

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CAIO FLAVIO BEZERRA MONTENEGRO CABRAL**

**UMA QUESTÃO DE LINGUAGEM: LOUCURA E ORALIDADE NA ESCRITURA  
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA, EM “O RECADO DO MORRO”**

**FORTALEZA**

**2014**

Caio Flavio Bezerra Montenegro Cabral

Uma questão de linguagem: loucura e oralidade na escritura de João Guimarães Rosa, em “O recado do morro”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Orientador: Dr. Cid Ottoni Bylaardt

Fortaleza

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

C117q

Cabral, Caio Flavio Bezerra Montenegro

Uma questão de linguagem : loucura e oralidade na escritura de João Guimarães Rosa, em “O recado do morro” / Caio Flavio Bezerra Montenegro Cabral. — 2014.

110 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2014.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Modernismo (Literatura). 3. Personagens literários. I. Título.

---

CDD 870.0981

Caio Flavio Bezerra Montenegro Cabral

Uma questão de linguagem: loucura e oralidade na escritura de João Guimarães Rosa, em “O recado do morro”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras com concentração na área de Literatura Comparada.

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Dr. Cid Ottoni Bylaardt

Universidade Federal do Ceará

---

Dr. João Batista Pereira

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

---

Dr. Orlando Luiz de Araújo

Universidade Federal do Ceará

À minha família, urgentemente necessária:  
meus pais, Artemis e Flavio; minha irmã,  
Helana; tia Mariuza; meu amor, Rafael.

## AGRADECIMENTOS

Concluído o trabalho, dedico-me à escrita de um texto que gostaria que tivesse a forma de um muito obrigado e de um abraço; queria também que ele significasse uma dúzia de rosas e cheiro de alfazema. É uma pena que só a literatura dê conta de tamanha alquimia. Assim, tomo por minhas as palavras da canção de um artista popular, a qual diz de sua entrada no mar para ofertar, agradecer e nada pedir.

Aqui, abraço e agradeço a pessoas que de alguma forma hoje significam muito.

Agradeço a Deus, porque me garante a vida e o inexplicável.

Penso naturalmente em meus pais, Artemis e Flavio, primeiros em meu coração, de quem sou devoto e grato pelo amor e educação, que hoje defendo sei bem por quê. Também em minha irmã, Helana, que veio antes de mim e me ajudou a compreender como se faz. Faço também saber de meu obrigado, amor e gratidão à tia Mariuza, que é minha segunda mãe e acompanhou a escrita deste trabalho.

Meu pensamento alcança os colegas e professores do programa de pós-graduação e da graduação em Letras da universidade. Agradeço ao Prof. Cid Ottoni Bylaardt, pela orientação e por ter contribuído para que eu percebesse a dimensão da linguagem literária; ao Prof. João Batista Pereira, pela solicitude com que atendeu ao meu convite e enriqueceu o meu estudo; ao amigo, colega e enfim professor Orlando Luiz de Araújo, por ser exemplo e pelas contribuições importantes na qualificação e na defesa; à Prof.<sup>a</sup> Gabriela Frota Reinaldo, porque dividiu comigo na qualificação a sua viagem pelo sertão rosiano. Digo muito obrigado também aos professores cuja fala hoje integra meu discurso: Prof. Marcelo Almeida Peloggio, pelos exercícios de reflexão que promoveu; Prof.<sup>a</sup> Ana Marcia Alves Siqueira, pelo amadurecimento acadêmico que me proporcionou; Prof.<sup>a</sup> Martine Suzanne Kunz, pelo amor à palavra pronunciada; Prof.<sup>a</sup> Fernanda Maria Abreu Coutinho, pela vastidão da conversa; e Prof.<sup>a</sup> Maria Neuma Barreto Cavalcante, por compartilhar o amor a João Guimarães Rosa.

Aqui, volto-me à minha gente morena, os amigos queridos que me acompanham há muito: Ana Maria, que me entende; Juan, que me alarga; Bruno, que me instiga; Cíntia, em quem me vejo; Pedro Leno, em quem me reconheço; Ana Cherllany, pelo riso; e Jane Mara, pelo afeto. Agradeço também ao Rodrigo, a boa surpresa da vida, que foi mensageiro durante minha escrita.

Não tenho “arte nem musa”, e há dois dos quais a língua portuguesa não dá conta. Talvez me fosse necessária outra linguagem, outros conceitos para me referir ao Felipe Hélio, que é todo desejo, e ao Tiago, que me lembra Pedro Orósio. Agradeço a eles porque comigo

desvelam o doce mistério da vida, “E assim vamos os três pelo caminho que houver,/ Saltando e cantando e rindo/ E gozando o nosso segredo comum/ Que é o de saber por toda a parte/ Que não há mistério no mundo/ E que tudo vale a pena.”.

Sou grato ao Rafael, que me inspira e me ensina todos os dias, que promove festa e lua cheia em meu coração.

Obrigado, obrigado e obrigado!

No mais, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela concessão da bolsa de estudo que me permitiu dedicar-me à realização e à escrita desta pesquisa.

“Sou louca, sou doida, sou maluca. Eu sou azougada. Sou essas quatro coisas. Mas, porém, consciente, lúcido e ciente sentimentalmente.”

(Estamira)



## RESUMO

Esta dissertação consiste em um estudo do louco e do poeta como personagens na novela “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa, publicada originalmente no livro *Corpo de baile* (1956) e mais tarde realocada no volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) por desejo do autor, ao lado de outras duas narrativas daquela publicação. A leitura da obra revelou um texto que concilia a um só tempo elementos que se agrupam em relações dicotômicas e maniqueístas na cultura ocidental, em que estejam o elemento racional e sua pretensão de verdade no lado positivo das relações de contrários. Portanto, objetivou-se compreender como os tipos sociais aludidos contribuem para a dissolução das fronteiras culturais por meio da construção do personagem, discurso e imagens que emergem deste. Para isso, leu-se a novela a partir do conceito de *escritura*, pensado por Roland Barthes, que concebe a literatura moderna enquanto espaço utópico de liberdade dentro dos fatos da linguagem. Estabeleceram-se comparações intertextuais e metatextuais a fim de relacionar referências que justificariam as escolhas literárias do escritor mineiro no intuito de pensar novos sentidos para o texto em discussão. Feito isso, percebeu-se que a loucura e a oralidade, compreendidas respectivamente por Michel Foucault e Paul Zumthor, são elementos que questionam a metafísica ocidental desde a própria forma, tal qual a escritura rosiana, cuja análise alude às ideias de pensadores como Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro. *Corpo de baile*. Liberdade. Metafísica ocidental. Canção popular.

## ABSTRACT

This thesis is a study of the mad and the poet character in the novel “O recado do morro”, by João Guimarães Rosa, originally published in the book *Corpo de baile* (1956) and later relocated in the volume *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) as desired by the author, alongside two other narratives. Reading the work has revealed a text that reconciles at once elements grouped within relations that are dichotomous and dualistic in Western culture, being the rational element, with its claim to truth by the positive side of the relationship of opposites. Therefore, the aim is to understand how these alluded social types contribute to the dissolution of the cultural boundaries through the construction of characters, speech and the images that emerge from it. For this, the novel was read from the concept of *writing*, thought by Roland Barthes, who conceives modern literature as a utopian space of freedom within the facts of language. Intertextual and metatextual comparisons were established to relate the literary references that justify the choices made by the writer in order to think new meanings for the text under discussion. Such analysis allowed the perception that madness and orality, as respectively understood by Michel Foucault and Paul Zumthor, are elements that challenge Western metaphysics from the form itself, like the writing of the author, whose analysis alludes to the ideas of thinkers such as Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze and Félix Guattari.

Keywords: Brazilian Modernism. *Corpo de baile*. Freedom. Western metaphysics. Popular song.

## SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b> .....	10
<b>1 DA VIAGEM E DOS VIAJANTES</b> .....	15
1.1 João Guimarães Rosa e seu <i>Corpo de baile</i> .....	15
1.2 O que, por que, para que e como comparar? .....	18
1.3 O conceito de <i>escritura</i> : língua, poder e literatura .....	23
<b>2 JOÃO GUIMARÃES ROSA NO (DES)CAMINHO DA DESCONSTRUÇÃO</b> .....	30
2.1 O arquiteto da desconstrução .....	30
2.2 Verdade e linguagem, do conceito à poesia .....	35
2.3 A desconstrução do logocentrismo pela linguagem .....	39
2.4 Os loucos na obra rosiana .....	44
<b>3 O RECALDO DA LOUCURA</b> .....	52
3.1 As estranhas loxías .....	52
3.2 A engenharia do impossível .....	59
3.3 O mundo em movimento .....	63
3.4 A poesia em nome do homem .....	66
3.5 A linguagem presente, o objeto ausente .....	70
<b>4 A UTOPIA DA LINGUAGEM</b> .....	73
4.1 A procura da poesia .....	73
4.2 A ausência de centro nas tradições poéticas orais .....	80
4.3 A transmissão de um recado, a gênese de uma canção .....	86
4.4 A canção de Laudelim: culturas e alteridades .....	94
<b>5 A QUESTÃO DA LINGUAGEM</b> .....	99
5.1 A liberdade e o sentido do trágico .....	99
5.2 A questão da linguagem .....	103
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107

## PREFÁCIO<sup>1</sup>

Desejo iniciar minha exposição dirigindo-me à banca examinadora. Agradeço ao Prof. Dr. João Batista Pereira pela disposição com que atendeu ao convite para avaliar esse trabalho. Estou certo de que o diálogo que se estabelece com sua leitura resultará em contribuições importantes para a finalização de meu texto. Sou grato também ao Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, por acompanhar minha escrita desde o momento da qualificação, pelas contribuições novas e anteriores, por ser minha referência. Finalmente, ao meu professor e orientador Dr. Cid Ottoni Bylaardt, pela herança dos trejeitos diante da literatura e por ter permitido que meu caminho fosse direcionado antes pela escritura rosiana de que pela teleologia do discurso acadêmico. Com semelhante boa vontade, cumpro a missão urgente de agradecer e reafirmo minha satisfação em tê-los como interlocutores.

Devo dizer que a escolha de meu objeto de estudo remonta a um tempo mais antigo, quando em meu curso de graduação entrei em contato com a produção literária de João Guimarães Rosa, conduzido pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Neuma Barreto Cavalcante. Acredito que o que li e ouvi durante aqueles estudos definiu minha visão diante da arte e da estranha ideia que se faz de literatura, pelo que julgo que a escrita do artista mineiro define o conceito. Desse modo, a escolha da novela “O recado do morro”, de acordo com a sinuosidade da forma, traduz minha visão acerca da arte, um estado de espírito e o movimento que nos últimos quase trinta meses significou a escrita da pesquisa.

Isso porque se trata de uma narrativa de viagem. Há um duplo deslocamento na novela, a qual narra uma expedição científica pelos Gerais, que acontece concomitante à formação de uma canção. Um grupo de cinco homens segue em viagem de Cordisburgo aos Gerais em favor de um alemão que explora a região. De guia, está Pedro Orósio, a quem o Morro da Garça, um acidente geográfico, envia um recado. A mensagem é primeiramente captada por um louco que vivia em uma urubuquara, que a repassa ao seu irmão, um engenheiro malgrado de estranhos projetos, quem por sua vez a comunica a outro, um bobo que fazia a correspondência entre duas fazendas. Assim o recado vai chegando ao seu destinatário, depois de passar ainda por um menino, por um fanático religioso e por um contador de uma riqueza inexistente. O último é um poeta; ele escuta o recado, percebe nele a força da poesia e o transforma em canção.

---

<sup>1</sup> Defesa de dissertação pronunciada em 30 de junho de 2014.

Quando iniciei o estudo da novela, optei por fazê-lo a partir do conceito de *escritura*, de Roland Barthes. Essa noção norteou minha leitura do texto. A escolha se justifica pela adequação que há entre a forma movente do escritor mineiro, a narrativa e a filosofia da linguagem incutida na formulação barthesiana. Dessa maneira, as concepções de *língua*, de *poder* e de *literatura* implicadas no conceito orientaram o meu estudo. Quando pensa o poder, o crítico francês entende que ele está presente em todos os mecanismos de intercâmbio social e, devido a isso, ele perpassa o homem e sua história, pois está inscrito na língua. Por essa razão, o indivíduo é assujeitado pelo que a língua o obriga a dizer. Mas há um lugar utópico que existe sempre na vã tentativa de se escapar ao fascismo da linguagem: a literatura. Quando tomada nessa função, a escritura pressupõe a rejeição do remanescente obstinado, a memória da palavra, os usos que um dia se fizeram delas. O exercício da palavra poética é uma constante busca pela liberdade.

Em “O recado do morro”, o autor sugere uma reflexão acerca do pensamento metafísico ocidental. Refiro-me à necessária pretensão de verdade caracterizadora da ordem do discurso que perpassa o idioma pela valorização da razão, entendida como o bem que garantiu ao homem subsistir. De acordo com Friedrich Nietzsche, é por meio da linguagem que os falantes forjam a essência inapreensível dos objetos, porque aqueles de fato não podem alcançá-la. A língua, com seus conceitos estabelecidos pelo uso, contém as oposições maniqueístas que fragmentam dicotomicamente o pensamento de nossa sociedade, de modo que na novela os pares opositivos são constantemente questionados. Passa-se, então, do binarismo à ambivalência, pelo que as relações entre o popular e o erudito, o oral e o escrito, a periferia e o centro, dentre outras, perdem seu sentido.

Para isso, o artista segue em uma tendência descentralizante, no intuito de abalar a metafísica. Contudo, para fazê-lo efetivamente, seria preciso abandonar os conceitos, a verdade na linguagem, as palavras deficientes de seu poder de significar. Como essa atitude não é possível, o escritor segue em busca da palavra poética, em uma atitude crítica diante do discurso, no trabalho escritural resultante na forma que lhe é própria.

No que se refere a isso, três elementos me chamaram a atenção na narrativa pelo modo como se integram e pelo que a forma e a própria integração sugerem: o discurso e a práxis dos personagens loucos, a quem coube a missão de transmitir o recado; a linguagem, cuja forma mostra-se a serviço do projeto estético do autor; e a configuração dos elementos que se organizam na transmissão do recado, que se processam ao modo das tradições poéticas orais.

Em dois momentos, dediquei-me ao estudo sobre a presença da loucura e da oralidade na escritura rosiana, pois acredito que é por meio delas que o escritor empreende seu objetivo de questionar.

Para pensar a loucura, fi-lo com base no pensamento de Michel Foucault sobre a ordem do discurso, o qual controla toda a produção de fala na sociedade a partir de mecanismos externos e internos à própria linguagem, em que o elemento racional e a vontade de verdade são dois dos critérios de seleção. Diante disso, a voz do louco, tornada sem valor durante a história do pensamento ocidental com suas dicotomias totalizantes, encontrou na literatura e nas artes o espaço onde se fez ouvir. O louco revelou, satirizou e mostrou a cada um a sua verdade. A loucura é a ausência de regularidade e o desvio da linguagem, sendo aquela um dado necessário à experiência sensível da realidade em contrariedade à razão, pois esta afasta o homem da infância e do meio que o circunda.

