, o arcaico e o moderno não valem em si, ou por si mesmos, mas estabelecem uma relação complementar e contraditória que supera dualismos seja no nível da língua, quando o escritor mescla arcaísmos e neologismos, fazendo colidir duas temporalidades diversas, seja no nível da construção, quando articula formas narrativas modernas, que incorporam a linguagem cinematográfica, a livre associação, o descontínuo, e formas narrativas arcaicas, com suas tramas e técnicas típicas da oralidade.

A produção desse efeito de indeterminação, ou de misturas estilísticas, poderia conformar o que se pode chamar de uma poética rosiana e, assim sendo, subjaz a toda a sua obra. Gostaria, no entanto, de explorar essas considerações de caráter geral em relação mais especificamente a “Uma Estória de Amor”, o conto acima referido, publicado em *Corpo de Baile*, juntamente com seis outras narrativas, em 1956.

“Uma Estória de Amor” nasceu da convivência de Guimarães Rosa com os vaqueiros, seu mundo, costumes e imaginário, durante a viagem do escritor acompanhando a boiada de Manoel Nardy (13) pelo interior de Minas Gerais, em maio de 1952. Os dez dias montado em lombo de cavalo,

12 João Guimarães Rosa, “Uma Estória de Amor”, in *Corpo de Baile*, 8ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 143. Todas as citações do conto se referem a essa edição e serão indicadas pela abreviatura “EA”, seguida do número da página.

13 O vaqueiro Manoel Nardy, conhecido como Manoelzão, foi responsável pela condução de uma boiada pelo interior de Minas em maio de 1952, ocasião em que foi acompanhado pelo escritor. Alguns dos participantes desta viagem aparecem como personagens de Guimarães Rosa: Camilo José dos Santos, Aquiles Luiz de Carvalho, Raimundo Ferreira do Nascimento (Bindóia) e Francisco Barbosa (Chico Brãabóz). Manoelzão morreu em 5 de maio de 1997, aos 92 anos.

caderneta presa ao pescoço, resultaram em dois cadernos de viagem chamados de *A Boiada 1* e *A Boiada 2* (14), cujas anotações foram posteriormente aproveitadas na elaboração dos contos e novelas de *Corpo de Baile*. Suas notas e observações registram o que se poderia chamar de uma cultura do boi, incluindo sua nomenclatura, paisagem física, costumes e atividades, como a apartação, contagem, estouros, ajunta, etc. Por outro lado, os diários de viagem também revelam um grande interesse do escritor pelos “romances” e histórias de bois correntes no sertão e por festas e folguedos, tais como a folia de reis, batuque, congada, lundu e o bumba-meu-boi. Esse é o material e o substrato de grande parte de seus contos, entre eles “Uma Estória de Amor (A Festa de Manuelzão)”.

“Uma Estória de Amor” é a narrativa da festa de fundação da fazenda Samarra (15), organizada por seu capataz Manuel Jesus Rodrigues, o Manuelzão. Povoado por velhos contadores de histórias, romeiros, dançarinos e tocadores de sanfona, o conto entrelaça no seu tecido narrativo toda uma tradição oral oriunda da memória e saber coletivos, incorporando fragmentos da *Donzela Guerreira* e romances de boi, quadras e cantigas de viola, e os faz conviver, no espaço da festa, com a perplexidade e fragilidade de um personagem central que, já velho, busca um sentido e uma explicação para a vida. Ele mistura, portanto, um universo ainda profundamente marcado pela experiência coletiva e pela tradição oral ao mundo do indivíduo problemático, que experimenta uma solidão tipicamente moderna, no meio do sertão, em sua travessia rumo à morte (16). Em meio às quadras e histórias, lundus e som de rabeça e viola, Manuelzão interroga-se sobre o significado de seus atos e empreende uma volta ao passado, na tentativa de revivê-lo e entendê-lo.

Narrativa do aprendizado, por Manuelzão, da arte de morrer, “Uma Estória de Amor” é também um mosaico da vida sertaneja, desenhado a partir da presença, entre seus personagens, dos contadores de histórias Camilo e Joana Xaviel e de vaqueiros que se reúnem para preparar a sa-

ída de uma boiada. Marcada por práticas culturais que se constituem em formas do saber, do agir e do pensar do homem do campo, a festa inclui atos de rotina, como carrear água, tirar leite e reunir a boiada, ao mesmo tempo que transcende o cotidiano, introduzindo o tempo da distensão, da dança, da música e da história.

