

Ubirajara Santiago de Carvalho

O AMOR E A NOSSA CONDIÇÃO
itinerários da festa em *Uma Estória de Amor* de Guimarães Rosa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE
2006

Ubirajara Santiago de Carvalho

O AMOR E A NOSSA CONDIÇÃO
itinerários da festa em *Uma Estória de Amor* de Guimarães Rosa

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras – Literatura Brasileira.

Orientadora: professora doutora Maria Inês de Almeida.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
BELO HORIZONTE
2006

À memória de dois grandes guias: o velho Santiago, Seo Cici, Alcebíades Batista e Ubirajara Pinto de Deus – respectivamente avô materno e paterno.

AGRADECIMENTOS

Devo agradecer:

antes de tudo, à minha mãe, Severina Lopes Santiago, e à minha irmã, Maria Santiago, pelo apoio cotidiano, pela compreensão de minhas ausências e pelo afeto sem dúvida indispensável à minha aprendizagem;

à meu pai, Antônio Armando de Carvalho, pelos conselhos valiosos, sem os quais certos tesouros não teriam surgido no caminho;

à minha avó Idalina de Carvalho Pinto;

à minha orientadora Maria Inês de Almeida, pelas críticas fecundas, pelo incentivo e pelo amor compartilhado pela literatura.

à professora Léa Freitas Perez pela prontidão e competência com que acolheu o projeto em seu primeiro esboço e à professora Lúcia Castelo Branco que, com sua interlocução, honra igualmente a este aprendiz.

enfim, a todos aqueles que, direta ou indiretamente, são importantes em minha formação:

ao tio João Batista (raro narrador e amigo); aos amigos Alexandre H. Reis, Dirlenvalder Loyolla, Dirlean Loyolla, Ricardo Camelo, Thiago Bittencourt, Gustavo de Carvalho Fávero, Michel Menezes, Thiago Heller Lucas, Bernardo Amorim, Júlio César Marques, Carlinhos, Bianca Britto, Bia, Cristiane, Luciano, Ivana, Bruno Reis, Flávio, Paulo, Alexandre Quintão, Juliano, e àqueles que vi e que sei.

aos professores da Fale e da Fafich e aos funcionários da Fale e do programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG.

à Monique, que me anima.

Este trabalho recebeu apoio financeiro da Capes.

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO.....	08
1. A FUNDAÇÃO DO SERTÃO E A FUNDAÇÃO DA NARRATIVA.....	23
1.1. Aspectos do sertão roseano.....	24
1.2. A fundação da Samarra.....	35
1.3. Tempo e narrativa.....	40
1.4. A casa e o riacho.....	47
2. O HOMEM E A FESTA.....	62
2.1. O sertanejo e a condição humana.....	63
2.1.1. A música e a comunhão.....	74
2.1.2. Manuelzão e o sobrinho do iauarête ou dos desígnios possíveis.....	81
2.2. Do amor ou da matriz.....	88
2.2.1. O sobrinho do iauarête, <i>eros</i> e o outro.....	96
2.2.2. Manuelzão, <i>eros</i> e o outro.....	103
3. EXPERIÊNCIA DA FESTA, EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA.....	108
3.1. A festa e as narrativas.....	109
3.2. Os contadores de estória e a eficácia da palavra.....	114
3.2.1. Joana Xaviel e a Destemida.....	124
3.2.2. O poeta Camilo e o romance do Boi Bonito.....	128
CONCLUSÃO.....	135
BIBLIOGRAFIA.....	139

ABSTRACT

RESUMO: Este estudo organiza uma discussão sobre a condição humana na obra de Guimarães Rosa. Tendo por texto base o conto *Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)*, segundo dos que compõem o ciclo de narrativas do *Corpo de Baile*, apresenta-se uma proposta de interpretação que destaca a presença de uma reflexão multívoca no que respeita à condição humana associada a temas afins como o amor e a memória. A festa, de certo modo, descortina, em sua composição coletiva, vários percursos que ampliam o foco dessa reflexão. O objetivo é mostrar que, seja pela composição peculiar de suas narrativas, seja pela espécie de saber que elas guardam, a obra de Guimarães Rosa propõe uma reflexão acerca do homem que suplanta as questões locais.

INTRODUÇÃO

Quem imaginava o verdadeiro desenho das coisas, que impunham para se executar, no sobre o desenho da ordem?

Sobreestava a festa. Tudo virava outro, com o mundo de povo de fora, principal.

Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)

Em 1956 publicava-se, pela primeira vez, o chamado *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa, dividido em dois volumes. Na terceira edição, que data de 1964, o livro passa a ser editado em três volumes e o *Corpo de Baile* a figurar como subtítulo. *Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)*, obra a que nos dedicaremos neste estudo, está no primeiro volume dos que compõem o *Corpo de Baile*. Para espanto de alguns, ou quiçá como procedimento lúdico, cujo sentido poderia ser quebrar os certames com os quais, aqui e ali, classificamos as obras em seus respectivos gêneros, encontramos, nas páginas que abrem o livro, depois de se haver dito – *Manuelzão e Miguilim* –, a seguinte designação: *Os poemas: Campo Geral e Uma Estória de Amor*¹.

Se, à primeira vista, a classificação do escritor nos espanta, mal adentramos sua obra nos vemos diante de uma patente mistura de gêneros e formas narrativas, nas quais, por assim dizer, a poesia aflora do manuseio delicado e cuidadoso das palavras, que vem justificando, ao longo dos tempos, uma miríade de estudos a respeito da linguagem e dos procedimentos criativos de Guimarães Rosa. Vejamos, no sentido indicado, as palavras de Davi Arrigucci, em seu ensaio sobre *Grande sertão: veredas*, intitulado *O mundo misturado – Romance experiência em Guimarães Rosa*.

É fácil entender como aparece esse mundo misturado e como ele é objeto de uma representação ficcional também misturada. A mescla começa pelo meio concreto utilizado na construção do sertão como espaço ficcional e universo literário, que é a linguagem.

Curiosamente, porém, a construção dessa linguagem mesclada obedece a uma intenção explícita e paradoxal de pureza e de volta metafísica à origem do verbo, correspondendo a uma vontade criadora que se concebe homóloga à que teria presidido na criação divina. Guimarães Rosa deu entender isto, insistindo por

¹ Na primeira e na segunda edição do *Corpo de Baile* todas as novelas contidas nos volumes são, depois do título *Corpo de Baile*, chamadas de poemas. Transcrevemos aqui o sumário do 1º vol. da 4ª edição do *Corpo de Baile* de 1970 – intitulado *Manuelzão e Miguilim* – que será utilizada neste estudo.

vezes na consideração da língua como seu “elemento metafísico”. (ARRIGUCCI JR., 1994, p.11)

Em consonância com as palavras de David Arrigucci, o conto *Uma Estória de Amor* narra a festa de fundação da Samarra, comunidade sertaneja situada ao norte de Minas Gerais, cujo herói iniciador é Manuelzão. Fundem-se, por assim dizer, dois fios na composição dessa narrativa: de um lado, temos a festa propriamente dita, com as músicas, a dança, as narrativas dos contadores e seu movimento; de outro, vemos deslindar-se o mundo interior de Manuelzão que, na festa que antecede a retomada de sua vida de vaqueiro, isto é, a saída com a boiada, passará em revista sua vida, trazendo à tona suas questões vitais.

Em *Uma Estória de Amor*, a questão da mescla, da mistura de formas narrativas, do trânsito entre a oralidade e a escrita, assim como a apropriação e a ficcionalização das experiências concretas das viagens que o escritor, à companhia dos vaqueiros, empreendeu pelo sertão, aparecerá, por certo, aos olhos do estudioso, tão logo perscrute suas linhas. A epígrafe de abertura da narrativa já nos transporta, por assim dizer, ao universo da oralidade, concretizado na experiência dos tecelões, cujas vozes vão tecendo os imbricados fios da memória. Além de nos remeter ao mundo das narrativas orais, o tear traduz aí, enquanto metáfora, materializado na escrita, as fontes e formas misturadas de que se compõe a obra de Guimarães Rosa.

“O tear
o tear
o tear
o tear

quando pega a tecer

vai até ao amanhecer

quando pega
a tecer
vai até ao
amanhecer...”

(Batuque dos Gerais².)

Em seu livro intitulado *Puras Misturas*, Sandra Gardini, ao focalizar o conto *Uma Estória de Amor*, analisa detidamente os temas acima apontados: a oralidade e a mescla de formas narrativas. Segundo ela, relegado até certo ponto às sombras se comparado à abundância bibliográfica de *Grande sertão: veredas*, seria preciso

não só resgatar o conto do esquecimento em que foi lançado mas, sobretudo, lê-lo como chão fértil para que o imaginário das narrativas tradicionais – tanto orais quanto escritas – germine. Em *Uma estória de Amor* há, certamente, um veio popular muito forte que se dissemina através da inclusão de histórias, quadras, danças, e provérbios em sua trama. Sua presença é inegável. Menos evidente é o porquê da permanência deste imaginário das histórias no conto. Histórias da tradição que por via oral se propagam pelo interior do país, se enraízam na memória, se contam e se recontam. (VASCONCELOS, 1997, p. 17-18)

Em sua perspectiva, portanto, o objetivo é perceber, nas passagens que se estabelecem entre a realidade e a ficção, entre a oralidade e a escrita, a forma como se compõe o conto. Com efeito, Sandra Gardini lança mão de dados biográficos e das anotações de Guimarães Rosa, iniciando sua análise pelo comentário da viagem empreendida pelo escritor em maio

² ROSA, João Guimarães. Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão). In: *Manuelzão e Miguilim*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. Trata-se da epígrafe que abre o conto. (A partir desta nota, todas as referências às páginas do conto serão dispostas no corpo do texto, subentendendo-se esta referência como única fonte bibliográfica).

de 1952, quando acompanhou a boiada de Manoel Nardy – o Manuelzão – pelo interior de Minas Gerais. Do convívio ou, em alguns casos, do conflito entre o mundo da oralidade e o mundo da escrita, o escritor vai tecendo suas histórias, buscando nas narrativas orais sua fonte perene (VASCONCELOS, 1997, p.13).

Marli Fantini, por seu turno, em sua tese de doutorado, intitulada *Fronteiras em Falso*, reservou, em seu último capítulo, um lugar de destaque à novela *Uma Estória de Amor*. Concebendo a diversidade cultural como chave da poética roseana – presente, aliás, na própria formação desse escritor, médico e diplomata –, o tônus de seu estudo é “a diversidade da obra roseana e o *locus* que define suas condições de enunciação – zonas fronteiriças assinaladas pela hibridez e pela heterogeneidade conflitiva” (SCARPELLI, 2000, p. 13).

Sob essa ótica ampla, cujo foco é o conjunto da obra do autor, o conto *Uma Estória de Amor* será tomado, principalmente, em contraposição ao projeto modernizador latino-americano, expresso emblematicamente no conto *As margens da alegria*³, no qual se narra a construção de Brasília, a capital do futuro.

Uma comunidade alternativa periférica e avessa ao modelo utópico de modernização latino-americana emerge de um evento fundacional, na novela “Uma estória de Amor (Festa de Manuelzão)”. Trata-se da comunidade da “Samarra”, que, sob o influxo da festa fundadora, entrelaça, na rede da tradição oral, uma sociedade repleta de alteridades. Crescendo a partir de um espaço em constante dispersão, a nova comunidade revela – em consonância à troca de papéis e lugares que determina o movimento da festa – sua vocação para o convívio das diferenças, o fluxo e o vir-a-ser. (FANTINI, 2000, p. 169)

Já em *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa*, Deise Dantas Lima acena para um outro viés de leitura. Centrando seu estudo em *Campo Geral*, *Uma Estória de*

³ ROSA, João Guimarães. In: *Primeiras Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 3.

Amor e A Estória de Lélío e Lina, a autora pretende mostrar que em *Corpo de Baile* se descortina, dentro da obra roseana, uma outra forma de se compreender a realidade do sertão e de sua gente.

Para abordar a singularidade deste conjunto narrativo, que se oferece como caleidoscópio do sertão, tornou-se necessário destacar um elemento comum que oriente os movimentos de leitura em torno de um objeto assumidamente fragmentário e lacunar. Estas três narrativas imprimem forma literária à condição do homem pobre, a partir da imagem central do deslocamento – mais ou menos compulsório – por diferentes espaços onde a experiência será refeita em contínua adaptação ao sistema econômico. Objeto estético e histórico, a obra de arte testemunha de modo peculiar, porque mediatizado pela intencionalidade estética produzida na linguagem, um tempo de transformações, tempo mutável e instável. (LIMA, 2001, p. 19)

Ao analisar a rede intertextual composta pelas três novelas, propõe-se uma leitura do *Corpo de Baile* como representação alegórica do Brasil rural, segundo as formulações de Walter Benjamin acerca da alegoria em seu estudo sobre o barroco alemão. Com tal abordagem, Deise Dantas pretende escapar à querela criada pela própria crítica roseana que, na história da recepção da obra, aparece cindida em dois pólos: de um lado, haveria a crítica de cunho regionalista, atenta ao substrato lingüístico, social e histórico e, de outro, aquela voltada às questões universais, tendo como substrato a filosofia e a tradição mística⁴.

Assumindo uma posição que pensa a obra como tendo significações transitórias, ou seja, históricas, as narrativas de *Corpo de Baile* revelam, segundo Deise Dantas, em sua incompletude e fragmentação, a realidade do sertanejo. Num sentido alegórico, isto é, as estórias como alternativas para a História, as novelas denunciam a ordem social a que está submetido o sertanejo, relegado ao esquecimento e à miséria no sistema econômico vigente.

⁴ Essa constatação pode ser encontrada no livro de Luiz Cláudio Vieira de Oliveira *A recepção crítica de Guimarães Rosa no suplemento literário*, BH: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos literários, 2002; no capítulo inicial de *A fórmula e a fábula* de Willi Bolle, SP: Perspectiva, 1973; e na introdução do já citado livro de Deise Dantas Lima. Não será o caso de retomar largamente essa discussão.

Assim, o conto *Uma Estória de Amor* é analisado em seus aspectos referentes à historicidade de um *modus vivendi* que expressa – sobretudo através do vaqueiro Manuelzão – a mobilidade compulsória do sertanejo, movendo-se “num entrelugar onde o mando sobre os demais trabalhadores da fazenda conflita com a subserviência ao proprietário” (LIMA, 2001, p. 20). De modo que

Manuelzão personifica tanto a sabedoria típica da velhice (ao olhar retrospectivamente sua existência) quanto o caráter vão desta sabedoria, uma vez que refletir sobre sua história pessoal apenas lhe permite inscrever-se mais conscientemente no contingente dos deserdados, pois permanece incapaz de modificar as condições que o levariam a realizar seus anseios de tornar-se fazendeiro. (LIMA, 2001, p. 41)

Noutro prisma, partindo da semiótica greimasiana, procede a leitura de Tiekō Yamaguchi Miyazaki. *Nas veredas: uma estória de amor*, relacionando a situação existencial e social do protagonista de *Uma Estória de Amor*, a autora analisa o texto como representação do profundo dilaceramento psicológico experimentado pelo personagem que, simultaneamente, se conscientiza de sua condição e da impossibilidade de escapar ao círculo que determina suas ações no mundo. De acordo com a autora, sucede no conto a crise de identidade de um sujeito, em consequência de uma relação tensa com a realidade histórica que lhe toca viver (MIYAZAKI, 1996, p. 202). Essa leitura problematiza os vínculos entre as manifestações culturais e sua representação, propondo uma decantação da narrativa em dois planos (a festa, de um lado, e a subjetividade crítica de Manuelzão de outro) que se articulam e complementam de um modo complexo. Para Miyazaki, enfim, na vivência problemática desses indivíduos desenraizados e excluídos, tanto economicamente quanto no plano simbólico – porque não podem comandar suas ações e não detêm o

reconhecimento destas pelos outros – se arquitetaria de forma problemática a relação do sujeito com sua imagem e da literatura com o regionalismo.

Decerto que não tivemos, nesse breve levantamento da crítica de *Uma Estória de Amor*, uma pretensão exaustiva. Procuramos perscrutar, sobretudo, aquela parcela da crítica que voltou seus esforços ao *Corpo de Baile* e, mais especificamente, ao conto *Uma Estória de Amor*, a fim de traçar um pano de fundo sobre o qual seja possível situar a nossa perspectiva. Voltemos, antes de mais, à mencionada querela que – como na imagem do uroboro, a cobra que morde o próprio rabo – tem separado, em pólos que se querem opostos, a crítica da obra desse escritor brasileiro.

Guimarães Rosa, um metafísico ou um regionalista, um místico ou um historiador em veredas literárias? Preocupações desse gênero são, a nosso ver, fruto de um equívoco no entendimento do que vem a ser e de quais são os limites da crítica literária. Não tencionamos, decerto, apresentar uma definição última de crítica, mas, pelo menos indicar, tanto quanto nos vier em auxílio, o que pensamos a este respeito.

Evoquemos, pois, as palavras de Mário de Andrade, quando, em março de 1959, assumia, no lugar então pertencente a Rosário Fusco, o rodapé crítico do Diário de Notícias. De lá para cá, é bem verdade, muito mudou no domínio da análise literária, num processo de especialização e exigência de rigor cada vez mais crescente, ao que parece não de todo distante das batalhas que permeiam o horizonte dos estudos acadêmicos.

As classificações, enfim, só tem valor bibliográfico para efeito de fichários. E eu renego os fichários mentais.

Mas a própria explicação, porém, a própria análise, não as considero, na crítica, material de verdade, e sim, material de utilidade. Nunca me esquecerei de um desgracioso comentário desse lucidíssimo Prudente de Moraes Neto à minha análise psicológica do “Amor e medo” em Álvares de Azevedo. Toda a

explicação estava admiravelmente lógica, ele me dizia, a análise perfeitamente precisa, os exemplos exatamente adequados, mas... seria mesmo aquela a verdade?... Ao que só pude responder que era também suficientemente lúcido para não ter certeza. A crítica é uma obra de arte, gente. A crítica é uma invenção sobre um determinado fenômeno artístico, da mesma forma que a obra-de-arte é uma invenção sobre um determinado fenômeno natural. Tudo está em revelar o elemento que serve de base a criação, numa nova síntese puramente irreal, que o libere das contingências e o valorize numa identidade mais perfeita. “Mais” perfeita não quer dizer a perfeita, a única, a verdadeira, porém a mais intelectualmente fecunda, substancial e contemporânea. (ANDRADE, 1993, p. 14)

Seguindo de perto a concepção de Mário de Andrade, vemos que a verdade da obra não é senão ela mesma. E a crítica literária, metalingüística por excelência, deve partir da obra de arte “concreta”, ciente, contudo, de que não haverá esgotá-la. Além de compatível com a visão de Guimarães Rosa do dever da crítica, segundo a qual ela deve completar a obra junto com escritor, no sentido de “permitir o acesso à obra” (ROSA, in: LORENZ, 1983, p. 75), essa perspectiva guiará também os passos de Antônio Candido, em seu lúcido ensaio “O sertão e o mundo”. Nas linhas iniciais desse estudo pioneiro da obra roseana, o crítico antecipa, de certo modo, essa verdadeira “terra de contrastes” em que se tornará a recepção crítica do autor.

Na extraordinária obra-prima, Grande Sertão: Veredas, há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme seu ofício: mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na capacidade de inventar. Numa literatura de imaginação vasqueira, onde a maioria costeia o documento bruto, é deslumbrante esse jorro de imaginação criadora, na língua, na composição, no enredo, na psicologia. (...). Para o artista, o mundo e o homem são um abismo de virtualidades, e ele será tanto mais original quanto mais fundo baixar na pesquisa, trazendo como resultado um mundo e um homem diferentes, compostos de elementos que deformou a partir de modelos reais. Se o puder fazer, estará criando o **seu** mundo, o **seu** homem, mais elucidativos que os da observação comum, porque feitos das sementes que permitem chegar a uma realidade potencial, mais ampla e significativa. (CANDIDO, 1957, p. 5)

Estas palavras se referem, no dizer do crítico, ao mundo mágico de *Grande sertão: veredas*. Sertão em que a experiência documental, histórica e local, graças a invenção, torna-se universal, exprimindo os grandes lugares comuns da condição humana, sem os quais a arte não sobrevive – amor, morte, dor, etc. (CANDIDO, 1957, p. 6). Surpreendemos, portanto, como o elã entre o local e o universal, entre o sertão e o mundo, inegável na obra roseana, repentinamente desapareça, puxado por parte da crítica, sobre uma balança cujas plataformas inseparáveis, segundo concepções prévias, ora penda para um lado ora para outro.

O que ficou dito vale, aliás, para o conjunto da obra do autor. Que se dedique, pois, o crítico, ao aspecto que, não sem uma dose de arbitrariedade, por ele seja escolhido. O critério com que avaliá-lo dependerá, em todo caso, da coerência da execução. Nesse estudo, diante da multiplicidade de possibilidades de interpretação, focalizaremos, observando o elo entre o local e o universal, a experiência da festa sertaneja, entrelaçada às narrativas e à condição humana.

Ao rastreamos a festa no conjunto da obra de Guimarães Rosa, percebemos que sua presença é significativa, seja enquanto marca da cultura sertaneja, seja como expressão de uma certa concepção de mundo e de linguagem⁵. Em *Sagarana*, de certa maneira o marco inicial de sua obra na literatura brasileira, a “festa de igreja” (ROSA, 1979, p. 74) aparece no conto *A volta do marido pródigo*, assim como na narrativa que fecha o livro *A hora e a vez de Augusto Matraga*, iniciada justamente com a “multidão encachaçada de fim de festa”

⁵ Segundo Kathrin Rosenfield, a ambivalência carnavalesca, ou seja, a reversão do nada no tudo, é o segredo que determina a campanha de Urutu Branco, isto é, as ações de Riobaldo depois do pacto em *Grande sertão: veredas*. Essa idéia confina com o princípio de reversibilidade das coisas, apontado por Antonio Candido no já referido ensaio. A fluidez das significações e das coisas, essa ambigüidade, marca das narrativas roseanas, apontam para um tempo diverso, que confina com o tempo da festa, marcado por uma constante mutabilidade. ROSENFELD, Kathrin T. *Descaminhos do Demo*. RJ: Imago, 1993, p. 20.

(ROSA, 1979, p. 324). A primeira dessas narrativas, aliás, é informada, em certo sentido, por uma visão carnavalesca do mundo, edificada em torno do personagem burlesco Lalino Salãthiel, tipo avesso ao trabalho e à ordem, voltado à poesia e à diversão⁶.

Remissões à festa e a motivos que se lhe associam na cultura do sertão estão presentes, ainda, noutras narrativas de Guimarães Rosa. Encontram-se em *O Recado do Morro*, em *Meu tio o Iauarête*, em alguns contos de *Primeiras Estórias*, em *Grande sertão: veredas*, em *Tutaméia* e em diversos personagens intimamente ligados à embriaguez e, por conseguinte, à festa. Em meio a esse universo, entretanto, o conto *Uma Estória de Amor* sobressai. Nenhuma outra narrativa apresenta a experiência da festa, com tudo que a envolve – a fundação do arraial, comum no processo de constituição do tecido urbano de Minas Gerais, a oralidade, a memória coletiva, a música e a condição do homem –, de maneira tão rica e completa.

O sociólogo francês Émile Durkheim erigiu, a partir de análises das cerimônias e dos rituais de alguns povos polinésios, uma hipótese acerca da origem dos símbolos e das categorias do entendimento, pensando a função do tempo de “efervescência coletiva”, ou seja, a importância da festa. Há aí, decerto, a atitude do cientista, mas a festa revela toda uma forma segundo a qual se pode compreender a condição do homem no mundo. Desde a tradição da poesia oral na Grécia arcaica, em que o canto do poeta instaura realidade ao mundo, encontramos Tália, a deusa festa (uma das musas, as filhas da Memória), como condição social da existência da poesia (DETIENNE, 2001, p. 15-16).

⁶ Veja-se, a este respeito, o capítulo V do livro *Carnavais Malandros e Heróis* de Roberto DaMatta, que versa sobre o malandro Pedro Malasartes, RJ: Rocco, 1997.

Não é diferente no sertão. Neste *tópos* de nossa literatura – a rigor, o que há, no Brasil, é a caatinga, ensina um historiador – as festas de fundação são de notável relevância na constituição dos arraiais e do imaginário do catolicismo popular.

O modo de criação desses burgos mostra bem a proeminência da função religiosa que serviu de ponto de concentração inicial. Em geral é um fazendeiro ou uma reunião de fazendeiros vizinhos que fez doação do território; ele o constitui em *patrimônio*, patrimônio oferecido a igreja ou antes a um santo. (...) Os proprietários vizinhos, desejosos de aproveitar as vantagens desse agrupamento, obtém pagamento de um *foro*. Os benefícios realizados são destinados à construção da capela, à manutenção de um padre, *cura* ou *vigário*, ao estabelecimento de um cemitério, à organização de festas (festas religiosas) e também ao embelezamento da cidade, ou antes, da praça. (MATA, 2002, p. 20)

A festa de fundação, presença constante na rede urbana de Minas Gerais, é narrada de forma exemplar no conto *Uma Estória de Amor*. Transfigurada pela inventividade de Guimarães Rosa, no espaço da festa convivem os contadores de estória, os violeiros, os peregrinos, os viajantes, sitiantes e fazendeiros, entre outras pessoas que na vida corrente não se reúnem. Evento propício às narrativas orais, o exercício da memória dá-se abertamente, na arte, por assim dizer, mais cara à literatura desse escritor. A exímia arte de narrar, que se próxima ao feitio do dialeto sertanejo, presto dele se distancia pela pesquisa e pelo elaborado processo de composição.

A literatura (apropriando-nos de uma definição de Antonio Candido⁷), é um sistema simbólico por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens e de interpretação das diferentes esferas de realidade. Na concepção de Guimarães Rosa, além de satisfazer a necessidade universal de fantasia, a literatura teria, de certa maneira, a função de promover o conhecimento do mundo e do ser.

⁷ In: CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos. São Paulo: Martins, v.1,1971, p.23-24.

Humanista por excelência, seu compromisso com o homem pode ser apreendido em sua obra e, sobretudo, em suas afirmações públicas⁸. No sentido indicado, a literatura participaria, para o escritor, decisivamente, da história do conhecimento humano, ocupando – quer pelo seu alcance, quer pela liberdade discursiva que lhe é inerente – um lugar de destaque no exercício contínuo do homem na busca pelo sentido.

A obra roseana, com efeito, exprime uma tentativa reiterada de perscrutar as principais questões relativas ao homem, seja sob a forma do conto ou do romance. Nesse sentido, inquirido – a respeito do conto e de sua literatura – por Ascendino Leite, Guimarães Rosa diz:

o que me interessa, na ficção, primeiro que tudo, é o problema do destino, sorte e azar, vida e morte. O homem a “N” dimensões, ou, então, representado a uma só dimensão: uma linha, evoluindo num gráfico. Para o primeiro caso, nem o romance ainda não chega; para o segundo, o conto basta (...). (LEITE, 2000, p. 64)

Poder-se-ia dizer que o conto *Uma Estória de Amor* se compõe de dois movimentos narrativos, como se pode ler em seu título. De um lado, há a textura da própria *feira*, com todos os elementos que a compõem. De outro, há a experiência subjetiva do personagem principal — o vaqueiro Manuelzão (com seus desejos, pensamentos, e seu amor interdito por Leonísia, sua nora) — delineando-se à medida que a *feira* avança.

O próprio Guimarães Rosa, em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, é quem diz: “‘Uma Estória de Amor’ — trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder. Os contos folclóricos como encerrando verdades sob a forma de parábolas ou

⁸ GÜNTHER, Lorenz. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Coleção Fortuna Crítica*, v.6, RJ: Civilização Brasileira, 1983. Nessa entrevista encontramos afirmações que não deixam dúvidas quanto ao compromisso do escritor com o homem.

símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (ROSA, 2003, p. 91).

Por outro lado, esse lugar do contador de estórias, ao que parece, deve ser compreendido em sua destinação, o que nos faz voltar, novamente, ao homem, a quem se endereça a verdade guardada pela memória. A festa, nesse sentido, inserindo seus participantes em seu tempo de exceção – o tempo mítico – atualiza os saberes do homem do campo, levando-o a indagações que permitem pensar, sob vários ângulos, a sua própria condição.

Em *Uma Estória de Amor* está em jogo a fundação efetiva da Samarra, comunidade sertaneja situada no norte de Minas Gerais. Para o vaqueiro Manuelzão, esse lugar representa um novo começo, uma nova vida. “Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava” (ROSA, 1970, p. 107). A consagração de um território é, segundo Mircea Eliade, a repetição da cosmogonia, a reiteração da obra dos deuses, ou seja, da criação do mundo.

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. (ELIADE, 1992, p. 36)

A festa “representa o paroxismo da vida social. Rompendo com a ordem de coisas vigente no cotidiano, ela surge ao indivíduo como um outro mundo, no qual ele se sente transformado por forças que o ultrapassam” (CAILLOIS, 1988, p. 96-97). Essa transformação dar-se-á, também, com o personagem Manuelzão, embora sua vivência da festa seja singular.

Em consonância com tais palavras, a festa narrada no conto *Uma Estória de Amor* expressa, a nosso ver, na ligação entre o local e o universal, construções de sentido que, se partem da cultura sertaneja, tecem uma profunda reflexão sobre a condição humana, intimamente associada à importância da memória e das narrativas.