Na novela, o que se tem são personagens loucos construídos a partir dessa perspectiva, que dialoga com a imagem da loucura na tragédia grega, no teatro medieval e no pensamento de humanistas que se dedicaram à loucura. Dos antigos, a loucura resgata a função profética e poética dos oráculos, mas sem a possessão divina que se fez presente no período clássico, a qual por vezes se opunha à ideia de que os insanos eram na verdade doentes mentais. Similarmente, os loucos rosianos remetem-se aos parvos do teatro medieval, que foram a voz de críticos daquela sociedade. Já na produção literária dos humanistas, não poucas vezes esses indivíduos estiveram dedicados à crítica ao pensamento esclarecido em sua valorização da razão.

Os não reflexivos, como o escritor chamava os loucos, são personagens que se mostram a todo o tempo fragmentados. A onomástica talvez seja o recurso mais evidente para a expressão da multiplicidade desses indivíduos, constantemente referidos por diferentes nomes, os quais sugerem as funções múltiplas que desempenham na narrativa, visto que os apelidos expõem todo o eixo de possibilidades daquelas criaturas, pouco afeitas a normas e convenções sociais. Outro fator digno de nota são os hábitos que os caracterizam; possuem corpo extraquotidiano, vestem-se de modo estranho e não raramente mantêm uma relação atípica com elementos representativos da ordem.

Para além da composição e do discurso dos personagens e da linguagem, Guimarães Rosa tenciona a forma para contribuir com a dissolução das fronteiras do pensamento e das culturas. Pela leitura de Paul Zumthor, compreendi que a transmissão do recado acontece à maneira como se configuram as tradições poéticas orais, de modo semelhante aos romances cantados que permaneceram e chegaram ao Nordeste brasileiro herdados do romanceiro

ibérico. Não sem motivo, a canção, forma final do recado, organiza-se em sextilhas de versos heptassílabos, semelhantemente aos poemas que compõem a literatura de cordel.

Proponho que a ficcionalização dos processos que a poesia oral envolve corrobore para a realização de descentramentos, porque acredito que a literatura popular em verso acorda-se ao rizoma proposto pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Analogamente a esse modelo epistemológico, cujos pontos se conectam aleatoriamente, não é binária a transmissão do material popular, pois não se pode prever o modo de recepção da obra oral, em que o lugar do ouvinte é intercambiável; não se pode fixá-lo na posição de narratário ou narrador. Também inexistente um centro no produto da oralidade; a figura do poeta não se confunde necessariamente com a do autor, visto que a autoria do poema ultrapassa a figura do poeta, mas alcança tempos, espaços e sujeitos distintos. Outro fator é a permanência incerta dos textos, cujas conexões, como as do rizoma, podem ser quebradas e retomadas, quebradas e não retomadas ou quebradas e retomadas pelo registro de outrem; a obra ouvida em performance não apresenta imperativa continuidade por seu público, geralmente heterogêneo.

A canção de Laudelim, portanto, é um espaço de transculturação. Ela concilia a um só tempo elementos próprios da lógica binária ocidental, invertendo e diluindo as oposições totalizantes da metafísica, pois assume a forma do romance cantado, no qual é forte a influência do escrito sobre o oral, bem como se fazem presentes, porém sem maniqueísmo, a loucura e a razão, o popular e o erudito, o velho e o novo. Para a crítica, isso decorre do fato de que o autor era um diplomata conhecedor de inúmeros idiomas, motivo pelo qual pôde imprimir em seu texto marcas de geografias, culturas e alteridades, sem hegemonia nem comprometimento dos sentidos.

Para refletir acerca da relação não contraditória entre *logos* e *mania* que afirmo no desenvolvimento de meu estudo, pensei haver na elaboração da cantiga migradora a presença dos gênios de Dioniso e Apolo sugerida por Nietzsche em seu estudo sobre a canção popular. A proposta encontra fundamento no sentido trágico que marca a morte do protagonista, cujo desencadeamento remete-se aos elementos do drama clássico, pela presença do herói, do destino, do conflito, do reconhecimento e da catástrofe. Pedro Orósio foi elaborado forte, porém sem tantas virtudes. Enamorando-se de várias meninas e contrariando a lei do sertão, ele incorre na desmedida e, segundo o recado, tem seu destino marcado para passar por traição, em virtude de uma desavença que tivera em um tempo anterior com Ivo Crônico. Então, impotente quanto ao seu destino, ele compreende o recado do Morro após reconhecer-se na canção em que se transformara a mensagem, motivo pelo qual tem o fio de sua vida

cortado pelas Moiras, o narrador implacável, continuando a viagem aos Gerais de estrela em estrela.

Ao final, compreendi a loucura em seu sentido revelador e criativo, pois pensei a verdade a partir do pensamento heideggeriano. Verdade enquanto *aletheia*, que pouco se relaciona com a significação que se faz da verdade em sentido corrente, que sugere certeza, objetividade e realidade. A noção do grego antigo, que significa *desvelamento*, também não se opõe ao seu par *lethes*, ou *não verdade*. O autor busca, então, desvelar, desencobrir a partir de uma atitude questionadora e, desse modo, produz os sentidos por meio de um processo de ação e nomeação, de reelaboração da linguagem. Operando com questões, e não com respostas a elas, ele dá a conhecer a realidade a partir da utilização da palavra poética em recusa ao conceito, que antes adéqua o real a metodologias de que se constitui objeto de produção de significados e facilitador de revelação, desejo distante de quem intenta produzir um novo real segundo outra lógica — não binária, tampouco maniqueísta.

No dia 4 de maio de 2014, Fabiane Maria de Jesus morreu após ter sido linchada, confundida com o retrato falado publicado em redes sociais de uma mulher que fazia rituais de umbanda. No dia 11 de maio de 2014, Kaique Augusto Batista dos Santos foi encontrado morto após ter sido espancado em crime motivado por homofobia. E quem o machismo matou hoje? Em uma sociedade que se vê às raias do desenvolvimento, os mitos de uma modernidade iluminista, com suas dicotomias de religiões, sexualidades, gêneros, morais, políticas etc., continuam a motivar crimes de intolerância e ódio. João Guimarães Rosa ainda lança perguntas sobre a necessidade de uma ética da alteridade. Por meio de sua literatura, ele considera e significa o espaço entre as oposições totalitárias de que tenho falado, valorizando o humano e conservando a subjetividade do indivíduo na linguagem.



## 1 DA VIAGEM E DOS VIAJANTES

Na literatura de João Guimarães Rosa, a viagem e os loucos são elementos de ação nas narrativas. Na novela intitulada “O recado do morro”, por exemplo, conta-se a história de duas viagens: a de uma comitiva guiada pelo enxadeiro Pedro Orósio e, paralelamente, a de um recado a elaborar-se enquanto toma a forma de canção. Nesse ínterim, outros deslocamentos acontecem. Não apenas no plano terreno, mas muitas vezes do espaço físico ao metafísico. É o caso dos loucos. Na excentricidade de seu pensamento, entram em contato com o sobrenatural e promovem a desordem que não se espera da erudita linguagem dos escritores, às vezes estagnada em processos estanques de significação. Outra viagem é a dos leitores da ficção do escritor mineiro. Aventurar-se pela linguagem rosiana é por meio dela lançar-se ao infinito, apostar no risco do retorno incerto.

Afirmo isso porque aqui gostaria de propor outro deslocamento: a viagem da crítica. Longe de querer estabelecer verdades, meu desejo é de deslindar o texto de Guimarães Rosa — propor paralelos, contrapontos, relações intertextuais e metatextuais, além de pensar os processos de significação dos textos, aqueles utilizados pelo autor, intencionalmente ou não, para produzir os sentidos que podem emergir de seus escritos, sem, contudo, esgotá-los. O caminho da viagem é sinuoso, e a ambiguidade de sua escrita bifurca os caminhos. Optar seguir por um ou outro nem sempre é desejo do viajante, pelo que inicialmente resolvo traçar um percurso.

Neste capítulo, dedico-me então a questões metodológicas. Apresento o artista autor do objeto de meu estudo, elenco suas publicações e exponho a obra na qual se insere a novela a qual me dedicarei a analisar. Em seguida, especifico o tema da investigação, explico a relevância dele para a composição de sua fortuna crítica, traço os objetivos de meu percurso e elenco os modos que utilizarei para alcançá-los. Discuto, depois, a noção de *escritura* desenvolvida por Barthes. O conceito me permitirá pensar o texto de Guimarães Rosa e servirá de guia ao caminho desta pesquisa.

### 1.1 João Guimarães Rosa e seu *Corpo de baile*

Descendente de duas tradicionais famílias mineiras, Guimarães Rosa era filho de Francisca Guimarães Rosa e Floduardo Pinto Rosa. Nasceu a 27 de junho de 1908, em Cordisburgo, no interior de Minas Gerais. Coursou o primeiro ano ginásial em Belo Horizonte, onde mais tarde estudou Medicina e foi funcionário do Serviço de Estatística de Minas Gerais.

Casou-se com Lygia Cabral Pena, com quem teve duas filhas. No ano de seu casamento, graduou-se e deu início à sua carreira de “médico da roça” em Itaguara; foi voluntário da Força Pública, a que em seguida integrou-se por concurso, atuando como Oficial Médico no posto de Capitão em Barbacena. Mais tarde, aprovado no concurso do Itamaraty e nomeado Cônsul, serviu no Ministério das Relações Exteriores, no Rio de Janeiro, sendo removido para o Consulado Geral de Hamburgo, como Cônsul-Adjunto, e depois para a Embaixada do Brasil em Bogotá, onde foi Segundo-Secretário.

Nesse período, casou-se, pela segunda vez, com Aracy Moebius de Carvalho, a quem “deu” seu único romance. Foi transferido para a Embaixada do Brasil de Paris, na qual atuou como Primeiro-Secretário e em seguida como Conselheiro de Embaixada, retornando ao Brasil, ao Ministério das Relações Exteriores, para chefiar o Gabinete do Ministro, sendo promovido a Ministro de Segunda Classe, depois a Ministro de Primeira Classe e então a Chefe do Serviço Nacional de Fronteiras. Candidatou-se novamente à Academia Brasileira de Letras e foi eleito por unanimidade. Tomou posse quatro anos mais tarde, em 1967; três dias depois, faleceu vítima de um enfarte enquanto escrevia em seu gabinete.

Autor de um só romance, Guimarães Rosa foi um dos maiores expoentes da literatura brasileira. Em vida, publicou os livros de novelas *Sagarana* (1946) e *Corpo de baile* (1956), o romance *Grande sertão: veredas* (1956) e os volumes de contos *Primeiras estórias* (1962) e *Tutameia: terceiras estórias* (1967). Postumamente, foram publicados o livro de contos *Estas estórias* (1969), a miscelânea formal e temática *Ave, palavra* (1970) e o livro de poemas *Magma* (1997).

Em *Corpo de baile* (1956) está presente a narrativa que dá a matéria de meu estudo. O livro reúne sete histórias que desde o sumário apresentam ao leitor a complexidade da obra a partir da dificuldade de classificação dos textos. A própria crítica não é consensual quando o assunto são os gêneros que compõem o livro em questão. São poemas, contos, novelas ou romances? Em correspondência a Bizarri, seu tradutor italiano, Guimarães Rosa (2003) refere-se às cinco primeiras narrativas por *novelas*, mas insere dois sumários em *Corpo de baile* (1956). No primeiro sumário, ao início do primeiro volume, as narrativas estão referidas por *poemas*; no último, ao final do segundo, por *romances* (gerais) e *contos* (parábases). Pouco interessado, contudo, em resolver essa questão, opto por me referir aos textos por *novelas*, uma vez que foi essa a terminologia utilizada pelo autor em contexto extraliterário.

A primeira edição foi publicada em dois volumes, e a segunda, de 1960, em volume único, o que causou descontentamento ao autor devido ao gigantismo da edição e ao desconforto causado pelo tamanho da letra e pela quantidade de texto por página. Assim, a

sugestão de António de Souza-Pinto, editor português, fê-lo fragmentar o *Corpo de baile* (1956) em três novas obras: *Manuelzão e Miguilim* (1965), *No Urubuquaquá, no Pinhém* (1965) e *Noites do sertão* (1965). Na primeira, ficaram “Campo Geral” e “Uma estória de amor”; na segunda, “O recado do morro”, “Cara-de-Bronze” e “A estória de Lélío de Lina”; e na terceira, “Dão-Lalalão” e “Buriti”.

A ordem da distribuição das novelas foi alterada no segundo livro, mas não se desfez a organicidade do corpo. O título original passou a acompanhar entre parênteses os demais no frontispício interno e foram acrescentados os indicativos de que aquela era a 3ª edição e de que, a partir de então, a obra desdobrava-se em três livros autônomos. Além disso, foi mantida a mesma capa da 2ª edição, que variou apenas na cor (GUIMARÃES ROSA, 2003).

Como bem assinalou Cannabrava (1991), *Corpo de baile* (1956) está envolto por um realismo mágico que mitifica temas da vida quotidiana e traz à cena personagens vertidos por razões várias, como a infância, a morte, o amor, a loucura etc., o que confere universalidade à obra, afora o fato de as narrativas se passarem nos campos gerais, território que compreende o Oeste e o Noroeste de Minas Gerais, o Oeste da Bahia, Goiás, e vai até o Maranhão e o Piauí. Em Guimarães Rosa, o espaço do sertão é em certa medida universalizante, é de onde se ausentam o poder político e os aparelhos repressivos e ideológicos do Estado.

Guimarães Rosa, segundo Rónai (2001), é um inventor de abismos localizados na alma de sertanejos. Nesses abismos estão os medos atávicos do homem, com os quais o autor mineiro frequentemente depara seus personagens, e dessa relação surgem as tensões que dão a dinâmica das narrativas rosianas. O corpo de baile do escritor é, em sua maioria, marginalizado pelo logocentrismo do discurso ocidental, ocupa um não lugar nas narrativas. São seres deslocados da ordem social, pouco ou nada incluídos nela pela sua própria condição, como crianças, loucos, prostitutas, cantadores, jagunços, dentre outros, personagens de conduta e discurso em muitos casos rejeitados pelos grupos nos quais se inserem.

É o caso de Miguilim, protagonista de “Campo Geral”. Tinha oito anos e era míope. A doença só é revelada ao final da novela, quando o doutor José Lourenço chega ao Mutúm. Durante a narrativa, só é feita referência à incapacidade do menino de perceber os detalhes das coisas, como quando Miguilim observa o médico: “Miguilim queria ver se o homem estava mesmo sorrindo para ele, por isso é que o encarava.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 130). O doutor José Lourenço então lhe questiona o motivo de apertar os olhos, se ele tem a vista limpa. Depois, empresta-lhe seus óculos, e Miguilim pode olhar o seu entorno. A natureza se lhe revela nova, linda e diferente; o Mutúm era bonito, afinal. Só então o protagonista reconhece a realidade. Sua mãe lhe questiona se está triste, mas “Miguilim não

sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 131).