O conto abriga um pequeno rosário de histórias: os breves relatos dos vaqueiros mesclando notícias trazidas de longe à dura experiência de tanger boi, fragmentos da *Donzela Guerreira*, quadrinhas sobre o cotidiano dos homens do campo e, sobretudo, a história da *Destemida e a Vaca Cumbiquinha* e a *Décima do Boi e do Cavalo*, narradas por Joana e Camilo. Coalhado de reis e vaqueiros, princesas e mães-da-lua, fazendas e engenhos, e guerreiros vestidos de cetim, o imaginário dessas histórias mescla a velha tradição do romanceiro ibérico aos dados da realidade do sertão. O conto, ele próprio uma história de vaqueiro, repete, por um jogo de espelhamento, essas histórias de vaqueiro que a tradição conservou e que intervêm na narrativa nas vozes de velhos mestres da narração, trançando o imaginário individual e coletivo. Sua importância na trama, desse modo, não se pode medir apenas pelo que elas referem em si mesmas mas pelo papel que assumem no conto, já que, nelas, Manuelzão reconhece sua própria história, vendo ali refletidas muitas das questões que o inquietam – a relação com o patrão, com as mulheres, com o filho, com a terra, com os bois. Através delas, ele passa a limpo seu passado, encontrando a tradução, no nível simbólico, de sua situação de vaqueiro, um empregado morador em terra alheia, pobre e só.

Do ponto de vista de sua estruturação literária, portanto, o conto recupera fontes orais da narração e opera a mistura de formas narrativas tradicionais e modernas, através da presença desse universo da oralidade, constituído pelos cantos, quadras e histórias que ressoam pelo texto, em meio a técnicas narrativas que incorporam procedimentos cinematográficos pelo uso reiterado, por parte do narrador, dos planos geral, médio e primeiro plano, de panorâ-

14 Os diários de viagem encontram-se no Arquivo João Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros (USP). A boiada partiu no dia 19 da fazenda Sirga, de propriedade de Francisco Guimarães Moreira, primo do escritor, e chegou à fazenda São Francisco no dia 29 de maio de 1952. Além disso, sobre a viagem de dezembro de 1945, há notas reunidas numa pasta com o título de “Grande Excursão a Minas”.

15 Transfigurada no conto com o nome de Samarra, a fazenda Sirga ficava no rio de Janeiro, que deságua no rio São Francisco, na divisa dos municípios de Barreiro Grande e Lassance, próximo a Três Marias, Minas Gerais.

16 Ver Walter Benjamin, op. cit.



micas e *close-ups*, cortes e *fade-outs*, como demonstram os exemplos abaixo:

“Para lá, para a Capela, e parecia até que para o Céu, partia a procissão noturna, formada em frente da Casa, demoradamente, e subindo, ladeira arriba; concisos caminhavam. A lua minguava, mas todas as pessoas seguravam velas de sebo” (“EA”, p. 126).

“Uma mulher carregava no colo uma criancinha toda nua, só trespassada no peito uma fita azul – por devota promessa” (“EA”, p. 127).

“[Manuelzão] Arrastava um pouco a perna, arfava um pouco” (“EA”, p. 127).

“[...] mas, à luz, redondã, de uma daquelas velas, a cara do velho Camilo se descobria, dobrada sua palidez, diferido” (“EA”, p. 128).

Esses exemplos também ilustram a escolha da onisciência seletiva como ângulo a partir do qual se faz o relato da história de Manuelzão, com sua mescla de discurso indireto livre e monólogo interior. Isso possibilita ao narrador colar-se ao protagonista e formular uma perspectiva que acaba por constituir um olhar único, uma fusão de vozes que, como lembra Rama, encurta a distância entre a fala do narrador-escritor e a de seus personagens, dentro do que ele considera um dos três níveis das operações transculturadoras. É a visão de mundo do personagem que se manifesta através desse ponto de vista misturado, expresso numa língua literária construída a partir das potencialidades do sistema lingüístico de uma comunidade rural, reelaborado pelo escritor.

Por último, o conto ilustra de forma significativa a abertura, dentro da cultura contemporânea, aos relatos míticos, entendidos aqui na sua acepção forte de histórias verdadeiras, exemplares e sagradas. É o caso da *Décima do Boi e do Cavalo*, a história do velho Camilo que incorpora, ao universo do conto moderno, essa outra estrutura cognitiva ou forma do pensar mítico.