Ressaltemos, enfim, um ponto recorrente nas abordagens desse conto, cuja tônica evidenciamos anteriormente. Referimo-nos à tensa trajetória do personagem Manuelzão que, no decorrer da festa fundadora, vivencia uma experiência de rememoração e de reflexão, a qual, fundida na voz do narrador, vai também tecendo a narrativa. Se estamos, por um lado, diante da sina sertaneja, expressa na vida do vaqueiro compelido à errância pelo sertão, de outra parte, os pensamentos de Manuelzão sobre a festa, o trabalho, o amor e as narrativas, assim como as construções de sentido que se mostram na voz e na situação dos outros personagens, podem ser vistas como uma reflexão multívoca que elabora amplamente o tema da condição humana, conferindo-lhe, em certo sentido, uma configuração universal.

1. A FUNDAÇÃO DO SERTÃO E A FUNDAÇÃO DA NARRATIVA

Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta das viagens.

Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão).

1.1. Aspectos do sertão roseano

O termo sertão – vemo-lo na vasta literatura que o recobre – não é uma invenção de um único homem ou escritor. Atesta-o, claramente, uma breve mirada ao dicionário:

Sertanista: brasileirismo derivado de sertão, designativo dos homens que entravam nos sertões brasileiros, em busca de riquezas, das quais corriam fabulosas notícias, e que inconscientemente concorreram para o devassamento do nosso interior e ampliação da nossa Pátria. Sinônimo de *bandeirante*. Por extensão assim se chama ao indivíduo que conhece ou ainda hoje percorre o sertão. Os artigos paulistas usavam muito deste vocábulo e bem assim do verbo *sertanizar* – percorrer os sertões (A. Taunay). É este mesmo mestre que diz que sertanista data de 1678, abonando o seu parecer com um trecho tirado da Acta da Câmara de S. Paulo de 31 de dezembro do mesmo ano de 1678: “mosso do gentio da terra, bom sertanista” (Historia Geral das Bandeiras Paulistas” Tomo IV Pág. 376). *Certanistas* chamavam os espanhóis no século XVII: às vezes chamavam simplesmente *certanes*.

Sertão bruto: designação brasileira do sertão sem moradores, inteiramente deshabitado. O Visconde de Taunay empregou-o à pág.23 da “Inocência” e à pág. 54 das “Visões do Sertão”, onde lemos: “No dia 23 de Junho estávamos no vasto rancho do snr. José Pereira, bom mineiro que nos acolheu optimamente e era o primeiro morador que encontrávamos à saída do *sertão bruto* de Camapoan e à entrada do de Sant’Anna do Paranahyba, um pouco mais habitado”. A expressão é hoje comum entre os escritores brasileiros: “Era a luta incerta e longa, que sem descontinuar, mantinham contra o sertão bruto...” (Edmundo Amaral – “Justiça Bandeirante”. Conto publicado na “Feira Literária” de abril de 1928). Horácio Nogueira, em um conto “O Preto Benedito” (Feira Literária), usa da expressão “sertão bravio da mata virgem” para designar o *sertão bruto*. E finalmente à pág. 43 do “Martim Cererê” de Cassiano Ricardo, lemos:

“E o rasto de cada gigante
Era uma estrada que se abria
Como um listão de sangue matinal no verde absoluto do
sertão bruto⁹”.

As narrativas em que, de certo modo, cunhou-se o termo, encontram-se para se perderem na narração dos viajantes, remontando, pois, às primeiras entradas nas matas interiores de nossa *terra brasilis*. Que estejamos advertidos, pois o risco de esquecê-lo não é pequeno: a obra de Guimarães Rosa participa de uma tradição de escritores que tomaram como substrato de suas construções uma certa paisagem, cujo sentido e amplitude, aliás,

⁹ SOUZA, Bernardino José de. *Dicionário da Terra e da Gente do Brasil*. SP: Companhia Editora Nacional, 4ªed. , 1939, p. 374.

varia, conforme o prisma e a avaliação de cada um. Não será, decerto, o caso de rastrear, aqui, as semelhanças e as diferenças na composição desse universo nas obras dos escritores que tiveram por matéria o sertão. É-nos oportuno, de outra parte, lembrar uma certa filiação de Guimarães Rosa, já que, esquecê-la, é estar fadado, sobretudo quando se tem em vista certos motivos de *Uma Estória de Amor*, à imperícia interpretativa.

A fundação da Samarra, narrada em *Uma Estória de Amor*, não encontra seu terreno, como diz Marli Fantinni, simplesmente “numa zona fronteiriça, aberta à itinerância de toda uma sorte de habitantes de margens, trabalhadores migrantes, seres excluídos da história, a minoria periférica que a territorialidade fixa das metrópoles expulsa para os arrabaldes” (SCARPELLI, 2000, p. 206). Ao invés, a condição de errância parece expressar, ela mesma, a condição do homem, não havendo, portanto, no universo dessa narrativa, meramente a luta de uma “minoría” contra uma “territorialidade fixa”. Ao que parece, sertão e cidade são duas possibilidades dessas múltiplas realidades contidas na expressão poética, contidas no sertão que, por certo, não está isento de conflito.

Se, aliás, houvesse uma ação tendo por protagonista o sertão, estaria dramatizada no verbo sertanizar, que nos remete, novamente, às viagens, à fundação das localidades e, por conseguinte, a relação entre sertão e cidade. Essa idéia está preciosamente contida na seguinte assertiva do *sertanista* Visconde de Taunay: “Sertão no Brasil quer dizer terreno ainda não de todo ganho ao trabalho e à civilização¹⁰”.

Creemos que, ao pensar o conto *Uma Estória de Amor*, no sentido de trazer a tona sua contemporaneidade, devemos remetê-lo ao que nele há de mais esquecido. Falamos, sim, do universo sertanejo, mas o que é o sertão? A própria imagem do sertão – que se

¹⁰ TAUNAY, Visconde de. *Goyaz*. SP: Companhia melhoramentos, s/d, p. 10.

propaga – são notícias fabulosas de viajantes. E a condição de estrangeiro, até certo ponto homóloga a do viajante, caracteriza, ao que parece, a condição do homem no sertão roseano – “este mundo original e cheio de contrastes” – (ROSA, in: LORENZ, 1983, p. 66), que tem por marca a indeterminação e o inacabamento.

E são eles, os estrangeiros, no mesmo plano, os narradores por excelência de Guimarães Rosa. Lembremos de Riobaldo em suas reflexões sobre a vida de jagunço e sobre a possibilidade do mal; pensemos em *Meu tio o Iauarête* no limiar da cultura e nessa condição que, segundo parece, está sempre presente nas narrativas desse escritor, a saber, a condição de errância. Nos personagens desse escritor, nos personagens de *Corpo de Baile* e, portanto, de *Uma Estória de Amor* – em seus loucos, bêbados e viajantes – não parece haver o traço menor, pois eles são, em geral, metáforas da condição humana.

Ao longo dessa investigação optamos, em razão disso, por um percurso gradativo, a fim de elucidar como, da festa sertaneja, chegamos a questões que, nas trilhas do homem, levam-nos à casa da memória e das narrativas orais. Faz-se mister, portanto, a nosso ver, antes de passarmos à análise propriamente dita de *Uma Estória de Amor*, considerar alguns aspectos constitutivos do universo peculiar dessa narrativa e, por extensão, da obra de Guimarães Rosa.

Não nos parece possível compreender, de outro modo, o que há de mais íntimo nas festas de igreja do catolicismo popular. O procedimento inverso arrisca-se ao anacronismo e ao apelo social. Quer dizer: é preciso partir do solo e da água do sertão para chegar às questões vitais do homem em sua relação com o mundo. Sem nos remetermos à visão de mundo daquelas paragens do sertão, não estaríamos preparados para pensar seus meandros

e suas tensões. Ao que parece, atrás de certos procedimentos locais depositam-se e sedimentam-se significações amplas, as quais serão elaboradas em *Uma Estória de Amor*.

Na perspectiva do historiador Sérgio da Mata, que se dedicou ao estudo da fundação dos arraiais do sertão de Minas, a obra de Guimarães Rosa, não obstante ter sido escrita no século XX, guarda certos aspectos da vida social e religiosa dos primórdios do sertão que a tornam uma importante fonte de informação histórica. Tendo nascido e trabalhado por anos no sertão, em lugarejos só muito incidentalmente afetados pela lógica do mundo propriamente urbano, Rosa tornou-se um exímio conhecedor da cultura popular e da paisagem mineira (DA MATA, 2002, p. 26). Inversamente, considerar certos aspectos do imaginário do sertão mineiro pode, ao que parece, contribuir para compreender a poética desse escritor.

Vemos, ao voltarmos o olhar à configuração da rede urbana de Minas Gerais, o seguinte: entre os motivos que presidem à formação de seu tecido está a função religiosa; há cidades que nasceram e se desenvolveram, em certo sentido, como a expressão espacializada do universo religioso popular.

Para nossos antepassados, o urbano e o religioso são a expressão de uma mesma e indissociável realidade. Do oriente próximo à China, da Grécia à Índia, na África, os exemplos se repetem. Os casos de Roma ou Lisboa demonstram como a origem mesma da cidade muitas vezes se confunde com o mito. Essa relação estreita entre religião e gênese urbana fica particularmente visível no fato, por toda a parte comprovado, de que o ato de fundação assume a forma de um rito religioso. O gesto que transforma a natureza bruta em espaço habitável não se consubstancia sem a condescendência dos deuses. O espaço selvagem deve ser “domesticado”. O topos só se dá a habitar depois de ter assumido uma dimensão inteiramente nova: depois de ter se tornado um temenos. É o rito religioso que desencadeia esta metamorfose. Nas suas origens, o espaço urbano se define como espaço sagrado¹¹.

¹¹ DA MATA, Sérgio. *Chão de Deus*. Berlim: Wissenschaftlicher, 2002, p. 19.

O gesto acima mencionado deixa entrever, desde logo, suas muitas implicações. Para o sertanejo, para a comunidade, o cosmos será fundado: é uma decisão vital. Instalar-se num território envolve, a um só tempo, o domínio religioso, político e social. Serão evocadas, adiante, as relações desse evento fundacional – a própria estória, que desdobra-se noutras metáforas e sentidos –, no qual os possíveis outros desígnios à condição humana descortinam-se em possibilidades não excludentes. Já pelo caráter emblemático da narrativa *Uma Estória de Amor*, já por alguns de seus procedimentos recorrentes, somos tentados a avaliar, antes de mais, a importância (poder-se-ia dizer: a natureza) da relação do sertanejo com o numinoso, no sentido de compreender o universo do conto.

Apresenta-nos o livro *Joãozinho - infância de João Guimarães Rosa* de Vicente Guimarães, a fundação de Cordisburgo, com a presença do imaginário religioso popular, a construção da capela e as promessas¹². Poderá o leitor encontrar em suas linhas algum eco das páginas de *Uma Estória de Amor*, em que se narra, com alguma semelhança, a festa de fundação da comunidade da Samarra, em religioso consórcio com a fundação da capela. A relação do catolicismo popular com o numinoso, porém, parece mais nítida, como se verá, no conto *Uma Estória de Amor*. De certo modo, há aqui uma concepção do invisível informada pelo imaginário do catolicismo popular.

Por ora, abriremos aqui, no sentido indicado, um parêntese, para falar de um procedimento comum na fundação de muitos arraiais do sertão, o qual supõe, aliás, uma relação, em última instância, sem fronteiras com o numinoso. A escolha de onde se erguerá a cidade dá-se, nesse contexto, no ponto em que se manifesta o sagrado: seu sinal pode ser

¹² GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho – infância de João Guimarães Rosa*. RJ: José Olympio, 1972, p. 5.

um rio, uma montanha, uma árvore, ou até mesmo, conforme a tradição, algum símbolo do reino animal.

No catolicismo popular, a relação que se estabelece com o sagrado já denota a menor importância daquilo que é consagrado, isto é, do que recebe o caráter sagrado: o numinoso perpassa todo o sertão. Que nos seja permitido, pois, uma lembrança breve acerca da fundação dos arraiais do sertão. Não há povoação possível sem acesso farto de água. Esta dependência se colocava de forma tão evidente que os nomes de boa parte dos arraiais mineiros advieram dos cursos d'água que corriam em suas proximidades. Cabe-nos ressaltar, a este respeito, a unidimensionalidade que marca a mentalidade popular: inexistente delimitação clara entre este mundo e o além. Os rios, as fontes e lagoas representam focos onde se dá o transbordamento do sagrado. Segundo Sérgio da Mata, o peso da herança portuguesa na Minas antiga é atestado pelos versos de Tomas Antônio Gonzaga:

Não viste, Doroteu, quando arrebenta
ao pé de alguma ermida a fonte santa,
que a fama logo corre; e todo o povo
concebe, que ela cure as graves queixas?¹³

Mas as águas não possuem a mesma força dos templos erguidos sobre a montanha. Um simples ato de impiedade e o extraordinário esvanece. As águas sempre suscitaram um sentimento de *misterium tremendum*. Rios e lagoas são locais privilegiados, superiores – neles parece haver sempre uma terceira margem.

Do episódio de um riacho que seca, aliás, foi gerado, segundo Sandra Guardini, o conto *Uma Estória de Amor*.

¹³ DA MATA, Sérgio. *Chão de Deus*. Berlim: Wissenschaftlicher, 2002, p. 8-9.

Imagens diversas de um mesmo sentido próprio que, por um processo de ampliação, figuram de um modo diferente a cada vez, o episódio do riachinho, as histórias de vaqueiro e a narrativa desenham uma estrutura folheada, exigindo que se vá desfolhando cada uma das camadas do conto para atingir seu olho-d'água.

Se Manuelzão, num impulso vital, organiza a festa na fazenda na tentativa inconsciente, é certo, de desatar o fluxo daquilo que estancara, o conto nasce do episódio do riacho seco, sua imagem matriz, que o encerra como totalidade¹⁴.

Em entrevista concedida ao crítico alemão Günter Lorenz, Guimarães Rosa retoma a definição que Goethe deu à poesia: “Poesia é a linguagem do indizível¹⁵”. Na imagem do riachinho o indizível, paradoxalmente, ganha expressão. De certo modo, ela contém o sentido do que vem a ser poesia para o escritor. Se na definição de Goethe há uma linguagem do que não pode ser dito, tomado como imagem, o riachinho da Samarra – comunidade cuja fundação é narrada em *Uma Estória de Amor* – tornar-se-á signo do sagrado, isto é, a imagem do invisível ou, como diz o poeta alemão, a linguagem do indizível.

Essa imagem matricial não seria possível, por outro lado, se não fosse presente à memória coletiva, na água, na fonte, nas histórias que narram as fundações das cidades, um sentido que nela água se acrescentasse, sendo aquele princípio de todas coisas. Aqui, como na definição goetheana de poesia, está o procedimento pelo qual uma coisa se torna outra, o indizível se torna dizível e a água mais que pura matéria. Talvez seja este o mais nítido procedimento criativo, a partir do qual se deva pensar a forma adequada de perceber as narrativas e as personagens em *Uma estória de Amor*.

¹⁴ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 15.

¹⁵ Afirmativa de Guimarães Rosa em entrevista ao crítico literário alemão Günter Lorenz, por ocasião do Congresso de Escritores Latino-americanos, realizado em Gênova, em janeiro de 1965: LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Coleção Fortuna Crítica* v. 6. Org. Eduardo F. Coutinho. RJ: Civilização Brasileira, 1983, p. 91.

O episódio do riacho, narrado em *Uma estória de Amor* tende, por sua natureza contagiante, a escoar e a ecoar, como se verá adiante. Expressam-se, através dele, as possibilidades tanto do fluxo da vida como do canto: ele é o rio da memória e do esquecimento. Apontando, desde já, para um procedimento comum a todas as culturas humanas, a imagem do riacho atesta, em certo sentido, o reino das possibilidades que se ergue – via memória – sobre o curso natural das coisas: a memória guardando o sentido sagrado dos ensinamentos recolhidos na experiência vivida. Ao rastrear suas aparições, teremos ocasião de, posteriormente, relacioná-la, com vagar, às narrativas orais e à memória.

Foi preciso, no entanto, adiantar o episódio do riacho, a fim de explicitar o possível sentido dessa leitura. A densidade dessa imagem convida-nos a refletir sobre como devemos apresentar nosso estudo sobre *Uma Estória de Amor*. Isto é: como pensar suas diversas narrativas, cujos destinos estão, no fundo, enlaçados numa experiência de narrar e na experiência da festa, e que convidam mais à indagação?

Voltemo-nos, agora, a um outro episódio do conto, que poderia muito bem, em ângulo diverso, passar por cena menor.

Chico Bràabóz era até trabalhador. Plantava seu prato de feijão. Mas, com a rabeça, êle puxava tôda toada – a gente não se escorasse, êle mandava na gente – “Outro gole, seo Chico?” – “Escorre. O mundo acaba é pra quem morre!” Tomava. – “Pois a gente senta aqui. Um dia só, é a regra...” Tomava. Estavam na sala, de vêz em quando povo passando, falando. – “E a vida, seo Chico?” – “É isto, que se sabe: é consôlo, é desgosto, é desgosto, é consôlo – é da casca é do miôlo...” – Mas, hoje, o consôlo é maior?” “ É assim como o senhor está dizendo...” (p. 168)

A voz proverbial do rabequista Chico Braàboz talvez não seja, imediatamente, compreendida por seu interlocutor, o personagem Manuelzão. Não se poderia dizer,

entretanto, que nela não mora uma sabedoria. Ao estudar o provérbio na obra de Guimarães Rosa, Costa Lima se coloca a seguinte pergunta: a despeito da estrutura simples do provérbio, qual a razão de sua ampla utilização entre as comunidades?

Os provérbios fariam, tipicamente, segundo o crítico, aquilo que para o psicolinguista K. Bühler significa um dos passos decisivos na evolução da linguagem, quer dizer, a “liberação dos recursos de situação”. Na armadura simples e de fácil manejo do provérbio estão suspensos o tempo e o espaço. Sua formação poética promove a retenção de uma sabedoria que se aplica a um número indefinido de situações; ele encerra um ensinamento básico e indicia o tempo da oralidade e da narração (LIMA, 1974, p. 50).

Essas ruínas de narrativas orais residem, nesse sentido, enquanto conteúdo possível em *Uma Estória de Amor*: várias narrativas fundam a narração. Como salta das páginas do conto, as “quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das estórias. Cada cantiga era uma história” (p. 129).

É possível ler *Uma Estória de Amor* partindo do contraponto de olhares estabelecido pelo narrador, cindido entre a consciência reflexiva de Manuelzão e sua própria voz. Essa leitura já foi feita por Miyazaki e, ao que parece, corre o risco de reduzir o percurso do personagem Manuelzão a uma crise identitária em consequência de sua relação com o contexto socioeconômico que lhe cerca (Miyazaki, 1996, p. 202). Ora, as reflexões de Manuelzão, parte constitutiva da narração, denunciam que, no fundo, ele não é senão um contador de estórias. Se está certo que Manuelzão, no decurso do conto, se relaciona com as narrativas mais na posição de quem escuta, o ouvido será, de outra parte, elaborado em seus pensamentos, que vão também tecendo a narrativa.

A reminiscência, como diz Benjamin – e Manuelzão está, ao longo do conto, se havendo com sua própria história, enlaçada a outras – funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração a geração.

Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem-se entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando¹⁶.

Não parece haver, aliás, nas inúmeras indagações do personagem, a respeito da vida ou da morte, a apresentação de uma resolução para uma pergunta última. Aqui, o que está em jogo não é a explicação, e pronunciar-se sobre seu sentido último é esquecer-se da própria arte de narrar. As narrativas surgem não como a verdade do mundo em sua imanência, mas como possibilidades – possíveis itinerários – sempre presentes à vida: na pura imanência não há religião, não há linguagem.

Pensemos, novamente, no universo do catolicismo popular, no universo singular que é o sertão roseano, no qual não há separação entre o sagrado e o profano: o numinoso perpassa toda a realidade. Esta afirmativa requer, no entanto, com relação a *Uma Estória de Amor* e, por conseguinte, a obra de Guimarães Rosa, que se acrescente: tudo pode se tornar narrativa, já que todos os eventos ali fundados devem ser vistos, ao que parece, como pertencentes à realidade verdadeira narrada pelos mitos e pelas fábulas. Ali, cada pequeno objeto pode ser matéria da narração, a qual, aliás, só é possível pelo fato de narrar outras narrativas. O centro do mundo é móvel como na imagem do infinito: uma narrativa está

¹⁶ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1994, p. 211.

sempre dentro de outra, em círculos concêntricos que nos levam aos imbricados fios da memória.

1.2. A fundação da Samarra

“Ia haver a festa”. Eis a fórmula pronunciada pela voz que dá início a narração de *Uma Estória de Amor*. Provém e denuncia-se da mesma região fora do tempo, do *illo tempore*, o tempo fundador dos mitos e das fábulas, em que tudo vem a ser. De uma região que, suspensa, começa, *pari passu*, a deixar-se, em seus elementos específicos, a conhecer, pois o que se inicia é sua criação:

Naquele *lugar* – nem fazenda, só um repôsto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas seria bem uma festa. Na Samarra. (p. 107, *grifos nossos*)

Sim, esse *lugar* ainda incompleto é um desdobramento da imagem do sertão. E encontra paralelo no arraial, na Samarra, cuja geração se associa à cultura da pecuária, e cujo nome nos remete, além disso, às camadas entrelaçadas que presidem a sua fundação. Em sentido dicionarizado, o termo Samarra quer dizer: 1) Vestuário grosseiro e antigo de pele de ovelhas. 2) Pele de ovelha ou carneiro, ainda com lã. 3) Batina leve e simples de frade ou sacristão. 4) depreciat. Padre, religioso¹⁷.

Mas a palavra Samarra encerra outras possibilidades de sentido: origina-se num procedimento criativo, ao que parece, recorrente na obra roseana. Nas primeiras edições de *Corpo de Baile*, o autor insere sete epígrafes gerais na folha de rosto, todas elas tomadas à tradição filosófica. No contra-rostro dessa folha, ganha relevo a epígrafe intitulada “Côco de Festa”, uma cantiga oriunda da tradição oral sertaneja:

¹⁷ Dicionário Aurélio Buarque de Holanda, RJ: Nova Fronteira, 1ª edição.

“Da mandioca quero a massa e o beijú,
do mundéu quero a paca e o tatú;
da mulher quero o sapato, quero o pé!
– quero a paca, quero tatú, quero mundé...
Eu, do pai, quero a mãe, quero a filha:
Também quero casar na família.
Quero o galo, quero a galinha do terreiro,
Quero o menino da capanga do dinheiro.
Quero o boi, quero o chifre, quero guampo;
Do cumbuco do balaio quero o tampo.
Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho!
eu – do guampo quero o chifre, quero o boi.
Qu’ é dele, qu’ é dele, o maluco?
Eu quero o tampo do balaio do cumbuco...”

(Côco de festa, do Chico Barbós, dito Chico Rebeca, dito Chico Precata, Chico do Norte, Chico Mouro, Chico Rita, – na Sirga, Rancharia da Sirga. Vereda da Sirga. Baixio da Sirga. Sertão da Sirga)¹⁸.

As variações do nome de Chico Barbós, autor da cantiga, expressam, assim como a variedade de epítetos do local em que se recolheu a epígrafe, a apropriação criativa do autor, no sentido de conseguir o desejado efeito poético. A importância desse jogo evidenciado pela epígrafe se confirma, numa carta de 3 de janeiro de 1964, na qual Guimarães Rosa elucida, ao seu tradutor italiano, o sentido dessa epígrafe:

Você sabe, por exemplo, que a Sirga existe, mesmo; mas escolhi-a também pela beleza que achei no nome, pouco comumente usado (sirga = corda com que se puxa a embarcação, ao longo da margem). Já, na própria estória “Uma estória de Amor”, troquei-o pelo de SAMARRA, que ainda me pareceu mais sugestivo. Você, na explicação do “Coco”, pode fazer o mesmo. Enfim. Agora, depois disso, a outra “explicação”, como já disse, podia figurar como nota (esclarecendo que é um “coco”), como pé-de-página, ou no “Elucidário”. Assim, acho que pegávamos o *optimum*¹⁹.

¹⁸ ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*, 1ª edição, v.1, 1956.

¹⁹ ROSA, João Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. RJ: Nova Fronteira, 2003, p. 123-124.

Poder-se-ia pensar, pois, na rede dessa memória peculiar e religiosa crescendo – da
lã comum das estórias – ao longo da narrativa. A Samarra, essa vestimenta antiga,
denomina em sua atualidade a comunidade ora em fundação. A voz que abre a narrativa,
conjugada no futuro do pretérito, instaura-se como o vir a ser. Desse tempo pretérito, porém
inocorrível e presente, os acontecimentos procedem para adiante, dir-se-ia, ao modo de
uma recordação. A temática do tempo merecerá, adiante, um tratamento à parte.

No capítulo “O sertão e o gado”, segundo de seu livro *As formas do Falso*, Walnice
Nogueira Galvão ressalta a importância da pecuária no sertão. Quer enquanto elemento
unificador ou substrato material da existência, quer enquanto matéria que informa a visão
do narrador das relações humanas há, entre o sertanejo e animal, vínculos profundos. Ao
que parece, a seguinte assertiva vale também para a comunidade da Samarra: “a percepção
dos seres naturais é parte integrante da vida, como fonte de informação, como fruir de
companhia, como garantia de sobrevivência²⁰”.

Ora, essa mesma cultura do boi denota a importância de que se reveste a festa da
Samarra, “onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero” (p. 107). O
evento significa a própria criação do mundo. Toda construção e toda inauguração de uma
nova morada equivalem de certo modo a um novo começo, a uma nova vida. E todo
começo repete o começo primordial, quando o Universo viu pela primeira vez a luz do dia.
Mesmo nas sociedades modernas, tão fortemente dessacralizadas, as festas e os regozijos
que acompanham a instalação numa nova morada guardam ainda a reminiscência da
exuberância festiva que marcava, outrora, o *incipit vit nova*²¹.

²⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso*. SP: Perspectiva, 1986, p. 33.

²¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. SP: Martins Fontes, 2001, p. 54.

Descortina-se, ampliando-se na sina compartilhada, através de uma exploração da típica cena de fundação do arraial, em coloridas variedades de vestes, o universo religioso da festa. Eis que se ergue, em alto plaine, a primeira referência, a capela. Que se vai tornando o conteúdo da imagem leve do que antes pela ausência se deduziu ser um arraial. “Benzia-se a capela – templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa, no fim de uma altura esplã, de donde a vista se produzia” (p. 107).

O narrador prossegue na descrição. Do plano geral havíamos passado à imagem concreta da capela, para daí adentrarmos seu interior, vasculhando seus enfeites e adornos, donde afluímos à superfície, como a ver, pela primeira vez, o chão e o céu.

Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, êle sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, côr de onça-parda. Se esquecia. “Manuel Jesus Rodrigues” – Manuelzão J. Roíz: – gostaria pudesse ter escrito também debaixo do título da Santa, naquelas bonitas letras azúis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora mandara vir. *Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquêle lugar da Samarra se fundava* (p. 107, grifos nossos).

O trecho acima, além de apresentar o vaqueiro Manuelzão, personagem principal de *Uma Estória de Amor*, antecipa, em certo sentido, alguns valores do sertanejo, intimamente associados à vida errante do sertão. Se Manuelzão revela, ao longo da narrativa, certos anseios: seja ver o reconhecimento de seu nome, seja estabelecer-se em seu quinhão de terra, sua vivência festiva, ao que parece, é menos a expressão de determinados valores arraigados na cultura do sertanejo do que uma profunda reflexão acerca da condição humana. Tendo como *leitmotiv* a festa de fundação da Samarra, o conto *Uma Estória de*

Amor atualiza “os saberes” do sertão, colocando em diálogo as várias vozes que se apresentam em sua composição.

É mister, antes de mais, pensar o modo como os acontecimentos se entrelaçam no conto, ao investigar alguns dos registros de temporalidade que concorrem em sua construção.

1.3. Tempo e narrativa

A importância do tratamento concedido ao tempo, na obra de Guimarães Rosa, foi percebida com acuidade pelo crítico Benedito Nunes, em seu ensaio *A matéria vertente* sobre o romance *Grande sertão: veredas*. O tempo do esquema épico do romance sofre a interferência da reflexividade da narração, que tematiza a experiência do tempo juntamente com o mundo. Duração e reminiscência, quando emergem na narração de Riobaldo, detonam por vezes o questionamento da relação entre o narrado e o acontecido. Na perspectiva da reflexão elaborada na narrativa, distinguem-se outros modos de temporalidade, referidos em distintas passagens do romance²².

Essa problemática do tempo, por outro lado, tem suas raízes num processo mais amplo, cujas transformações levaram ao abandono da perspectiva clássica e à quebra da tradicional linearidade temporal no romance moderno. A arte moderna, seja através da pintura não-figurativa, seja através da eliminação da sucessão temporal no romance, estaria renegando, ou, pelo menos, lançando dúvida sobre a visão desenvolvida no Renascimento, coroada pelo projeto de Kant, que deposita na consciência humana a faculdade de prescrever leis ao mundo.

Abandonar essa certeza ingênua na posição divina do indivíduo seria, segundo Anatol Rosenfeld, exigência de uma época em que os valores são fragmentados e a situação do homem, ante um mundo em rápida transformação, requer adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra de arte.