Com sua miopia, Miguilim é quase alheio ao mundo dos adultos, em que as coisas são diferentes e grandes demais. Há um descompasso entre as duas realidades, mas ele é o ponto de partida da novela, daí grande parte da narrativa configurar-se em discurso indireto livre. Por vezes, só a fala de uma criança muda a perspectiva da obra, que ainda assim conserva a ótica infantil quando notadamente a voz é dada ao narrador. É assim o psicologismo de Guimarães Rosa. De acordo com Montenegro (1991), nada tem de psicologismos teóricos, mas o escritor capta a vida em seu decurso, em que os personagens estão identificados com o mundo. Miguilim se defronta com a realidade de forma muito singular, enxerga as coisas distorcidas, e isso determina sua convivência com a ingenuidade dos irmãos, a amabilidade da mãe, a truculência do pai.

Tenho comentado isso para exemplificar, ainda que vagamente, como estão presentes os tipos marginalizados na literatura de Guimarães Rosa. Ao lado da criança, o louco também constitui um grupo de personagens que dá a dinâmica de muitas outras narrativas, como é o caso dos contos de *Primeiras histórias* (1962) e de “O recado do morro”, novela também publicada em *Corpo de baile* (1956).

## 1.2 O que, por que, para que e como comparar?

É em “O recado do morro”, novela de que proponho o estudo, que transitam muitos dos loucos rosianos. É a quarta narrativa, a do meio, na sequência do primeiro formato de *Corpo de baile* (1956), quando os textos ainda estavam reunidos em uma só obra.

A novela conta uma história de vida e de morte armada contra Pedro Orósio, guia de uma comitiva de cinco homens que viajavam pelo sertão dos campos gerais. Na ordem em que seguiam, estavam Pedro Orósio, homem robusto e de alta estatura, que viajava a pé por gosto e culpa de seu tamanho; seu Alquist, alemão que explorava a região; frei Sinfrão, de quem se desconhecia a origem, mas se sabia que falava bem a língua da gente; seu Jujuca do Açude, fazendeiro de gado; e Ivo, inicialmente muito amigo do guia do grupo, contudo, naquele momento, com ele, mantinha uma amizade estremecida por conta de uma mocinha.

Acontece que, a certa altura da viagem, a comitiva encontra Malaquias, um louco que primeiro acusa o recebimento de um recado enviado pelo Morro da Garça. O personagem transmite-o à comitiva, mas é apenas compreendido por Zaquias, seu irmão, também louco. Do mesmo modo, o recado é repassado a mais cinco personagens, os recadeiros Joãozezim,

uma criança; Guegue, um bobo; Nomindome, um fanático religioso e louco; Coletor, um louco; e, finalmente, Laudelim, um poeta, que transforma a mensagem em canção popular. Só então o recado é compreendido por seu destinatário.

Os recadeiros movimentam a narrativa, uma vez que por eles o recado é transmitido até ser transformado em canção e assim comunicar o plano de assassinar o protagonista, Pedro Orósio. É interessante, por isso, observar o lugar de certos tipos marginalizados na novela — do louco, da criança e do poeta.

Na correspondência a Bizarri, Guimarães Rosa (2003, p. 92) faz um breve resumo da novela ao tradutor:

“*O Recado do Morro*” é a estória de uma canção a formar-se. Uma revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto : um menino, dois fracos de mente, dois alucinados — e, enfim, por um ARTISTA ; que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena, a revelação inicial.

O autor salienta a tônica da narrativa quando diz que se trata da história da criação de uma canção por um artista e que sua formação decorre da transmissão de um recado por personagens não reflexivos, marginais em uma sociedade que tem a razão como valor basilar, da qual a fuga implica na exclusão do indivíduo do seio social.

Isso me parece ser resultado da necessidade que tem toda sociedade de controlar o discurso produzido pelos indivíduos. Dos mecanismos de controle listados por Foucault (2009c), organizados em procedimentos de exclusão externos e internos, a rejeição me parece o que melhor sintetiza o caso de Guimarães Rosa em “O recado do morro”. A coletividade tende a exercer o controle sobre a palavra a partir da segregação do que não é racional, do que foge aos padrões instituídos pela razão.

O discurso do louco, bem como o da criança e o do artista, tipos recorrentes na novela, caracteriza-se, sobretudo, pelo desvio. A compreensão do meio a partir de uma sensibilidade apurada em muito se relaciona com o modo de expressão em alterações dos aspectos fônico, morfológico, sintático e semântico, o que coloca o louco, a criança e o poeta em patamares muito próximos na narrativa rosiana, tendo o autor não à toa classificado os dois primeiros tipos de *marginais da razão, não reflexivos e não escravos ainda do intelecto*.

Esses personagens, porém, adquirem importância nos textos do autor na medida em que é em torno deles que se realizam as narrativas ou em que, por eles, elas adquirem dinâmica.

*Primeiras estórias* (1962) é um exemplo de obra na qual figuram, na condição de protagonista, muitos desses personagens insanos, movidos por uma lógica outra, como acontece nos contos “A menina de lá” e “A terceira margem do rio”. São personagens de comportamento excêntrico. Do primeiro conto, Maria, ou *Nhinhinha*, traz o jeito peculiar desde o físico. Nascera muito pequena, com a cabeça grande e os olhos enormes. Em muito seu comportamento desassemelhava do de outras crianças. O personagem pai, do segundo conto, também tem o físico estranho, desde que decidira mudar-se definitivamente para a canoa. É interessante notar que nos dois textos a loucura, que acomete respectivamente uma criança e um adulto, remete a um fora. *Nhinhinha* era paranormal e mantinha relação com os mortos; e o pai, que decidira terminar a vida em uma canoa, protagoniza o conto cujo título faz referência a uma terceira margem do rio, que obviamente não existe e pode estar ligada ou à interioridade do ser ou a um plano metafísico.

Já “O recado do morro” pode ser tomado como exemplo de texto em que tipos marginais figuram estruturalmente como deuteragonistas. É o caso dos tipos a que tenho feito referência aqui. Quando o Morro da Garça envia o recado a Pedro Orósio, ele o faz por intermédio desses personagens, que captam a mensagem e a (re)elaboram até alcançar a condição de canção. Só por meio deles o protagonista pode tomar consciência do plano de assassinato que se arma contra ele.

O poeta transforma o recado, veiculado e aumentado pelos demais recadeiros, em texto artístico composto de versos populares à moda das cantigas herdadas do cancionero ibérico. Julgo que essa forma que o recado adquire, com a elaboração dos versos setessilábicos e metáforas que encerram segredos por desvelar, é estado fundamental na recepção do aviso enviado pelo Morro. Durante toda sua transmissão, o recado não foi compreendido por Pedro Orósio, mas apenas quando reelaborado por Laudelim.

A obra de arte necessita de um intérprete, e é seu Alquist, em seu português precário, quem primeiro se dá conta da importância do que diz a canção. Acontece que o texto artístico, na força que lhe é própria de causar estranhamento em seu espectador, mostra-lhe sempre o novo. Wood (2012, p. 167), sobre alguns dos processos da linguagem da arte, escreve: “Mas os símiles e as metáforas, pelo menos as visuais, realmente pretendem, na maioria dos casos, navegar em águas perigosas, e dão aquela sensação de algo novo e recém-pintado diante de nossos olhos.”. O recado tem sua linguagem revitalizada e revestida de potencial de ressignificação e estranhamento, capaz de sinalizar ao alemão e em seguida ao protagonista da novela sua importância e então sua mensagem.

Guimarães Rosa nesse sentido empreende um projeto de desconstrução. Na linguagem e com a linguagem, que para ele é um aspecto de que a vida não se dissocia, o autor coloca o homem, em personagens, defronte dos abismos da alma, nos quais se podem vislumbrar os terrores do homem ocidental. “A terceira margem do rio” me parece um conto que sintetiza essa ideia: a busca de uma terceira possibilidade, na interioridade do ser ou no plano metafísico, é uma busca constante em sua obra. Acontece quando, por exemplo, o autor movimentava suas narrativas por meio da figura de personagens marginais porque destituídos de uma razão amplamente compartilhada, ou quando da reflexão de Riobaldo, em *Grande sertão: veredas* (1956), na qual o ex-jagunço questiona acerca da existência de Deus e do Diabo em uma reflexão que leva a crer que os dois seres, ou o bem e o mal, são antes estados de alma. Há uma busca constante por um terceiro vértice, uma terceira possibilidade para questões pré-estabelecidas em nossa cultura, frequentemente de postulados que colocam a razão no polo positivo do pensamento dicotômico, como a própria razão e loucura e a busca pela verdade.

Sendo assim, interessa-me para este estudo o papel que desempenham o louco e o poeta em “O recado do morro” pelas razões que enumero agora.

Como tenho dito, são personagens cujo comportamento, embora em posição secundária na narrativa, dinamiza o fato narrado devido à forma como foram concebidos — no caso dos loucos, dotados de comportamentos estranhos e poderes paranormais, o que reflete em uma linguagem a qual se caracteriza, sobretudo, pelo desvio; no do poeta, pela capacidade de elaboração de uma linguagem cujo estranhamento que causa pela fuga dos padrões habituais dos aspectos estrutural e semântico permite aproximá-la da do louco, fato este que pode ser observado na forma rizomática das tradições poéticas orais, que a novela ficcionaliza. A concepção do louco rosiano segue alguns padrões da Idade Média, em que a voz do louco não era transmitida como a dos outros, conforme Foucault (2009c, p. 10-11):

Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber.

Há, no excerto, dois entendimentos em certa medida opostos acerca da loucura. De um lado, sua palavra não tinha valor algum, não servindo para testemunhar a favor da verdade em

questões jurídicas nem religiosas; de outro, pelo contrário, era entendida como uma palavra de verdade, provida de caráter profético, capaz de dizer o futuro e revelar mistérios ocultos que a perspicácia do louco lhe permitia perceber. O fato é que, de uma forma ou de outra, a palavra dos insanos inexistia no sentido prático, nela se exercia a separação entre razão e loucura; destituída ou não de verdade, sua palavra não era considerada (FOUCAULT, 2009c).

Além disso, trata-se de uma análise em que o discurso desses personagens é tomado como objeto e referência da investigação, que se estende ao seu comportamento e à apreciação das imagens que emergem dos fatos narrados, pois acredito que é no discurso que eles se definem, e é a partir dele que o escritor questiona a metafísica do pensamento ocidental. Acerca disso, afirma Coutinho (1998, p. 81):

Avesso a tudo o que se apresenta como fixo ou natural, cristalizado pelo hábito e instituído como verdade inquestionável, Guimarães Rosa empreende ao longo de toda a sua obra verdadeira cruzada em prol da reflexão, desencadeando, através da linguagem, um processo de desconstrução, que desvela constantemente sua própria condição de discurso e seu conseqüente caráter de provisoriedade.

A literatura do escritor mineiro constitui-se então como ato de desconstrução tanto no aspecto formal quanto no de conteúdo, e ele o faz em muito a partir dos que estão marginais do senso comum. Quanto à forma, a estrutura linguística de Guimarães Rosa desconstrói a linguagem a partir da eliminação de significações desgastadas pelo uso e da exploração das possibilidades da linguagem (COUTINHO, 1998) por procedimentos cuja enumeração não se faz possível aqui. Daí que, em entrevista a Lorenz (1991), o escritor anuncia seu desejo de não submissão à tirania das gramáticas e aos dicionários na escrita de seus livros, escritos com o que dizia ser um idioma próprio. No que diz respeito ao conteúdo, dar voz ao louco, à criança, ao poeta e a outros excluídos promove o deslocamento do lugar de onde emerge a voz que torna as narrativas possíveis. O que seria, do contrário, de Pedro Orósio, ou da própria novela, se esses personagens não existissem?

Diante da evidência, portanto, que o autor deu aos não escravos do intelecto em seu processo de desconstrução do discurso logocêntrico e dicotômico ocidental na e pela linguagem, dedico-me, neste estudo, a analisar o discurso e o lugar do louco em “O recado do morro” com vistas a, em seguida, propor a comparação entre a linguagem do louco, exemplo de personagem marginalizado, e a linguagem literária, que encontra no poeta popular seu expoente na história.

Faço-o a partir do conceito de *escritura* amplamente utilizado por Barthes (2007) desde suas primeiras publicações, na medida em que o autor o desenvolveu evidenciando a



relação entre a força de dominação da língua e a questão da liberdade. De acordo com o autor, servidão e poder se confundem na língua de modo que só pode haver liberdade fora da linguagem. Como esse lugar é utópico, porque a linguagem humana não tem exterior, só é possível ser livre por meio de sua trapaça, e essa trapaça é a criação de um lugar de liberdade dentro dos fatos da língua por meio da revolução da linguagem, que é a literatura, o grafo complexo das pegadas da prática de escrever.

É nessa interface que a loucura se confunde com a literatura. A linguagem do louco, assim como a literatura de Guimarães Rosa, busca estar fora da ditadura da gramática e dos dicionários, modo como o autor entendia a sua arte. A loucura cria, em sua lógica singular, seu próprio modo de se relacionar com o mundo e, por isso, com a linguagem, da mesma forma que o escritor o faz. É o que diz Perrone-Moisés (2007, p. 62):

O trabalho *na* linguagem conduz o escritor a um saber profundo sobre a armação e a instalação do poder linguageiro, torna-o atento a essa força reactiva e reativa da linguagem, ignorada (ingenuidade ou má-fé) por aqueles que crêem utilizar a linguagem como um instrumento dócil e transparente.

Acontece que, grosso modo, os falantes de uma língua tendem a perder a noção crítica diante da linguagem que utilizam, e o valor ideológico que reside na carga semântica das palavras cala a voz do indivíduo, porque a linguagem fala mais alto. Escritores e loucos escapam da *doxa* na linguagem e por ela. Esta, sob o domínio do artista, passa a ser encarada não mais como um instrumento que encontra um referente direto na realidade, dócil e transparente, mas como um organismo dotado de significação que precisa ser desconstruído para ressoar novas vozes.

### **1.3 O conceito de *escritura*: língua, poder e literatura**

Quando menciono *escritura*, refiro-me ao conceito cunhado por Barthes (2004; 2011; 2010; 2007) para designar também *literatura* e *texto*.

A tradução é do francês, que tem em *écriture* uma palavra que se refere às representações da fala ou do pensamento por meio de sinais. Nessa acepção, *escrita* é a tradução do vocábulo em língua portuguesa, que também tem em seu léxico a palavra *escritura*, de modo que para a primeira denotação do francês tem-se *escrita*, ao passo que para o conceito barthesiano tem-se *escritura*. No Brasil, contudo, a opção por este ou aquele vocábulo nas traduções das obras de Barthes tem obedecido ao gosto pessoal dos tradutores,

embora a última tenha sido utilizada com mais frequência. Enquanto sinônimo de *literatura* e *texto*, o próprio autor aos poucos priorizou seu uso para definir seu entendimento da literatura (PERRONE-MOISÉS, 2007).