Também história de boi, a *Décima é*, na verdade, um amálgama de diferentes versões de um mesmo núcleo temático, tendo nos romances de boi o arcabouço formal a partir do qual Guimarães Rosa constrói sua própria história – uma forma rapsódica que se vale dos diferentes processos coletivos de criação popular e da justaposição de romances diversos. Do ponto de vista de sua composição, a *Décima* se constitui num trabalho de refusão de muitos dos romances de boi a que Rosa teve acesso, quer pela tradição oral quer pela escrita. Utilizando-se de fragmentos retirados de diferentes romances, Rosa cria, à maneira dos rapsodos, sua própria versão para um tema cujas fontes orais vêm da tradição ibérica e cuja tradição escrita, no Brasil, remonta a José de Alencar (17).

De caráter épico-lírico, feito uma canção de gesta medieval, a história narrada por Camilo tem por núcleo temático as proezas de um vaqueiro apelidado de Menino que, com o auxílio de um cavalo encantado, captura um boi indomável, bravo e desafiador. Trata-se de uma cosmogonia que resgata a linguagem como identidade entre som e sentido (18), entre signo e objeto, uma fala mitopoética que “[...] tenta reviver a grandeza heróica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos e epos*” (19).

Narrando uma história de medo e coragem, o relato da demanda do Menino ajuda Manuelzão a se defrontar com seu próprio destino. Plena de sabedoria, a narrativa de Camilo constrói-se como um momento epifânico que, reconstituindo o mito, devolve ao vaqueiro sua condição de homem e dono de seu destino, permitindo-lhe confrontar-se com o medo da miséria e da morte.

“Uma Estória de Amor”, portanto, é um caso exemplar da incorporação de uma língua e de formas narrativas típicas de uma cultura pecuária, de cuja paisagem e realidade econômica fazem parte bois e vaqueiros. Daí, certamente, a insistência na comparação entre homens e animais, tão frequente nesse e em outros contos:

“Ali e no pátio, onde os homens e animais

forjavam convivência, [...]” (“EA”, p. 112).

“Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi” (“EA”, p. 113).

“Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente, juntos” (“EA”, p. 119).

“[...] tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego” (“EA”, p. 124).

“[...] [mulheres acontecidas] eram gado sem marca [...]” (“EA”, p. 139).

“O povo trançando, feito gado em pastos novos” (“EA”, p. 155).

Se essa intimidade entre homens e bois era uma marca da cultura sertaneja na década de 50, quando Rosa percorreu o cerrado mineiro tangendo boiada, muita coisa mudou no sertão dos anos 90. O Brasil moderno alterou a paisagem sertaneja e seus modos de vida. Atualmente, poucos são os homens que vivem da lida com o gado, as veredas e os buritis foram substituídos por plantações de eucaliptos que alimentam as indústrias, o carro-de-boi é quase uma relíquia e o gado viaja de caminhão. O progresso trouxe os eucaliptos, muitos boiadeiros viraram carvoeiros e trilhas se transformaram em estradas. Consciente ou inconscientemente, não importa, o mergulho do escritor no mundo e no modo de vida sertanejo acabou se tornando uma forma de preservá-lo do esquecimento.

Se hoje, passados quarenta e cinco anos de sua viagem com a comitiva de Manoelzão, de seus oito companheiros de jornada só restam Zito e Bindóia, que ainda guardam na memória, muito viva, a lembrança daqueles tempos (20), do escritor ficou uma obra que carrega o sertão dentro de si.

17 José de Alencar, *O Sertanejo*, São Paulo, Melhoramentos, s.d., v. I. Refiro-me ao fato de Alencar moldar seu personagem principal, Arnaldo, a partir do herói desses romances, como também construir uma trama narrativa que tem como enredo arquetípico as histórias de boi.

18 Ver entrevista de João Guimarães Rosa a Gunther Lorenz, op. cit., p. 345.

19 Alfredo Bosi, *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977, p. 149.

20 João Henriques Ribeiro, 70 anos, de Três Marias, e Raimundo Bindóia, 90 anos, de Andrequicé. Ver, a respeito, o documentário *Nas Trilhas do Rosa*, baseado em livro publicado por Fernando Granato em 1995 e exibido este ano pela TV Cultura.