A perspectiva, de início recurso artístico para dominar o mundo sensível, torna-se então signo da distância entre o indivíduo e o mundo, distância de que ela é a expressão

²² NUNES, Benedito. “A matéria vertente”. In: *Seminário de Ficção Mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual da Cultura de Minas Gerais, 1983, p. 22.

decisiva desde quando o homem já não tem a fé renascentista na posição privilegiada de sua consciência e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista”.

Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfações tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectívica. Esse culto do arcaico, esta glorificação do início e do elementar são típicos justamente para as vanguardas mais requintadas²³.

Essa procura, em verdade uma tentativa de ver mais fundo, parece figurar em *Uma Estória de Amor* pelo menos de duas maneiras. O abandono da perspectiva ocorre, por um lado, no plano da narração: o conto é narrado, desde o início, num estilo livre indireto, em que a voz do narrador passa, com certa facilidade, da onisciência ao tempo interior do personagem Manuelzão. Ao incorporar em sua estrutura uma certa problemática do tempo, o conto *Uma Estória de Amor*, de outra parte, tematiza-a sob vários ângulos. Se a estrutura dessa narrativa não corresponde aos moldes tradicionais, rompendo com a idéia de sucessão temporal, de outra parte, os acontecimentos da narrativa procedem – segundo seus possíveis sentidos – de uma instância que suplanta o homem, o indivíduo. No sertão, dir-se-ia, o homem se dá conta de que não está *em face do mundo*. Ao invés, como na antropologia do catolicismo popular: “tudo vem de mais longe” (p. 15), “as coisas se emendavam” (p. 16) – os desígnios não estão meramente em mãos humanas. De outro modo, não se compreenderia o sentido das seguintes palavras do crítico Alfredo Bosi:

²³ ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. SP: Perspectiva, 1976, p. 77-88.

O sertanejo crê no Destino, na sorte e no azar, e a sua crença é tanto mais sólida e justificada quanto menor é o seu raio de ação consciente sobre o que lhe há de suceder. Quando toda grande modificação vem de fora, o “dentro” não precisa se desenvolver nenhuma razão de previsibilidade de longo alcance, nenhum projeto que amarre fins e meios, a não ser aqueles que cabem no dia-a-dia da sobrevivência. No mais, que alma almeje o que bem quiser. A ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer.

Guimarães Rosa entra em sintonia com essa ‘alma de um mundo sem alma’, como Marx define com o maior dos realismos a religião dos oprimidos. A sua narrativa, que parece a tantos ardidamente moderna e até mesmo experimental pela ousadia das soluções formais, realiza, com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico popular.

Penso em certos momentos que soldam passagens entre extremos, de maneira aparentemente insólita, quase mágica, mas que obedecem, no cerne, a modos de ver próprios da imaginação rústica²⁴.

Neste estudo comparativo, Alfredo Bosi menciona o acaso, o imprevisto, como uma diferença marcante entre a visão de mundo que se apresenta na obra de Graciliano Ramos e na obra de Guimarães Rosa. Há, no primeiro, uma visão determinista do destino humano, regido pela necessidade. Já no segundo vige uma indeterminação quanto ao destino do homem, de certo modo ancorada numa figuração que problematiza e confere abertura ao tempo. Da situação mais adversa pode surgir a mudança, pode sobrevir a libertação, a qual, contudo, depende do esforço e da busca da criatura.

Associada a essa concepção providencial do tempo cuja marca é a abertura e a indeterminação, parece haver uma dimensão formativa nas narrativas de Guimarães Rosa. Aliando-se ao imaginário arcaico popular ela vem de um tempo em que não há um centro fixo ocupado pelo homem no mundo. Poder-se-ia captá-la no universo das narrativas, homólogo ao do vaqueiro em seu percurso pelo desconhecido: as sendas da memória, do

²⁴ BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. SP: Ática, 1988, p. 23.

desejo, do amor e do esquecimento. Foi essa dimensão formativa que permitiu a Alfredo Bosi completar:

o sertanejo hostilizado recebe das mãos de Guimarães Rosa um tratamento animista pelo qual a própria fisionomia da necessidade exterior (a travessia empática, a árdua tarefa) vira meio de cumprir a necessidade interior, que é o desejo de felicidade eterna. Entre o peso da matéria, natural ou social, e a graça da comunhão enfim alcançada, não haveria, a bem dizer, um salto mágico, mas um movimento que sai das entranhas da criatura querençosa, padecente ou compadecida²⁵.

Em tais termos, faz-se compreensível a seguinte assertiva: as narrativas e os personagens de *Uma Estória de Amor* podem ser vistas como uma reflexão multívoca acerca da condição humana. Será nesse sentido que prosseguirá nossa investigação, após analisarmos algumas figurações do tempo que aparecem no conto.

Quase desnecessário dizer que se tem, como ponto de partida, sempre, o próprio tempo da narrativa, afinal, a fonte dos tempos. Por mais imediatez que consiga com o presente, isto é, por mais próxima temporalmente que esteja do “fato” narrado no tempo em que este ocorre, toda narração será sempre sua evocação, noutras palavras, sua memória, sua recuperação do passado²⁶.

Tão logo descrita, em planos abertos, a Samarra, situamo-nos no movimento da festa, no tempo consagrado do qual os outros procedem. A festa, ato coletivo por excelência, é não só o elemento que enfeixa e organiza todos os acontecimentos do conto, mas também o espaço privilegiado que arranca da destruição e da morte o tempo da experiência. Longe de comemorar uma memória imediata, a festa assinala um momento

²⁵ Ibidem. p. 32.

²⁶ CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. SP: Mestre Jou, 1970, p. 56.

acima do tempo e da crise, possibilitando o resgate do irredimido e irrealizado. Com efeito, as oferendas depositadas à Nossa Senhora da Capela, pelas pessoas que chegam para a festa, indiciam, emergindo daquele horizonte do catolicismo popular, um outro tempo.

Todos traziam, sorrateiros, o que devia ser de Deus. Ovos de gavião – côr em côr: agudos pingos e desenhos – esvaziados a furo de alfinête. Orquídeas molhadas ainda do mato, agarradas a seus braços de pau apodrecido. Balaios com musgos, que sumiam vago incenso no seco das madeixas verde-velho. Blocos de cristais de quartzo rosa ou aqualvo. Pedras não conhecidas, minerais guardados pelo colorido ou raro formato. Um boné de oficial, passado um lação de fita. Um patacão, pesada moeda de prata antiga. Uma grande concha, gemedora, tirada com as raízes, tão longe do mar como de uma saudade. E o couro, sem serventia e agourento, de um tamanduá inteiro e prêto, o único que desse pêlo já se achara visto, e que fora matado no Dia-de-Reis. Apareceu mesmo um jarro de estanho, pichel secular, inexplicável. E houve quem ofertasse dois machados de gentio, lisas e agumiadas peças de sílex, semelhando peixes sem caudas, desenterrados do chão de um roçado montês, pelo capinador, que via-os o resfrio de raios caídos durante as tempestades do equinócio. (...) Assim a idéia da capela e da festa longo longe andava, de fé em fé, pelas corovocas da região. (p. 108-109)

Daí poder-se-ia chegar facilmente a uma idéia de simultaneidade temporal, que retira, por assim dizer, o peso da sucessão no encadeamento das ações humanas. De certo modo, a importância de uma investigação acerca do tempo é atestada por Guimarães Rosa, quando entrevistado pelo crítico alemão Günter Lorenz:

Você, meu caro Lorenz, em sua crítica ao meu livro escreveu uma frase que me causou mais alegria que tudo quanto já se disse a meu respeito. Conforme o sentido, dizia que em *Grande Sertão* eu havia liberado a vida, o homem, do peso da temporalidade. É exatamente isso que eu queria conseguir. Queria libertar o homem desse peso, devolver-lhe a vida em sua forma original²⁷.

²⁷ ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Coleção Fortuna Crítica* v. 6. Org. Eduardo F. Coutinho. RJ: Civilização Brasileira, 1983, p. 84.

O tempo parece, pois, gerado em várias camadas. Como se cada objeto, nesse tempo destinado ao sagrado, fosse a expressão de uma diversidade de tempos – passando da pedra ao sílex, até chegar ao equinócio – que ali se encontram. Cada um deles é uma pequena narrativa, tecendo a seu modo a memória do sertão.

Dentre os regimes de temporalidade que se pode encontrar em *Uma Estória de Amor*, merece especial atenção o tempo interior do personagem Manuelzão. Ora apresentando as reminiscências do personagem, ora expressando seus pensamentos e seus desejos, esse tempo, além de constituir a estrutura da narrativa, é como um fio sutil situado no ponto em que se ligam o imaginário coletivo e a experiência individual.

Enquanto fala da construção da Samarra, do trabalho, da festa e dos preparativos para a saída da boiada, a narrativa conta uma outra história, a da interioridade do personagem Manuelzão, fazendo um movimento de fluxo e refluxo como o mar em dia de ressaca. Na sua vida de homem solitário, mais habituado ao trabalho que ao lazer, Manuelzão não tivera muito a ocasião para se deixar imergir no mundo da subjetividade e da fantasia. A festa será, portanto, um momento privilegiado que lhe propicia refazer – rememorando – seu itinerário de homem pobre e só.

A trama narrativa de *Uma Estória de Amor* deixa ver um novelo permeado por fissuras, pelas quais adentram o mundo de imagens, lembranças, desejos e pensamentos. Deste modo, sua seqüência linear, constituída por todos os eventos que se referem à festa de fundação, é freqüentemente desmanchada pelas manifestações do mundo interior do vaqueiro Manuelzão, trazendo à tona o que está latente, e operando com freqüência deslocamentos do tempo e do espaço.

É preciso dizer, entretanto, que o entrelaçamento dessa história de Manuelzão, protagonista do conto, e daquele outro fio narrativo da festa, não se dá de uma maneira simples. Ao narrar a trajetória do vaqueiro Manuelzão, incorporando as suas reminiscências, o conto desdobra o tema da memória, mostrando a interferência dos vários participantes, cada um deles carregando também a sua história. Assim, as narrativas brotam de um manancial coletivo, mas a rede que elas formam unidas – alhures denominada memória coletiva – com nenhuma delas se confunde. Uma tal idéia informa a composição de *Uma Estória de Amor* que, assim como *As Mil e Uma Noites*, constitui-se englobando uma miríade de outras narrativas.

O objetivo dessa reflexão acerca do tempo foi mostrar sua importância na compreensão dessa rede de narrativas. Nela a memória, geradora desses tempos e saberes que se atualizam na festa de fundação, é o elo no qual se trançam a experiência individual e a experiência coletiva. O que nos permite dizer, aliás, que o itinerário festivo de Manuelzão se dirige a essa teia comum da memória.

Pensemos, a seguir, o desdobramento de alguns fios dessa teia, retomando, a esse propósito, passagens que tematizam – incorporando na estrutura narrativa – essa problemática do tempo. De um lado, elas apontam para a própria forma como se compõe o conto; de outro, não nos parece possível, sem investigá-las, compreender as principais questões de *Uma Estória de Amor*.

1.4. A casa e o riacho

A descrição que o narrador faz da construção da casa da Samarra possibilita compreender o caráter coletivo da festa e, em última instância, da própria narrativa. Gerada a partir do trabalho de muitas mãos, a casa (e por extensão a festa e a narrativa) ganha uma feição própria, que não se confunde com a variedade de elementos que interferem em seu desenho:

Aqui era umas araraquaras. A Terra do Boi Solto. Chegaram, em mês de maio, acharam, na barriga serrã, o sítio apropriado, e assentaram sede. O que aquilo não lhes tirara, de coragens de suor! Os currais, primeiro; e a Casa. Ao passo que faziam, sempre cada um dêles recordava o modo feitio de alguma jeitosa fazenda, de sua terra ou de suas melhores estradas, e queria remedar, com o pobre capricho que o trabalho muito duro dá desejo de se conceber; mas quando tudo ficou pronto, não se parecia com nenhuma outra, nas feições, tanto as paragens do chão e o desuso do espaço sòzinho tem o seu ser e poder. (p. 112)

O sertão, como vimos, não se situa em um lugar geograficamente definido. Vemo-lo através da tradição literária que se lhe voltou à atenção²⁸. Nenhum escritor brasileiro, entretanto, parece ter-se dado conta com tal agudeza dessa indeterminação quanto Guimarães Rosa, tornando-a, demais, signo de sua ficção. O que unifica esse sertão diverso, segundo Walnice Galvão, é a presença do gado. Não por acaso a construção da casa está intimamente associada à construção do curral e dos estabelecimentos que dão suporte à manutenção da cultura pecuária. A importância fundamental do gado se inscreve nos topônimos, nas narrativas e no *modus vivendi* do vaqueiro, cuja convivência com os

²⁸ Veja-se, a este respeito, o já citado *Dicionário da Terra e da Gente do Brasil*. Em *Inocência* de Visconde Taunay o sertão localiza-se no Mato Grosso do Sul. A expedição de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, atravessa o norte de Minas Gerais e chega aos confins da Bahia, levando o autor à conclusão – após a marcante viagem – de que o sertão está também onde antes se julgava haver a civilização, isto é, em seu lugar de origem, o Rio de Janeiro. Enfim, vamos devassando o que não é o litoral, as paragens desabitadas do Brasil.

animais dá-se em vínculos estreitos. A história da ocupação do sertão, aliás, leva-nos à história da expansão pecuária.

A pecuária foi uma espécie de filha-pobre da economia colonial: se o empresário tinha capital, teria boas terras para plantar cana e escravos para trabalhar na lavoura e nos engenhos; se não tinha, estava obrigado a se contentar com o solo sáfaro do sertão e com a empresa quase sem investimento de criar gado. Para tanto, pouco se muda à superfície da terra; levantada uma casa coberta pela maior parte de palha, feitos uns currais e introduzidos os gados, estão povoadas três léguas de terra²⁹.

Importa-nos, por outro lado, dizer que a construção da morada naquela “terra asselvajada” (p. 11) se reveste de um conteúdo ritual. Significa a criação da ordem do mundo, a criação de uma referência no espaço. Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade.

Além de revelar essa relação íntima da vida do sertanejo com o gado; de apresentar a construção da morada, ou seja, o estabelecimento do cosmos, de uma referência no mundo, a construção da casa nos remete à problemática do tempo. Remete-nos, pois, ao tempo da reminiscência: “cada um deles recordava o modo feitio de alguma jeitosa fazenda” (p. 112). A visão da casa, símbolo de sua interioridade, provoca em Manuelzão um processo de reflexão³⁰ entremeado de fantasias e lembranças, no qual a voz do vaqueiro conduzirá a narrativa àquele “início tudo” (p. 111).

²⁹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do Falso*. SP: Perspectiva, 1986, p. 32.

³⁰ Remeta-se essa idéia ao referido tempo interior do personagem.

Enquanto Manuelzão se dirige à casa, para ver a chegada do povo, a descrição do narrador pinta a multiplicidade de figuras que descem a ladeira e chegam para a festa, situando, ao cabo, o ponto em que está a casa.

Aquém, no têço baixo dessa aba, era a Casa.
Sua casa. Sempre pudesse ser. Mas lá, a Samarra, não era dêle. Manuelzão trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado. (...) E na Samarra todos enchiam a bôca com seu nome: de Manuelzão. Sabiam dêle. Sabiam da senhora sua Mãe, dona Quilina, falecida. Sua mãe, que, meses antes, velhinha, viera para aquêle êrmo, visitando-o. Pudera ir buscá-la, enfim, era a primeira ocasião em que se via sediado em algum lugar, fazendo de meio-dono. (p.111)

Do espaço físico percorrido pelo personagem somos imersos no tempo do fluir de sua consciência. Esse movimento recorrente de abertura para os acontecimentos da festa e fechamento no mundo interior do vaqueiro, esse “princípio de desmancho e recriação”, no dizer de Sandra Guardini, é o procedimento que organiza a narrativa.

Ele está presente na configuração do espaço, uma vez que o espaço do real se desmancha para recriar-se como espaço interior; no tempo, que abarca presente, passado e futuro, transformando-se em tempo subjetivo; no foco narrativo, que desmancha sua onisciência seletiva para acolher a coralidade de vozes presentes na narrativa; no próprio modo de ser do personagem central, que vê sua força e poder se desmancharem em fragilidade e angústia; e, por último, no enredo, cujos contornos se desfazem para recriar uma narrativa que emerge do poço insondado do passado de Manuelzão³¹.

A quebra do relato linear, a busca de outras formas de duração, de outros ritmos, permite realizar o que se diria, segundo E.M. Forster, ser constitutivo do bom romance. A vida diária se compõe, praticamente, de duas vidas: a vida no tempo e a vida nos valores. E nosso comportamento revela uma dupla sujeição. O que a história faz é narrar a vida no

³¹ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 25.

Tempo. E o que o romance faz, se for um bom romance, é incluir também a vida nos valores³².

Ora, a erupção do processo de reminiscência, apontado há pouco, possibilita ao narrador, imiscuindo-se na consciência do vaqueiro Manuelzão, um descortinar quiçá sem fronteira dos valores que dão conteúdo à vida desse sertanejo. No trecho aludido e nas linhas subseqüentes – em que o vaqueiro rememora a fundação do arraial (a Samarra) – é nítida a importância que se resguarda à posição de *pater familias*, à posse da terra e ao trabalho, este último confinando com os serviços do sertanista que, sob o mando de um proprietário ou sob zelo da coroa, leva ao sertão a civilização e a fé cristã³³.

O princípio do desmancho e recriação, indicado pela crítica Sandra Guardini, parece esclarecer-se na própria cosmovisão do catolicismo popular, segundo a qual o numinoso perpassa toda a realidade. Assim procedem, ao que parece, as narrativas que compõem o conto: um acontecimento qualquer gera uma narrativa, tornando-se mais do que, por si, é, à medida que se lhe acrescentam outras camadas de significação.

Naquele mesmo fio das lembranças ocasionadas pela visão da casa virão à tona outros dois acontecimentos: a lembrança da saga do riachinho e de como surgira a idéia de a construir a capela. Estamos a evocá-los simplesmente por estarem referidos à fundação da história e do lugar (a Samarra) e, num plano mais amplo, por se referirem à condição do homem, imerso no vir-a-ser do universo, com o qual está em concurso, acessando-o sob a mediação da memória: “Dera de ser também nessa época que um argueiro, um broto de

³² *apud* CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. SP: Mestre Jou, 1970, p. 62.

³³ A importância desses valores no que diz respeito às questões que permeiam o conto será discutida no capítulo seguinte, cujo título, por si, evidencia a razão. Fora preciso, porém, trazê-la a tona, para depois poder retomá-la adequadamente.

escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fosse. Se êle mesmo às vezes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um *comêço*, de separar alguma data a montante do *tempo*". (p. 115, *grifos nossos*)

A indagação acima é proferida pelo narrador imediatamente depois do episódio do riacho, ponto em que culmina a rememoração da fundação da casa, aliás, construída às margens deste sinal do *numinoso*, quer dizer, às margens do riacho. Signo da música e da memória, signo da matéria de que se compõe o mundo e do fluxo do tempo, o riacho merece atenção especial. Antes de analisarmos o episódio do riacho, pensemos na lembrança que ele provoca em Manuelzão:

Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro, nesses campos do mundo. Mas tudo vem de mais longe. E se lembrava. Um dia, em hora de não imaginar, falara à mãe: – “Aqui junto falta é uma igreja... Ao menos um cruzeiro alteado...” Dissera isto, mas tão sem rompante, tão de graça, que a mãe mais tarde nem recordou aquelas palavras, quando ela criou a idéia da capelinha na chã. Dêsse jeito, as coisas se *emendavam*. (p. 115-116, *grifos nossos*)

Um acontecimento, por si só, carrega uma narrativa que, por sua vez, para ser narrada, deverá remeter a outras lembranças, que se lhe agregam, que lhe conformam sentido dentro da rede de narrativas que é o conto. Esse caráter ecoante do episódio do riacho aponta, com efeito, para seus outros possíveis sentidos na narrativa, os quais, de resto, se esclarecem à medida que, por ele, são esclarecidas. Imagem que detona em Manuelzão a lembrança da mãe e da capela, o riachinho, ao que parece, remete à matriz, à origem, à recordação de uma lembrança anterior, a qual, por sua vez, se emenda no próprio círculo das narrativas. Eis a razão pela qual a significação profunda do riacho exige

perceber suas ramificações e suas relações com outros temas, dos quais podemos destacar a condição humana, o amor, a festa e as narrativas³⁴. Conforme Sandra Guardini,

o episódio do riachinho seco se constitui num enigma que prefigura o desfecho da narrativa e contém, em forma cifrada, o destino de Manuelzão. Esse pequeno embrião da história percorre suas camadas mais fundas, mimetizando a água, princípio do indiferenciado capaz da dissolução e da desintegração de todas as formas. É basicamente depois desse acontecimento na vida de Manuelzão que se lançam as questões fundamentais com as quais o personagem tem de se ver, mas para as quais não tem reposta, e que por isso mesmo lhe causam uma sensação inexplicável e desequilíbrio³⁵.

Comecemos, pois, a investigar a saga do riacho, que a seguir transcrevemos:

Porque, dantes, se solambendo por uma grotta, um riachinho descia também a encosta, um fluviol, cocegueando de pressas, para cair, bem em baixo, no Córrego das Pedras, que acabava no rio de-Janeiro, que mais adiante fazia barra no São Francisco. Dava alegria, a gente ver o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens, e a gente pensar o que era o valor daquilo. Um riachinho xexe, puro, esombrado, determinado no fino, com regojêio e suazinha algazarra – ah, êsse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber. Então deduziram de fazer a Casa ali, traçando de se ajustar a beira dele, num encôsto fácil, com piso de lajes, a porta-da-cozinha, a bom de tudo que se carecia. Porém, estrito ao cabo de um ano de lá se estar, e quando menos esperassem, o riachinho cessou.

Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que êle fêz, a pontuda falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. Aí, todos se levantaram, caçaram o quintal, saíram com luz, para espiar o que não havia. Foram pela porta-da-cozinha. Manuelzão adiante, os cachorros sempre latindo. – “Êle perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, êle tinha ido s’embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão olhou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cêra de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, êle se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gôta, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrêla d’alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sôzinho tivesse morrido. (p. 114-115)

³⁴ Noutras palavras, significa dizer que o conto esboça, a seu modo, uma reflexão acerca do mundo e do homem que se quer, segundo parece, cosmológica e, por conseguinte, antropológica, aos pensar as questões envolvidas na ordenação do universo e a condição que daí se dispõe ao homem.

³⁵ VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 31.

Um primeiro motivo já nos é evidente. O riacho tem um sentido religioso – no sentido de re-ligare – que se transmite ao restante das coisas e as gera, como na contigüidade que há entre ele mesmo e a casa, para cuja construção ele se tornara referência: o lugar em que deduziram fazer a casa fora assinalado pelo riacho; de seu tempo procedem todas as coisas; sua água é como a primeira água de que nos fala Tales de Mileto, princípio que confere realidade ao mundo, enfim, tem também o sentido que se recobre no termo grego *arché*³⁶.

A esse sentido de princípio, porém, virão acrescentar-se outros, referidos à vida nesse microcosmo, ou, se o quisermos, nesse cosmo peculiar que é o sertão roseano. Vemo-lo claramente quando começamos a “pensar no que era o valor daquilo” (p. 114), ou seja, quando vemos a vitalidade de sua presença/ ausência em toda a comunidade. Emanando do mesmo fio das lembranças evocadas pela visão da casa, o episódio do riacho deixa marcas inexoráveis em Manuelzão. Sua grande ausência se converte em presença constante no espírito de Manuelzão e no imaginário das estórias; constantes referências lhe são feitas ao longo do conto.

Seguindo o já citado procedimento da *emenda*, a história do riacho, constituída por dois parágrafos, condensa diversas questões de *Uma Estória de Amor*. Uma vez que se inicia o conto, a Samarra se preenche de som e movimento, povoada pelo aglomerado de mulheres, pelos romeiros que ali chegam e depositam suas prendas e oferendas. Manuelzão, atordoado pelo movimento das mulheres no interior da capela, sente-se fora de lugar e, como para refugiar-se, desloca-se para a sede da fazenda. A visão da casa ocasiona-lhe um

³⁶ Significa princípio, origem, causa primeira, segundo a 1ª ed. do dicionário grego-italiano *Le Monnier*, 1975, que tem por base o Liddell-Scott.

imbricado jogo de associações e lembranças, que encontram seu auge na historieta do riacho. Dessa visão, passa-se ao tempo da reminiscência: as lembranças do vaqueiro acedem à superfície, emendando-se ao fio da narrativa.

Poder-se-ia dizer, deste modo, que a primeira parte da narrativa é composta, no que diz respeito ao enredo, pelas lembranças do personagem, as quais abarcam, por assim dizer, a história do riacho. Emendada na primeira parte do conto, temos aqui uma história dentro da história – procedimento recorrente na obra roseana – e corroborado pelas imagens que descrevem o riacho. Correndo dentro da grotta, “formando escuro um tubo fundo” (p. 16) dentro das margens formadas pelas árvores – “vala” que devia ficar protegida –, olho d’água, mágoa nos olhos, a imagem do riacho exprime a idéia de uma coisa dentro da outra, segundo seu desenho no conto.

O episódio do riacho começa pela descrição, em tom lírico, da paisagem na qual suas águas correm. Remetendo narrador e personagem à um tempo de indeterminação, somente suspenso por uma remissão temporal precisa – “ao cabo de um ano de lá se estar” (p. 15) –, mas que contém a idéia de tempo cíclico, o próprio riacho remete a um tempo indeterminado, gerando uma atmosfera única no conto. Atestam-no o uso de expressões temporais um tanto quanto vagas – “dantes” e “no meio duma noite indo para a madrugada” – que, por assim dizer, lançam os eventos narrados para um momento de passagem, de termo e reinício: da noite para o dia.

Assim, a narrativa do riacho faz pensar nas origens. E diz respeito tanto à origem do cosmos – sinal do sagrado no espaço e *arché* – quanto à natureza, à matriz. Daí que seus sentidos se ramificam, ampliando-se à medida que outras narrativas se emendam e se somam à história.

Dir-se-ia que o sentimento de nostalgia que ela transmite, lado a lado com o lirismo de suas linhas, é constitutivo da busca poética de expressar a feminilidade e o universo infantil dessa pequena corrente de água. Em sua caracterização vê-se um acordo entre as vozes de personagem e narrador, ora fundidas: nela, vemos um riacho menino, sensual e erotizado.

Esse riacho menino e sensual pode ser visto assim que percebemos os adjetivos, os substantivos e os verbos escolhidos em sua descrição: “xexe”, “regojêio”, “suazinha algazarra”, “fluviol”, “regato”, “riachinho”, “boquinha”, “lagrimal”, “menino sozinho”, “solambendo”, “cocegueando”. O uso reiterado do gerúndio e do diminutivo, ademais, conferem um tom afetual a sua caracterização. Aos poucos se vai delineando uma figura humana, uma criança, com voz – “suazinha algazarra”, “silenciozinho”, “chio” – e corporeidade: “menino”, “boquinha” e “lagrimal”. Estamos, enfim, diante de um riacho personificado, cuja descrição denota feminilidade, sensualidade e musicalidade, associando-o ao universo da infância e dos sentidos.

Assim, como num crescendo, apercebemo-nos da amplitude simbólica dessa narrativa: dir-se-ia haver nela a construção de um sentido duplo, da água e do menino, da criança e do feminino, do tempo e da origem, da memória e do esquecimento, da música e do silêncio.

Os parágrafos que compõem a historieta do riacho estabelecem um nítido contraponto de estados: no primeiro, a linguagem traz consigo palavras que geram a idéia de música e de movimento, expressando o feitio travesso, alegre e abundante do riacho. O parágrafo seqüente, por outro lado, traz a ruptura desse universo, por assim dizer, paradisíaco, traz consigo o imprevisto: o silêncio, a ausência, o vazio. Sua composição

medida pela pontuação, a qual concede um ritmo quebrado à leitura, contrapõe-se ao parágrafo que o antecede – marcado pela fluidez travessa traduzida na linguagem – e narra justamente o momento em que silencia, em que cessa o fluxo das águas do riacho. O silêncio domina, subitamente, o espaço da Samarra. Atesta-o a sinestesia usada para exprimir a percepção sensível dos moradores da comunidade: “cada um sentiu, de repente, no coração, o estalo do silenciozinho que êle fêz, a pontuda falta da toada, do barulhino” (p. 115).

O influxo desse evento evidencia-se, ademais, na utilização de expressões paradoxais, que nos concedem o grau de perplexidade que atinge os presentes: “o *estalo do silenciozinho*”; “saíram com *luz*, para *espiar o que não havia*”. (p. 115, *grifos nossos*) À musicalidade transbordante do parágrafo inicial, vê-se contrapor o silêncio, “a pontuda falta da toada”, o término da “algazarra”. A mudez do riacho, a quebra do fluxo das águas só é interrompida pelo latido dos cães.

O simbolismo ambíguo das águas, gerador das imagens contidas nessa historieta, é um manancial de possibilidades. Princípio da indiferenciação, *arché* de todas as coisas, sua vitalidade é reforçada pela aparição da “estrela-d’alva” (p. 115). Símbolo da morte e do renascimento, essa estrela – Vênus – remete à matriz, aos sentidos, à embriaguez, à alegria e à festa³⁷.