Minha opção por *escritura* é sintomática e acontece pelo acúmulo semântico da palavra decorrente do pensamento do autor desenvolvido ao longo de sua obra, sobretudo pelo fato de que o termo traz à discussão a interface língua, poder e literatura e exclui de seu repertório de significado qualquer referência às representações por sinais da fala ou do pensamento — por vezes, transcreverei citações que trarão *escrita* em vez de *escritura* por motivo de tradução.

Autor plural quando os assuntos são sua atividade profissional, os gêneros textuais em que elaborou seus escritos e a corrente de pensamento a que se filia, Barthes escreveu e reviu a própria obra. Essa maleabilidade intelectual impõe um problema à crítica que pode ser sintetizado na questão: de que Barthes se fala? Aqui, falo de Barthes em uma perspectiva evolutiva, com o intuito de definir *escritura* a partir das transformações pelas quais passou o conceito ao longo do desenvolvimento de sua obra e evidenciar os aspectos que interessam ao meu estudo.

Barthes (2004) já coloca o problema da escritura em *O grau zero da escrita* (1953). Para o autor, a escritura é uma realidade formal que se situa entre a língua e o estilo.

A língua é um corpo de prescrições e hábitos, comum aos escritores de determinado período, um círculo abstrato de verdades que encerra a criação literária, linha cuja transgressão indicará uma sobrenatureza da linguagem; já o estilo se constitui de elementos exteriores e interiores à língua, que nascem do corpo e do passado do escritor e aos poucos se tornam automatismos de sua arte, produto de um surto involuntário, elemento de ordem biológica que por isso se situa fora da arte e, portanto, do pacto que liga o escritor à sociedade (BARTHES, 2004).

Ainda de acordo com o autor, ambos independem de sua escolha, de modo que a escritura se configura como elemento de individualização do artista, no qual é possível identificar o ethos do escritor e então seu compromisso com a linguagem, ou *engajamento*, de acordo com o pensamento barthesiano. Por esse motivo, escritores de períodos distintos podem ter escrituras semelhantes, ao passo que escritores contemporâneos podem se relacionar com a linguagem de forma distinta, independentemente de se utilizarem de um mesmo estado de língua, o que configuraria escrituras diferentes. Acontece que a escritura encerra um tom, um fluxo, um fim, uma moral e uma natureza, e esses elementos importam mais de que a configuração histórica e de língua na definição da escritura.

Se a língua e o estilo são naturais, produtos do tempo e do corpo do escritor, o artista só adquire sua individualidade por meio da escritura. É o que o liga à sociedade. Barthes (2004, p. 13) acrescenta:

Língua e estilo são forças cegas; a escrita é um ato de solidariedade histórica. Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História.

Essas definições permitem compreender por que nessa fase o autor entende que a escritura é a linguagem literária transformada em função. A escritura é um elo entre o escritor e a sociedade, é a linguagem transformada em seu fim. Pensar de determinado modo a literatura resulta em uma determinada escritura, pois esta reflete a forma como o escritor entende aquela. Barthes (2004, p. 14) define a escritura como “[...] essencialmente a moral da forma, é a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem.”.

Barthes (2004) propõe que a escritura é produto do confronto entre o escritor e a sociedade em que vive, mas não é permitido ao artista escolher sua escritura em uma espécie de vitrine. As escrituras possíveis surgem sob a pressão da história e da tradição. Aparecem, porém, dotadas de todos os usos que se fizeram das palavras, a linguagem não é inocente. Não existe uma palavra adâmica, com um significado puro. As palavras trazem em sua carga semântica todos os usos que se fizeram delas. Nesse sentido, afirma Barthes (2004, p. 15):

A escrita é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade recordante que não é liberdade senão no gesto da escolha, mas não mais na duração. Posso sem dúvida escolher hoje para mim esta ou aquela escrita, e nesse gesto afirmar a minha liberdade, pretender buscar um frescor ou uma tradição; já não a posso desenvolver numa duração sem me tornar pouco a pouco prisioneiro das palavras de outrem e até de minhas próprias palavras. Um remanescente obstinado, vindo de todas as escritas precedentes e do passado mesmo de minha própria escrita, cobre a voz presente de minhas palavras.

Há certa liberdade clandestina na lida com a linguagem. A escritura traz à cena o embate entre a liberdade e a lembrança, que torna falsa a liberdade da linguagem. Só é possível ser livre no primeiro momento, no de escolha da escritura, porque depois surge todo o passado da linguagem, remanescente obstinado, que guarda seus usos, aqueles de que fizeram o próprio enunciador e também os que o antecederam. Aqui, a lembrança é o algoz, o que desafia e torna o escritor escravo das palavras.

Mais tarde, Barthes (2011) retorna à questão em seu *Ensaio crítico* (1964). O autor é categórico quando afirma que a palavra é um poder e que há um grupo de homens que se define pela detenção em vários graus da linguagem.

No panorama francês, em que a literatura institucionalmente é a sua linguagem, seus proprietários foram do século XVI ao XIX os escritores; além deles, só tinham o direito à fala os pregadores e os juristas. A produção desse discurso gerou uma ordem rígida da escritura no que diz respeito ao emprego, ao gênero e à composição. O fato só mudou com a Revolução Francesa, quando surgiu um novo grupo de homens que se apropriou da linguagem dos escritores, grupo esse a que o crítico optou por chamar de *escreventes*, produtores da escrivência, em oposição aos escritores. A língua francesa não mudou, mas mudaram suas funções (BARTHES, 2011).

A partir disso, o autor define uma tipologia comparada entre o escritor e o escrevente. De um lado, está o escritor, artífice de uma palavra que não admite ser outra, exercendo a função de escrever e apenas isso. Sua escritura fecha-se então em si mesma, não tem fim em outra coisa senão nela própria e tem seu significado aberto. A escritura encerra o porquê do mundo em sua configuração. Na contrapartida, está o escrevente, que não exerce ação técnica sobre a palavra, operando a atividade de escrever para agir sobre o real, sua escrivência esforça-se por afirmar uma verdade e por isso conserva uma unidade de significação. A escrivência tenta dizer o porquê do mundo independentemente de como ele se configura.

Há, contudo, um aspecto que gostaria de destacar: o da irrealidade da literatura. Sobre isso, Barthes (2011, p. 34) escreve: “[...] a literatura é sempre irrealista, mas é esse mesmo irrealismo que lhe permite freqüentemente fazer boas perguntas ao mundo — sem que essas perguntas possam jamais ser diretas [...]”. A literatura se utiliza do real apenas como pretexto; se ela pretende explicá-lo, o máximo que consegue é aumentar sua ambiguidade com a criação de um novo real, de modo que a criação literária não encerra jamais uma verdade, mas um leque amplo de possibilidades travestidas de questionamentos.

O crítico testemunha o surgimento de um grupo bastardo, o de escritores-escreventes. Isoladamente, esses indivíduos flutuam entre a atividade de um e outro: escritores com ânsias de escreventes e escreventes que se dedicam ao trabalho técnico da linguagem. Barthes (2011, p. 38) assim os descreve:

Sua função ela mesma só pode ser paradoxal: ele provoca e conjura ao mesmo tempo; formalmente, sua palavra é livre, subtraída à instituição da linguagem literária, e entretanto, fechada nessa mesma liberdade, ela secreta suas próprias regras, sob forma de uma escritura comum; saído do clube dos homens de letras, o escritor-escrevente encontra um outro clube, o da *intelligentsia*. Na escala da

sociedade inteira, esse novo agrupamento tem uma função *complementar*: a escritura do intelectual funciona como o signo paradoxal de uma não-linguagem, permite à sociedade viver o sonho de uma comunicação sem sistema (sem instituição): escrever sem escrever, comunicar pensamento puro sem que esta comunicação desenvolva nenhuma mensagem parasita, eis o modelo que o escritor-escrevente realiza para a sociedade.

O autor novamente retorna à relação entre linguagem e poder. Esse grupo é ainda um modelo sem lugar bem definido, aceito pela sociedade, que consome suas obras, mas o mantém afastado e exige para isso o aval de instituições detentoras do saber. Sua função é controversa: ao mesmo tempo em que contraria a instituição da linguagem literária, ele elabora, em um ato de liberdade criadora, suas próprias regras de composição do texto. Os escritores-escreventes reclamam essa espécie de não linguagem de que fala o autor, que permitiria à sociedade a utopia de utilizar uma linguagem que não funcionasse como sistema, mas que fosse liberta dos usos que compõem a lembrança da palavra, que faz emergir do texto significados anteriores do qual o escritor não pôde ser livre. Essa “escritura-escrevência” é para a sociedade um modelo livre da verdade pré-concebida e opressora de que a linguagem está instituída.

Novamente, Barthes (2010) retorna à questão em *O prazer do texto* (1973). Em comentários acerca da literatura, constantemente referida por *texto*, a partir da perspectiva da recepção, Barthes (2010, p. 22-23) declara seu amor: “Eu amo o texto porque ele é para mim esse espaço raro da linguagem, do qual está ausente toda ‘cena’, (no sentido doméstico, conjugal do termo), toda logomaquia.”.

O crítico conserva na obra sua defesa do grau zero da linguagem, o estado em que ela está livre das marcas ideológicas e, portanto, aberta à pluralidade da significância, sem intentar agir sobre o real ou afirmar uma verdade única e imanente ao discurso. O texto constitui então um espaço de liberdade na linguagem, de onde se ausentam as verdades e os embates de posições.

Acontece que, enquanto seres de linguagem, os indivíduos estão presos a essa instituição maior que encerra a vivência — compõe o céu, o solo e a junção de ambos, e por isso o habitat natural do homem. Barthes (2010) afirma que estamos todos presos na verdade das linguagens, pois os falares se realizam pela busca da hegemonia ou contra ela. O falar cotidiano acontece segundo as leis que regem a linguagem, a tópica impiedosa de que fala o autor. Não há linguagem inocente nos atos de fala, o poder está incutido no falar dos políticos, dos agentes do Estado, da imprensa etc. O poder, porque é inerente à linguagem, faz-se presente na vida social e torna-se *doxa*, contra a qual o crítico sempre se posicionou.

Há, porém, um lugar livre de qualquer dominação ideológica? Utopicamente, sim. Barthes (2007) responde a essa pergunta no livro *Aula* (1978), no qual sintetiza muito do pensamento que desenvolveu ao longo de sua obra.

O autor entende o poder — noção à qual tenho tantas vezes feito referência, mas até agora não tenho me preocupado em definir — como um objeto plural, político e ideológico. O poder não é único, de modo que aqui posso dizer que os poderes estão presentes em todos os mecanismos de intercâmbio social, como no Estado, nas instituições de ensino, nas opiniões correntes, ou seja, em todas as relações pertencentes ou não ao espaço doméstico. Ao mesmo tempo em que ele reside em todas as relações sociais, o poder resiste ao tempo e à sua tentativa de destruição, porque ele está escrito em um organismo que perpassa o homem e toda a sua história: a linguagem em sua expressão articulada, a língua.

Nesse sentido, a fala acaba implicando a sujeição do indivíduo quando ele deseja simplesmente comunicar. A estrutura da língua, regida pelas duras regras da gramática e assombrada pela lembrança da palavra, obriga a dizer mais do que a mensagem que contém, pois dela emergem vozes outras. A memória das palavras, que guarda todos os usos que um dia se fizeram delas, faz emergir muitas vezes outros significados para além dos que se tentou dizer, pelo que Barthes (2007, p. 14) arremata: “Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.”.

Como, então, escapar ao fascismo da linguagem? Barthes (2007, p. 15-16) aponta uma saída:

Se chamamos de liberdade não só a potência de subtrair-se ao poder, mas também e sobretudo a de não submeter ninguém, não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível [...] Mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*.

A língua entra a serviço do poder no momento em que é proferida, de modo que se esquivar dele só é possível se o indivíduo se situar fora da linguagem. Mas ela não possui exterior, o que faz desse lugar de liberdade uma utopia. A literatura, ou *escritura*, como àquela tenho feito referência, é o lugar maior de liberdade e criação artística que toma a língua como objeto de trabalho.

Embora nessa obra o crítico tenha utilizado os termos *literatura*, *escritura* e *texto* sem muita distinção, reservo a mim o critério de utilizar o segundo vocábulo quando quiser me referir ao trabalho do escritor com a linguagem a fim de combater o fascismo da língua a partir dela própria, como tem sido uma tônica na literatura moderna e, em especial (porque interessa a esta investigação), em Guimarães Rosa.

## 2 JOÃO GUIMARÃES ROSA NO (DES)CAMINHO DA DESCONSTRUÇÃO

Pensado o percurso da viagem, cuja proposta é seguir nos descaminhos da ficção de Guimarães Rosa, acredito que se faz necessário refletir agora sobre os motivos que levaram o artista a propor segmentos tão sinuosos. O barroquismo de sua linguagem faz perder de vista as linhas que os leitores acompanham para que a caminhada seja mais segura e leve-os a lugares conhecidos ou esperados. Não é mais de que ilusão: o autor contorna o discurso metafísico, quase se desloca para fora da linguagem e inaugura veredas desconhecidas — resgata e (re)cria novas palavras, mostra aos viajantes a falência dos mapas e os pontos de referência na verdade em constante movimento. Não pode o leitor se apegar a eles sob o risco de perder o caminho de volta, pois não se faz duas vezes o mesmo percurso na escritura rosiana.

Neste capítulo, ocupo-me de aspectos teóricos. Abordo a escritura do escritor mineiro como um ato de fuga aos padrões do discurso ocidental a partir da concepção que o autor tem acerca da arte e da sua função enquanto artista, sempre em diálogo com a crítica e os teóricos da literatura. Depois, discorro sobre a metafísica a partir dos filósofos que se empenharam em pôr sob questão o logocentrismo que caracteriza o pensamento ocidental de acordo com a oposição entre razão e loucura, em uma discussão que busca reinterpretar a condição do louco de doente mental por meio de uma perspectiva filosófica. Posteriormente, analiso um conto que considero emblemático de seu esforço em questionar, com a linguagem, o racionalismo para, então, discorrer brevemente acerca de como Guimarães Rosa construiu seus personagens marginais e de que modo eles dinamizam as narrativas.

### 2.1 O arquiteto da desconstrução

Quando penso na escritura de Guimarães Rosa, inevitavelmente tenho a ideia de que na literatura brasileira ela é representativa de uma escrita moderna, em relação com aquela que para Barthes (2004) se opunha à escrita clássica, a qual tem na instrumentalidade sua justificativa maior. São os escreventes de que o crítico falou, acerca dos quais comentei anteriormente. Para eles, a literatura surge como instrumento cuja forma está a serviço do conteúdo, e a ornamentação não é mais de que artifício exterior a qualquer função da linguagem (BARTHES, 2004).