Toda a construção da história do riacho, as imagens que a compõem e a amplitude do jogo de significações que nela se apresenta, fazem pensar que ela se refere a algo mais que o mero cessar do fluxo das águas. Da personificação do riacho como uma criança faceira que, metaforicamente representa o mundo da infância, povoado por música e

³⁷ CHEVALIER, Jean./ GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. SP: José Olympio, 2002, p. 937.

movimento – idéia progressivamente desenvolvida – chegamos, enfim, ao ponto que dá densidade ao sentido mais evidente dessa narrativa: “Era como se um menino sozinho tivesse morrido” (p. 115). Essa é a frase que finaliza o episódio do riacho, concretizando o jogo de contrastes anteriormente construído: o cessar das águas do riacho é como a morte de um menino.

A força poética com que se representa o riacho acrescenta-lhe, portanto, outros sentidos. A interrupção de sua música, o fim de seu movimento, geram a idéia de morte e ruptura do fluxo da vida que, associado ao universo da infância, no qual os sentidos são aguçados, permite pensar, também, na perda e no esquecimento dos sentidos. Dir-se-ia, portanto, que a narrativa do riacho se constitui numa alegoria, visto que as imagens e expressões que a compõem dão forma a uma realidade poética que, para além do mero acontecimento – o cessar das águas –, representa a ausência de som, o corte do fluxo e, enfim, a morte. A ambigüidade de sua imagética, no entanto, faz dela uma alegoria paradoxal – alegoria da morte que guarda em si a idéia de vida. Atesta-o a maneira como ela é construída: a relação contrastante entre plenitude e vazio, música e silêncio, vida e morte é uma constante. A presença da luz, do canto do riacho, da voz, está em contraposição, à ausência da luz, do canto, da voz (p. 114-115):

“(…) se solambendo por uma grota (…)”.

“(…) o regato botar espuma e oferecer suas claras friagens (…)”.

“(…) êsse não se economizava: de primeira, a água, pra se beber”.

“(…) o riachinho cessou”.

“Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram. (...) saíram com luz (...). Manuelzão segurando a tocha de carnaúba, (...)”.

“Foi no meio duma noite, (...)”.

“(…), pra espiar o que não havia”.

“Êle perdeu o chio...”

“(…) longe nos silêncios, ele tinha ido s´embora (...)”.

“(…) o derradeiro fiapo d´água (...)”.

Há, portanto, na narrativa do riacho, uma relação tensa entre a presença e o vazio, a vida e a morte. E Manuelzão sentirá o caráter vital desse evento que, aliás, o levará a pensar na morte, no passado e no desgaste do tempo. Na obra de Guimarães Rosa, o rio representa metaforicamente o curso da existência humana, como se pode ver no próprio nome do protagonista de *Grande sertão: veredas* – Riobaldo: rio baldado, ou rio bardo, rio de poesia. Expressando o corte do fluxo do tempo, o cessar das águas do riacho deixam no vaqueiro Manuelzão uma impressão profunda, levando-o a pensar sobre a velhice e a morte e desencadeando no personagem um processo de reflexão.

O episódio do riacho remete ao tempo cíclico, tempo da festa, ao qual suas imagens vêm conferir força e densidade poética. As impressões que esse acontecimento deixa no espírito de Manuelzão, porém, permitem relacioná-lo tanto ao tempo das origens, quanto ao desgaste que sucede ao ato cosmogônico. Uma vez gerado o cosmos, passa a haver diferenciação entre os corpos, isto é, individuação – o riacho é personificado e, por assim dizer, corporificado. Essa ordem em que os limites estão estabelecidos, porém, se desgasta, de sorte que a cosmogonia deve ser, de tempos em tempos, atualizada.

A quebra do fluxo das águas do riacho, portanto, encontra paralelo na condição sertaneja de Manuelzão, que sente em si o peso do tempo. À morte do riacho menino, à perda de sua música, acrescenta-se a “mágoa nos olhos”, que quer dizer, além de pesar, mácula, mancha nos olhos. O acontecimento sugere, assim, a perda da sensibilidade poética

e musical, então vedada ao vaqueiro Manuelzão; sugere a perda da vidência dos poetas que, habitando o tempo dos ciclos orgânicos, percebem a fluidez da natureza³⁸.

Isso que se perde e corre risco de cair no esquecimento se converterá na própria busca do conto. As razões dessa perda, por outro lado, se delineiam à medida que as reminiscências de Manuelzão compõe, junto com voz do narrador, a narrativa. Quer-nos, parecer, entretanto, que o drama desse percurso expressa apenas uma resolução das muitas possíveis a essa mesma condição. Mais ainda: o próprio itinerário do vaqueiro Manuelzão pede, ao que parece, remissão a outras resoluções da mesma condição sertaneja. Assim, parece pertinente vê-lo sob o prisma de um entre outros desígnios à condição humana, cuja problemática, aliás, apresenta outras saídas possíveis em *Uma Estória de Amor* como na obra de Guimarães Rosa.

Se o cessar das águas do riacho afeta diretamente o personagem Manuelzão, sua importância, por outro lado, é vital para toda a comunidade. O enigma proposto pelo riacho permanece sendo um mistério, simplesmente pelo fato de que não há uma resposta unívoca. Em Manuelzão, entretanto, o que atesta seu esforço para lembrar-se de seu itinerário, permanece o desejo de que as águas do riacho novamente corram pela Samarra. De sorte que remissões ao riacho se tornam freqüentes ao longo da narrativa:

Ou era: assim, às vezes, a gente acordava, no meio da noite, perdido o sono, parecia estar escutando outra vez o riachinho, cantar em grotta a baixo, de checheio. Não era. Mas era mais do que do que quando a gente se alebrava da mãe; porque, para se lembrar do riachinho, não era preciso ocasião, nem motivos, nem conversa. E porque a gente não se esquecia – d'ele sendo como sempre. (p. 144)

Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. (p. 146)

³⁸ SANTOS, Laymert Garcia. "O tempo mítico hoje". In: *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes. SP: Companhia das Letras, 1992, p. 199.

Ah, estava fazendo mais sua ausência o sutil riachinho, que por um simples erro se tinha errado, e havia tanto tempo, ali à porta. (p. 163)
(...) chegava até a um ponto da cama do riachinho seco. (p. 63)
(...) um dia tornar a escutar, ladeira abaixo, o sissipe do riachinho. (p. 178)

As remissões ao riacho terão seu ápice ao final do conto. Na narrativa do velho Camilo – *A Décima do Boi e do Cavalo* – o riacho volta a correr religando o mundo sensível e o imaginário. Antes disso, porém, pensemos as relações do episódio do riacho com o que, doravante, chamaremos desígnios possíveis à condição humana. O que significa dizer que mais do que explicitar as questões do itinerário particular do vaqueiro Manuelzão, o conto e a narrativa do riacho – em suas ramificações de sentido – são uma profunda e abrangente reflexão sobre a condição do homem no mundo.

Segundo Kathrin Rosenfield,

a aspiração do narrador não consiste na rememoração enquanto tentativa de estabelecer o que lhe aconteceu individualmente; ele não visa rememorar sua vida como sendo delimitada pelas determinações geográficas (do sertanejo) e sociais (do jagunço). O que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular³⁹.

A aspiração do narrador, segundo tais palavras, refere-se a tudo aquilo que diz respeito à condição humana; noutras palavras: refere-se à “matéria- vertente” que, em *Grande sertão: veredas*, é metáfora da condição humana em todas as suas dimensões: física, ética e lingüística. Essa assertiva se dirige àquele romance, mas é válida, ao que parece, para toda a obra de Guimarães Rosa e, naturalmente, para o conto *Uma Estória de Amor*.

³⁹ ROSENFELD, Kathrin H. *Os Descaminhos do Demo*. RJ: Imago, 1993, p. 12.

É o que, em seguida, esperamos mostrar, explicitando as relações de outros personagens do conto e da obra desse escritor com as questões condensadas na saga do riacho: o peso do tempo, a perda da sensibilidade musical, a inquietação com a morte e o sentido do ciclo vital. Para tanto, recorreremos, também, a uma breve análise comparativa dos contos *Uma Estória de Amor* e *Meu tio o Iauretê*, a fim de consolidar alguns pontos de nossa proposta interpretativa.

2. O HOMEM E A FESTA

A festa, uma festa! Por si, êle nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa.

Uma Estória de Amor.

2.1. O sertanejo e a condição humana

Pode-se dizer, por diversas razões, que a experiência festiva de Manuelzão é marcada por uma *tensão constante*. Atesta-o, claramente, as questões com as quais esse personagem tem de se haver ao longo da narrativa, prefiguradas na saga do riacho que, como vimos, sinaliza o peso do tempo na criação.

“Todavia, num senão, o situado escolhido não dera ponto. Por tanto, podia merecer nome outro: o de “Sêco Riacho”, que o velho Camilo falou. O velho Camilo tivesse idéia pra êsse falar, era duvidoso; e alguém acusara por ele. Mas Manuelzão sabia, o inventante tinha sido mesmo o Adelço, que censurava, que escarnecia. Por conta de um erro. E de quem tinha sido o erro? Mas que podia acontecer a qualquer um mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo.” (p. 114)

O trecho acima faz que nos voltemos novamente ao riacho. Enquanto princípio de todas as coisas, o riacho é o lugar em que se manifesta o sagrado; ele indica o ponto propício ao estabelecimento da ordem do mundo. As águas, entretanto, “não são dotadas da mesma força que santuários assentados sobre a rocha. Um simples ato de impiedade e o extraordinário desaparece⁴⁰”.

O esvaecimento das águas do riacho, entretanto, não é sucedâneo de autoria determinável. Seja-nos permitido repetir: “Mas que *podia acontecer a qualquer um* mestre de mais sertão, pessoa perita nas solidões e tudo” (p. 114, *grifos nossos*). Esse acontecimento, ao que parece, encontra suas razões na própria necessidade – derivada da instauração da cultura – da repetição do ato criador da ordem do mundo. A vida na cultura gera a separação entre os homens, os deuses e os outros seres da natureza, e o que deriva

⁴⁰ MATA, Sérgio da. *Chão de Deus*. Berlim: Wissenschaftlicher Verlag, 2002, p. 108.

daí é a necessidade do trabalho. Cessara o manancial que tudo gerava e, doravante, está-se sob o jugo do trabalho, sem o qual as necessidades não podem ser satisfeitas:

Secara, e, de agora, desde os três anos, tôda manhã, cada por dia, o Chico Carreiro atrelava suas quatro juntas de bois, e desciam até às Pedras, o carro cheio de latas, para buscar a água do usável. Sempre as crianças o acompanhavam; e, às vezes, o velho Camilo. (p. 116)

Essa condição humana permeada por tensões – na qual o homem se torna uma coisa entre as coisas do mundo – revela-se, com efeito, no itinerário de Manuelzão. O processo de rememoração desencadeado no personagem diante do imprevisto da festa, assim como suas reflexões, expressam, nesse sentido, tanto seus conflitos quanto uma tentativa de resolução. Vejamos, pois, o *modus vivendi* do vaqueiro e suas implicações a esse respeito.

O itinerário singular de Manuelzão configura-se, em certos aspectos, em torno da temática do movimento constante das viagens. Mandado pelo fazendeiro Frederico Freyre ao sertão para desbravá-lo, Manuelzão está submetido aos laços de fidelidade que o ligam ao verdadeiro dono das terras. Em tal condição de agregado, esse personagem vai se dando conta de que seu trabalho compulsório o reduz à condição de coisa:

Manuelzão, como os dois campeiros escutava, não conseguia ser mais forte do que aquelas novidades. – “Estória!” – ele disse, então. Pois, minhamente: o mundo era grande. Mas tudo ainda era muito maior quando a gente ouvia contada, a narração dos outros, de volta das viagens. Muito maior do que quando a gente mesmo viajava, serra-abaxo-serra-acima, quando a maior parte do que acontecia era cansativo e dos tristonhos, tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acêrto escravo de todos, sem soberania de sossego. A vida não larga, mas a vida não farta. (p. 124)

E, logo adiante, pensa: “De desde menino, no buraco da miséria. Divisou a lida com gado. Transitar boiadas. Mas agora, viera bem chegado, àquele aberto sertão, onde havia de se acrescentar, *onde esquecia os passados*” (p. 124-125, *grifos nossos*).

Sobre os trechos que se acaba de citar dois pontos merecem ser destacados. O primeiro é a interjeição refratária de Manuelzão às narrativas, as quais não traduziriam, segundo ele, a vida como ela é, ou seja, o já mencionado caráter objetificador do trabalho. Em segundo lugar, a relação entre o avanço do desbravamento do sertão e o esquecimento do passado, isto é, o esquecimento de sua própria trajetória. Os anseios de Manuelzão pela posse e pelo progresso, com efeito, são recorrentes ao longo da narrativa:

Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquêlo patamar confortado, espécie de começo de terminar. *Dali, ia mais em riba*. Tinha certeza. E na Samarra todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão. (p. 111)

Os tempos estavam ruins em toda parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim de Manuelzão, tão forte a ação dele prometia à gente *lucro de progresso*, seu ânimo arrastava empós seguinte e comparsas – era um condão, ele mesmo sabia disso. (p. 113)

Mas, na Samarra, ia mas era firmar um *estabelecimento maior*. (p. 111-112)

Mais havia de *redondear* aquilo, fazenda grande confirmada. (p. 125)

Se a rasgo não se lida, todo santo dia, com vontade de *abrir um adiante*, então tudo desmerece, *desanda*, de pior, pior, pra trás, as coisas ganhas começam a escapular, vão não estando nas mãos da gente. Trabalhar até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale. (p. 142)

O lugar carecia de *progressos*. (p. 143)

Ir, por caminhos de caatinga Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão, dizer seu nome. Pra que? Só estamos repisando o que foi do bugre. Quem picou as primeiras terras? Além, além, de aviso, sempre jogando mão, mas sobrerrestado – senhor seu sem valadio... Um desânimo? Sério não sendo: mais só estados passageiros, dúvida de saúde. Pôr freio em si mesmo. Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. (p. 146)

Como notou Ana Maria Machado, o nome de Manuelzão é composto em várias camadas. É a soma da *mão* (que comanda), *Noé* (que inicia) e *-zão* (que é grande)⁴¹. Se isto está certo, é mister, por outro lado, ressaltar que esse herói que comanda e inicia, está – à diferença de Noé que viveu no tempo dos ciclos orgânicos – a meio caminho entre o tempo histórico e o tempo do personagem bíblico. Em verdade, poder-se-ia dizer que essa valorização do trabalho, da qual seria expressão máxima o progresso *ad infinitum*, lança as realizações humanas para além do ciclo vital, gerando, destarte, uma distância entre o homem e o mundo sensível.

Segundo Max Weber, o escritor russo Leon Tolstói refletiu, sobretudo em seus últimos escritos, de modo peculiar sobre a relação que há entre o progresso e a perda do sentido do ciclo vital. As reflexões de Tolstói se acercavam do problema de ser ou não a morte dotada de sentido. E sua resposta foi: para o homem civilizado, a morte não tem sentido. E não o tem porque a vida individual do homem civilizado, colocada dentro de um progresso infinito, segundo seu próprio sentido imanente, jamais deveria chegar ao fim; pois há sempre um passo à frente do lugar onde estamos, na marcha do progresso. E aquele que morre não chega ao ápice situado no infinito. Em contraposição, Abraão morreu “velho e saciado da vida”, pois estava no ciclo orgânico da vida. Sua vida, consoante seu significado e à véspera de seus dias, dera-lhe o que tinha a oferecer. Para ele, não havia enigmas que pudesse querer resolver, de sorte que poderia ter tido o “bastante” da vida (WEBER, 1963, p. 166).

Essa reflexão se relaciona, decerto, com os conflitos de Manuelzão. De certo modo adstrito ao tempo histórico – tempo do progresso – a preocupação com o trabalho e a

⁴¹ MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. RJ: Imago, 1976, p. 165.

ordenação da festa não o deixam entregar-se ao fluxo e ao movimento que, a todo o momento, chamam-lhe. Seria bem possível, ante tais questões, ler a trajetória de Manuelzão à luz da história local que liga a formação de sua identidade à terra, ao trabalho e à família:

Semelhantemente, êle havia de mais progredir. Não estava com sonhice, não cuspiam para cima, não despautava. Mas êle sabia os seus e os vossos. Deus desse saúde! Assim êle ia investindo, a todo seu poder, nos antebraços do tempo. Trabucava. Se a rasgo não se lida, todo santo dia, com vontade de abrir um adiante, então tudo desmerece, desanda, de pior, pior, pra trás, as coisas ganhas começam a escapular, vão não estando nas mãos da gente. Trabalhar, até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale. O senhor do Vilamão. (p. 142)

Essa passagem, com efeito, permitiria uma tal leitura. Nela, pode-se ver que a ascensão social está ligada, na perspectiva de Manuelzão, à conquista – por meio do esforço pessoal e do trabalho – de uma propriedade e de um nome, o que equivaleria à posição do patriarca, que se completa com o estabelecimento de uma família. Essa, ademais, a razão pela qual ele se espelha no senhor do Vilamão, o fazendeiro mais rico que comparece a festa da Samarra.

Parece pertinente, portanto, interpretar o conto *Uma Estória de Amor* focalizando as contradições histórico-sociais que marcam a fragilidade desses homens livres atrelados a uma condição de servos que beira a escravidão. Uma tal leitura, por outro lado, além de ser a marca de boa parte da crítica do conto, não está isenta de perder de vista o caráter eminentemente universalista que essa problemática adquire na obra de Rosa⁴². Se o sertão, como ficou dito, é o modelo de cosmos do escritor, vejamos, pois, o que esse cosmos

⁴² Esse viés é enfatizado sobretudo em *Encenações do Brasil Rural em Guimarães Rosa* de Deise Dantas Lima, mas comparece, também, em *Puras Misturas* de Sandra Gardini, sendo estes dois dos principais estudos que focalizam com mais vagar o conto *Uma Estória de Amor*.

peculiar – que parte de elementos locais – expressa de universal no que diz respeito à condição humana.

Quando perscrutamos o mundo dos valores do vaqueiro Manuelzão, vemos que para ele o trabalho é um bem supremo, ao passo que a festa, o ócio e o prazer, causam-lhe, a todo o momento, uma sensação de desconforto. Não por acaso, ele é caracterizado, desde o início da narrativa, numa posição de mando e ordem – “vigiava”, “mestrear”, “comandar”, “o mais forte”, “o governo do mundo dali” – a qual se contrapõe, no decurso da narrativa, ao informe, à desordem, ao imprevisto, ao movimento da festa.

Em *Uma estória de Amor*, a comunhão da festa sugere a mesma problemática do homem que sente o arrebatamento da embriaguez que se lhe apodera e excede, mas que, no entanto, pelo hábito e pelo embotamento se agarra à medida e à individuação, à consciência e à ordem do mundo. Desde o início, submergimos no movimento efervescente da festa de fundação de uma comunidade tradicional: a Samarra. De todas as rotas do sertão chega o povo. Das vozes que soam em coro uma destoa da aquiescência geral.

Através dessa voz dissonante configura-se, em certo sentido, o conflito que caracteriza a condição do homem: chamado a tomar parte na comunhão da festa, o homem se vê entre a ordem do mundo – que o separa dos outros e da natureza – e a desmedida, na qual a experiência de um *nós* quiçá poderia se realizar.

A voz de que falamos é a do vaqueiro Manuelzão. Seus pensamentos, não raro, fundindo-se à voz do narrador, tomam as rédeas da narrativa, trazendo à tona o conflito aludido. Sobreestimando sua posição de chefe na Samarra, Manuelzão vigia os preparativos, não entende o “mover-se das mulheres”, e desconfia da “criancice duma bôa gente” que traz as mais variadas oferendas a nossa senhora da capela.

Se, por um lado, Manuelzão é esse homem apegado à ordem do mundo, à consciência e à individuação – signos de Apolo, o deus plasmador –, não é menos visível o chamado de Dioniso, a exaltação que o perpassa, tão logo se inicia a festa. Na passagem abaixo, pode-se entrever o tenso jogo dos impulsos que, alhures, soube o filósofo nomear tomando de empréstimo a feição daquelas divindades⁴³.

Sua animação o levava, crescente. Não que descuidasse, por uma hora sequer, o govêrno do mundo dali: determinar aos campeiros a fazeção de cada dia. Mas, desde uns dois meses, quando principiara, media rude impulso, o fervor que o influía era aquêle. Primeiro, ter a capelinha pronta – uma ação durável, certa. Daí, gastando um prazerzinho, tomara fôlego. Mas não bastava. Carecia da sagração, a missa. A festa, uma festa! Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa. (p. 109-110)

A tensão que apontamos parece, com efeito, uma oportuna possibilidade para se pensar a condição do homem, cujos fios irradiam, como intentamos mostrar, em várias direções. Nas palavras de George Bataille:

o primeiro trabalho fundou o mundo das *coisas*, ao qual corresponde geralmente o mundo profano dos antigos. A partir da posição do mundo das coisas, o próprio homem se torna uma das coisas desse mundo, pelo menos no tempo em que trabalhava. É dessa desgraça que o homem de todos os tempos esforçou-se para escapar. Em seus mitos estranhos, em seus ritos cruéis, o homem está antes de tudo *em busca de uma intimidade perdida*⁴⁴.

Poder-se-ia dizer que tais palavras explicitam certos anseios e conflitos humanos – exemplarmente figurados em Manuelzão e noutros personagens roseanos – cujas extensões deixam marcas no domínio do trabalho e do amor, do tempo e da música, da linguagem e das narrativas.

⁴³ Referimo-nos à Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*.

⁴⁴ BATAILLE, Georges. *A noção de despesa – a parte maldita*. RJ: Imago, 1975, p. 95.

É digno de nota, no sentido indicado, o traço reflexivo do personagem Manuelzão. Assim como o caracteriza o comando e o anseio pela ordem, seus pensamentos também tecem a narrativa, ora investidos em memórias, ora na tentativa de entender o movimento e a condição das pessoas que vieram à festa. À medida que se desenrola a narração, uma outra voz, dir-se-ia, descola-se da voz do narrador, conquanto ambas se deixem confundir: essa voz é a que emana dos pensamentos de Manuelzão.

Que povo, o desse baixío, dum sertão, das brenhas! De onde tiravam as estúrdias alfaias, e que juízo formavam da festa que ia ser, na Samarra, na capelinha feita? Êsse cafarnaúm! (...) Criancice duma bôa gente, que remexia em seus trastes, alguma coisa tinham de trazer, menos as mãos vazias. Será pensavam preciosos só para Nosso Senhor e a Virgem êsses objetos fora de *serventia trivial*, mas com bizzaria de luxo ou de memória? Talvez então êles também fôssem espertos, ladinos demais, quando compareciam com aquela trezada – por não ter saída em comércio, nem nenhum outro seguro custo? Manuelzão, em sutil, *desconfiava* deles. (p. 109)

A técnica narrativa utilizada por Guimarães Rosa só vem acentuar os conflitos aludidos: o estilo livre indireto lhes dá relevo. De certo modo, a festa é vista e narrada através dos olhos de Manuelzão, ao passo que ele mesmo – agitado em seu interior – parece residir fora da agitação. Devotado a sua consciência, Manuelzão se nos afigura em certo alheamento, do qual, entretanto, sabemos ser apenas uma face da matéria narrada, pois a animação circundante também nos é dada a ver, unida, no corpo narrativo, aos conflitos interiores do personagem.

O vaqueiro Manuelzão, no entanto, sente, aqui e ali, o chamado de Dioniso – não obstante o apego à ordem, não obstante se volte ao trabalho mesmo em dia de festa – deus da música e da embriaguez, sente, enfim, o chamado da festa.

Uma festa é que devia de durar sempre sem-fim; mas o que há, de rente, de todo dia, é o trabalho. Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas. Êle Manuelzão nunca respirara de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso na mocidade de seu tempo. (p. 139)

Situando-se entre a ordem e a desmedida, a condição sertaneja de Manuelzão coloca-nos, portanto, frente a uma problemática universal: como sair de uma ordem de coisas – onde há a separação sujeito-objeto, ou seja, há cultura – sem que ocorra, contudo, a dissolução na imanência, na animalidade, onde a experiência de um *nós* poderia verdadeiramente realizar-se?

Não pretendemos, decerto, responder a essa pergunta, cujo teor foge ao modo como operam as histórias. As narrativas não propõem respostas; antes, concedem possibilidades e ângulos diversos para pensarmos o mistério que, se fosse decifrado, simplesmente desvaneceria. Nesse sentido, com efeito, pode ser lido, por exemplo, o conto *Nada e a Nossa Condição*, do livro *Primeiras Estórias*. Aqui, como saída possível à condição humana, está o mundo das narrativas, isto é, o “Faz de conta minha gente... Faz de conta...” (ROSA, 1972, p. 83), que se apresenta como alternativa para se lidar com a morte e com ordem das coisas no mundo.

O conto *Nada e a Nossa Condição* narra a história de um fazendeiro enigmático chamado Man´Antônio. Vivendo no tempo do ciclo vital, da transitoriedade da natureza, ele “*podia ter sido* o velho rei ou o príncipe mais mômço, nas *futuras* estórias de fadas” (ROSA, 1972, p. 80, *grifos nossos*). Algum tempo depois da morte de sua mulher Liduína – já casadas suas filhas – Man´Antônio decide distribuir suas terras entre seus servos: “Aos poucos, a diverso tempo, às partes, entre seus muitos, descalços servos, prêtos, brancos,

mulatos, pardos, leguelhês prequetês, enxadeiros, vaqueiros e camaradas – os próximos – nunca sediciosos, então Tio Man´Antônio doou e distribui terras” (ROSA, 1972, p. 86).

Assim procedendo, Man´Antônio não tinha mais posses e nem devia mais obrigações a suas terras e a seus homens. Os agregados da fazenda, entretanto, não entendem o gesto do fazendeiro, que vivia no tempo do “faz-de-conta”:

De seu, nada conservara, a não ser a antiga, forme e enorme casa, naquela eminência arejada, edifício prospecto e decoroso e espaçoso: e de onde o tamanho do mundo se fazia maior, transclaro, sempre com um fundo de engano, em seus ocultos fundamentos. Nada. Talvez não. *Fazia de conta de nada ter; fazia-se, a si mesmo, de conta.* Aos outros – amasse-os – não os compreendesse. *Faziam de conta* que eram donos, êsses outros, se acostumavam. Não o compreendiam. Não o amavam, seguramente, já que sempre teriam de temer a sua oculta pessoa e respeitar seu valimento, ele em paço acastelado, sempre majestade. (ROSA, 1972, p. 87, *grifos nossos*)

O conto mostra, portanto, que os agregados do fazendeiro não conseguem se desvencilhar do tempo histórico, isto é, não conseguem se libertar – fazendo de conta – dos laços da servidão. O desfecho da narrativa, assim como a caracterização bíblica do personagem Man´Antônio, permite aproximar o tempo das narrativas ao tempo dos ciclos naturais. Razão pela qual, segundo parece, a morte do fazendeiro coincide – como para Abraão – com a própria plenitude de sua vida: “Até que, ele, defunto, consumiu-se a cinzas – e, por elas, após, ainda encaminhou-se, senhor, para a terra, gleba tumular, só; como as conseqüências de mil atos, continuamente” (ROSA, 1972, p. 89).

O herói de *Uma Estória de Amor*, por seu turno, encontra-se, ao longo da festa de fundação da Samarra, do lado dos agregados que, por assim dizer, perderam os laços cósmicos com a terra, a natureza e o fluxo da vida. Ao contrário do personagem Tio Man´Antônio, que estava imerso na transitoriedade do ciclo vital, Manuelzão vivencia, ao

longo da festa, uma constante tensão. De modo que ante o chamado à dissolução no movimento da festa, ante o chamado de Dioniso, Manuelzão hesita, pensa, indaga, resiste e se atordoa⁴⁵.

Boiada! Mas só para se *raciocinar* depois da festa. Agora, o que se estabelecia era a festa. Uma festa terrível. Até para fazer festa, a gente carece de estar acostumado. (p. 140)

A ver: ô mundo, esta vida, quando descansa de ser ruim, é até engraçada. A festa? Sua era, dele, Manuelzão. Mas, de agora, por tudo, ele não queria mais mandar no *governo* dela, sua *razão*. A lá era ele mordomo de festa?! Nenhum algum. Ora, mais, queria era apreciar aquilo, agora *solto livre assim no meio*, um, nem não fosse o dono... (p. 147)

A festa, no começo, cansava um pouco. Embaraçava. O povo trançando feito gado em pastos novos. (p.155)

Manuelzão *não sabia*, nunca em sua vida tinha dançado. (p.152)

Festa. Pra se distrair assim, de verdade, só mesmo *quem soubesse* – um dançador, tocador, cantador – competente. (p. 155)

Mas, para Manuelzão, a festa como que se desmanchava desde as cabeceiras, alguma coisa, muito miúda, devia de estar *faltando*. (p. 156)
Solta, a festa não era *entendida* dele, Manuelzão, não correspondia às alças. (p. 156)

Será que a vida da gente assenta bem com festa? (p. 157)

As evidências do itinerário festivo conflituoso de Manuelzão se espalham ao longo do conto. É possível encontrá-las do início até quase o final da narrativa. Doravante, pensemos alguns de seus desdobramentos, os quais serão capitulados à parte, simplesmente pela necessidade de conferir coerência e rigor à exposição.

⁴⁵ Os grifos desses fragmentos são nossos.

2.1.2. A música e a comunhão

A música é a expressão mais perfeita da comunhão do dionisíaco, cujos estados extáticos são, segundo Nietzsche, seu pressuposto e substrato⁴⁶. Vejamos, pois, algumas passagens de *Uma Estória de Amor*, nas quais a oposição entre o *status quo* e a dissolução na comunhão da festa tornar-se-á objeto da indagação de Manuelzão, quando ele escuta a execução dos violeiros.

Manuelzão observava as máquinas daquela combinação, como conseguiam. Casa diversa, que queriam fazer, casa de ar? Ao não entender, assim o Aquiles entoando uma comprida cantiga, de mais de umas dez pegadas-de-viola, para relatar o rodopio de uma descrição sem resumo! Ou, então, outro, o trivial cantava, o que agora de repente a gente aí sentia mais, mas que era o mais verdadeiro, de sempre:

“Nem não sei o quê que eu canto
no meio de tanta gente,
eu trouxe muita vergonha
minha cara é muito quente...”

É deveras, companheiros,
sertanejo do sertão
eu vinha nessa boiada
não sabia da função.... (p. 163-164, *grifos nossos*)

Os versos acima falam, decerto, da condição do sertanejo, o qual, segundo parece, está alheio à posição que ocupa no mundo, reduzido, no meio da boiada, qual uma rês, à condição de coisa. E o vaqueiro Manuelzão, tendo sua condição representada em tais versos, elogia-os como por obrigação, sendo, por conseguinte, também elogiado.

“Eh, êste Manuelzão é muito influente, êle gosta de dança e festa...” – escutou um dizer. Resposta que quase deu: – “Há-de-o! Eu sei festa, não. Eu sei é carecer de trabalhar...” Mas não disse. Pensava. O Maçarico, mesmo, causava uma trabalhação, do baticum do lundú. A música, o inteirado da música, às vezes cativava: bonito como dinheiro... A música derretia o demorado das realidades.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. SP: Companhia das Letras, 2003, p. 48-51.

Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o riço de sobresser. (p. 164)

Assim, receoso, pensativo, constantemente tencionado, Manuelzão é convidado pela música que dissolve os limites entre os homens e as coisas e os chama à dança comum.

Os outros aceitavam o misturado disso, entravam nús feitos fossem meninos. Mas, ele, Manuelzão, não. Não conseguia. Para êle, o apreciável das coisas tinha de ser honesto limpo, estreito apartado: ou uma festa completa, só festa, tôdamente! – ou mas então a lida dura, esticada, sem distração, se descuido nenhum, sem mixórdia! (p. 167)

Em contraposição à ordem do mundo e à individuação, portanto, afigura-se a Manuelzão a possibilidade da desmedida. Assim, não parece ser por acaso que, depois de pensar no trabalho que o objetifica, lhe vem à mente o personagem João Urúgem, cuja história nos apresenta uma alternativa diversa para a condição humana.

Só se feito o João Urúgem, revertido ao sempre, cabelama caindo pelos ombros, o nú, as unhas. Para êsse o tempo podia passar, que não adiantava. Quietos num canto, virado bicho. Mas um existir assim *os olhos dos outros não mediam*. Êle, Manuelzão J. Roíz, vivera lidando com a continuação, desde o simples de menino. *Varara nas águas*. (p. 124, *grifos nossos*)

Note-se, em primeiro lugar, que o trecho é narrado no condicional, revelando um desejo que, em certo sentido, é a aspiração de um *vir-a-ser*. Em um texto de juventude, Kafka nos dá um exemplo mais vertiginoso de entrada no tempo do mito. O escrito, intitulado *Desejo de se tornar índio*, diz o seguinte:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou as esporas, pois não havia esporas, até que se jogou

fora as rédeas, pois não havia rédeas, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo.

O trecho de Kafka começa também com um desejo de vir-a-ser. No entanto, o que irrompe como possibilidade torna-se, subitamente, realidade, e tão rápido acontece que não há mais como exprimi-la como presente, mas apenas como algo já consumado. Essa a razão pela qual Kafka encadeia, na mesma frase, usando somente a vírgula: “até que se largou as esporas, pois não havia esporas, até que se jogou fora as rédeas, pois não havia rédeas”⁴⁷.

À Manuelzão, entretanto, não sucede a metamorfose: mas a aspiração e a possibilidade permanecem em aberto. Não sucede, com efeito, porque o vaqueiro está, de certo modo, adstrito à medida e ao tempo do progresso. Esse vaqueiro “varara nas águas” (p. 124), perdendo-as de vista, emergindo do fluxo da vida para o tempo histórico e distanciando seus sentidos da linguagem da natureza, do tempo em que todas as metamorfoses são possíveis: o tempo mítico. João Urúgem, ao invés, não pertence ao mundo civilizado, no qual há barreiras e limites:

Esse não entrava *debaixo de casas*. Assumia no pé-de-serra, surgia e vinha ver festa. O mundo achava natural o João Urúgem assim. Cada um podia viver como queria, fazer o que haja, com o tempo tudo era igual, todo o mundo se acostumava. Trabalhar ou não, a gente nasce para o que faz. Cada um é um. Tudo se podia. No pé-de-serra: que tinha enormes sapos quadrados, cheirando a enxôfre forte – uns sapos que piam como pintos. A ver, o jacaré, jababão, sem sonos espichado na lagoa – lagoa tão terrível feito essas, de beira-rio, onde piranha morde até os pés dos marrecos, das aves. Mesmo os célebres que o João Urúgem aprendia a conhecer, dos matos, dos bichos, ele sabia era de um modo diferente do que as outras pessoas. *Ele Manuelzão não pagava tempo para manifestar uma estoriada*. João Urúgem conversava com entes do mato do pé-de-serra – se dizia. Não possível. Esses, bichos e pássaros, do desmentido. *Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende*. (p. 146, grifos nossos)

⁴⁷ *apud* SANTOS, Laymert Garcia. O tempo mítico hoje. In: *Tempo e História*. Org. Adauto Novaes. SP: Companhia das Letras, 1992, p. 199.

Noutro plano, de outra parte, a comunhão da festa pode ser vista como a própria expressão – considerando a diversidade de figuras com suas origens e narrativas singulares no evento – da multiplicidade de desígnios possíveis à condição humana. O arrebatamento do dionisíaco teria, no sentido indicado, sua expressão mais concreta no personagem João Urúgem.

Mesmo tinha viajado de vir ali, estúrdio, um *homem-bicho*, para vislumbrar a festa! O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas viaja solitário, no pé-de-serra. Desde não se sabia mais, desde moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que *ele não executara* – tinha ido viver sozinho no pé-de-serra, onde urubu faz a casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, *fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbos, jorra tesa, com força, o inteiro ano*. (...). Viera de lá, por conta da festa da capela – isso se entendia. Ele não sabia mais falar corretamente com outros, parece que chorava pensando que estava se rindo. Pegara por lá essa doença de malcheirar, quem sabe também o que ele não comia? Já não devia mais se lembrar da *culpa do furto, se esquecera*. Olhado do jacaré. Quem se aproximava para ver o toco da língua dele, jacaré, ele *devorava a memória* da cabeça da pessoa. (p. 119-120, *grifos nossos*)

Na figura do João Urúgem o poder religioso da festa evidencia-se com toda sua força⁴⁸. Torna a atar-se não apenas o laço ligando pessoa a pessoa, senão que a natureza alheada, inamistosa ou subjugada, celebra novamente a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem (NIETZSCHE, 2003, p.31).

Acresce que, para além do que se deixa apreender no nome desse personagem, há evidências suficientes para associá-lo ao tempo originário, em que brota e jorra as águas do riacho. A seguinte frase – “Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que

⁴⁸ É possível pensar, acerca do nome desse personagem, numa composição por aglutinação: soma-se a partícula *Ur* do alemão (que quer dizer originário, primordial) com *ugem* (que quer dizer: Suf. nom. = ‘semelhança’; ‘porção, quantidade’. Por exemplo: ferrugem. Daí o sentido de semelhante à origem, ou, se se quiser, ser original. Ademais, o nome Urúgem pode ser visto como uma espécie de corruptela de origem, pois troca-se as vogais “o” e “i” pelos duas vogais “u”. Dicionário *Aurélio Buarque de Holanda* e dicionário das línguas portuguesa e alemã *Lagenscheidt*.

é seu, e ninguém não entende” – que fala de uma linguagem da natureza, será retomada, com poucas modificações, na narrativa mítica do velho Camilo, poeta cujo canto cósmico, por assim dizer, atualiza e traz à tona o que, em certo sentido, sempre ali estivera, no *illo tempore*: as águas do riacho.

A *Décima do Boi e do Cavalo* – narrada pelo velho Camilo no final do conto – é certamente importante para que se compreenda o que estamos chamando de possíveis desígnios à condição humana. Não nos ocuparemos, por ora, diretamente com essa narrativa mítica. Importa-nos dizer, entretanto, que ali a natureza também fala: “E pelo que os pássaros diziam. Mas que ninguém não entendia” (p. 187). Ali, como nos mitos, assistimos à criação do universo, cujo início é marcado pela guerra do homem e das potências da natureza que então habitavam: um princípio em que – como no sertão roseano – não há barreiras entre as coisas e os homens, e todas as metamorfoses são possíveis:

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – *o espírito primeiro*. *Cantiga* que devia de ser simples, mas para *os pássaros, as árvores, as terras, as águas*. Se não fosse a vez do velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (p. 191, *grifos nossos*)

Esse tempo das origens, esse reino de terrível encanto, esse *Urzeit* – para remetermos ao alemão, língua tão cara a Guimarães Rosa – caracteriza-se pela indiferenciação que, como vimos, é expressa pela imagética do riacho. Habitar, enquanto ser mítico, esse estado indiferenciado, no qual não há consciência, resulta, com efeito, na ausência de *memória*: a transgressão fundadora da cultura ainda não teve lugar. Tudo flui na “pura imanência” das

águas⁴⁹. Razão pela qual se poderia compreender que Odisseu e seus companheiros temessem, ao longo de suas viagens, o contato com os seres míticos do caminho, cujos poderes e cuja alimentação lhes poderia causar a perda da memória, essa deusa que, na voz do poeta, liberta do esquecimento, confunde-se com a verdade.

Não admira, portanto, que o João Urúgem, habitante desse tempo original, caos em que a desordem reina, seja visto, aos olhos do civilizado, para quem a ordem política religiosa e social deve ser observada, como louco, inútil e avesso ao progresso. Em todo caso, o *modus vivendi* do João Urúgem propõe uma outra via para a condição humana, diferente da que vige sob a ordenação político-religiosa segundo a qual, para Manuelzão, a Samarra deveria avançar.

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 Urúgem, dar banho nele, rapar os cabelos, cortar as unhas das mãos e dos pés, tratar direito, *dar preceito*... (...) Criaturas feito o Urúgem, não podia mais haver, era até *demoniamento*. (p. 143, *grifos nossos*)

O que ficou dito acima é reforçado pela sugestão de que a alimentação do João Urúgem pertence ao domínio do “cru”, do não-civilizado: – “Tu vai criar, Camilão? Faz uma canja...” “ – Dá pra o Urúgem, que devora! Esse Urúgem comeu o cachorrinho de um vaqueiro... Pode ser até que come gente...” (p. 151).

Poder-se-ia dizer, nesse sentido, que o Urúgem se situa ao lado dos seguidores de Dioniso que, para escapar à condição político-religiosa – que prescreve uma rigorosa

⁴⁹ Colocamos em suspenso a expressão “pura imanência” simplesmente para alertar que estamos cientes de que, na “pura imanência”, não há linguagem e, portanto, não haveria *mito*. Quer dizer: o mito, enquanto representação dessa imanência, é por si só memória. Aliás, explicitar esse malabarismo conceitual deriva da própria concepção de linguagem como representação, da qual nós, leitores modernos, dificilmente conseguimos nos desbastar. A linguagem mítica, por seu turno, está colada ao real, posto que o presentifica.

alimentação ritual, a partir da qual o grego homérico definia sua cultura e sua humanidade – comiam carne crua e praticavam a homofagia, conduzindo-se como bestas, tornando-se selvagens⁵⁰.

⁵⁰ DETIENNE, Marcel. “Pratiques culinaires e esprit du sacrifice”. In: *La cuisine du sacrifice em pays grec*. Ed.: Gallimard, 1979, p. 15-16. O termo francês usado pelo autor é *s’ensauvager* e não possui, ao que se saiba, correspondente em português.

2.1.3. Manuelzão e o sobrinho do Iauarête ou dos desígnios possíveis

Em *Meu tio o Iauarête*, conto do livro *Estas Estórias* de João Guimarães Rosa, encontrará o leitor uma narrativa que tece um desígnio diverso e até certo ponto *sui generis* para a condição humana. O fulcro da narrativa parece, porém, coincidir em muitos pontos com aquele de *Uma estória de Amor*. Em suma: como resistir à ordem do mundo, cujas barreiras avançam submetendo o homem, tornando-lhe coisa e obstruindo os laços que o ligam à natureza e aos outros homens?

De certo modo, ambas as narrativas revelam, em suas diferentes resoluções, uma busca comum, cuja direção, ao que parece, é o amor, fonte e matriz da vida, da poesia e das narrativas. Em *Uma estória de Amor*, essa fonte nos conduz ao riacho: metáfora do feminino, do princípio de todas as coisas, do amor e da poesia. Ao passo que em *Meu tio o Iauarête* essa fonte reside na figura mítica da onça: metáfora do feminino, do indiferenciado, do amor e da poesia.

O processo reflexivo pelo qual Manuelzão passa no decorrer da festa de fundação da Samarra faz com que se descortinem outros aspectos de sua vida e de sua condição. Essa condição é, de certo modo, em muitos aspectos análoga à do narrador-protagonista de *Meu tio o Iauarête*. À começar pelo fato de que ambos são agregados, embora Manuelzão, considerando os laços de fidelidade que o ligam ao proprietário da Samarra, Frederico Freyre, ocupe uma posição – consideradas as coordenadas locais – um tanto quanto privilegiada em comparação com a do onzeiro protagonista de *Meu tio o Iauarête*.

Essas coordenadas locais, porém, logo desaparecem quando pensamos em tais itinerários como possuindo um fio comum sob o qual está o homem: o sertanejo. E quando percebemos que há certas similaridades em suas possíveis resoluções. “No sertão, [diz

Guimarães Rosa], o homem pode se encontrar ou se perder. As duas coisas são possíveis”⁵¹.

Ocorrem, com efeito, resoluções singulares nessas duas narrativas – *Uma estória de Amor e Meu tio o Iauaretê* – na elaboração do desígnio da condição humana. Em *Meu tio o Iauaretê*, sob a mesma condição de agregado, encontramos, na figura do narrador-protagonista, um mestiço de índia com branco, mandado ao sertão para matar as onças. Sua empresa, no entanto, dado o caráter compulsório do trabalho e a impossibilidade de situar-se no mundo civilizado, leva-o, por assim dizer, a voltar ao domínio da natureza. O onceiro, o sobrinho do Iauarête vive, segundo Walnice Nogueira, a impossibilidade de retornar ao domínio da natureza: “o conto de Guimarães Rosa, colocando-se decididamente do lado de lá, mostra a penosa tentativa do índio – perdidos seus valores, sua identidade, sua cultura – de abandonar o domínio do cozido e voltar ao domínio do cru” (Galvão, 1978, p. 23).

Ao narrador-protagonista de *Meu tio o Iauaretê* resta, nesse sentido, um desígnio que se aproxima daquele do personagem João Urúgem, que vive na pura desmedida. Por outro lado, o onceiro vivencia uma tensão constante no decurso do conto: a de quem se vê no limite, além do qual não há mais cultura, tendo, pois, de se haver com isso, ao contar a seu ouvinte (olhar da lei), como chegou àquele oblíquo ponto. O percurso pelo qual o onceiro chega a esse limiar da cultura será progressivamente descrito desde o início da narrativa.

Já no primeiro parágrafo – em contraste com Manuelzão, signo da ordem e da individuação – o estado de indiferenciação em que se encontra o sobrinho do iauarête pode, com efeito, ser captado. É suficiente, para tanto, atentarmos às negações que precedem ou

⁵¹ ROSA, João Guimarães. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: *Coleção Fortuna Crítica v. 6*. Org. Eduardo F. Coutinho. RJ: Civilização Brasileira, 1983, p. 94.

sucedem os substantivos que lhe poderiam definir uma posição no mundo civilizado: “Isto não é casa...”; “Sou fazendeiro não”; “Eh, também sou morador não”; “Eu – toda a parte”; para culminar tão somente naquilo que é o núcleo formal que estrutura a narrativa: “Tou aqui, quando *eu quero eu mudo*” (ROSA, 2001, p. 191, *grifos nossos*). Ou, então, como aparece adiante: “Onça é onça – feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras” (ROSA, 2001, p. 204).

Em *Meu tio o Iauaretê*, o homem, figurado pelo narrador-protagonista, agarra-se com toda força à natureza, ao universo animalesco das onças, ante a necessidade de escapar à condição de agregado. Eis que, ante o jugo do próprio homem, ante a impossibilidade de encontrar um lugar no mundo civilizado, que lhe negara a possibilidade de encontrar uma referência, reduzindo-o à condição de coisa, resta-lhe a tentativa de retornar à natureza, representada, sobretudo, pela figura mítica da onça.

Assim, à medida que adentramos na narrativa, imergimos cada vez mais fundo no domínio da natureza, que tem como imagem fundadora, ao modo de um *leitmotiv*, a figura da onça. Atiçada sua língua pela boa cachaça que lhe faltava, o narrador nos conta tudo sobre o mundo das onças, quantas caçou e como elas vivem:

Sei só o que onça sabe. Mas isso, eu sei, tudo. Aprendi. Quando eu vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente pra ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Araã... Eu nhum – sozinho... Não tinha emparamento nenhum...
Aí, eu aprendi. A fazer igual onça. (ROSA, 2001, p. 201)

Ao acompanhar a genealogia dos nomes que recebe o narrador, no percurso de sua vida, percebemos a perda completa das referências culturais que o ligavam ao mundo civilizado. Passamos de todos os nomes à ausência de um nome:

Ah, eu tenho todo nome. Nome meu minha mãe me pôs: Bacuriquirepa. Breó, Beró, também. Pai meu me levou pra o missionário. Batizou, batizou. Nome de Tonico; bonito, será? Antonho de Eiesús... Depois me chamavam de Macuncôzo, nome era de um sítio que era de outro dono, é – um sítio que chamam de Macuncôzo... Agora, tenho nome nenhum, não careço. Nhô Nhuão Guede me chamava de Tonho Tigreiro. Nhô Nhuão Guede me trouxe pr'aqui, eu nhum, sozim. Não devia! Agora tenho nome mais não... (ROSA, 2001, p. 215-216).

Nesse percurso, de certa maneira, o homem, representado pelo narrador-protagonista, perdida sua identidade na ordem do mundo, tenta, através da figura mítica da onça, encontrar um caminho para escapar à opressão que se lhe impõe. Nos dizeres do crítico Alfredo Bosi em seu ensaio *Poesia Resistência*:

Reacionária é a justificação do mal em qualquer tempo. Reacionário é o olhar cúmplice da opressão. Mas o que move os sentimentos e aquece o gesto ritual é, sempre, um valor: a comunhão com a natureza, com os homens, com Deus, a unidade vivente de pessoa e mundo, o estar com a totalidade. A poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual, resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo⁵².

A tragédia da opressão das culturas indígenas pela civilização constitui o cerne da interpretação de Walnice Nogueira Galvão, que opera através da relação entre natureza e cultura no universo do conto. Para ela, no que estamos de acordo, o retorno do sobrinho do iauaretê ao domínio do “cru” é impossível, por razões de ordem antropológica e social⁵³. Por outro lado, é aliando-se à natureza, em seu êxito ameaçador, que se torna possível a manutenção da existência, a própria transformação e negação da ordem estabelecida, o que se dá pela seara da poesia.

⁵² BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. SP: Cultrix, 1983, p.153.

⁵³ GALVÃO, Walnice Nogueira. “O impossível retorno”. In: *Mitológica rosiana*. SP: Ática, 1978.

A poesia da natureza não traz em si qualquer sinal de retorno à pura animalidade (esse retorno ronda, aliciante, os planos do lazer burguês); a poesia da natureza é saudade, mas liberação. ‘O que ameaça a práxis dominante e as suas alternativas inelutáveis não é, por certo, a natureza, com a qual ela, antes, coincide, mas o fato de que a natureza seja recordada’.

Aqui, a boa negatividade : ‘o fato de que a natureza seja recordada’. Re (cor) dar a natureza é, etimologicamente, repô-la no coração do homem, socializando-a no mesmo passo que o homem se naturaliza⁵⁴.

Assim como Manuelzão, o onzeiro de *Meu tio o Iauarête* é paulatinamente apartado do mundo. No primeiro, como vimos, essa situação está associada ao jugo da “vida de vaqueiro”, a seu apego aos valores do sertanista, para quem a ordem e a expansão dos domínios são anseio constante: contrapondo-se à festa, às narrativas e ao fluxo da vida. Apartar-se significa, no que se acerca a Manuelzão, o desgaste do sentido musical, da capacidade de ver, de ouvir e de aliar-se ao fluxo da vida. É nessa natureza vedada ao vaqueiro, de outra parte, imergindo completamente em seu fluxo que, segundo parece, aparta-se – colocando-se fora da ordem do sertanista – o protagonista de *Meu tio o Iauarête*.

A figura da onça metaforiza, na obra de Guimarães Rosa, amiúde, a ausência de lei e de civilização, o animalesco, a violência e a imanência. Vemo-lo em *Grande sertão: veredas*, romance no qual, como um felino, caracteriza-se o personagem Hermógenes, princípio da negatividade e grande adversário de Riobaldo. “Só o Hermógenes nasceu formado tigre, e assasim”. Sob espécime felino, dentre outros personagens dessa obra, é também representado o azafamado Damázio dos Siqueiras, figura central do conto *Famigerado de Primeiras Estórias*:

⁵⁴ BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”. In: *O ser e o tempo da poesia*. SP: Cultrix, 1983, p. 154.

– “Vosmecê é que não me conhece. Damázio, dos Siqueiras... Estou vindo da Serra...”

Sobressalto. Damázio, quem delê não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara – evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? (ROSA, 1972, p. 10)

O vaqueiro Manuelzão, herói fundador da Samarra, representa, na ausência do dono das terras – o fazendeiro Frederico Freyre – a lei e a ordem naquele lugar do sertão. Essa mesma civilização, com efeito, pesa tanto sobre o vaqueiro quanto sobre o onceiro de *Meu tio o Iauarête*. Manuelzão, como vimos, sente em si o desgaste do tempo e o chamado do fluxo da festa e não se lhe entrega, mas não poderá, ao final do evento, levado pelo canto do poeta, passar incólume à poesia.

Por outro lado, em *Meu tio o Iauarête*, é a civilização – instaurada com o roubo do fogo e o conseqüente advento da técnica – que dá origem à tragédia da extinção das culturas, sobre a qual se refere o conto. Como é típico da obra roseana, esse conto mistura universos culturais diversos – ali num só fenômeno⁵⁵ – e funde natureza e cultura⁵⁶, problematizando tanto a condição do homem na ordem do mundo, na qual a regra grassa e os limites entre as coisas estão definidos, quanto, de outra parte, as conseqüências da transgressão fundadora. O roubo do fogo e a instauração da civilização traz consigo a exigência de manutenção da ordem do mundo, sob pena de que, doravante alheada de seu próprio fim, a natureza se volte contra o próprio homem, o homem se volte contra o próprio homem.

⁵⁵ A palavra *Erscheinung* do alemão – que quer dizer fenômeno ou manifestação – ressalta a unidade concreta na qual os elementos residem na obra de arte.

⁵⁶ O antropólogo Lévi-Strauss lembra – em *As Estruturas Elementares do Parentesco* – que a distinção entre natureza e cultura é importante por uma questão de método, sendo, ademais, um artifício, posto que o habitat natural do homem é a cultura.

Esse drama derivado da instauração do cosmos, cuja descrição requer do crítico constantes malabarismos conceituais, encontra na possibilidade da mistura de domínios artificialmente distinguíveis sua realização. Natureza e culturas se fundem na figura da onça que, a pouco e pouco, inicia o leitor numa linguagem singular – o jaguanheném: literalmente, língua de onça (ROSA, 2001, p. 208).

Dir-se-ia ser essa linguagem a condição do próprio narrar, o tênue fecho de luz que resta ao sobrinho do iauarête, com o qual ele se atém à vida no ermo do sertão. Dir-se-ia ser ela, ademais, metáfora da adesão esperançosa e inocente ao fluxo da vida, no qual as coisas se transformam e podem se transformar, por não haverem encontrado a individuação.

2.2. Do amor ou da matriz

O itinerário festivo de Manuelzão nos mostra, em suas reminiscências, certos anseios que, partindo dos valores do sertanista, o qual ambiciona terras e a constituição de uma família, tão logo vão ampliando suas significações. “Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagamente. Só, solteirão, que ele era” (p. 112). Poder-se-ia dizer que por trás da importância da família e do casamento – para além dos valores locais – descortina-se um processo de aprendizagem em torno do amor que, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, é tema que ocupa uma posição privilegiada⁵⁷.

A festa, nesse sentido, enlaçando seus participantes num tempo extraordinário, atiçando-lhes os sentidos, é um evento propício ao chamado da sensualidade e dos impulsos sexuais. É preciso dizer, porém, que a tematização do amor – aqui como em toda obra desse escritor – atinge uma extrema complexidade e envolve vários aspectos que compõem toda uma idéia erótica da vida.

Em *Uma Estória de Amor* mistura-se, com efeito, diferentes formas de amor, as quais se associam às figuras femininas, que despertam em Manuelzão quer o idílio ideal, quer o impulso puramente sexual ou a sensualidade. Essas formas variadas do amor, entretanto, embora distintas em qualidade e de diferente altura na escalada do impulso erótico, interpenetram-se, no sentido de uma superação, de uma aprendizagem, que conduz a uma forma mais completa, na qual o amor carnal se conserva no espiritual. Nas palavras de Benedito Nunes:

⁵⁷ NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: *O dorso do tigre*. SP: Perspectiva, 1969.

A harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente inconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa, é a dominante da erótica de Guimarães Rosa. Nela o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal de *eros*⁵⁸.

Em *Uma estória de Amor*, o percurso de Manuelzão pode ser visto, assim como aquele do narrador de *Meu tio o Iauarête*, como uma aprendizagem em que, ao cabo, o amor carnal – que nada tem de pecaminoso – revela-se como o início de um processo, no qual acaba por se tornar cósmico e interessa ao universo inteiro. Vejamos, pois, como se ligam, em suas diversas facetas eróticas, as figuras femininas do conto, para depois apontarmos para uma resolução até certo ponto comum em *Meu tio o Iauarête*: ambas as narrativas consumam uma espécie de amor que, do impulso sexual, atinge um caráter cósmico, ao que parece expresso no retorno a uma unidade alquímica entre o homem e o universo.

As figuras femininas que despertam em Manuelzão os impulsos na direção desse amor cósmico de que falamos gravitam, ao que parece, em torno de sua mãe e do riacho.

Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro, nesses campos do mundo. Mas tudo vem de mais longe. E se lembrava. Um dia, em hora de não imaginar, falara à mãe: – “Aqui junto falta é uma igreja... Ao menos um cruzeiro alteado...” Dissera isso, mas tão sem rompante, tão de graça, que a mãe mais tarde nem recordou aquelas palavras, quando ela criou a idéia da capelinha na chã. Desse jeito, as coisas se emendavam. Depois, Manuelzão, quando era de estar esmorecido, planeja a capela, a missa; quando em outros melhores ânimos, projetava a festa. Muitos assuntos ele mesmo não sabia que neles não queria pensar. Mas aquela manância da grotta, de ladeira abaixo suas águas, se acabara. (p. 115-116)

⁵⁸ Ibidem. p. 147

A relação entre a mãe de Manuelzão e o riacho será marcada nalguns pontos da narrativa, seja diretamente, seja em sua ligação com outros personagens associados às águas e, por extensão, ao riacho. Adiante, aliás, se dirá: “Avistado por sua mãe: que o lugar, na chã, podia se marcar e prezar – que era merecível. Nem por falta do que se beber” (p. 162).

Erguer a capela é promessa que Manuelzão cumpre à mãe, falecida pouco tempo depois de chegar na Samarra. Pela primeira vez o vaqueiro havia se fixado nalgum lugar – a Samarra – construindo a casa justamente às margens do riacho. Falta-lhe, porém, uma família, de sorte que ele chama seu filho Adelço, que vem acompanhado de Leonísia, sua esposa, do cunhado e dos netinhos.

Mas a mulher do Adelço, Leonísia, era boa uma sinhá de exata, *só senhora*. Aquela tinha sinal de um sabido anjo-da-guarda – pelo convívio que ela encorajava, gerência de companhia. (...) E, Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava. Ela ficara sendo a *dona-da-casa*. Da Casa – de verdade, que ali formava seu conchego firme sertanejo. (p. 114, *grifos nossos*)

O desejo interdito de Manuelzão pela nora será marcado no decurso da narrativa, assim como a ligação de Leonísia à mãe do vaqueiro e à personagens que, segundo parece, encontram-se num plano contíguo, pela proximidade com sua mãe e com as águas do riacho, cujo princípio contagiante se lhes transmite ligando-os.