Fugindo à tradição clássica, o trabalho com a linguagem feito pelo autor mineiro constitui uma espécie de artesanato do estilo, em que a forma não mais tem o mesmo valor do



pensamento nem serve tão somente para veiculá-lo, mas ela é o próprio pensamento, em que se pode verificar o que o artista pensa de sua obra. Acredito que o autor se enquadra em uma tradição de escritores os quais, para o crítico, substituíram o valor-uso da literatura pelo valor-trabalho, sendo esta salva pelo trabalho que terá custado e não devido ao seu destino. Sobre os escritores-artesãos, Barthes (2004, p. 54) escreve:

Começa então a elaborar-se uma imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e de esforço [...]

Guimarães Rosa está inserido nesse grupo. Sua linguagem evidencia o labor de artesão do estilo que o escritor empreendeu na elaboração de sua obra, em esforço de revitalização da língua portuguesa e de criação de morfossintaxe e semântica próprias.

Em resposta a Lorenz (1991, p. 81) sobre os elementos que adicionou ao seu processo de escrita para tornar sua escritura legível por muito tempo e também para aumentar suas possibilidades de expressão, o mineiro evidencia seu desejo de calar as vozes que ressoam na língua: “Primeiro, há meu método que implica na utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original.”. Nesse sentido, sua escritura é silêncio. Silêncio porque se esforça por esvaziar o vocábulo dos usos que se fizeram dele, “[...] criar em torno das palavras rarefeitas uma zona vazia na qual a palavra, libertada de suas harmonias sociais e culpadas, felizmente não ressoe mais.” (BARTHES, 2004, p. 64).

Assim, a escritura cumpre seu papel porque busca se desvincular, à medida que isso é possível, dos valores ideológicos de que se reveste, os quais determinam os sentidos que dela podem emergir. Desse modo, sua escritura pouco — ou nada — contém de verdades pré-estabelecidas; como afirma Hansen (2000), Guimarães Rosa recusa o cânone, a forma e a regra, pois suas operações não caminham no sentido de representar e adequar, mas de idealizar um sentido cujo referente inexistente — ou é ele a própria linguagem, acrescento.

Foi constante a busca do escritor por novas possibilidades a partir da linguagem, mas a língua está contaminada por uma carga semântica a qual impede que, por meio dela, alcance-se o infinito, segundo afirmou a Lorenz (1991, p. 83): “O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente *umsorgen* [do alemão, significa *cuidar dele*].”. A tentativa de recuperação do

sentido original das palavras, o escritor a conseguiu pelo uso de arcaísmos, muitos deles resgatados do português falado pelos sábios e poetas à época dos escolásticos da Idade Média, e também pelo uso de neologismos formados a partir dos processos de derivação e composição por raízes e afixos da língua portuguesa e de outras línguas antigas e modernas.

Por isso, Hansen (2000) observou que Guimarães Rosa criou um idioma próprio no qual convergem temporalidades distintas pela fusão de diacronias, sincronias e diatopias linguísticas. Esses tempos e lugares atestam, por assim dizer, no sintagma do escritor, as línguas passadas e porvir e anulam as verdades da sociedade em que se insere e de onde elabora sua composição.

É na mesma entrevista a Lorenz (1991, p. 88) que o escritor afirma:

A língua serve para expressar idéias, mas a linguagem corrente expressa apenas clichês e não idéias; por isso está morta, e o que está morto não pode engendrar idéias. Não se pode fazer desta linguagem corrente uma língua literária, como pretendem os jovens do mundo inteiro sem pensar muito.

Dialogando mais uma vez com o pensamento barthesiano, a maneira como o modernista concebe a linguagem em seu trabalho de criação artística é entendendo que cada palavra traz consigo um remanescente obstinado e delimitador da significação, motivo pelo qual se faz necessário revitalizar a língua. *Revitalizar* porque o uso cotidiano do idioma desgasta os vocábulos e engessa seus significados, que por isso deixam de ser, assim como observou Coutinho (1991), palavras poéticas e se tornam puros conceitos deficientes de vigor significativo. Guimarães Rosa contrapõe a *ideia* ao *clichê*, de modo que a evolução da primeira à segunda forma de significar configura um quadro característico para se atestar a morte da língua. Assim, se o que está morto não engendra ideias, cabe ao escritor dar vida nova à língua e quem sabe reinventá-la, como ele bem o fez, chamando assim a atenção do leitor ao significante, tornando-o outra vez palavra poética, dotada de potencial de significação.

A reinvenção da língua é procedimento fundamental no processo de criação de uma nova realidade. Sua escritura produz um novo mundo do qual estão ausentes não apenas o léxico engessado e a sintaxe caduca da língua portuguesa, mas também os clichês, as verdades estáticas do discurso lógico e dicotômico ocidental.

Hansen (2000) acredita que o apreço de Guimarães Rosa pelo arcaico se deve à busca de algo primitivo e caótico que se contraponha ao racionalismo redutor para melhor abordar o

sertão, atitude que não faz dele um escritor regressivo. Essa recusa da lógica o fez desconstruir a própria ideia de forma, assim como escreveu Hansen (2000, p. 36):

Pensa-se, aqui, na representação, nas espécies de modelos — como divisão em gêneros, adequação, similitude etc. — que ela implica e em como Rosa produz um trabalho na forma que consiste na trituração/destruição da idéia mesma de forma. Pensa-se que ele recusa a “lógica” enquanto tal palavra possa operar um padrão genérico ou modelo interposto na representação (“interposto”, pois a própria noção de representação implica o conceito de mediação): seu trabalho consiste em produzir *no* texto o movimento capaz de conduzir o leitor ou aquém ou além da representação; sua contínua recategorização e reclassificação lingüísticas não se esgotam num mero formalismo ou num mero expressivismo que, ambos, reintroduziriam a representação. Pensa-se, antes, que seu grande efeito consiste em fazer o leitor pensar que “não é possível pensar assim”; e que tal efeito se consegue por um dispositivo de substituição de signos indiretos — mediação — por representações imediatas, como que colhidas numa linguagem anterior às classificações conceituais e gramaticais, língua que se falou antes de Babel.

O escritor empreendeu um projeto de desconstrução da forma estagnada, morta, a forma que não mais tem vigor na produção de novos significados, o que o levou a questionar o estado da língua portuguesa enquanto matéria de produção de sua arte e também a repensar os próprios gêneros como modo de representação, motivo pelo qual revisitou as formas tradicionais para a escrita como em palimpsestos — o voltar-se do autor à cultura popular não se trata de simples resgate, mas de reelaboração, de modo que a forma “fixa” revela-se extremamente movente. Desse modo, recusar a lógica se configura como movimento necessário e primeiro para a composição de uma obra sem lindes, incapaz de comportar a verdade do autor e da própria crítica, pois as constantes recategorizações e reclassificações lingüísticas acarretaram uma linguagem fertilíssima em sua relação com o leitor, capaz de mostrar-lhe que o mundo é muito mais possível de que aquele que lhe apresenta a língua conceitual e gramatical que pronuncia.

Com isso, quero dizer que Guimarães Rosa intentou desconstruir a linguagem para reconstruí-la. Nesse processo, segundo Hansen (2012), o escritor inventou novas formas que indeterminam a significação de sua escritura. Assim, o leitor, quando busca em seu repertório de ferramentas interpretativas uma imagem que sirva de significação à forma que lhe causa estranhamento, não encontra algo que dê conta de toda a complexidade da forma do autor mineiro, a qual deixa de lado o léxico, a sintaxe e a semântica do modo realista de representar (HANSEN, 2012).

Desse modo, sua escritura, ao mesmo tempo em que promove o deslocamento entre forma e conteúdo para o estabelecimento de novas relações, questiona a lógica racionalista do modo ocidental de pensar e de compor a obra de arte. Seu modo de composição não se

orientava pelas regras de representação que reclamavam para a arte fidelidade ao real como se configurou a literatura até o século XIX, sendo a linguagem concebida como instrumento de representar à medida que o verbo propõe a cópia da realidade a partir de sua observação empírica. Ao contrário, a ficção de Guimarães Rosa, segundo Hansen (2012, p. 127),

[...] desloca os limites das linguagens literárias fundamentadas na adequação mimética do costume aristotélico, na unidade do *cogito* e no reflexo realista, produzindo a forma como inadequação da designação à referência e incongruência da significação quanto ao que se considera verdadeiro, com o decorrente estranhamento do valor e do sentido das opiniões do leitor.

Penso que a grande luta do autor, motivo de seu profundo engajamento com a linguagem, foi contra a verdade que a literatura dos escritores realistas tão idealisticamente tentou apreender. Isso resulta de uma mudança de perspectiva: enquanto para os escritores realistas o referente situava-se fora da linguagem, para Guimarães Rosa, e digo-o a partir da proposição de Barthes (1992), o referente é um produto da *sêmiosis*, de modo que a intertextualidade substitui a referência ao fora da linguagem.

Esse pensamento contrapõe-se à visão aristotélica da *mimèsis*. A escritura do autor produz o fenômeno linguístico a que Barthes (2012) denominou *efeito de real*, o qual consiste na substituição do significado pelo referente na sua relação dicotômica com o significante, proposta por Saussure (2012). Assim, haveria uma utópica ligação direta entre o significante e o referente, causadora de uma ilusão da referência, em muito característica de sua tentativa de produzir uma linguagem em que significante e significado fossem inseparáveis.

O signo em sua escritura não admite a função de mediação transparente entre conceitos e coisas sensíveis da verossimilhança aristotélica e da representação realista, mas, negando a lógica, abandona os padrões normativos de composição, e então a forma de sua arte leva o leitor para um espaço fora da mediação prevista pela representação. De acordo com Hansen (2012, p. 127),

Negando a “lógica”, Rosa recusa os padrões normativos que, na forma clássica e realista, são mediação da palavra e da sintaxe como adequação semântica do enunciado a “opiniões verdadeiras” memorizadas e aplicadas pela imaginação e pelo juízo dos autores e leitores na invenção e na recepção. A negação faz sua forma produzir o movimento que leva a intelecção do leitor para aquém e para além do meio-termo proporcional previsto pela representação, fazendo falar a ficção de uma voz indeterminada.

A abertura da escritura rosiana resulta do silêncio da voz do escritor e do estilo de época ao qual foi contemporâneo, bem como das verdades e ideologias que perpassam a

figura do autor. A linguagem é suficiente na produção de sentidos, recusa opiniões verdadeiras e finalidades anteriores aos atos de escrita e de leitura, cabendo ao leitor e ao crítico descortinar o significante, penetrar no corpo das palavras e conhecer seu remanescente obstinado, sua memória, que, ao mesmo tempo, limita a produção de sentidos e é paradigma do sintagma semântico.

## 2.2 Verdade e linguagem, do conceito à poesia

Até aqui, tenho falado sem critério aparente de um discurso logocêntrico ocidental gerador de dicotomias que, grosso modo, opõem em si dois polos, sendo um positivo, e o outro, negativo. A raiz dessa questão foge ao domínio desse estudo, mas acredito que a Modernidade identifica na razão clássica, cuja expressão maior está no pensamento de Descartes (2001), com a subordinação da existência ao pensamento, e posteriormente no Iluminismo, momentos de coadunação do que hoje se entende por *bom senso* ou *razão*.

Refiro-me ao problema da razão porque acredito que o questionamento do racionalismo ocidental em muito encontra na literatura brasileira nomes que se empenharam, sobretudo na leva de escritores que têm formado o panorama nacional desde a Geração de 45, a permitir ressoar a voz da escritura, apesar de a crítica, muitas vezes com ares iluministas, nem sempre estar empenhada nessa tarefa. Em discussão acerca dos limites que balizariam o Modernismo e o Pós-modernismo, Bylaardt (2012, p. 215) toma a metafísica ocidental, “[...] entendida como um conjunto de saberes tidos pela tradição iluminista como inquestionáveis e autodemonstráveis, saberes baseados numa lógica dialética, portanto binária.”, como ponto de partida para lançar um novo olhar sobre a poética contemporânea que se configura.

O autor, então, enumera alguns filósofos que estiveram empenhados em deturpar o racionalismo, de Nietzsche, o mais dedicado, passando pelos marxistas até chegar aos pós-estruturalistas e desconstrutores, como Derrida, Foucault, Deleuze e Barthes, cujo pensamento se caracteriza pelo questionamento do discurso metafísico ocidental e, por isso mesmo, binário.

A crítica ao racionalismo clássico tem em Nietzsche (1998; 2007b; 2012) um expoente pioneiro e certamente o mais atroz. Para ele, que recorreu aos gregos pré-socráticos na elaboração de sua obra em rejeição à história da filosofia ocidental, o conhecimento foi o modo de subsistência que o intelecto humano, para ele lastimável, sombrio e efêmero, encontrou para permitir ao homem permanecer um minuto na existência. A rejeição em seu pensamento da audácia ligada ao conhecer é tão acentuada que chega a afirmar que o filósofo

é o mais orgulhoso dos indivíduos. Sobre isso, a metáfora recorrente do saco inflado é emblemática, como está no aforismo em que Nietzsche (2012, p. 27) afirma: “Não se encha de ar: senão basta/ Uma alfinetada para o estourar.”. Aqui, retoma seu posicionamento acerca da fragilidade dos seres humanos, os quais têm, no saber, seu instrumento de domínio sobre a natureza em oposição à submissão à moral divina que caracterizou o comportamento cristão no Medievo.

Gostaria, no entanto, de me ater um pouco à discussão nietzschiana sobre a verdade e a mentira. Se o pensamento logocêntrico se caracteriza pelo que nele há de racional, sendo a razão um valor fundamental, a busca incessante pela verdade seria assim um dos grandes idealismos da história do pensamento. *Idealismo* porque a verdade, o em si das coisas, não está no mundo empírico, é inapreensível; contudo, é dessa impossibilidade de apreensão da essência das coisas de que o homem, em seu instinto de sobrevivência, não deseja se lembrar. A seu favor, contudo, está o esquecimento, zelador da ordem psíquica (NIETZSCHE, 1998), protetor da saúde mental.

Nesse contexto, a linguagem se configura enquanto organismo facilitador das relações humanas, instrumento de dissimulação para que os indivíduos possam viver em sociedade. A busca ininterrupta pelo saber decorrente da vaidade humana de poder resulta em uma experiência linguística marcada pelo meio que encontram os seres mais fracos de se conservarem no seio social: a dissimulação do conhecimento. Ele quer a verdade em suas consequências agradáveis, pois elas conservam a vida; contudo, porque se esquece de que não pode apreender o em si das coisas, substitui verdades por ilusões. Se a essência dos objetos é inapreensível, se o homem é a medida de todas as coisas e se as palavras são estímulos nervosos vertidos em sons, como então elaborá-las a partir de influxos externos ao homem? As palavras não se justificam pela razão nem detêm a essência dos objetos, mas reduzem-se a conceitos enrijecidos pelo uso. Assim, a razão está calcada sobre um rochedo firme de meros conceitos (NIETZSCHE, 2007b).

Penso que agora, depois de tantas referências ao controverso e movediço conceito de *verdade*, é o momento de defini-lo. A escolha da definição com que desejo operar minha análise segue o mesmo critério que utilizei quando optei pelos estudos foucaultianos, para fundamentar este estudo acerca da loucura, e pelos barthesianos, para orientar esta investigação na interface linguagem e poder: ambos têm a linguagem como matéria e ponto de partida de seus ensaios.

Para o autor alemão, também a verdade é uma questão de linguagem. As palavras se tornam conceitos quando não mais servem para a vivência primeira em que surgiram, quando

sua carga semântica remete a usos que, em essência, pouco se assemelham uns aos outros, quando as particularidades das coisas que designam são ignoradas em prol da comunicação. Nesse sentido, Nietzsche (2007b, p. 36-37) assim define a verdade:

Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas.

A verdade é a palavra deficiente do poder de significação que possuía no momento de seu surgimento; é a palavra reduzida a conceito, abstração sobre a qual a ciência tem depositado suas certezas; é a palavra sem a força significativa da figura linguística; é a palavra em seu ideal totalitário, que engendra a subjetividade travestida de essência dos objetos. A verdade é a palavra na linguagem clássica que se opõe à palavra poética da poesia moderna.

De acordo com Barthes (2004), na linguagem clássica as palavras são relacionais, são abstrações que favorecem as relações, sendo antes a via de uma ligação de que o signo de uma coisa. Aniquiladas as intenções relacionais da palavra, na poesia moderna — e aqui incluo a prosa de Guimarães Rosa no que diz respeito ao empenho do escritor com a palavra —, as relações são substituídas por uma explosão de palavras, de modo que a natureza funcional da linguagem é deixada de lado, subsistindo desse aniquilamento apenas as bases lexicais, pelo que Barthes (2004, p. 42) complementa: “Das relações, ela só conserva o movimento, a música, não a verdade. A Palavra explode acima de uma linha de relações esvaziadas, a gramática fica desprovida de sua finalidade, torna-se prosódia, não é mais do que uma inflexão que dura para apresentar a Palavra.”.

Nesse paralelo que o crítico estabelece entre as linguagens clássica e moderna, a questão da verdade também tem sua atenção. Ela está claramente ligada ao classicismo da linguagem, na qual as relações que as palavras mantêm entre si direcionam-nas a um sentido previamente estabelecido, do que se presume a existência de uma verdade incutida na própria linguagem. Na palavra poética da poesia moderna, ao contrário, as relações limitam-se a ser uma extensão da palavra, ela é origem, de onde emergem todos os significados possíveis do vocábulo, aproximando-se o mais que possível da palavra em estado de dicionário, sem determinantes que induzam ao leitor uma significação prévia (BARTHES, 2004).

Similarmente ao pensamento nietzschiano, a verdade para o crítico francês é decorrente de um estado cristalizado da linguagem. A diferença está no fato de que Nietzsche

(2007b) percebe a verdade na própria estrutura da língua, no desgaste cotidiano que as palavras sofrem após seu uso primitivo, ao passo que Barthes (2004) pensa acerca de sua semântica, dos significados que podem emergir das estruturas linguísticas. Cumpre ao artista moderno, portanto, dar potencial significador à sua arte, cabe ao escritor cuidar do idioma, seu objeto de trabalho, a fim de livrá-lo da rede de relações gramaticais que o reduzem à função corriqueira da comunicação ou das tendências classicizantes da linguagem literária.

Penso, então, que dar potencial significador à arte é um empreendimento de desconstrução, que vai desde o questionamento das combinações binárias da metafísica ocidental até a inversão da hierarquia dos elementos duais que têm a razão no polo opositor. Digo-o porque ressignificar as construções linguísticas possíveis decorre do ato anterior de refletir acerca da língua, motivo pelo qual se faz necessário não apenas compreender a rede de relações internas que fazem ressoar da escrita vozes fascistas aquém e além do signo, mas também controverter as ideias preconcebidas e estatizantes da linguagem. Derrida (2001, p. 25) alerta para o caráter inconfiável da linguagem corriqueira quando diz:

Ora, a “língua usual” não é inocente ou neutra. Ela é a língua da metafísica ocidental e transporta não somente um número considerável de pressupostos de toda ordem, mas pressupostos inseparáveis e, por menos que se preste atenção, pressupostos que estão enredados em um sistema.

São pressupostos da ordem do signo que orientam os estudos linguísticos, que atrelam necessariamente um significado a um significante, sendo daí inconcebível a existência de um conceito cujo significado seja ele próprio, como disse se aproxima a palavra poética.

Nesse sentido, a partir de um questionamento da noção de *centro* no discurso das ciências humanas, Derrida (2009) empreende sua reflexão sobre a desconstrução. Segundo o filósofo, era impensável conceber a estrutura sem um centro, lugar que a orientava, equilibrava e organizava. Ele era responsável por comandá-la e, no entanto, escapava à ideia que se faz dela, à estruturalidade da estrutura. Essa imobilidade fundadora e essa certeza tranquilizadora, para usar as palavras do filósofo, permaneceram até que se operou uma ruptura no entendimento da estruturalidade, período no qual o centro recebeu sucessivamente formas ou nomes diferentes, pelo que foi referido por *essência, existência, substância, sujeito, transcendentalidade, Deus, homem* etc. Sobre o acontecimento da ruptura, Derrida (2009, p. 409-410) escreve:

O acontecimento de ruptura, a disrupção a que aludia ao começar, ter-se-ia talvez produzido no momento em que a estruturalidade da estrutura deve ter



começado a ser pensada, isto é, repetida, e eis por que dizia que esta disrupção era repetição, em todos os sentidos desta palavra. Desde então, deve ter sido pensada a lei que comandava de algum modo o desejo do centro na constituição da estrutura, e o processo da significação ordenando os seus deslocamentos e as suas substituições a essa lei da presença central; mas de uma presença central que nunca foi ela própria, que sempre já foi deportada para fora de si no seu substituto. O substituto não se substitui a nada que lhe tenha de certo modo preexistido. Desde então, deve-se sem dúvida ter começado a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado na forma de um sendo-presente, que o centro não tinha lugar natural, que não era um lugar fixo, mas uma função, uma espécie de não-lugar no qual se faziam indefinidamente substituições de signos. Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso — com a condição de nos entendermos sobre esta palavra —, isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.

A ruptura aconteceu quando a estruturalidade da estrutura começou a ser questionada. O centro foi pensado como inexistente, de modo a ser concebido antes como uma função. Nesse momento, a linguagem invadiu esse campo problemático universal, pois na ausência de centro tudo se torna discurso, sendo este o lugar onde inexiste um significado central. Derrida (2009) entende o discurso como um sistema em que o significado central é inconcebível fora de um sistema de diferenças. Abala-se, portanto, a possibilidade de existir a significação totalizante em que se fundamenta a metafísica ocidental. O signo acaba sendo o alvo nesse descentramento. Só com a ajuda dele se pode detratar a metafísica, a partir de um posicionamento crítico diante do discurso e nele, pois não se podem abandonar os conceitos da metafísica para destruí-la.

Assim como não é possível se colocar fora dos limites da linguagem, também não é possível fugir da lógica metafísica pela raiz e implicações da ideia que se tem do signo, pois ele está ligado, segundo Derrida (2001), às teologias estoicas e medievais, de modo que só o abandono desse conceito linguístico permitiria ao indivíduo não esbarrar em seus limites logocêntricos e etnocêntricos. A escritura se constitui, portanto, como ferramenta eficaz de questionamento do discurso logocêntrico ocidental e como lugar onde é possível se aproximar de um estado de liberdade ainda dentro dos fatos da linguagem, de modo que a desconstrução derridiana vem a ser uma maneira de deslocar da dicotomia à ambivalência as bases de um discurso que denuncia uma compreensão dual da realidade, cuja axiologia se mostra vertical e perversa.

### **2.3 A desconstrução do logocentrismo pela linguagem**

Citei anteriormente o conto “A terceira margem do rio” e agora gostaria de retomá-lo. Ele é emblemático da escritura de Guimarães Rosa porque mostra uma série de descaminhos e sugere possibilidades para além das dicotomias da metafísica ocidental. O título já prenuncia o desvio. No rio, a possibilidade de concepção de uma terceira margem é quase impossível, ela não se revela ao leitor, mas permanece enigmática, no âmbito da potência. É preciso se destituir de verdades preconcebidas, é necessário esquecer as imagens fixadas na memória, é indispensável abrir-se a outras possibilidades. Mas a imaginação não é capaz. O logocentrismo direciona-nos o pensamento. A terceira margem do rio não é uma margem. Ela não fixa lugares, não estabelece limites, não se encontra matematicamente no infinito com os dois outros segmentos paralelos.

A história é contada em terceira pessoa por um personagem que se insere na narrativa. Um eu, de três irmãos. Os personagens não são nomeados. Além dos meninos, formam o núcleo familiar a mãe e o pai, que um dia decide mandar construir para si uma canoa, feita para durar vinte ou trinta anos na água. Em madeira, com lugar apenas para o remador. O fato se constrói a partir de memórias; algumas, escutadas, outras, presenciadas pelo narrador:

Nosso pai era homem cumpridor, ordeiro, positivo; e sido assim desde mocinho e menino, pelo que testemunharam as diversas sensatas pessoas, quando indaguei a informação. Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto. (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 77).

Em oposição ao que se narrará posteriormente, o crédito do relato a terceiros, pessoas sensatas, e as lembranças aparecem como uma necessidade de ancorar o discurso em um rígido racional. O pai era homem cumpridor, ordeiro e positivo, sendo a quietude o que o diferenciava dos demais. Até aqui, a ordem confere validade à narração pelo recurso do relato e da memória.

Desde o início, contudo, o narrador já insere elementos de desordem. Contrariando a ordem patriarcal, a família era regida pela mãe, e a ela e aos filhos cabiam as responsabilidades da lida diária. O pai é destituído das características do homem na cultura ocidental e é restrito à condição de genitor, mas é a partir dele que a regularidade novamente é quebrada ao mandar construir a canoa. O fato desperta estranhamento na mãe: “Nossa mãe jurou muito contra a idéia. Seria que, ele, que nessas artes não vadiava, se ia propor agora para pescarias e caçadas? Nosso pai nada não dizia.” (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 77). O silêncio do pai é constante em todo o conto, de modo que o personagem é caracterizado por atos sem palavras, o que amplia a ambiguidade do texto e a atmosfera de incerteza que

perpassa o conto, já realçada ao início do segundo período pela utilização da forma *seria*, no futuro do pretérito, no lugar de *será*.

Como se lê no trecho seguinte, as razões que levam o pai a habitar a canoa não são reveladas, de modo que, devido à economia de elementos linguísticos do conto, esse motivo por vezes é apenas sugerido:

Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxa, não fez a alguma recomendação. Nossa mãe, a gente achou que ela ia esbravejar, mas persistiu somente alva de pálida, mascou o beijo e bramou: — “*Cê vai, ocê fique, você nunca volte!*” Nosso pai suspendeu a resposta. Espiou manso para mim, me acenando de vir também, por uns passos. Temi a ira de nossa mãe, mas obedeci, de vez de jeito. O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: — “*Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?*” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu se indo — a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa. (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 77-78).

Duas das falas diretas aparecem nesse excerto. A da mãe é uma gradação sintática que em três momentos separados por vírgulas pode sintetizar a partida do pai, seu marido. Da proximidade à distância ao embarcar e se exilar na canoa, as três orações aos poucos vão tomando outra dimensão até formar um período longo, tal qual o rio, líquido e fluido como os sons fricativos das consoantes *c*, *v* e *f*. Novamente, o pai silencia.

A interrogação do filho ao pai os coloca em patamares semelhantes na narrativa, visto que o filho é o único a não deixar a casa. O pedido de levá-lo junto na canoa, apesar do plano absurdo e da reprovação da mãe, denuncia a identificação do pensamento de ambos. O filho também transgride a ordem quando mais a frente leva-lhe comida sem o consentimento verbal da mãe. A palavra é destituída de poder, o silêncio se faz. Em leitura do conto, Pappete (2009, p. 331) evidencia a impossibilidade da linguagem corrente: “O infinito silêncio do pai é o extremo remédio ao limite das palavras, significa conseguir pôr em realce o sentido do indizível.”, pelo que conclui que a palavra poética é profícua em compor significados expressivos. Por esse motivo, poucas falas interrompem a narração, sendo elas a voz racional da mãe e do filho.

Interessante também é pensar no pronome reflexivo *se* que destitui do pai o controle sobre a embarcação. A canoa saiu se indo. A construção corrobora com a ideia de que a loucura é a causa externa à consciência para a decisão do exílio. Em determinada altura do conto, o narrador afirma: “Nossa mãe, vergonhosa, se portou com muita cordura; por isso, todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira.” (GUIMARÃES

ROSA, 2005, p. 78). A loucura se torna, por conseguinte, um assunto proibido entre os familiares, inconcebível no espaço firme da razão, simbolizado no conto pela mãe e pelo espaço da terra, aos quais se opõem o pai e o rio.

O espaço físico da narrativa se restringe às margens do rio em que se localiza o povoado onde residem os personagens, e ao rio, exílio do pai. Ele jamais retorna a terra, como está dito no fragmento: “Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais.” (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 78). Se o espaço da terra, das margens, caracteriza-se pela presença — limite, fixidez e estagnação —, o do rio é marcado sobretudo pela ausência (daqueles elementos) — imensidão, instabilidade e dinamicidade. É o espaço do intangível, é o lugar da loucura, aquele cujas imagens só podem ser de fato construídas por meio da escritura, jamais descritas.

A discussão que o texto provoca remete-me inevitavelmente ao estudo, elaborado por Foucault (2009a), acerca do espaço. O que o narrador rosiano faz é dessacralizar o espaço e procurar outros, outras possibilidades para as oposições que, segundo o filósofo, comandam nossa vida: espaço privado e espaço público, familiar e social, cultural e útil, de lazer e de trabalho etc. Todos eles seriam espaços de dentro. A reflexão foucaultiana, então, intenta investigar espaços de fora, aqueles que remetem o indivíduo a outros lugares, talvez como o do rio. Acrescentaria, para meu estudo, o espaço da loucura em oposição ao da razão. O espaço em que vive o homem é um espaço heterogêneo, marcado por relações que definem o modo do indivíduo de se relacionar com eles; assim, haveria espaços de passagem — cafés, cinemas, praias... —, de repouso — casa, quarto, leito... — etc. Além desses, contudo, há aqueles espaços que contradizem os demais e são de dois tipos: as utopias e as heterotopias. Aqueles não têm lugar real — são exemplos o sonho, o devaneio, o desvario... —; estes, pelas palavras de Foucault (2009a, p. 415), são definidos da seguinte forma:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam afetivamente localizáveis.