Leonísia prestava gentil a caridade – mesmo com tantos cansaços do dia, ela por suas boas mãos tinha botado *água* na bacia, tratou do machucado no pé de Manuelzão, sem o desdém. À mente, a mãe de Manuelzão reconhecia o tamanho da alma de toda pessoa, no disparo de um olhar. Sobre Leonísia, ela redisse: – “Esta procede produzido de si, certa no esquecível e no lembrável...” –; e não dosou o bem-querer, que era para uma neta, para uma filha. (p. 131, *grifos nossos*)

Se, em Leonísia, Manuelzão vê a imagem da mulher ideal, associando-a à mãe, numa visão idílica do amor, no filho Adelço, de outra parte, o vaqueiro acaba por projetar uma imagem hipertrofiada do trabalho, ao que parece relativa a sua própria condição. Dir-se-ia que o Adelço representa, no sentido indicado, em contraposição ao impulso erótico e sensual atizado pela festa, o que, presente no próprio Manuelzão, gera conflito e tensão, isto é, o limite e a interdição:

A ser – e o que era que ela estudou, no Adelço? Nada. Lei que não dava opinião, nunca, em assunto de homem. Às entre-vezes, semelhana ela tivesse pena do Adelço, quem sabe por ser trabalhador na tristeza. Todo modo, o Adelço condizia qualquer obrigação, na coragem acostumada. Mas ele *obscurecia* na gente toda novidade de *animação, as influências, toda graça de entusiasmos*. (p. 131, *grifos nossos*)

Em todo caso, o casamento, o amor e a festa são anseios de Manuelzão. E o desejo amoroso se fixa, por exemplo, em Leonísia, a qual, por sua vez, se identifica com as águas do riacho.

Uma festa é que devia de durar sempre sem-fim; mas o que há, de rente, de todo dia, é o trabalho. Trabalhar é se juntar com as coisas, se separar das pessoas. Ele Manuelzão nunca respirar de lado, nunca refugara de sua obrigação. Todo prazer era vergonhoso, na mocidade de seu tempo. Tempos duros, que o Adelço de certo não tinha conhecido. Agora, Leonísia era uma *fonte-d'água* de bonita, o Adelço não se desamarrava de perto dela. Casar, assim, era fácil! (p. 139. *grifos nossos*)

Vejamos, agora, outras passagens nas quais encontramos a expressão do desejo amoroso de Manuelzão por Leonísia; nelas, essa visão idílica do amor – associada à mãe – se consolida. Em seguida, passaremos a conferir regularidade textual à relação entre as formas do amor – que aparecem noutros personagens – e a figura materna e o riacho. Nosso

objetivo, como ficou dito, é evidenciar o amor como um processo de aprendizagem numa direção, por assim dizer, ascensional e cósmica, que é constitutiva da reflexão roseana sobre a condição humana.

Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia. Mesmo pensar, mesmo reparar no rosto, no descanso de Leonísia. Deus de lei. Maus pensamentos. A Leonísia devia de ter permanecido *sempre exata donzela formosa, não se casado com ninguém*. (p. 141, *grifos nossos*)

Aí, sem se esperar, aparecia a Leonísia, saindo do rancho coberto, ela carregava um menino no colo, Manuelzão evitava de olhar-lhe o rosto, *e de ver que o menino mamava*. (p. 166, *grifos nossos*)

Se Leonísia representa a mulher ideal, tendo por modelo a mãe de Manuelzão, a contadora de estórias Joana Xaviel – outra figura feminina importante no conto – aparece ante seus olhos sob uma outra espécie de amor, cuja tônica é o impulso sexual.

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando agarrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemômio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, *sem dono*, em cafúas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha! De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz? (...) Nem nunca fora casada mesmo com ninguém. (...) *E o velho Camilo? Com margens de oitenta anos, podia ainda como homem?* Mas, mesmo sem ser por resposta do corpo, sem os fogos, diversas pessoas procediam a inocência de gostar dela – a mãe, mesma, de Manuelzão, outros, até as crianças... Ensalmo nenhum; súo de malícia. Suas lábias... Mas – o que alguém ali tinha dado a entender: que o Adelço, próprio, alguma vez usava o selvagem do corpo dela! – isso havia de poder ser? Manuelzão duvidava áspero daquilo, depois se compunha para o descreer. Não, o Adelço nem era competente para essa astúcia. Nem havia de ter coragem: e a Leonísia sendo tão bonita – mulher para conceder qualquer felicidade sincera. (p. 135, *grifos nossos*)

Joana Xaviel, como se vê, representa para Manuelzão o impulso sexual, com o qual, entretanto, o vaqueiro conflita, vendo-o de uma maneira inferior ao amor idílico por Leonísia; mas ele não deixa de se inclinar à sensualidade da contadora de estórias. A inclinação de Manuelzão a esse impulso erótico, embora patente, mostra-se, contudo, sob uma forma negativa e relutante. Tudo indica que a desvalorização do impulso sexual – correspondente, na visão de Manuelzão, a uma forma impura de amor – resulta de um descompasso entre esse impulso erótico e o vaqueiro, cuja origem nos conduz ao esquecimento do princípio vital que lhe anima. Este princípio esquecido é indiciado pelo distanciamento do ciclo vital, pelas preocupações com o progresso e a morte, pelas lembranças de sua vida errante e pelo fechamento de Manuelzão à festa e às narrativas: tudo isso como que indica o esquecimento das águas.

Nesses odres de couro, tinha-se de levar a água para a gente beber, na travessia dos grandes desertos de lugares, *nem gota d'água*, se viajavam dois, três dias, até desde Fortaleza e Salinas, e depois, sem encontrar. Sair com a comitiva, até o diabo sofresse. Sobre os nortes de Montes Claros, tudo rareava, nas *securas* desse vale do Verde-Grande, nunca nenhuma fumacinha em choupana de morador... (p. 171, *grifos nossos*)

O título do conto a que se dedicam tais linhas é *Uma Estória de Amor*. Título que admite, certamente, mais de uma leitura. A grande estória de amor parece, porém, ser a história de amor de Manuelzão, cujo desígnio possível, brotando de suas reminiscências e reflexões, dirige-se para uma espécie de reencontro com o amor pela vida de sertanejo, com suas viagens, narrativas e retornos. “A gente saía, com pouco já se degozando o voltar, o dia da chegada de volta era o melhor. Antes, tinha sido sempre assim. Agora, não. Agora não se sentia o aviso do cheio, que devia de vir depois do vazio” (p. 172).

De outra parte, o conto nos apresenta uma outra importante estória de amor, cujos protagonistas são a contadora de estórias Joana Xaviel e o poeta velho Camilo. Tais personagens, diretamente associadas às águas e a mãe de Manuelzão, ocupam uma posição relevante no conto e, por conseguinte, são importantes para se compreender o percurso desse vaqueiro. Desde o início da narrativa, a ligação do velho Camilo à mãe de Manuelzão é marcada, quando se diz que ele teria sido a única pessoa, além do vaqueiro, a lembrar-se dela, tendo depositado flores em sua sepultura. “A mãe de Manuelzão gostava delas, das fogo-apagou. Gostava de todas as criaturas inofensivas e vulneráveis – os meninos, a rolinha pedrês, o velho Camilo” (p. 116).

Esses dois contadores de estória – o velho Camilo e a Joana Xaviel – terão seu caso amoroso interdito por Manuelzão.

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafúá, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Somente se vê: eles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados. Tinham de se apartar, para a decência. Mais o velho Camilo e Joana afirmavam, que no entre-ser não tinham as malícias. Pois então, melhor, aí é que não precisavam de estanciar juntos. A gente ou é angu ou é farinha. Se apartaram. O velho Camilo veio para a Samarra, teve de vir: se deu ordem. Por maldade, não, picardia nenhuma, que ele Manuelzão não era carrancista. Mas, tinha lá alguma graça aquela *estória de amor nessas grammas ressequidas*, de um velho no burro baio com uma bruaca, assunga-a-roupa? (p. 143-144, *grifos nossos*)

A presença da interdição certamente contribui para reforçar o amor e sua importância na narrativa. Desde há muito é sabido que nada melhor do que a proibição para unir os enamorados, a exemplo da peça *Romeu e Julieta* de Shakespeare. Já em *Uma Estória de Amor* se, por um lado, ela dá relevo aos conflitos e a busca amorosa de Manuelzão, por

outro, no que se acerca aos enamorados contadores de história – ambos intimamente associados às águas – ela reafirma a força do impulso erótico, amiúde evocado na narrativa.

É preciso dizer, no entanto, que a interdição da “estória de amor” do velho Camilo e da Joana Xaviel permanece sob o signo da indeterminação. Embora o vaqueiro tivesse ordenado a separação, a união amorosa fica aberta ao devir: “Esta vida, da gente, do mundo, era que não estava completada” (p. 168). O mesmo acontece ao amor que, para Manuelzão, está relacionado ao casamento, em contraste com o namoro, essa ligação, por assim dizer, errante e passageira, como a vida do vaqueiro. “Casar sério lá é triste, namorar só é que é gostoso” (p. 154), diz a trova dos cantadores, enquanto Manuelzão pensa sobre as viagens, o casamento e o amor.

O amor das “gramas ressequidas”, porém, é aquele de Manuelzão. É desse amor esquecido que suas lembranças falam, constituindo-se, segundo parece, num processo de aprendizado.

Não dava para o amor. Por certo ainda se podia casar, tinha forças e parecer para isso? Soubesse de achar uma moça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia, sim, casava. Mas – doideiras! – idades passadas, emperro, falta de costume – já estava desconsentido para casamento. (...) Um amor está no descampadal do ar, no itê das frutas, *no duro chão* onde minha boiada pasta. *O de-vir, que não se sabe.* (p. 145, *grifos nossos*)

2.2.1. O sobrinho do Iauarête, *eros* e o outro

Em consonância com o itinerário ascensional de Manuelzão, em *Meu tio o Iauarête* é possível perceber uma aprendizagem amorosa que, embora diversa em sua resolução, caminha na direção de um amor cósmico, expresso na identificação do homem – figurado pelo onceiro – com a onça totêmica, aqui princípio fundador da cultura e do universo como o riacho. De certa maneira, sucede uma forma de ascensão amorosa, na qual o sobrinho do Iauarête acaba por se tornar a figura mítica da onça, numa completa dissolução no ser amado, levando-o, por assim dizer, a superar sua fixação inicial nos impulsos sexuais primários e, por extensão, no objeto amoroso⁵⁹.

O caráter metalingüístico de *Meu tio o Iauarête* torna necessária uma breve investigação acerca da concepção de língua e de linguagem de Guimarães Rosa, a fim de elucidarmos a temática do amor no conto⁶⁰. A convivência com a língua portuguesa, seu tratamento apurado e paciente, é certamente uma questão crucial na obra de Guimarães Rosa. Em entrevista concedida ao alemão Günter Lorenz, o autor esclarece o lugar de destaque que o português, tal como usado no Brasil, possui em sua concepção de criação literária:

Escrevo, e creio que este é meu *aparelho de controle: o idioma português*, tal como o usamos no Brasil; entretanto, no fundo, enquanto vou escrevendo, *eu traduzo, eu extraio de muitos outros idiomas*. Disso resultam meus livros, escritos em um idioma próprio, meu, e pode-se deduzir daí que não me submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. A gramática e a chamada filologia ciência lingüística, foram inventadas pelos inimigos da poesia. (ROSA, 1983, p. 70, *grifos nossos*).

⁵⁹ Não será o caso de analisar em minúcias esse processo como está se fazendo com o conto *Uma Estória de Amor*. Primeiro, porque é suficiente para nossos propósitos mostrar certas aproximações. Segundo, porque este conto não é o objeto central deste estudo.

⁶⁰ Essa investigação, ademais, possibilitará uma preparação para temas que serão tratados no último capítulo.

Esta afirmação fala da construção de uma linguagem própria, cuja matéria escapa aos léxicos e dicionários, posto que fundida a partir de uma diversidade idiomática que caracteriza e torna mais rico o “português-brasileiro”. Segundo o escritor:

Temos de partir do fato de que nosso *português-brasileiro* é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua *Jenseits von Gut und Bösel*, e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas⁶¹.

Em *Meu tio o Iauaretê*, um onceiro, mestiço de índia com branco, à medida que se embriaga com aguardente, narra diversas histórias de onça a um desconhecido viajante, o qual se hospedara em seu rancho. Num cenário marcado pela hibridez cultural, onde se mistura o índio, o branco, o caboclo, o negro e até mesmo o animal, sobretudo na imagem/presença da onça, a língua utilizada no conto é ainda a portuguesa, enriquecida por elementos de origem indígena, negróide/africana, por neologismos e pelo linguajar popular. Nas palavras de Walnice Nogueira Galvão: “(...) traduzindo de um universo de discurso para o outro, o nosso, o título ‘Meu tio o Iauaretê’, sintética e admiravelmente, propõe o branco, o índio e a onça misturados, tal como no texto se misturam o português, o tupi e o animal dos resmungos e rugidos” (GALVÃO, 1978, p. 21).

A composição da linguagem do sobrinho do Iauarête evidencia uma tônica fortemente musical. A diversidade considerável de palavras do tupi, de formas arcaicas do português, de gírias, de corruptelas e de palavras encontradas no linguajar do “português-brasileiro”, concorre diretamente na construção dessa linguagem extremamente musical do conto.

⁶¹ Termos em alemão: “Além de Bem e Mal”, título de uma das obras de Friedrich Nietzsche (Rosa, 1983, p. 81, *grifos nossos*).

Em *Tutaméia* há um prefácio em que se pode ver a valorização da atuação dos homens rústicos – personagens típicos de Guimarães Rosa – como os grandes cultivadores da língua. São eles que, como por necessidade vital, que escapa à dimensão pragmática do mundo, aumentam “a riqueza, a beleza, a expressividade da língua” (ROSA, 1969, p. 64). São, pois, segundo o autor, aqueles a quem a norma e a lógica não vestiram – tal como o narrador de *Meu tio o Iauarête* – os criadores por excelência de novas palavras.

E fique à conta dos tunantes da gíria e dos rústicos da roça – que palavrizam autônomos, seja por rigor de mostrar a vivo a vida, inobstante o escasso pecúlio lexical de que dispõe, seja por gosto ou capricho de transmitirem com obscuridade coerente suas próprias e obscuras intuições (ROSA, 1969, p. 66).

Já em *Sagarana*, livro com o qual, por assim dizer, Guimarães Rosa estreou na literatura, pois sua publicação o colocou em evidência, é possível entrever, no conto *São Marcos*, uma concepção de linguagem que valoriza e destaca, salvo esquecimento, os seguintes aspectos: 1) a expressão dos sentimentos da alma; 2) o verbo original, ou melhor, as palavras em estado de nascimento; 3) a capacidade e a importância formativa da linguagem e, por último, mas não menos digno de nota, a musicalidade e a eficácia da linguagem.

Quanto à eficácia da linguagem talvez seja suficiente dizer que em *São Marcos* se narra a história de um tal José – morador do Calango-Frito, lugar em que todos acreditavam em feitiço – que, inicialmente desacreditando, zomba de um feiticheiro da região, o Mangolô, sendo, por este, enfeitado. O feitiço lhe faz perder a visão no meio da mata, levando-o, em desespero, a recorrer à oração de “São Marcos”. Ao entoá-la, José, o personagem e narrador do conto, consegue encontrar a direção da casa do feiticheiro e,

assim, desfazer-se do feitiço. Os aspectos mencionados acima podem ser vistos, em síntese, na passagem seguinte:

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes.

Sim, que, à parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque, diante de um gravatá, selva moldada em jarro jônico, dizer-se apenas *drimir* ou amormeuzinho é justo; e, ao descobrir, no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinqüenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo – Ó colossalidade – na direção da altura?

E não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem. E que o capiauzinho analfabeto Matutino Solferino Roberto da Silva existe, e, quando chega na bitácula, impõe: – “Me dá dez ‘tões de biscoito de talxóts!” – porque deseje mercadoria fina e pensa que “caixote” pelo jeitão plebeu deve ser termo deturpado. E que a gíria pede sempre roupa nova e escova. E que meu parceiro Josué Cornetas conseguiu ampliar um tanto os limites mentais de um sujeito só bi-dimensional, por meio de ensinar-lhe estes nomes: intimismo, paralaxe, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopese, amnemosínia, subliminal. E que a população do Calango-Frito não se edifica com os sermões do novel pároco Padre Geraldo (“Ara, todo o mundo entende...”) e clama saudades das lengas arengas do defunto Padre Jerônimo, “que tinham muito mais latim”... E que a frase “Sub leges libertas!” proferida em comício de cidade grande, pôde abafar um motim potente, iminente. E que o menino Francisquinho levou susto e chorou, um dia, com medo da toada “patranha” – que ele repetira, alto, quinze ou doze vezes, por brincadeira boba, e, pois, se desusara por esse uso e voltara a ser selvagem. E que o comando “Abre-te Sésamo etc.” fazia com que se escancarasse a porta da gruta-cofre. (ROSA, 1979, p. 238-239)

Em *Meu tio o Iauarête* a possibilidade de manutenção da vida reside, em certo sentido, na capacidade de compor uma linguagem que permitirá ao oniceiro narrar a sua tragédia. Dessa forma, na história do oniceiro vemos a importância dos conhecimentos linguísticos do escritor e, para além disso, o emprego de seu método que visa captar as palavras como se acabassem de nascer, lá onde o som e o sentido estão amalgamados:

Aprendi algumas línguas estrangeiras apenas para enriquecer a minha própria e porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original. (...) Cada língua

guarda em si uma verdade interior que não pode ser traduzida. (ROSA, 1983, p. 87)

Poder-se-ia dizer, portanto, que o narrador de *Meu tio o Iauarête* precisa fazer da linguagem um espelho de sua situação singular: trata-se de um estrangeiro, um sem lugar no mundo civilizado, perdido na hibridez de sua própria língua. De início, caçava onças; depois, volta-se contra os homens, torna-se onça com léxico próprio, retornando “a música da língua [que] deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer” (ROSA, 1983, p. 88). De certo modo, será em sua relação singular com a língua que este narrador encontra uma alternativa para narrar sua estória. Para Guimarães Rosa, “nesta babel espiritual de valores em que hoje vivemos, cada autor deve criar seu próprio léxico, e não lhe sobra nenhuma alternativa; do contrário, simplesmente não pode cumprir sua missão” (ROSA, 1983, p. 88).

As de palavras de Haroldo de Campos corroboram o que ficou dito. Para ele, em *Meu tio o Iauaretê*, Guimarães Rosa atingiu o ápice de sua experimentação com a linguagem:

(...) a prosa incorpora o momento mágico ou da metamorfose, como queria Pound no projeto de seus ‘Cantares’, ela se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato. Então, não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória. (CAMPOS, 1983, p. 575-576)

Quando acabamos a leitura do conto *Meu tio o Iauaretê*, somos tomados de assalto pelo surpreendente final. Sedutoramente, leva-nos consigo um reticente fio, resultante do esgarçamento da áspera linguagem do narrador, até o momento em que, através dela, sucede-lhe a metamorfose em onça. Embora afirmado, logo no título, o parentesco do narrador com a onça; embora não a vejamos, até que se cumpra a mudança sob a forma de onça, sabemos, no entanto, pelas diversas estórias rememoradas e narradas, que se trata de

uma experiência diversa do mundo. Para narrá-la, para dar forma a esse universo escuro da natureza, faz-se necessário uma linguagem que permita criar aquele mundo. “A língua é espelho da existência, mas também da alma. (...) Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo” (ROSA, 1983, p. 88).

Assim, poder-se-ia dizer que a linguagem do sobrinho do Iauaretê procura expressar essa experiência diversa, esse retorno à natureza, mas, bem entendido, um retorno pela via da poesia. Para captar a experiência desse mundo, na qual os limites entre as coisas não estão definidos, resta a poesia. Para exprimi-la, em toda a sua força, o artesanato da linguagem, buscando através dela a expressão desse mundo.

Ao representarmos o universo sem o homem – o universo onde o olho do animal seria o único a se abrir diante das coisas, não sendo o animal nem uma coisa nem um homem – só podemos suscitar uma visão em que não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas que não têm sentido se estão sós, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa seu sentido. É por isso que só podemos descrever tal objeto de uma maneira precisa. Ou melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser *abertamente* poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível (BATAILLE, 1993, p. 22).

Parece possível dizer, nesse sentido, que a língua em que nos aventuramos em *Meu tio o Iauarête* exprime uma identificação completa com o objeto amado, que culmina no retorno a uma unidade alquímica entre homem e matéria, da qual o totem, princípio material e espiritual de todas as coisas, seria a expressão completa. Essa língua é, metaforicamente, a língua da onça e nela, aliás, se refere o narrador à primeira onça que ele não matou, cuja significação remete ao lado “animal selvagem materno” em oposição ao “animal paterno doméstico”, como percebeu Walnice Nogueira Galvão (GALVÃO, 1978, p. 24). “ ‘– Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...’ Eh, ela rosneou e

gostou, tornou a se esfregar em mim, mão-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanheném, jaguanhém”⁶² (ROSA, 2001, p. 208).

Já o vaqueiro Manuelzão, por seu turno, diferente da via seguida pelo sobrinho do iauarête, cujo desígnio é, em certo sentido, transformar-se na onça mítica, o que se dá através de sua linguagem – dotada de uma eficácia que possibilita sua resistência e o seu vir-a-ser – o vaqueiro Manuelzão será conduzido pelas narrativas dos poetas e cantores que, na festa, ocupam uma posição privilegiada.

⁶² Ao longo do conto encontramos, aqui e ali, a palavra “nhem”, originada do tupi, cujo significado é idioma, a fala. Por vezes, ela é sucedida pela interrogação, deixando-nos, assim, entre a fala e a suposta pergunta pela fala. Ainda nesse sentido, deriva-se, entre outras, a palavra jaguanheném, a própria fala ou falação da onça, marcando ainda mais o caráter metalingüístico do conto. CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Histórico das Palavras Portuguesas de Origem Tupi*. 5 ed. SP: Companhia Melhoramentos, 1999.

2.2.2. Manuelzão, *eros* e o outro

Tão logo se inicia a festa, Manuelzão sentirá o caráter arrebatador do evento. Inserindo seus participantes num outro tempo, a festa os leva em seu fluxo. Ocasionalmente uma ruptura com o cotidiano, de certo modo é a festa que possibilita a Manuelzão lançar sobre si e sobre os outros um olhar diverso, levando-o a pensar sobre o mundo e sobre sua condição.

Que nem que o velho Camilo, até vinha à idéia. Por que era que ele, Manuelzão, derradeiramente, reparava tanto no velho Camilo? Quem dirá, afora mesmo ele, somente o velho Camilo estaria advertindo em sua mãe, senhora, enterrada lá no alto, pegado à capelinha – mas a alma dela, seu entender de tudo, parava no céu. Embora, o sentimento por dentro, que Manuelzão pensava, era o de um sendo-sucedido estúrdio: que esse velho Camilo, no diário dos dias, ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial; mas, agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser – semelhava um errante, quase um morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria. (p. 126)

Assim, no decorrer da narrativa, Manuelzão começa a se aproximar e a se dar conta de que sua condição social é semelhante a que está submetido o velho Camilo – o agregado e contador de histórias que mora na Samarra.

A ver, ele, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as rêses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo. (p. 178)

O velho Camilo, nesse sentido, não obstante sua condição de agregado, imerso no tempo da festa, adquire uma outra feição aos olhos de Manuelzão, o qual passa a ver no velho contador de histórias o portador de uma *sabedoria*.

Por umas e outras, em nenhuma não se sentia que elas assoprassem da lembrança cenas passadas, que fossem só dele, velho Camilo – que já tinha sido moço, em outras terras, no meio de tantas pessoas. “– Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça, cura meu corpo também...” Aquilo era como se beber café frio, longe da chapa da fornalha. O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, *não construía a cara dos outros no espelho*. Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo. (p. 129)

Poder-se-ia dizer que Manuelzão é quem projeta no velho Camilo, assim como noutros personagens, seus anseios e seus conflitos interiores. Suas reminiscências, suas “cenas passadas”, revelam a tentativa de preencher o que a poeira do tempo cobriu de esquecimento.

A gente se alebrando – o pau-d’alho: que em certas árvores dessas, na idade, a *madeira de dentro toda desaparece*, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes! Mas, por que era que a gente havia de tanto reparar, tanto notar, no velho Camilo? (p. 151)

Manuelzão, em certo sentido, levado pela festa e pela fluidez do movimento, estreitará os laços com o velho contador de estórias. “Tirando conversa quieta com o velho Camilo. O que é que não se faz, na grande desocupação assim, de dia de festa?” (p. 169). Por seu turno, o velho Camilo, em contraste com Manuelzão, no mesmo passo que está ligado às mulheres, já se desligou, ao que parece, do ponto inicial da ascensão em direção a *eros*: já não está mais ligado ao objeto amoroso e ao mero impulso sexual, já não ambiciona o casamento e a posse do ser amado.

Não vinha o velho Camilo, trazendo uma lata *d’água*, para as mulheres? Naquela branca roda, estava a Joana Xaviel. – “Qu’ é do frango-d’água, seo

Camilo?” “– O frango-d’água? Senhor Manuelzão, o frango-d’água eu soltei pros matos, de volta. É dúvida?” (...).

O velho Camilo depunha a lata *d’água* e o caneco, *para as mulheres*. Para a Joana Xaviel, com olhas e queres. De avistar um noivo, de braço com sua noiva, nas alvuras – dos que tinham acabado de casar – o Promitivo perguntava: – “Seo Camilo, o senhor também não se casa?” “– *Já passei do rumo...*” (p. 157, *grifos nossos*)

De certo modo, o velho Camilo será reiteradamente associado às águas e, por extensão, ao feminino. Nesse sentido, sendo característico do sagrado – o riacho – contagiar o que se lhe aproxima, dir-se-ia haver, entre as mulheres e o riacho, uma solução de continuidade, já que o riacho corre à porta da cozinha⁶³. Não admira, portanto, que o velho Camilo seja visto, mais de uma vez, à porta da cozinha, a fim de buscar ou levar água para as mulheres. “O velho Camilo, entre a Casa e o quarto-dos arreios, vinha com um caneco *d’água*. Veio amolar a faca numa pedra, para consertar sua alpercata. Se ocupava nisso com um suspender de tristeza – caçava de sair fora da festa? Sua roupa nova continuava” (p. 166).

Há uma passagem em que a relação entre a água e o amor – elementos que, de certa maneira, interpenetram-se e se equivalem – torna-se evidente. Ela aproxima, ademais, o vaqueiro Manuelzão e o poeta Camilo, o qual, aliás, assim como o vaqueiro, prescindia, mas, além disso, *sabe* das águas. Vale lembrar, contudo, a cena que a antecede. Ao conversar com o rabequeiro Chico Bràaboz – bebedor de aguardente dotado de grande memória – Manuelzão ouvirá o chamado do fluxo das águas, quando pergunta ao músico se ele deseja mais um gole: “Escorre. O mundo acaba é pra quem morre!” (p. 168). Manuelzão, porém, desconfia do saber proverbial de Bràaboz, derivado, di-lo-á o vaqueiro, da embriaguez da “água que passarinho que não bebe”. Assim, Manuelzão pensa:

⁶³ Sobre esse caráter contagiante do sagrado, do qual já falamos anteriormente, conferir: DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. SP: Martins Fontes, 2003, p. 237-239.

Mais do que isso o Chico podia ensinar? E, mesmo de propósito, o velho Camilo surgia aparecido. Ele vinha *beber água do pote*. O pote ficava ali no canto, esquecido. Todos os que tinha sede iam pedir água na porta-da-cozinha, água das porungas grandes de barro, toda hora renovada. Aquela do pote parecia até coisa abandonada, *água antiga*, só o seo Camilo estava indo beber dela; tão natural de humilde, o velho Camilo era ali, entre todos, o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado. Bebia com medida, jogava o resto fora. – “Sede, seo Camilo?!” – “É por uns calores, aqui no interior...” Tristeza dessa, do velho Camilo, cachaça qualquer não empapava? A Joana Xaviel devia de estar agora no meio dos cantadores, aceitando graças de homem, quem sabe. Ou, então, era só o penar de não residirem mais juntos na cafúia da chapada. *Velho assim não podia gostar de mulher?* (p. 168, *grifos nossos*)

A relação entre o vaqueiro e o velho contador de estórias, contudo, continua se afinando. Vejamos, nesse sentido, como a narrativa prefigura o que só sucederá no final, quando o velho Camilo será chamado – o que ressoa na música de fundo presidindo um momento de íntima aproximação entre os dois – a ajudar Manuelzão em seu processo de reaver a sua própria história⁶⁴:

Agora, o velho Camilo viesse, sempre junto, sem arredar de sua companhia. Chegavam, na beira de um curral. Manuelzão, por um lazer, se amparou nas réguas da cerca.
– O senhor sentiu um ar seo Manuelzão? O senhor está assim agoniado...
– Nada não. Canseira que me deu...
Soava forte, no viro do vento, o reprechume do Bastião:
“Companheiro, me ajude
a contar a minha vida...
Vou-me embora,
ei-ai!
Eu não tenho amor aqui,
Minhas queixas são perdidas...
Vou-me embora,
ei-ai! (p. 173)

No final do conto, com efeito, Manuelzão manda o velho Camilo – sabedor dessas *águas do canto*, guardião da memória – contar uma estória. Ganhando a cena e a voz do

⁶⁴ O “canto, esquecido” se refere tanto ao dom poético e musical esquecido por Manuelzão, quanto à água enquanto *arché*, cujo acesso imediato só é concedido ao poeta. Retomaremos este ponto adiante.

narrador, o velho poeta conta *A Décima do Boi e do Cavalo*, em que essa água antiga do riacho voltará a correr. O papel do poeta confina, aqui, com o desempenhado pelo *aedo* na cultura da Grécia arcaica: fazer com que as façanhas e as viagens dos guerreiros não caiam no esquecimento e, assim, fundar, através do canto, o sentido e a verdade⁶⁵.