O rio é um lugar que remete o personagem para onde ele não está. Existe efetivamente, mas ali o pai é ausência; por vezes, some da vista dos familiares, por outras, retorna e mostra que está e não está ali, como quando o narrador afirma que ele não fora a

parte alguma, navega no não lugar. O pai se transfere a uma dimensão outra, conforme interpretação de Pappete (2009, p. 331): “Movendo-se pelo rio, o pai parece deslocar o seu agir numa dinâmica diferente, passa de uma dimensão meramente terrena para outra claramente mais metafísica; de uma dimensão rígida e fixa para uma fluida e em contínuo movimento.”.

Na Idade Média, de acordo com Foucault (2009b), os insanos eram enviados à própria sorte na lendária nau dos loucos para seguirem em busca de sua verdade e quem sabe encontrar nas águas do mar sua purificação. O percurso do personagem no conto de Guimarães Rosa lembra essa prática. No rio, o pai não pertence a nenhuma das margens, ele, conforme descreve Foucault (2009b, p. 12) aqueles navegantes, “É o Passageiro por excelência, isto é, o prisioneiro da passagem.”. O personagem está no lugar de passagem e não se sabe aonde chegará, fato esse que suscita o questionamento da própria ideia de centralidade do protagonista.

O que se tem, de acordo com a categorização do filósofo, é uma heterotopia de desvio, assim definida por Foucault (2009a, p. 416): “[...] aquela na qual se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à média ou à norma exigida.”. No conto, no entanto, esse espaço se configura diferentemente daqueles listados como exemplo dessa categoria, como as casas de repouso e as clínicas psiquiátricas. O fato é que o pai decide exilar-se à chegada da velhice, pois, se o vigor do homem constitui a ordem, o mesmo não se pode dizer da carência de energia física ou moral. O filho, que mais se aproxima do pai, ao final do conto reflete: “Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água, que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.” (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 82). Do pai, ao certo, não se sabe a razão do isolamento. Ficam sugeridas a velhice e a loucura, mas penso que a tônica recai sobre esta, elemento de desordem. O léxico do conto faz alusões constantes à razão e à desrazão, como se tem em *ordeiro*, *sensatas*, *estúrdio*, *cordura*, *doideira*, *doido* e *sentido*.

Há forte apelo à questão da sanidade resultado da construção de um mundo ficcional que contesta a razão enquanto polo positivo da dicotomia razão e loucura. Após os irmãos e a mãe irem embora do povoado, o filho clama ao pai que volte à margem:

Só fiz, que fui lá. Com um lenço, para o aceno ser mais. Eu estava muito no meu sentido. Esperei. Ao por fim, ele apareceu, aí e lá, o vulto. Estava ali, sentado à popa. Estava ali, de grito. Chamei, umas quantas vezes. E falei, o que me urgia, jurado e declarado, tive que reforçar a voz: — “Pai, o senhor está velho, já fez o seu tanto... Agora, o senhor vem, não carece mais... O senhor vem, e eu, agora mesmo, quando que seja, a ambas vontades, eu tomo o seu lugar, do senhor, na canoa!...” E,

assim dizendo, meu coração bateu no compasso do mais certo. (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 81-82).

Ele tenta reestabelecer a ordem. Trazer o pai de volta a terra é como resgatá-lo da loucura, do desarrazoado do pensamento, trazê-lo de volta à razão, à fixidez da margem. No fragmento, o personagem reitera seu estado de juízo: estava em seu sentido. Procura salvá-lo, trazê-lo à claridade do pensamento iluminista, à segurança da razão e da verdade, para que seu coração possa bater novamente no compasso do mais certo. Ele o faz do modo como Orfeu tentou trazer de volta Eurídice do mundo dos mortos, mas, assim como no mito, seu olhar temeroso faz com que o pai nunca retorne. Ele, contudo, permanece na margem. Sem referencial fixo além da terra: o pai transportara-se a outro plano, a mãe e os irmãos foram embora, e o rio está em constante movimento. Para Pappete (2009), o filho fica em estado de contemplação, ancorado a dimensões locais e definidas, ao passo que o pai se projeta para dimensões universais e desconhecidas.

Trazer à razão o que não se pode fixar. A margem de Guimarães Rosa, que não delimita espaço, é para Lucas (1998, p. 116) símbolo do lugar da potência, a criação artística, conforme escreve sobre “A terceira margem do rio”: “Lá, também, está o criador sem fronteira, a expressão ímpar para a percepção aguda da tragédia humana. A crispação do gesto crítico, o inconformismo com a mesmice repetitiva. Tem ‘margem’, mas a ‘terceira’. E tem ‘História’, transubstantivada em ‘estória’, substantivo comum.”. Só é possível a criação da terceira margem porque ela é criada no espaço onde quase tudo é possível, heterotopia que transporta o leitor para outros lugares, a escritura.

É possível estabelecer pares a partir do conto do escritor mineiro. No plano físico, estão os elementos da razão: a terra, a mãe, a presença e a escrita; no metafísico, os da loucura: o rio, o pai, a ausência e a escritura. Seria, porém, estranho afirmar que o narrador de Guimarães Rosa limita o texto a essas oposições. Não, ele parte delas para a busca de uma terceira margem, aquela em que aporta o personagem, que se confunde com a canoa e o próprio rio. Pelo argumento da loucura, insere-se o desvio. Só a escritura, linguagem por excelência da loucura, fluir do pensamento, ultrapassamento da razão, é capaz de criar a terceira margem do rio e nela situar o pai, ausentá-lo do plano físico para que possa alcançar o além do arrazoado pensamento, dentro ou fora de si.

## **2.4 Os loucos na obra rosiana**

Nesse ato de desconstrução do binarismo metafísico, a loucura tem papel primordial na escritura de Guimarães Rosa: ela é a ausência da regularidade e o desvio da linguagem. A abordagem do autor na elaboração de suas narrativas, contudo, é quase intangível a estudos que busquem perceber psicologismos teóricos no comportamento de seus personagens. Eles pouco ou nada se perdem em divagações existencialistas, daí poucas vezes os loucos, e outros indivíduos de comportamento excêntrico, serem detentores da palavra em contos e novelas. Ao contrário, os marginais da razão que figuram em suas histórias caracterizam-se ou pelo silêncio, que corrobora para a ambiguidade de suas ações, ou pelo modo incomum de se relacionarem com o seu entorno.

A loucura é um dado necessário para uma experiência mais direta com o real e não uma anomalia, sendo a razão um fator de distanciamento do indivíduo do meio que o circunda, conforme escreve Lima (1991, p. 505):

Pois a razão é uma faca de dois gumes. Instrumento para uma apreensão ordenada do real, ela também pode ser um modo de evitá-lo. De guardar-se do seu contacto. Por isso o que é comumente realçado como o comportamento normal da criatura também pode ser visto, pelo lado adverso, como a prova da sua incapacidade em descobrir a vida. Essa incapacidade, entretanto, não impede que se tenha uma existência confortável. Ao contrário, essa incapacidade parece a sua condição essencial pois que ela bloqueia a percepção mais aguda do contingente obscuro e cruel que pronto a vida nos doa.

Assim, os loucos rosianos são postos defronte dos abismos da alma e da vida, experienciam o mundo singularmente e nele vislumbram novas possibilidades. São personagens de hábitos estranhos, corpo extraquotidiano e fala (ou silêncio) que não tem como função primeira a comunicação, mas é extensão do pensamento e acima de tudo sinaliza o modo incomum de apreensão do real. Não quer dizer nada, apenas diz.

Inversamente ao que se poderia imaginar, entretanto, não pesa sobre esses personagens a carga da patologia. Penso na protagonista do conto “A menina de lá”, representativa da construção desses personagens pelo autor. De medidas desproporcionais já desde o nascimento — tinha o corpo pequeno, a cabeça grande e os olhos enormes —, Nhinhinha chamava atenção porque não se comportava como outras crianças de sua idade e também porque falava pouco. A história é narrada por uma ótica iluminista, motivo pelo qual a personagem é sempre incompreendida: a razão ordena e evita o real, sendo este o verdadeiro sentido das enunciações da menina de lá.

Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse,

pouco se mexia. — “Ninguém entende muita coisa que ela fala...” — dizia o Pai, com certo espanto. Menos pela estranhez das palavras, pois só em raro ela perguntava, por exemplo: — “Ele *xurugou*?” — e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia. Mas, pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido. Com riso imprevisto: — “*Tatu não vê a lua...*” — ela falasse. Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida. (GUIMARÃES ROSA, 2005, p. 65).

Não há menção em todo o conto que permita ao leitor compreender a loucura enquanto patologia. A anormalidade de Nhinhinha, que mais tarde se revela paranormal ao começar a fazer milagres, causa estranhamento apenas nas pessoas que convivem com ela pelo esquisito do juízo e enfeitado do sentido do que dizia. *Xurugou* é um neologismo alegórico dessa crise da linguagem corrente, pois o verbo não está nos dicionários da língua portuguesa nem Martins (2008) traz um significado para ele dentro do léxico de Guimarães Rosa. Significá-lo como alegórico só é possível no próprio exercício da escritura, daí que o narrador faz alusão às histórias a que a personagem se referia: absurdas, vagas e curtas, assim como soa sua linguagem à compreensão do homem racional e similarmente aos contos de *Primeiras estórias* (1962). É como diz Lima (1991, p. 502):

Já nas *Primeiras estórias* a palavra caminha mais solta. Não tem que seguir leal os contornos do acontecimento. Ela antes se confunde com uma pincelada solta, irregular, que menos visasse a distinguir as criaturas do seu contorno do que os apreender simultaneamente. A descrição, por isso, se faz conscientemente imprecisa e cumulativa. [...] O autor não se contenta com a afirmação em linha reta e faz do seu mesmo descontentamento verbal a sua forma de riqueza. As imagens se acumulam, não se diluem em discurso, nem se represam paradas em si mesmas.

Nesse aspecto, a loucura também opera a palavra com mais liberdade, pois ela não possui consciência acerca dos padrões sociais que regulamentam a produção de seu discurso, externa ou internamente. Ela tem, é claro, sua atividade discursiva cerceada pelos fatores externos de controle, impostos e realizados pela sociedade, e internos, arraigados à própria linguagem, o que interfere no envolvimento do louco com o grupo social no qual está inserido, mas não necessariamente incluído, pelo motivo que aponta Lima (1991, p. 506):

Ser atraído pela expressão da demência, dos aleijões, se converte em um dos modos de furar o bloqueio dos “normais” e alcançar uma visão em perspectiva da realidade humana. Entretanto a comunidade normal estranha e reage contra todos os não-sujeitos à sua lei. Instintivamente ela compreende que os “anormais” acenam para uma realidade perigosa, que corrompe a sua ordem e o seu conforto.



Disso, Rónai (2001) bem sintetiza o modo como estão integrados os personagens ao universo rosiano: imperfeitamente, ou nada, absorvidos pelo convívio social, daí o não lugar ser por excelência a posição que esses personagens ocupam nas narrativas. Nhinhinha, a menina de lá, mais está para o plano metafísico de que para o concreto. Sua linguagem leva-a para outras paragens, desprende-a da realidade concreta, de sorte que cabe ao leitor atribuir às suas experiências linguísticas — neologismos, transferências de significado, modificações da regência verbal etc. — sentidos outros, além daqueles que estão postos.

A linguagem é a grande heterotopia na obra de Guimarães Rosa. A língua portuguesa transformada em idioma próprio na construção de sua arte amplificou os espaços onde transcorrem as ficções, tendo o valor metafísico adquirido grande importância, visto que ele, o idioma, abre as portas para o infinito. É lá onde está Nhinhinha. O local onde reside é incerto, para trás da Serra do Mim, em lugar chamado Temor-de-Deus. O título, no entanto, já indica que ela pertence a outro plano que não o de cá, da segurança da lógica racional. Sua linguagem lhe permite transcender haja vista a quantidade de imagens que evoca e se superpõem. Se é necessária a razão do narrador para ordená-las, é também por meio da loucura e da liberdade que aquela implica que tão bem as imagens do desvario convencem os leitores rosianos.

Em certa medida, as imagens da loucura e, mais genericamente, da escritura que emergem de seu texto têm muitas vezes o caráter profético e poético da revelação. Elas levam o personagem e o leitor para além das trincheiras impostas pela razão, impossibilitando aqueles de se comunicarem livremente com o grupo social. A comunicação, todavia, não se constitui função primeira desses personagens pela intransitividade de seus atos de fala, mas ela é elemento de composição do universo metafísico no qual está inserido esse grupo. Sem consciência disso, os loucos instauram os elementos de desordem que movem a ficção do escritor mineiro.

É assim que se configuram os loucos de “O recado do morro”. Os recadeiros que transmitem o recado enviado pelo Morro da Garça, ainda sem saber de sua importância, são dotados de excentricidades e fazem-no sem o conhecimento de que se trata de um aviso de morte. Dos sete recadeiros, cinco são insanos. Há ainda uma criança e um poeta. Os loucos são personagens de moradia, corpo e linguagem estranhos para quem os compreende a partir do domínio da razão, concebem a realidade de modo distinto e disso surgem imagens que beiram o absurdo a partir de uma linguagem alterada nos aspectos fônico, morfológico, sintático e semântico. Esses personagens são confrontados constantemente com indivíduos

racionais, dentre eles o leitor, pelos quais são julgados doidos e por isso têm sua fala em certa medida ignorada.

Para melhor compreender a loucura em Guimarães Rosa, mais especificamente no conto supracitado, gostaria de reportar-me à Antiguidade Clássica, fazendo referência ao diálogo de Platão (2011) de que participam Sócrates e Fedro. Nele, ao propor um paralelo com o amor e ao diferir a insanidade divina daquela causada por doença, Sócrates categoriza quatro espécies de loucura referentes a quatro divindades da mitologia grega, conforme Platão (2011, p. 157) escreve: “Na loucura divina distinguimos quatro espécies, referentes a quatro divindades: a Apolo atribuímos a inspiração mântica; a Dioniso, a teléstica ou de iniciação nos mistérios; às Musas, a poética; e a quarta, a erótica, considerada a melhor de todas, a Afrodite e a Eros.”. Opto por utilizar a tradução de que se valeu Dodds (2002) para designar cada espécie citada pelo filósofo, de modo que se tem, respectivamente, as loucuras profética, ritual, poética e erótica.

De acordo com Dodds (2002), no período clássico da Grécia Antiga, ao mesmo tempo em que a loucura era vista com descrédito, injúria, os loucos gozavam de certo respeito, pois se acreditava que a insanidade decorria de uma dádiva divina, daí a diferença que Sócrates estabelece entre a possessão e a patologia. No discurso proferido no momento de loucura, havia a referência a um contato que o insano mantinha, em momentos de êxtase, com o sobrenatural, como ainda acontece atualmente. Esse fato decorre da atribuição que se fazia da loucura aos deuses, em que esta seria uma forma ou de possessão ou de inspiração. A distinção, no entanto, entre a loucura causada pelos deuses daquela resultada de transtornos mentais é anterior a Platão (2011). Embora Heródoto atribua a insanidade de Cambises a uma epilepsia congênita, ele reconhecia a existência de dois tipos de loucura: uma de origem sobrenatural, mas não benéfica, e outra de causas naturais. Empédocles também afirmava a existência de duas naturezas de loucura, uma ligada a alguma espécie de catarse e a outra ocasionada por indisposições do corpo. No mais, a crença de povos primitivos assegura que todos os problemas mentais têm razões sobrenaturais.