Eis que fechamos o capítulo, mas com a seguinte advertência: não esqueçamos que o riacho é também metáfora da música e da poesia. E a poesia dos cantos, das cantigas e das narrativas, enfim, a palavra dos contadores de estória desempenha uma função crucial no aprendizado de Manuelzão em direção das águas e do sentido de sua própria história. Será, pois, na referida narrativa contada pelo velho Camilo – conhecedor dessa “água antiga” do canto – que o percurso de Manuelzão em busca do ressequido amor se consuma, adquirindo, por fim, um caráter cósmico.

⁶⁵ DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. RJ: Jorge Zahar, 1988, p. 23.

3. EXPERIÊNCIA DA FESTA, EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA

Em toda parte, o dom da poesia é inseparável da inspiração divina. Em toda parte, esta inspiração traz consigo o conhecimento – quer do passado, sob a forma de história e genealogia, quer do presente oculto, geralmente sob a forma de informações de caráter científico, quer ainda do futuro, sob a forma de profecias no sentido mais estrito. Este conhecimento é sempre acompanhado de música, quer através de instrumentos, quer sob a forma de canto. A música é, em toda parte, o meio de comunicação com os espíritos. Descobrimos invariavelmente que o poeta e vidente atribui a sua inspiração ao contato com forças sobrenaturais, e que seu estado de espírito enquanto profere as profecias é exaltado e diferente do habitual. (...) As altas pretensões do poeta e vidente são universalmente aceitas e ele próprio desfruta de um grande prestígio onde quer que apareça.

Laymert Garcia dos Santos. *O tempo mítico hoje*

3.1. A festa e as narrativas

A festa pode ser definida como um evento coletivo marcado pela ruptura do cotidiano que alça a experiência num tempo extraordinário e de exaltação coletiva. “Cada um longe de si” (p. 149). Segundo Roger Caillois, as festas opõem, em relação aos dias de trabalho, a concentração da sociedade a sua dispersão, formulando, destarte, um contraste entre explosão e continuidade, frenesi e repetição, efervescência e calma. Festa e cotidiano constituem-se, assim, em situações antitéticas uma vez que propõem uma dinâmica pautada pela contraposição entre um tempo forte e fases átonas na existência de uma comunidade (CAILLOIS, 1988, p. 98).

Esse evento coletivo, nesse sentido, com todas ações que o compõem, é uma experiência diversa que tonifica – seja através da bebida, dos cantos, da movimentação e da energia despendida em seu curso – o espaço concreto, os corpos e o cenário da natureza circundante. Não seria demais pensar, pois, numa fisiologia da memória relacionada à festa. Uma tal idéia sugerem as análises do sociólogo francês Émile Durkheim acerca dos rituais das tribos australianas. Dir-se-ia que, no decurso dos rituais, não só os homens têm sua corporeidade transformada, senão que todo o caminho concretamente percorrido é metamorfoseado pela ação coletiva, tornando-se, por assim dizer, um hino à memória coletiva (DURKHEIM, 2003, p. 224-225).

O caráter extraordinário dos dias de festa será, como vimos, sentido pelo protagonista de *Uma estória de Amor*, o vaqueiro Manuelzão. Em diversas ocasiões, seus pensamentos explicitam-no: “Agora, o que se estabelecia era a festa. Uma festa terrível. Até para fazer festa a gente carece de estar acostumado” (p. 140). A tônica do tempo da festa é

a celebração, a doação e o envolvimento na comunhão do grupo, o que torna propícia a atualização das experiências e dos saberes guardados na memória coletiva.

Em *Uma estória de Amor*, a memória coletiva remete à cultura pecuária, que se materializa na “vida de vaqueiro” e em tudo que ela envolve: sua relação íntima com o gado, com o catolicismo popular, com os poetas populares, a vegetação do sertão e os mananciais de água. Desse substrato cultural procede a feição característica das representações que dão expressão à memória e às questões vitais da Samarra, essa comunidade em fundação no conto.

Do que ficou dito acima, é importante ressaltar o que – na falta de outro conceito para denominá-lo – chamaremos de fusão entre a experiência da festa e a experiência da memória. O próprio ato coletivo poderia ser visto, no sentido indicado, como uma grande narrativa que subtrai do esquecimento a memória da comunidade. Esse hino à memória coletiva, de outra parte, certamente não exclui a presença da memória individual, assim como não exclui a possibilidade de diferentes temporalidades na festa. Noutras palavras:

se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. (HALBWACHS, 2004, p.55)

A possibilidade de diferentes tempos, de percursos diversos que confluem na malha da memória coletiva não parece contestável. Razão pela qual alertamos que o itinerário de

Manuelzão vem a ser, dentro da obra de Guimarães Rosa, um dentre outros desígnios possíveis à condição humana. O tratamento multívoco que ele dá à condição humana encontra, por seu turno, na *feira* da Samarra, solo fértil para suas formulações cuja fonte reafirma sua importância na obra do escritor: a memória coletiva.

A experiência da festa, imergindo seus participantes no tempo cíclico em que vige o caos primordial, no qual a desordem reina e as distâncias entre os homens, a natureza e os deuses se rompem, possibilita uma ocasião singular para enlaçar as reminiscências do vaqueiro Manuelzão à memória coletiva. Segundo Walter Benjamin, “aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior” (BENJAMIN, 1989, p. 133). O que se dá, decerto, em consórcio com a memória coletiva, cuja presença é marcante em *Uma estória de Amor*: nas cantigas, nas histórias, nas quadras, nos cantos, enfim, nos modos, por assim dizer, sertanejos de fazer festa.

Se, em *Uma estória de Amor*, o voltar atrás é um ato individual, que propicia a Manuelzão um retorno ao seu tempo de origem, isto é, aos primórdios de sua história pessoal, lembremos, por outro lado, que esse retorno é inextricável da memória coletiva. As reminiscências de Manuelzão, com efeito, estão intrinsecamente ligadas ao substrato dessa memória cultural, em diálogo com a qual, de várias formas, o itinerário do vaqueiro amplia os sentidos das questões que dão contorno à condição humana.

Com efeito, da memória coletiva, viva no intercurso das gerações e do saber da experiência, emanam as várias narrativas que compõem o conto. Aí amalgamadas, elas podem brotar de outras memórias individuais ou de percursos diversos da vivência festiva do protagonista Manuelzão. Dir-se-ia, ademais, ser do contraste complementar desses

itinerários, isto é, dessas narrativas e vozes que compõem o conto, que a significação do próprio destino de Manuelzão adquire contorno e singularidade.

O destino do vaqueiro será cifrado ou, se o quisermos, selado pelo contato direto com o *saber das narrativas*. Esta espécie de saber, contudo, deve ser caracterizada, em razão de sua peculiaridade no domínio do conhecimento humano. De outro modo, perder-se-ia de vista o modo pelo qual as narrativas incidem no percurso de Manuelzão e, por conseguinte, o *possível sentido* da história desse vaqueiro.

A análise lingüística contemporânea descreve o processo de preservação e transmissão da tradição, efetuado pelos videntes e poetas, entre outros, como uma *pragmática do saber narrativo*. Essa espécie de saber é distinta do conhecimento, em sentido estrito. O conhecimento corresponderia à produção de um conjunto de enunciados passíveis de serem declarados verdadeiros ou falsos. Ao passo que o saber narrativo implica numa afinidade com os costumes de um grupo social e aparece como resultado de uma formação complexa de competências convergentes. Ele implica não apenas num conjunto de enunciados, num saber-dizer, mas principalmente num saber-agir, num saber-viver, num saber-falar e num saber escutar. O registro do mito, ou saber narrativo, está situado paralelamente ao domínio do que é verdadeiro ou falso. É uma competência que se estende às determinações e aplicações de critérios de eficácia, de capacidade técnica, de sabedoria ética, de justiça, etc. O saber narrativo é, portanto, mais que competência intelectual, ele é formação e cultura, num sentido antropológico (MARQUES, 1994, p. 24).

As narrativas, destarte, eivadas de um saber da experiência, podem vir a englobar, no então nomeado “mundo misturado” de Guimarães Rosa, questões facilmente abarcáveis sob denominações demasiado úteis – modernidade, tradição e até mesmo pós-modernidade

– mas pouco esclarecedoras do que seja, dentro da obra essencialmente poética do escritor, a elaboração de um conhecimento acerca do mundo e do homem em todas as suas dimensões⁶⁶. As narrativas, dizíamos, guardam uma outra espécie de saber, o qual, à diferença do conhecimento denominado, nos tempos hodiernos, científico ou demonstrável, não pode ser falseado.

⁶⁶ A acertada expressão “mundo misturado” foi utilizada, pela primeira vez, pelo crítico David Arrigucci Jr. e intitula seu homônimo ensaio, anteriormente citado.

3.2. Os contadores de estória e a eficácia da palavra

Nas linhas precedentes, utilizamos a expressão *experiência da festa*. E o fizemos, com efeito, para dar relevo a uma dimensão desse ato coletivo que escapa, em sua plenitude, à captura pela linguagem. Falamos da fluidez da festa, essa experiência, ao fim, vivencial: ela guarda relações consideráveis com a maneira segundo a qual as narrativas operam sugestões, indeterminação e abertura nos acontecimentos, enfim, com o fato de que ouvir e narrar estórias é uma experiência suscetível de mudar o decurso de uma história. Isso remete a um procedimento recorrente na obra de Guimarães Rosa, aliás, já explicitado anteriormente, que sugere a seguinte imagem: um conteúdo dentro de um continente ou, se o quisermos, a coisa dentro da outra.

Se alguém se fecha em si, em seu quarto, escutando, através da parede da cozinha, as narrativas de uma velha contadora de estórias, como que inspirada e metamorfoseada em sua performance, repito, se esse alguém queda, pensativo e sem dormir, a escutar, contrariado e com vivo interesse, uma narrativa, e se sua própria história está sendo narrada – *Uma estória de Amor* – e para que o seja requer que ele ouça uma outra estória, há, nesse círculo, um ponto cego: evidencia-se ao leitor que, podendo vê-lo agora, ao ler, não detém um olhar que abarca a teia total das histórias. É que, tão logo o veja, este possível leitor, em movimento, aí se verá enredado⁶⁷.

Essa conjectura é sugerida na passagem que abaixo segue. Manuelzão, à noite, já tendo mostrado certa aversão às narrativas, pensa sobre sua vida, conduzido pela voz de Joana Xaviel, que sabia mil estórias, tal como uma Scherazade do sertão, a qual, encontrando-se na cozinha, em meio às mulheres, “virava outra”, “fogueava um

⁶⁷ De certo modo, temos aí o dilema de Heráclito: como captar o movimento estando nele imerso?

entusiasmo”. Essa contadora de estórias é notável, de outra parte, por sua ligação com as mulheres, seja por lhes ensinar as narrativas, seja pelo poder de *sedução* que ela exerce. E Manuelzão não escapa ao encantamento das narrativas, que o levam a rever certos valores e a recriar o fio de sua vida pregressa. Pensativo e alerta, Manuelzão deixa-se fiar pelas narrativas:

Sensato normal não havia de ser – ponto que o sono regateava de não vir – que então ele Manuelzão imaginasse só na festa? Na idéia da festa ele não estava navegado, a tudo? Quietamente, devia de aproveitar para repensar mais os arranjos, escogitando meios. Verdade, que bem não carecia – cada apreparo terminara disposto, cada providência em ordem. Antes *ela mesmo mesma já tinha rompido em movimento*, o rojão de suas partes se sucedendo: crente que a gente já estava no meio da festa festejada. Amanhã, raiava o diazinho, a festa recomeçava mais... Mas, então, o lucro seria de *não desperdiçar a espertina* destas *pequenas horas, e deixar de ouvir* aquelas estórias – o vago de palavras, o sabido de não existido, invenções. Tomar a ocasião para presumir os benefícios do serviço do campo, o negócio de sempre. A boiada que ia sair. À Santa-Lua. Não, não carecia. A gente não estava em folga de festa? Nessa *h’orinha*, não devia de. Desmerecia, até estragava o avejo da festança, se ele pegasse a refletir na viagem da boiada, no procedimento do Adelço. Aborrecia. Deixava pra quando a festa *estiasse. Aí, resolvia.* (...) Agora, mesmo, não era por *querido querer* que estava ali escutando as estórias. Mais essas vinham, *por si, feito o menor vento brisêia*. A bem ele tinha *decidido* o cálculo colocar o pé jazendo na cama, *ali*, para ajudar que o machucado melhorasse. Se não, estaria em pé, sobre-rondando, vigiando o povo todo se acomodar. Só que o sono se arregaçava. Se furtivava o sono, e no lugar dele *manavam* as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o *urdume* das estórias. As estórias – tinham amargem e docice. A gente escutava, se *esquecia de coisas que não sabia* (p. 132, *grifos nossos*).

O ato de ouvir dá-se, por assim dizer, concretamente ao longo do conto. As histórias vêm *por si*, como o vento, fazendo-se atualidade no itinerário de Manuelzão. Daí, a indeterminação aludida, metaforizada na passagem acima. Não é sem apreensão, contudo, que Manuelzão escuta as histórias. Por sua vez, elas vão levando-o em sua fluidez, cujo desperdício seria “deixar de ouvir”, assim como permanecer contrário ao movimento da festa.

Quiçá se possa ver no trecho ora comentado a seguinte imagem: uma narrativa dentro da outra, em infinitos círculos concêntricos, cada vez maiores, numa espécie de reação em cadeia. Quiçá este o sentido da epígrafe de Plotino, que abre o volume da quarta edição de *Corpo de Baile*, em que figura *Uma estória de Amor*: “Num círculo o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um círculo imenso”.

Aparte essa conjectura, importa-nos ressaltar que as narrativas, os cantos e a música constituem-se no saber por excelência da comunidade da Samarra. De sorte que a presença da oralidade é fundamental para se compreender a configuração que se confere à reflexão sobre o mundo e o homem que essa região sertaneja, em sua indeterminação, habilita. O universo da oralidade intervém de diversas formas no espaço dos três dias da festa na Samarra. Ele está sempre presente nos cantos e nas quadras – uma espécie de crônica da vida do povo que chega à fazenda; na sabedoria cristalizada dos aforismos, frases rimadas e provérbios que, repositórios que são do senso comum, comentam aspectos e práticas da vida dessas pessoas; ele está presente, sobretudo, na fina rede de histórias que forma o substrato de *Uma Estória de Amor* (GUARDINI, 1997, p. 102).

Essa medida de tempo fluida como o instante, essas horas ouvindo o mel sedutor das estórias expressam tanto uma abertura do tempo – ao devir – quanto a importância das narrativas. São elas as mediadoras da busca desse tempo passado do vaqueiro: ali deitado, escutando-as, com o pé machucado – marca de sua condição errante – “para ajudar que o machucado melhorasse”. Ressaltemos que a construção da frase é ambígua: permite inferir que o próprio Manuelzão se encontra deitado, em atividade de escuta, à espreita de uma voz que – segundo os verbos e os adjetivos que a ela se associam – estaria em relação direta

com a imersão do personagem num processo de “cura”, no qual as narrativas participam ativamente, como sugere a seguinte quadra: “ ‘Minha cabeça tá doendo, meu corpo doença tem. Quem curar minha cabeça cura meu corpo também...’ ” (p. 129).

Ora, as expressões líquidas que caracterizam a voz e as narrativas de Joana Xaviel permitem supor que, ante tal estado orgânico e psíquico, Manuelzão seja levado a irrigar seu impulso vital, cuja relação com a temática do amor fora anteriormente evidenciada: *manavam, amarugem* – que significa semelhante ao amor – e *docice*. Não é demasiado lembrar que as características da voz de Xaviel se aproximam daquela inspirada pelas musas, cujo canto – além de guardar a memória – causa o esquecimento e o oblívio dos males, como se pode ver numa passagem da *Teogonia* de Hesíodo:

Pelas musas e pelo golpeante Apolo
há cantores e citaristas sobre a terra,
e por Zeus, reis. Feliz é quem as Musas
amam, doce de sua boca flui a voz.
Se com angústia no ânimo recém-ferido
alguém aflito mirra o coração e se o cantor
servo das Musas hineia a glória dos antigos
e os venturosos Deuses que têm o Olimpo,
logo esquece os pesares e de nenhuma aflição
se lembra, já os desviaram os dons das Deusas⁶⁸.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche faz, em suas *Considerações Extemporâneas*, uma interpretação no mínimo provocativa – a julgar pelo título paradoxal, já que seu alvo é um certo historicismo para o qual nada escapa à objetividade da História – acerca da importância do lembrar e do esquecer. Viver sem ter lembranças é até possível, no entanto, sem esquecimento, argumenta Nietzsche, é simplesmente impossível se viver. À História objetivista ele contrapõe uma história que se sabe invenção e a serviço de um impulso vital.

⁶⁸ HESÍODO. *Teogonia*. Trad. : Jaa Torrano. SP: Iluminuras, 2001, p. 111.

Ao combater a concepção de uma História de cujos quadros classificadores nada escapa, o filósofo nomeia seus cultores, chamando-os “homens históricos”:

o olhar os impele ao futuro, inflama seu ânimo a ainda por mais tempo concorrer com a vida, acende a esperança de que a justiça ainda vem, de que a felicidade está atrás da montanha em cuja direção caminham. Esses homens históricos acreditam que o sentido da existência, no decorrer de seu *processo*, virá cada vez mais à luz; eles só olham para trás para, na consideração do processo até agora, entenderem o presente e aprenderem a desejar com mais veemência o futuro. Não sabem quão a-historicamente, a despeito de toda a sua história, eles pensam e agem, e como até mesmo sua ocupação com a história não está a serviço do conhecimento puro, mas da vida⁶⁹.

Antes de dizer, porém, quem são tais homens, o filósofo resume seu tema: “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, em que o vivente chega a sofrer dano e, por fim, se arruína, seja ele um homem, um povo, ou uma civilização” (NIETZSCHE, 1978, p. 58). Decerto, o reflexivo Manuelzão, ora escutando as narrativas de Joana Xaviel, não poderá, sem que se incorra em anacronismo ou sobreposição textual, ser comparado a esse “homem histórico” do qual fala Nietzsche. A narrativa de Manuelzão é marcadamente uma busca vital. Assim, se o filósofo se insurge contra uma concepção positivista da História, o que o sertanejo Manuelzão faz é imiscuir-se, aos poucos e sorrateiramente, na memória cultural, deixando-se levar sub-repticiamente nas *negaças* de voz de Joana Xaviel⁷⁰.

Para o sertanejo, o sentido da tradição não está, de modo algum, relegado ao quadro frio e fixo da História. Reside na voz dos narradores cuja sabedoria dá sentido às questões –

⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. “Considerações Extemporâneas”. In: *Obras Incompletas*. Trad. do alemão apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. SP: Abril Cultural, 1978, p.59.

⁷⁰ É importantíssimo lembrar os significados que o dicionário concede ao termo *negaça*: de negar + açã: 1) engodo, isca; 2) mostra ilusória, ilusão engano 3) provocação, sedução, requebro. 4) recusa, negação (em geral fingida): faz a suas *negaças*: quer e diz que não quer. Aurélio Buarque de Holanda, RJ: Nova Fronteira, 1ª edição.

parafrazeando Nietzsche – dos homens, do povo e, enfim, do sertão. O percurso das reminiscências de Manuelzão supõe o esquecimento. O que fora esquecido, de outra parte, é que deve ser lembrado, sendo, para tanto, preciso se deixar levar pelas narrativas que falam diretamente de sua vida. Que as narrativas correspondem a uma necessidade de ordem vital; que a palavra possui uma eficácia, enfim, que Manuelzão está distante do tipo “histórico” traçado por Nietzsche, tudo isso, mostra-o a narrativa que se poderia destacar do fio de suas reminiscências, cujo percurso, seja dito, não está isento de dor e de esquecimento: nele, a palavra não está encarcerada nas letras mortas da História.

As narrativas são verdadeiras posto que fundam a verdade e o sentido da tradição: não se opõem à mentira, ou ao falso como para o “homem histórico”. A fantasia, a mentira, o projetar-se e lançar-se no outro, constituindo, a partir dele, o sentido de sua própria história é o que vale. O saber das narrativas rompe os diques do esquecimento, propiciando o devaneio e as lembranças que se perfilam no mundo interior de Manuelzão, reafirmando a força e o poder regenerador da palavra. Sua intervenção no conto tem um papel esclarecedor, pois elas espelham e revelam ao vaqueiro Manuelzão questões cruciais para que se cumpra seu destino.

Na comunidade da Samarra, a voz do contador de histórias assume, de certo modo, a mesma função que a voz do poeta nas comunidades medievais: conferir a coesão sem a qual o grupo não poderia sobreviver. A voz poética está presente, paradoxalmente, em toda a parte, graças a errância de seus intérpretes: no tempo, no espaço, na consciência de si. Integrada nos discursos comuns, conhecida por todos, ela é uma referência segura e permanente: confere aos homens, figuradamente, seu cadinho de extratemporalidade. Dá-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, ainda que eles tenham passado. As

vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance – tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total⁷¹.

Essa voz poética de que falamos assume, pois, feições peculiares, aparte sua eficácia e seu encanto, nos dois principais contadores de estória – a Joana Xaviel e o velho Camilo – que participam da festa. De certo modo, isso se relaciona aos papéis diferenciados de suas narrativas na composição do conto.

Importa dizer, por ora, que as narrativas interferem no curso das reminiscências de Manuelzão a despeito de sua vontade. O destino configurado na grande narrativa que abarca todas as demais não depende simplesmente da criatura, encontrando-se, em certo sentido, “no joelho dos deuses⁷²”. Noutras palavras: o destino do vaqueiro depende do *urdume* – a teia inconclusa – das narrativas que, de certo modo, vai além dele.

Como ficou dito, as narrativas de Joana Xaviel e do velho Camilo constituem as grandes intervenções do universo da oralidade no conto *Uma estória de Amor*. Sua importância é notória pelo fato de esclarecem aspectos essenciais do conto, ao metaforizar a situação e o desígnio possível a que se destina o vaqueiro Manuelzão.

Mediada pela voz do narrador em discurso indireto, a narrativa de Xaviel aparece primeiro. Conta-se um fragmento de uma das muitas narrativas que a velha contadora sabe. Trata-se de um trecho da história da *Donzela Guerreira*, cujo tema fora largamente desenvolvido por Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, em especial, recriado na

⁷¹ ZUMTHOR, Paul. “Memória e Comunidade”. In: *A letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. SP: Companhia das Letras, 1993, p.139.

⁷² BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 127. Expressão usada por este autor para dizer que o destino na Grécia antiga depende de uma instância maior, nesse caso, os deuses, idéia que pode ser aproximada do universo da obra de Rosa.

composição do desígnio da personagem Diadorim. Entretanto, é ao narrar uma estória de boi – *Destemida e a Vaca Cumbuquinha* – que a voz de Joana Xaviel se faz ouvir *através da parede da cozinha*, ocasionando a primeira grande imersão no mundo das narrativas orais em *Uma estória de Amor*. O segundo grande momento de incidência do universo da oralidade se dá com a recitação da *Décima do Boi e do Cavalo* pelo velho Camilo que, enfeixando as outras narrativas, confere fechamento ao conto e à festa.

Retomemos, antes de mais, a origem dessas narrativas orais que fazem parte de *Uma estória de Amor*. Em tal empresa, remontamos à tradição ibérica dos “romances” de boi que circulam em diferentes regiões do Brasil. Mistura-se, em sua composição, a antiga tradição do romanceiro ibérico à realidade concreta da cultura sertaneja. Valendo-se de um procedimento corrente na tradição oral mais longínqua, Guimarães Rosa recria, em conformidade com as necessidades de sua ficção, os velhos romanceiros que o povo, ao narrar, procura adaptar às exigências da realidade que lhe cerca. Esse procedimento, aliás, é constitutivo da riqueza desse campo, a saber, a variedade das versões criadas pela tradição oral.

Os mais antigos versos de nossa poesia popular são justamente aqueles que descrevem cenas e episódios da pecuária. São poemas que cantam a fama do boi que, se finalmente foi dominado e trazido ao curral, só o foi após grande trabalho, depois de reduzir a glória e de humilhar muitos vaqueiros. Nas regiões em que a pecuária foi atividade fundamental, esses poemas foram cantados e recriados, seja pela tradição oral, seja pela tradição escrita: Nordeste, Goiás, Mato Grosso, Rio Grande do Sul, como indicam as numerosas versões das quais dispomos. Sua recriação e glosa continua na voz dos poetas

populares e nas obras de ficção, que lhes ampliam as dimensões, dão nova fabulação, mas conservam o núcleo temático de origem: a cultura pecuária e a vida do vaqueiro⁷³.

A figura do boi ocupa, em *Uma Estória de Amor*, um lugar de destaque, que confina com aquele destinado ao gado na paisagem rural brasileira. Desde o século XVII, o boi constitui-se num fator determinante da atividade de ocupação e no povoamento das terras interiores do Brasil, tornando a fazenda de gado um centro de poder. Nesse contexto, decerto, os vaqueiros desempenham um papel fundamental. Atestam-no as narrativas que compõem o ciclo temático do boi, que cantam a fama, a coragem, a destreza e a experiência dos vaqueiros. Glorifica-se, aqui, a destreza e a habilidade do vaqueiro em lidar com o gado em seu trabalho: capturando-o quando foge; apartando as rezes; derrubando o animal desgarrado⁷⁴.

Uma tal figura do boi, legada pelo imaginário da poesia popular, é que aparece no conto de Guimarães Rosa. Seja-nos permitido, por ora, fazer uma simplificada exposição do enredo das duas principais vertentes de narrativas do ciclo temático do boi. Dessa tradição, como ficou dito, apropriou-se o escritor, transpondo criativamente suas versões, recriando-as numa nova forma em *Uma Estória de Amor*, e conferindo-lhes um papel que as torna, ao cabo, propulsoras das lembranças do vaqueiro Manuelzão e mediadoras do encontro com o que foi – ao longo da vida do vaqueiro – esquecido.

Uma das vertentes do ciclo dessas narrativas – *Boi Surubim*, *Rabicho da Geralda*, *Vaca do Burel*, *Boi Espácio*, por exemplo – tem por motivo principal um mesmo eixo temático, a despeito da inclusão de novos episódios. Representa-se a luta do boi com um

⁷³ DO NASCIMENTO, Bráulio. “O ciclo do boi na poesia popular”. In: *Literatura popular em verso*. BH: Itatiaia, 1986, p. 195.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 194.

vaqueiro (ou vaqueiros) que ambiciona mostrar sua coragem e habilidade na derrubada do animal que, por sua vez, foge e se defende, na tentativa de manter-se livre e solto pelos campos. Há, de outra parte, segundo Câmara Cascudo, uma série de contos populares, nos quais um vaqueiro mata um boi a pedido de sua mulher: *Boi Cardil*, *Boi Rabil*, *Quirino*, *Vaqueiro do rei* e *Boi Leição*⁷⁵. Decerto que, não raro, tais narrativas se misturam dando lugar a recriações e sendo acompanhadas de elementos da realidade local, devido ao próprio mecanismo de transmissão e de criação da tradição oral.

Dentro dessas duas vertentes temáticas sumariadas, encontram-se as principais narrativas orais de *Uma estória de Amor*. *Destemida e a Vaca Cumbuquinha*, narrada por Joana Xaviel, trata da morte do boi pelo vaqueiro, à pedidos da mulher, enquanto a *Décima do Boi e do Cavalo*, recitada pelo velho Camilo, relata a história da captura de um boi mítico por um valente vaqueiro.

Essas duas narrativas orais marcam o itinerário festivo do personagem Manuelzão. Vinculadas à experiência coletiva cujo substrato é a memória coletiva, a narração das histórias coincide sincronicamente com o fio das reminiscências do vaqueiro, estabelecendo um espelhamento entre a história pregressa e presente do personagem – sua condição social, sua vida de vaqueiro, a construção da Samarra, a família, o riacho seco, o amor e a morte – e o *saber* das narrativas. Devotar-se a sua história, imiscuindo-se no universo da memória coletiva, propicia ao vaqueiro Manuelzão a reconstrução de sua experiência vivida.

⁷⁵ *apud* VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 107-109.

3.2.1 Joana Xaviel e a Destemida

A história da *Destemida*, narrada por Joana Xaviel, distancia-se do tema clássico dos romances de boi, centrado na perseguição e na captura da rês pelo vaqueiro. Ela pertence

ao núcleo de narrativas, de origem antiga, cujo paradigma é *Estória do Vaqueiro Que Não Mentia*, também conhecida como Estória do Boi Leição, ou Quirino, Vaqueiro Rei. Seja em sua versão como conto popular, seja como tema do entremeio de Reisado, o Vaqueiro que não mentia circulou em diferentes regiões do país e seu motivo central pode ser rastreado até suas origens européias, especialmente peninsulares⁷⁶.

O enredo desse conto tradicional chamado *Estória do Vaqueiro Que Não Mentia* – desconsiderando-se suas múltiplas versões – pode ser assim sumariado: 1) Um fazendeiro tem um boi de estimação e um vaqueiro leal e avesso à mentira; 2) seu vizinho aposta que o vaqueiro pode ceder à mentira; 3) o vizinho do fazendeiro envia a sua filha para seduzir o vaqueiro e fazê-lo matar o boi para comer de sua carne 4) o vaqueiro deixa-se levar pelos pedidos da mulher e mata o boi 5) o vaqueiro tenta mentir para justificar a morte do boi 6) não conseguindo manter a mentira, o vaqueiro confessa a verdade ao fazendeiro e o seu vizinho perde a aposta 7) o fazendeiro recompensa o vaqueiro que se casa com a moça.

Como ficou dito, a voz do poeta guarda o saber da comunidade. Por outro lado, o que caracteriza a voz e as estórias de Joana Xaviel, segundo a apreciação ambígua de Manuelzão, é a sedução e um certo teor maligno: “Joana Xaviel sabia mil estórias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo” (p. 133). Ou, como pensará Manuelzão, depois de escutar a narrativa da *Destemida*:

⁷⁶ VASCONCELOS, Sandra Guradini T. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 112.

Manuelzão aceitava de escutar as estórias, não desgostava. De certo que não vinha nunca para a cozinha, fazer roda com os outros; ele não gastava lazer com bobagens. Mas, se ouvindo assim, de graça, estimava. As estórias reluziam um simples bonito, principalmente as antigas, as já sabidas, das que a gente tem em saudades, até. A mãe de Manuelzão também apreciava. Só pelo desejo dela, foi que se deixou a Joana Xaviel vir, de tempos em tempos, contar. Joana Xaviel não era querida nas casas. Mesmo porque vivia de esmolos, deduziam dizer que era mexeriqueira, e que, o que podia, furtava.

Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar estórias, desde o alumêio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um edemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias gerava torto encanto. A gente se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha! (p. 135)

Ao que parece, esse caráter demoníaco com que se caracteriza a Joana Xaviel relaciona-se tanto ao impulso puramente sexual que ela desperta no vaqueiro quanto à sedução de suas narrativas. Devemos ressaltar, em especial, a narrativa *Destemida e a Cumbuquinha* que subverte os valores do conto popular, contrariando as versões tradicionais. O dever de não faltar à verdade, os laços de lealdade que ligam o vaqueiro a seu patrão – sustentáculo ideológico da relação de favor entre fazendeiro e vaqueiro – dão lugar ao triunfo da mentira e da traição.

Partindo de uma situação similar a do conto popular *Estória do Vaqueiro Que Não Mentia*, o fazendeiro rico confia sua vaca de estimação ao vaqueiro amigo e fiel. Na versão criada por Guimarães Rosa, no entanto, não há a aposta sugerida pelo compadre a fim de testar a lealdade do vaqueiro que, ao fim, é reafirmada. Ocorre, na versão narrada por Joana Xaviel, a transformação da mulher do vaqueiro numa terrível vilã. O vaqueiro não só mata a vaca, mas, além disso, mente para seu patrão, dizendo que o animal caíra de um barranco. Acedendo às artimanhas de sua mulher, a *Destemida*, o vaqueiro assume um papel

coadjuvante. Sua mulher, de outra parte, torna-se a grande autora do plano de matar a vaca, roubar as “alfaias”, assassinar a mãe do vaqueiro e incendiar a fazenda.

Uma tal versão, com efeito, subverte os valores tradicionais, segundo os quais a verdade prevalece sobre a mentira e a deslealdade. Assim, considerando que a versão de Joana Xaviel é contrária às regras sociais que regem as relações locais, poder-se-ia dizer que a exemplaridade de sua narrativa não é exatamente moral, já que avessa ao código de conduta socialmente aceito. Contudo, essa narrativa, seja dito, mantém-se fiel ao saber do narrador, pois guarda, não obstante, ainda que pela via negativa, um exemplo que diz como não se deve proceder.

O caráter subversivo do código de conduta local, aliás, é suficiente para se compreender a aversão de Manuelzão à narrativa de Xaviel. Ela sugere, em oposição aos valores do vaqueiro, que é possível ascender socialmente pela mentira e pelo crime, invertendo o conteúdo moral do conto *Vaqueiro Que Não Mentia*, no qual se reafirma os laços de lealdade que regulam as relações de servidão entre vaqueiro e fazendeiro.

Decerto que a Manuelzão, atrelado à relação de servidão ao fazendeiro Frederico Freyre, uma tal versão só poderia causar espanto:

Mas a Destemida ainda se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaias, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório. A estória se acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo, a Destemida graduada de rica, subida por si, na vantagem, às triunfâncias. Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa estória estava errada, não era toda! Ah!, ela tinha de ter outra parte – faltava a segunda parte? A Joana Xaviel dizia que não, que era assim que sabia, não havia doutra maneira. Mentira dela? A ver que sabia o resto, mas se esquecendo, escondendo. (p. 134)

Essa narrativa, contudo, faz irromper em Manuelzão todo um processo de reflexão acerca de sua própria condição social, o qual, por assim dizer, interpõe-se à escuta do relato. Segundo Sandra Guardini, a narrativa de Joana Xavier serve

de instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real situação de homem pobre e só. No processo de revisão de sua vida, o vaqueiro capta o sinal de que este mundo desconjuntado de que trata a história não é muito diferente de seu próprio mundo que, construído a duras penas e à custa de muito trabalho, está permanentemente ameaçado de ruir⁷⁷.

Daí por diante, ele procura compreender sua posição na ordem do mundo de cuja fundação participara, tema que, ao longo da festa, torna-se motivo recorrente, junto com a família, o amor, o medo da morte e as histórias⁷⁸.

⁷⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. SP: Hucitec, 1997, p. 123.

⁷⁸ Esse processo de reflexão de Manuelzão acerca de sua condição social foi investigado em capítulos anteriores. A este respeito, contudo, esperamos ter mostrado que o tema da condição humana ganha contornos mais amplos do que a mera submissão às condições locais da vida do vaqueiro.

3.2.3 O poeta Camilo e o romance do Boi Bonito

Originada da mesma tradição de narrativas cuja figura central é o boi, a *Décima do Boi e do Cavalo*, contada pelo poeta velho Camilo desempenha, entretanto, um papel diverso na narrativa. À diferença da narrativa de Joana Xaviel que, por assim dizer, conduz o vaqueiro Manuelzão a rever seu passado e a perceber as contradições da ordem a que está submetido, a narrativa do velho Camilo fecha o conto *Uma Estória de Amor*, possibilitando, de certo modo, a reordenação do universo e a reconciliação do personagem com o fluxo da vida.

Perceber a significação da *Décima* na trama do conto requer, antes de mais, retomar a relação de Manuelzão com o poeta Camilo. Desde o início do conto, o vaqueiro passa a enxergar o velho poeta – cuja ligação com o elemento vital, a água, fora evidenciada – de uma forma diversa. Sob o olhar de Manuelzão, que narra o conto em discurso livre indireto, o velho Camilo é transfigurado. Ao narrar, o vaqueiro tanto deixa ver o *status* diverso adquirido pelo velho poeta na festa da Samarra, quanto, por outra, nele projeta certas questões de sua história⁷⁹.

Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decoro antigo, um siso de respeito de sua figuração. Quem sabe, nos remotos, o povo dele não tinham sido homens de mandar em homens e de tomar à força coisas demais, para terem? (p. 118)

Embora o sentimento *por dentro*, que Manuelzão pensava, era o de um sendo sucedido estúrdio: que esse velho Camilo, no diário dos dias ali na Samarra, se pertencia justo, criatura trivial: mas, agora, descabido no romper da festa, ele perdia o significado de ser – semelhava um errante quase um morto. Porque, assim, clareada uma festa, o velho Camilo se demonstrava a pessoa separada no desconforme pior: botada sozinha no alto da velhice e da miséria. (p.126, *grifos nossos*)

⁷⁹ Tais questões dizem respeito a temas já tratados como: a condição de agregado, a velhice, o desgaste do impulso vital, o medo da morte e o amor.

Dava aquela idéia – que o velho Camilo não carecesse de falar alguma coisa? O que pressentia. Assunto podendo ser nas máximas, importante real. Não falava, quem sabe coragem não tinha?

– Seo Camilo, o senhor estará por me dizer alguma coisa?

– Particular nenhum, seo Manuelzão. É dúvida? Fio que não terei.

Assim o outro mesmo se admirava, sem maldar. Mas que, de todo, quisesse dizer alguma coisa – no coração de Manuelzão, parecia. (p. 174)

Seo Camilo ali estava? Sensato, consabido, para essa espécie de cisma: de que tivesse um segredo, com guardar. (p. 176)

Que era que esse velho Camilo havia de pensar e dizer – ele, idoso a mais, homem de ruim cabeça, miserável de roupa, teria medo da morte? (...) Era mesmo quase que igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. (...) Ah, ele mais o velho Camilo – acamarados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? (p. 178)

Tinha não, tinha medo? Essa era de primorosa! Perguntasse ao velho Camilo. Assim, todo vivido e desprovido de tudo, ele bem podia ter alguma coisa para ensinar... Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias. A ver, sabia era contar estórias – uma estória, do pato pelo pinto, me conte dez, me conte cinco. (p. 178-179)

Manuelzão sente internamente que algo diverso sucede. Sente que na vida corrente o velho Camilo se ajustava à ordem estabelecida. Na festa, porém, cuja oposição com relação ao cotidiano é marcada, o poeta é transfigurado. A expressão redundante “O sentimento por dentro (...)” confere revelo à fonte dessa transformação, que se opera em Manuelzão. Essa metamorfose, por sua vez, resulta no reconhecimento da sabedoria do velho Camilo, que se desenvolve num movimento originado na profundidade do vaqueiro, daí aflorando à consciência.

A relação entre Manuelzão e o velho Camilo pode ser aproximada da que há entre o doente e o xamã (ou feiticeiro). Analogamente ao canto do xamã, a *Décima* recitada pelo poeta Camilo fala das questões vitais de Manuelzão que, no caso, encontrar-se-ia na

situação do doente⁸⁰. Em certo sentido, o *modus operandi* da palavra do xamã encontra homologia na *Décima do Boi e do Cavalo*. Dir-se-ia que ela confere suporte simbólico para que Manuelzão – envolvido no canto do poeta – reordene o curso de sua vida, conduzindo-o a uma espécie de restabelecimento, ao tornar dizível o que antes era indizível. Isto é: o *saber dessa narrativa* torna possível essa experiência específica originada no mito que, via de regra, vem acompanhada, em sua realização, de certas operações práticas ou ritos.

O tempo da festa, no qual se insere a palavra do poeta, remete a uma forma de conhecimento cujo sentido é vivo na experiência e na formação da cultura. Nesse sentido, considerando o caráter vivencial intrínseco à festa e ao universo da oralidade, parece plausível e fecundo pensar a importância de certas operações simbólicas práticas que reforçam a ligação entre o poeta velho Camilo e o vaqueiro Manuelzão. O ponto axial dessa ligação reside, ao que parece, na aproximação dos dois personagens a partir das águas do riacho que simbolizam, como vimos, o feminino, o impulso vital, a origem do universo e das narrativas. Parece suficiente lembrar, a este respeito, que todas as vezes que o velho Camilo lida ou se acerca do elemento água são motivo para os comentários do pensativo Manuelzão⁸¹.

A relação entre Manuelzão e Camilo culmina quase no final do conto, quando o vaqueiro pede ao poeta – ou melhor “ordena” – que lhe conte uma estória. Daí por diante, a voz do velho Camilo se faz ouvir, agregando ao seu redor todos os participantes da festa: começa a recitação da *Décima do Boi ou do Cavalo*. “O velho Camilo estava em pé, no

⁸⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”. In: *Antropologia estrutural*. RJ: Tempo brasileiro, 1967, p. 229-230.

⁸¹ Essa idéia foi desenvolvida no segundo capítulo, razão pela qual não nos delongaremos, agora, sobre este ponto.

meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora” (p. 179).

Lançando os acontecimentos para o tempo das origens, narra-se a luta de um vaqueiro chamado Menino contra as potências da natureza, simbolizadas no boi mágico: o Boi Bonito. Tal qual uma cosmogonia, a *Décima* propicia a erupção do sagrado, apresentando os acontecimentos que precedem a instauração do cosmos e conduzindo os ouvintes à origem do drama da separação entre o domínio da natureza e o da cultura⁸². Durante a perseguição que antecede o encontro fatal entre o herói e o boi encantado – no qual o homem subjuga a força bruta do animal e, por assim dizer, o domestica – ambos chegam num “campo de muitas águas”, lugar paradisíaco que representa a unidade original entre os seres, da qual o cosmos procede:

Num campo de muitas águas. Os buritis faziam alteza, com suas vassouras de flores. Só um capim de vereda, que doitava de ser verde – verde, verde, verdeal. Sob oculto, nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água cirírica – “Sou riacho que nunca seca...” – de verdade, não secava. Aquele riachinho residia tudo. Lugar aquele não tinha pedacinhos. A lá era a casa do Boi. (...) Não se ouvia o bem-te-vi: se via o que ele não via. Se escutava o riachinho. Nem boi tem tanta lindeza, com cheiro de mulher solta, carneiro de lã branquinha. Mas o Boi se transformoseava: aos brancos de aço de lua. Foi nas fornalhas de um instante – o meio-tempo daquilo durado. (p. 189-190)

Neste tempo original em que as águas do riacho correm, sucede a experiência que marca a origem comum do homem e da natureza, do vaqueiro e do boi: “Mas da água do riachinho, eles tinham juntos bebido” (p. 191). Este é o caso, com efeito, já que a água, como ficou dito, é o princípio de todas as coisas. Acresce, no entanto, que neste ponto do relato de Camilo marca-se, também, o esquecimento dessa origem comum, pois o vaqueiro

⁸² As questões que derivam da passagem para o domínio da cultura são discutidas, a nosso ver, em suas várias facetas, ao longo do conto *Uma Estória de Amor*, assim como na obra de Guimarães Rosa.

Menino executa sua tarefa de dominar a natureza, como mostra o desafio cantado, empreendido entre ele e o boi:

– Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
com os chifres que deus te deu!
Algum dia você já viu,
ô meu mano,
um vaqueiro como eu? (p. 190)

Ao que o boi responderá, sinalizando a distância que, doravante, irá instaurar-se entre a natureza – ou seja, o próprio boi – e o homem, isto é, o vaqueiro, uma vez perdida de vista essa origem da qual ambos procedem:

– Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
O chifre que são os meus,
ô meu mão,
nunca foram batizados...

*Digo adeus aos belos campos,
o meu mão, onde criei meu passado?
Riachim, buriti do Mel,
o meu mão,
amor do pasto secado?... (p. 190, grifos nossos)*

Temos nestes versos, de certa maneira, um espelhamento dos conflitos que se apresentam no itinerário festivo de Manuelzão. Dar adeus aos campos significaria, nesse sentido, a perda da intimidade que outrora havia entre homem e natureza. E fora a própria “vida de vaqueiro” de Manuelzão, isto é, de herói civilizador, que acabara por lhe submeter, tornando-o “um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego” (p. 124).

Nesse sentido, a *Décima do Boi e do Cavalo* – na performance do poeta Camilo – se reveste de autoridade e de função social porque explica e legitima algo a respeito da sociedade humana, nesse caso, o drama da separação entre o domínio da natureza e o da cultura:

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era – o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas, Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (p. 191)

A *Décima* possibilita, de certo modo, expressão simbólica aos conflitos interiores de Manuelzão, conferindo inteligibilidade à sua busca amorosa, cujo ponto de partida e de chegada é o riacho, origem da construção de seu passado⁸³. O vaqueiro é, por assim dizer, reconduzido à origem das questões vitais que configuram a condição do homem no mundo, chegando, em certo sentido, ao ápice de sua ascensão amorosa, a saber, à fonte cósmica do amor e das narrativas: “o riacho que nunca seca⁸⁴”.

Terminada a narrativa do poeta Camilo a comunhão entre os presentes é notória. As águas do riacho – que ganharam vazão na *Décima* – brotam nas lágrimas que as mulheres derramam, comovidas pela audição. Essa narrativa, além disso, propicia a reordenação do mundo conturbado de Manuelzão, que tanto se reconcilia com a festa como aceita seu destino de vaqueiro, que implica em partir com a boiada:

– Espera aí, seo Camilo...

⁸³ LÉVI-STRAUSS, Claude. “A eficácia simbólica”. In: *Antropologia estrutural*. RJ: Tempo brasileiro, 1967, p. 228.

⁸⁴ Aqui, finalmente, encontra fechamento o tratamento que demos ao tema do amor, cuja análise começamos no segundo tópico do terceiro capítulo, intitulado “Do amor e da matriz”.

- Manuelzão que é que há?
- Está clareando, está resumindo...
- Uai, é dúvida?
- Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa – dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
- A boiada vai sair! (p. 192-193)

Por fim, poder-se-ia dizer que na voz do poeta Camilo cumpre-se o que, conforme Paul Zhumtor, seria a função primária da poesia. Função que a escritura, por seu excesso de fixidez, mal dá conta. A um só tempo profecia e memória, a voz poética projeta a aventura e eterniza o acontecimento. Memória que, aliás, é dupla: coletivamente, fonte de saber; para o indivíduo: aptidão de esgotá-la e enriquecê-la⁸⁵.

⁸⁵ ZUMTHOR, Paul. “Memória e Comunidade”. In: *A Letra e a Voz*. SP: Companhia das Letras, 1993, p. 139.

5. CONCLUSÃO

Ou, então, outro, o trivial cantava, o que agora de repente a gente aí sentia mais,
mas que era o mais verdadeiro, de sempre.

Uma Estória de Amor.

Dentre os temas que merecem destaque quando se focaliza o conto *Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)* deverá contar, por certo, o que poderíamos chamar, sob uma rubrica abrangente, de uma *antropologia da festa*. Podemos encontrar, com efeito, na crítica já constituída, uma investigação acerca de certas questões antropológicas que se apresentam no conto. Ao pensar, porém, o percurso do personagem Manuelzão, tem-se priorizado, amiúde, as contradições sociais que marcam a vida do vaqueiro, reduzindo-se, de certo modo, a amplitude da reflexão roseana acerca da condição humana. Deste modo, corre-se o risco de ver no itinerário de Manuelzão a crise de identidade de um sujeito, em conseqüência de uma relação tensa com a realidade histórica que lhe toca viver (MIYAZAKI, 1996, p.202). Perde-se de vista, segundo parece, que a história de Manuelzão remete a uma problemática de fundo comum, cuja resolução está longe de ser unívoca. Quer dizer: a problemática figurada no percurso singular do vaqueiro é ampliada pela presença de outros personagens na festa, que não só trazem consigo sua contribuição para a reflexão acerca da condição humana, senão que, por vezes, apresentam-nos, em sua própria história, uma outra saída possível para essa condição.

Neste estudo, concluímos que o conto *Uma Estória de Amor*, assim como a obra de Guimarães Rosa, para além de problematizar o drama sertanejo, conferindo-lhe uma conotação até certo ponto regionalista, deve e pode ser lido como uma reflexão multívoca a respeito da condição humana, pois confere ao *sertanejo* e ao *sertão* uma dimensão que transborda os limites de um contexto social demarcável.

Sob este prisma, o tema da sujeição do homem à ordem estabelecida não encontra resolução no círculo cego da necessidade, estando aberto ao imprevisto e ao devir. Apercebemo-nos disso quando comparamos, por exemplo, o desígnio do personagem tio

Man´Antônio do conto *Nada e a nossa condição* de *Primeiras Estórias* e o que se reserva à Manuelzão em *Uma Estória de Amor*. De modo análogo, pode ser pensado o conto *Meu tio o Iauarête*, no qual o personagem principal, para escapar a ordem que o oprime, acaba por se identificar completamente com a figura mítica da onça, transformando-se, através da linguagem, no grande felino.

Noutro plano de nossa proposta de investigação, mas não menos importante, está a problemática do tempo que, sem dúvida, acentua o caráter reflexivo do conto *Uma Estória de Amor*. O convívio de temporalidades diversas no conto administra, a nosso ver, indeterminação nas ações que compõem sua trama, acentuando, desta sorte, a dimensão multívoca das questões que perpassam tanto a trajetória de Manuelzão quanto a diversidade de ângulos que as conformam.

Assim, mesmo que norteados pela história de Manuelzão – como é o caso de toda a crítica de *Uma Estória de Amor* – concluímos que o tema da condição humana requer pensar os itinerários da festa, isto é, investigar os possíveis sentidos da condição humana e suas respectivas resoluções. Por outro lado, essa investigação guarda, certamente, ramificações cujos sentidos – dentro da obra roseana – poderiam até ser complementares, como intentamos mostrar comparando *Uma Estória de Amor* e *Meu tio o Iauarête*.

Com relação à consideração múltipla da condição humana no conto e na obra roseana é válido lembrar, ainda, que o saber característico das narrativas difere do conhecimento em sentido estrito. Em se tratando de um saber formativo e cultural – que é muito mais um saber agir, falar e viver – parece oportuno considerá-lo a partir de uma composição coletiva, a qual se conforma pela multiplicidade de experiências e histórias

que, por sua vez, constituem-se no próprio manancial disponível para a construção do sentido da vida humana.

O destino do vaqueiro Manuelzão se resolve num processo de aprendizado cujo teor remete a uma visão múltipla do sertão. As indagações que se apresentam ao vaqueiro lançam-no, junto com o leitor, para fora de si mesmo: seja ao poeta Camilo, seja ao rabequeiro Chico Braàboz e ao João Urúgem, seja à Joana Xaviel e à Leonísia, entre outros personagens. Poder-se-ia dizer, por fim, que o conto *Uma Estória de Amor* apresenta uma reflexão abrangente acerca da condição humana, o que esperamos mostrar ao pensar alguns de seus desígnios na obra roseana, lançando luz a certos personagens que, à primeira vista, podem ser desconsiderados em sua potencialidade de sentido nessa reflexão.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. De Guimarães Rosa

1. *Ave, Palavra*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
2. *Estas Estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
3. *Grande sertão: veredas*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
4. *J. Guimarães Rosa Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
5. *J. Guimarães Rosa Correspondência com seu tradutor Italiano Edoardo Bizzarri*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
6. *Manuelzão e Miguilim*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
7. *Corpo de Baile*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, vol. 1, 1956.
8. *No Urubùquaquá, no Pinhém*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
9. *Noites do Sertão*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
10. *Primeiras Estórias*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
11. *Sagarana*. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
12. *Tutaméia* (terceiras estórias). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

5.2. Sobre Guimarães Rosa

1. AGUIAR, Melânia Silva de. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. In: *O Eixo e a roda*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras UFMG, 1982.
2. ARRIGUCCI, Davi Junior. O Mundo Misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.º40, novembro, 1994.
3. ARROYO, Leonardo. *Cultura Popular no Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1999.
4. BOLLE, Willi. *A fórmula e fábula*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
5. BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: *Céu, inferno – Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
6. CAMPOS, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: *Coleção Fortuna Crítica v.6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
7. CANDIDO, Antonio. Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p.133-60.
8. _____. O Homem dos Avessos. In: *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1971, p.119-39.
9. _____. O Sertão e o Mundo. In: *Revista diálogo*, vol. 8, São Paulo: Publicação da sociedade cultural nova crítica, 1957.
10. COELHO, Nelly. Guimarães Rosa e o Homo Ludens. In: *Coleção Fortuna Crítica*. Eduardo Faria Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

11. COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa - Coleção Fortuna Crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 6, 1983.
12. DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva*. Cartas de J. Guimarães Rosa. SP: Duas Cidades, 1975.
13. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um Lugar do Tamanho do Mundo*. UFMG, 2001.
14. GALVÃO, Walnice Nogueira. *As Formas do Falso*. São Paulo. Perspectiva, 1986.
15. _____. O impossível retorno. In: *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978, p. 13-35.
16. GARBUGLIO, José Carlos. *O Mundo Movente de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ática, 1972.
17. GUIMARÃES, Vicente de Paulo. *Joãozinho – Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
18. LIMA, Deise Dantas. *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.
19. LIMA, Luiz costa. Mito e provérbio em Guimarães Rosa. In: *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974, p. 49-65.
10. LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Coleção Fortuna Crítica*. Eduardo Faria Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, vol. 6, 1983.
21. MACHADO, Ana Maria. *Recado do Nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. 1. ed. Rio de Janeiro. Imago, 1976.

22. MEBDES, Lauro Belchior; OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de (Orgs.). *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
23. MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. Nas veredas: Uma estória de Amor. In: *Um tema em três tempos – João Ubaldo Ribeiro, João Guimarães Rosa, José Lins Rego*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 133-206.
24. NUNES, Benedito. O Amor na Obra de Guimarães Rosa. In: *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
25. _____. A matéria vertente. In: *Seminário de Ficção Mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*. Belo Horizonte: Conselho Estadual da Cultura de Minas Gerais, 1983.
26. OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira. *Guimarães Rosa no suplemento literário*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras, UFMG, 2002.
27. PEREZ, Renard. Perfil de Guimarães Rosa. In: Rosa, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 3^a ed. RJ: José Olympio, 1972.
28. RÓNAI, Paulo. Os Prefácios de Tutaméia. In: Rosa, João Guimarães. *Tutaméia* 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p.193-201.
29. ROSENFELD, Khatri H. *Os Descaminhos do Demo*. São Paulo: Imago/Edusp, 1993.
30. SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini. *Fronteiras em Falso – a poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

31. SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976.

32. VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

5.3. Bibliografia geral

1. AMARAL, Rita. *Festa à Brasileira – Sentidos do festejar no país que “não é sério”*. Versão para e-Book, 2001.

2. ANDRADE, Mário. Começo de crítica. In: *Vida Literária*. São Paulo: Edusp, 1993, p. 11-16.

3. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

4. BASTIDE, Roger. *Brasil – Terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1973.

5. BATAILLE, Georges. *A noção de despesa - a parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

6. _____. *Teoria da Religião*. São Paulo: Ática, 1993.

7. BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

8. _____. *Um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

9. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo. Cultrix, 1983.

10. BOSI, Éclea. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1983.
11. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola*. Rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.
12. BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
13. BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
14. CAILLOIS, Roger. *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.
15. CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
16. CANDIDO, Antonio. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
17. _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1973.
18. CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
19. CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
20. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

21. Da MATA, Sérgio. *Chão de Deus*. Berlim: Wissenschaftlicher, 2002.
22. DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
23. DE SOUZA, Bernardino José. *Dicionário da Terra e da Gente do Brasil*. 4 ed. São Paulo: Companhia editora Nacional, 1939.
24. DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
25. _____. Pratiques Culinaires e esprit du sacrifice. In: *La cuisine du sacrifice em pays grec*. Ed.: Gallimard, 1979.
26. DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
27. DO NASCIMENTO, Bráulio. O ciclo do boi na poesia popular. In: *Literatura popular em verso*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
28. DOS SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: *Fronteiras do literário: Literatura oral e popular Brasil/França*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do RG do sul.
29. DOS SANTOS, Laymert Garcia. O tempo mítico hoje. In: *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 191-201.
30. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

31. _____. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
32. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
33. FILHO, Alexandre José de Mello Moraes. *Festas e tradições populares no Brasil*. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
34. GALVÃO, Walnice Nogueira. *A Donzela Guerreira*. São Paulo: Senac, 1998.
35. HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.
36. HESÍODO. *Teogonia – Origem dos Deuses*. 4. ed. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001.
37. IRMEN, Friedrich. *Dicionário de bolso das línguas portuguesa e alemã*. Berlim: Lagenscheidt, 1982.
38. LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. Campinas: Unicamp, 1996.
39. LÉVI-STRAUSS, Claude. Natureza e Cultura. In: *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes, 1976.
40. _____. A eficácia simbólica. In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
41. MARQUES, Marcelo Pimenta. Mito e Filosofia. In: *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sônia Viegas, 1994, p.19-37.

42. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
43. _____. Considerações Extemporâneas. In: *Obras Incompletas*. Trad. do alemão apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
44. PEREZ, Léa Freitas. Antropologia das efervescências coletivas. In: *A Festa na Vida: significados e imagens*. Mauro Passos (org.) Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p.15-58.
45. PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
46. RIBEIRO, Leda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: Funarte/ Instituto nacional do folclore, 1986.
47. ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.75-99.
48. TODOROV, Os Homens-Narrativas. In: *As Estruturas Narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970, p.119-33.
49. WEBER, Max. A ciência como vocação. In: *Ensaio de sociologia*. Publicado pela Oxford University Press e traduzido da sexta impressão (Galaxy Book). Rio de Janeiro: Zahar, 1963, p. 154-183.
50. ZUMTHOR, Paul. *A letra e voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

ABSTRACT: This dissertation organizes a discussion about the human condition which is found in Guimarães Rosa's works. Having as a basis the story *Uma Estória de Amor (Festa de Manuelzão)*, the second tale from the set that is *Corpo de Baile*, we intend to interpret this discussion mainly in the multiple configurations of the human condition in relation to love and memory. In a way, the feast is a collective event, which expresses many trajectories that amplify the focus of this reflection about the human condition. The purpose is to show how Guimarães Rosa's narratives propose a universal discussion about the human condition.