Cassandra, filha de Hécuba e Príamo, profetiza e sacerdotisa de Apolo, é um desses personagens lendários. O tragediógrafo Eurípides (2007, p. 178, v. 209-213) já põe na fala de Hécuba a vergonha a mais que causaria sua filha ao povo troiano:

Não! Por favor! Tentai obstar que saia  
de sua tenda minha pobre filha,  
Cassandra profetisa, insana mênade,  
para vergonha nossa junto aos gregos!  
Que eu não sinta esta dor a mais!

A cena é da tragédia *As troianas* (415 AC) e acontece quando Hécuba comunica ao primeiro corifeu que os gregos estavam nos barcos prontos para voltarem às suas casas, e ela por isso antevia grandes males. Como disse, para alguns a loucura não era bem vista. Em Atenas, de acordo com o estudo de Dodds (2002), os indivíduos que sofriam de perturbação mental, ainda que sem causa definida, eram mal vistas. Elas eram evitadas por muitas pessoas, já que muitos acreditavam que quem sofria de transtorno psíquico estava sujeito à maldição dos deuses e, por isso, os loucos eram cuspidos, nos casos mais amenos de agressão, e até apedrejados.

Penso que a ideia da possessão está ausente em Guimarães Rosa, pelo menos me foge um exemplo que mostre o contrário. Os loucos são identificados como tais em todo o tempo, daí que não só a linguagem é alterada, mas também as práticas comportamentais, nas quais incluem os modos de vestirem-se, as configurações dos corpos, os estranhos lugares onde habitam, os poderes paranormais que possuem etc. O contato com o sobrenatural, contudo, é um forte fator de aproximação. Os loucos rosianos têm pouca ou nenhuma consciência dos estranhos poderes que possuem, mas são eles que dinamizam as narrativas graças aos dons paranormais de que dispõem. Um bom exemplo é Nhinhinha, que a certa altura do conto começa a fazer milagres: desejava e então sua vontade se tornava realidade. Até que a menina morreu e foi tornada santa.

Há também o grupo de loucos de “O recado do morro”, do qual inicialmente excetuo a criança e o poeta. A loucura profética de que fala Platão (2011) em muito ajuda a compreendê-lo. Para o pai do racionalismo ocidental e para os gregos, Apolo é patrono dela, sendo essa espécie de insanidade tão antiga quanto a religião apolínea, ou talvez anterior, segundo Dodds (2002). No tipo oracular mais corriqueiro, a profecia era presentível e presumível, como acontece quando, na tragédia de Eurípides (2007, p. 187, v. 436-441), Cassandra decide sair de seu transe para que sua mãe lhe dê credibilidade quanto aos seus planos de destruir a casa de Agamêmnon:

Desejo apenas convencer-te, minha mãe,  
de que os troianos são mais felizes que os gregos.  
Embora esteja possuída por um deus,  
para provar-te vou sair de meu delírio.  
Por causa de uma só mulher, de um só amor,  
só por Helena, quantos gregos pereceram!

Há consciência da loucura apolínea no indivíduo em delírio. Embora não sempre sejam doidos desvairados os personagens de Guimarães Rosa, eles se portam como indivíduos sociáveis, apesar de que muitas vezes são apenas irregularmente absorvidos pelo grupo com que convivem. Sobre isso, talvez melhor seja um paralelo com a loucura no Renascimento português, ainda bastante impregnado das práticas do drama medieval, a partir do qual se poderão observar mais traços concordantes. O dramaturgo Vicente, com seu teatro de denúncia social, bem ilustra esse aspecto: as sotias, conforme registra Saraiva e Lopes (1979), eram uma espécie de farsa em que os protagonistas eram parvos e isso implicava críticas mais livres e mordazes. Os parvos eram indivíduos de hábitos simples e conservavam certa ingenuidade, bastante comuns no teatro europeu. Por meio deles, Vicente fazia as mais atrozés críticas à sociedade da época, como acontece, por exemplo, no *Auto da barca do inferno* (1517).

Dos parvos, os loucos rosianos conservam, além da sensibilidade apurada, que na Grécia Antiga encontrava razão de ser na possessão pelos deuses, a inconsciência de seu estado de seres insanos e a função de, dentro das ficções, dinamizarem as ações. Ao final da Idade Média, o louco é posto no centro do teatro como detentor de uma verdade que só ele consegue alcançar, estando mais próximo da razão de que ela própria, segundo escreve Foucault (2009b, p. 14):

A denúncia da loucura torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como o detentor da verdade — desempenhando aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras.

Do excerto, gostaria de extrair a questão do centro e da verdade, tudo o mais mudou de configuração na escritura do autor, quiçá em toda a literatura ocidental moderna. Não mais a loucura é tratada apenas dessa forma no teatro nem o louco assume tão somente as feições do parvo, mas ele está no centro e em maior contato com a verdade. Se não é o protagonista, o louco confere ação às narrativas e aos dramas. É por meio da loucura de outrem que Pedro Orósio, tão pouco interessado no que têm a dizer os recadeiros, toma conhecimento de seu plano de morte e então pode salvar-se.

A loucura em Guimarães Rosa, tal qual em Brant (2010) e Rotterdam (2004), é abordada pelo discurso. No caso do escritor mineiro, ela é instrumento de uma revolução que parte do interior da língua e por meio dela instaura a desordem no pensamento retilíneo do homem ocidental, quebrando o paradigma da verdade e invertendo as antíteses opressoras que

reduzem o louco à condição de doente mental que necessita ser tratado. Assim, a perspectiva horizontal de compreensão da razão sobre a não razão é verticalizada, e a loucura é tratada em seu potencial revelador e modificador da opressão racionalista, que começa na linguagem e termina no controle e na exclusão do indivíduo.

### 3 O RECADO DA LOUCURA

Assim como são bastantes os caminhos que se inter cruzam no sertão de Guimarães Rosa, são muitos também os indivíduos que se somam à comitiva, em uma estrutura originalmente descentralizada, o que sugere o deslocamento do protagonismo da novela. Assim, tem-se um grupo de homens se deslocando pelo sertão, de passagem por comunidades fixas, à companhia de grupos em trânsito, além de uma enunciação polifônica movente, pelo que o movimento e a ambivalência configuram todos os elementos da narrativa. Aqui, segue-se pelo caminho da linguagem e imagens que emergem do texto rosiano, como em labirintos mitológicos.

Neste capítulo, dedico-me ao estudo mais dedicado de um dos dois elementos a que se dedica este estudo: os personagens que elaboram e põem um discurso em circulação. Refiro-me aos indivíduos cuja práxis *significa* movimento: um velho avesso às manifestações do saber erudito, um engenheiro contrário a ideias de ordem, um mensageiro que se orienta por referências móveis, um profeta apocalíptico e um proprietário de riquezas inexistentes. São eles que compartilham com o guia dos viajantes o protagonismo da narrativa; assim, a loucura, com seu modo singular de enunciar, transmite um recado que significa pelo conteúdo e pela forma.

#### 3.1 As estranhas loxías

A narrativa tem princípio com a apresentação da comitiva de cinco homens que viaja de Cordisburgo aos Gerais sobre terra de argila colorida pelo óxido de ferro, variante entre o vermelho e o amarelo. Já aí o narrador toma a linguagem como referente na descrição do espaço: a estrada tinha os contornos de um S, assim em maiúsculo, como se grafa o início de frase, tal qual começa o grande período que abre a novela; também longa, tal qual a estrada que percorrem os viajantes e o percurso de um recado que aponta para o infinito: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase. E iam, serra-acima, cinco homens, pelo espigão divisor. Dia a muito menos de meio, solene sol, as sombras deles davam para o lado esquerdo.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 389).

O som fricativo e fluido da consoante também percorre todo o fragmento, parágrafo que ambienta os homens na história que se segue. Também com *s* o narrador rosiano grafa o verbo *dansar*, talvez influência de *adstrato* da forma *danser* em língua francesa, nele inculcando toda a sinuosidade do movimento da dança e semelhantemente à estrada e ao

tortuoso pensamento dos loucos que bailam na narrativa, como o talhe do corpo de baile que prenuncia o título da obra. Não diferentemente, tortuosa é a linguagem de Guimarães Rosa, a qual tem estranhos contornos, explora alterações fônicas e morfossintáticas e produz significados anteriores ao então estado da língua portuguesa, ou nela documentados pelo autor.

O narrador, então, dedica-se a apresentar a comitiva.

À frente, de guia, ia Pedro Orósio, assim descrito:

De guiador — a pé, descalço — Pedro Orósio: moço, a nuca bem-feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus côices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 390).

O personagem é assim construído à moda dos heróis do indianismo romântico da literatura brasileira: forte, bravo e corajoso, além de bonito, como mais à frente se narrará. Também está ligado a terra, desde o nome aos pés descalços, como caminhava de guiador dos homens em viagem. Pedro Orósio é terra duas vezes e mais outras pelas alcunhas por que atende: Pedro Chãbergo, Pê-Boi... *Pedro é pedra*, e *Orósio*, de *oros* com *ósio*, *montanha* e *escolhido*, respectivamente, pela investigação de Machado (2003). Só a ele, ligado a terra e escolhido pelo Morro da Garça, podia se destinar o recado enviado pelo acidente geográfico. No entanto, a terra na novela não tem o mesmo valor simbólico das margens do conto que só mais tarde foi publicado, “A terceira margem do rio”. Pedro Orósio é razão, mas esta é operada pela sensibilidade. A ideia do protagonista enquanto terra reforça-se com o estudo de Machado (2003, p. 114-115), que sugere a seguinte leitura do texto a partir da onomástica:

E Pedro é *Pedrão Chãbergo*. *Pedrão* que é a grande pedra ou montanha. *Chã* que é chão, que é planície e que é simplicidade; ou é a carne de boi de talho, mas carne da perna, que o liga ao chão, ao solo, à terra. *Bergo* que é *berger*, do francês, pastor, vaqueiro; mas que também guarda em si *berg*, do alemão, pedra mais uma vez. *Chãbergo* que evoca *chamego* e lembra as atividades amorosas de Pedro, responsáveis pela rivalidade com os outros e, em última análise, motivo direto da traição. Mas Pedro Orósio é ainda *Pê-boi*, e mesmo *Pêboizão*, reiterando sua ligação com o gado e com a terra, seu tamanho, seu pé descalço.

Sua ligação ao solo faz também do personagem razão, não sendo ele, ao final da novela, o primeiro a perceber a importância da canção de Laudelim, porque ela é desvio do senso comum da linguagem. Gosto particularmente da análise de Machado (2003), porque ela,

dado os vários epítetos por que atende Pedro Orósio, evidencia a ambiguidade da escritura de Guimarães Rosa e assim sugere os vários sentidos que dela podem aflorar. Penso que essa multiplicidade de nomes para se referir ao protagonista — o que também acontece com outros personagens da novela em estudo e de outras narrativas do escritor — é representativa dos artifícios da escritura para fugir do sentido aterrador das palavras. Se o nome próprio individualiza o homem e estabelece sua verdade, o apelido expõe seu eixo de possibilidades.

Atrás de Pedro Orósio, está seu Alquist, alemão que visita os campos gerais. Ao contrário do guia e assim como os demais, segue a cavalo. Ele é alto, cabelo e barba ralas, usava uns óculos de lentes grossas e assim o narrador complementa seu perfil:

Calçava botas cor de chocolate, de um novo feitio; por cima da roupa clara, vestia guarda-pó de linho, para verde; traspassava a tiracol as correias da codaque e do binóculo; na cabeça um chapéu-de-palha de abas demais de largas, arranjado ali na roça. Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor: fosse uma pedrinha, uma pedra, um cipó, uma terra de barranco, um passarinho atôa, uma môita de carrapicho, um ninhol de vêspos. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 390).

Trata-se de um estrangeiro que desconhece o sertão. Fala pouco a língua local e tem um jeito desengonçado de se portar. Viajante por excelência, comporta-se como uma espécie de pesquisador de olhar atento, mantém a câmara fotográfica e o binóculo a tiracolo, fotografando e desenhando o que a ele interessa, achando graça das peculiaridades dos campos gerais. Fica a sugestão de que por vezes a narrativa parte de uma alteridade, talvez seu Alquist, pela minúcia de detalhes pelos quais se interessa o alemão, como nos dois longos parágrafos descritivos que antecedem o excerto seguinte:

Ao dito, seu Olquiste estacava, sem jeito, a cavalo não se governava bem. Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos. A gameleira grande está estrangulando com as raízes a paineira pequena! — ele apreciava, à exclama. Colhia com duas mãos a ramagem de qualquer folhinha campã sem serventia para se guardar: de marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-seco, pé-de-perdiz, João-da-costa, unha-de-vaca-rôxa, olhos-de-porco, copo-d'água, língua-de-tucano, língua-de-teiú. Uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó de um nhambú. Outramão, ele desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 393).

A máquina de fotografia, o binóculo e a caderneta são alegorias do espaço de onde olha o estrangeiro dentro da narrativa. O alemão mantém uma relação de relativa oposição ao espaço que o circunda. Ele é a ordem, o conhecimento formal e a razão que opõem a cultura ao espaço da natureza, de onde se ausentam aqueles elementos. O sertão, no entanto, não é



nem de toda natureza tampouco apenas cultura, mas o entre lugar disso tudo. Há nele uma lógica de funcionamento própria, de sorte que assim Riobaldo o define: “Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade.” (GUIMARÃES ROSA, 2001, p. 24). É o terceiro vértice da relação entre campo e cidade, natureza e cultura. Dele, ausentam-se se as leis da cidade e a lógica habitual, mas nele outras se erguem.

Da mesma forma, as várias grafias do nome de seu Alquist também conotam certa pluralidade de caráter, de modo que sua inserção na narrativa não é apenas parcial. Seu nome traduz seu interesse pela fauna e pela flora do sertão, sendo necessário recorrer a outras línguas para compreendê-lo, de acordo com o que propõe Machado (2003, p. 106):

Se o Nome de seu Alquiste/Alquist evoca sua condição de naturalista ou cientista interessado nas ciências naturais, por meio de uma alusão (em alemão) aos ramos do olmo, indica também que se deve buscar os significados possíveis dos Nomes em outras línguas. *Olquiste* sugere ainda outros Nomes nórdicos, onde há, etimologicamente, a presença do sema “oco”. Dessa maneira, *Olquiste* não está muito distante de *Holf Kiste* em alemão, a *caixa oca*, como as grutas que repetem os ecos do recado do morro.

É um cientista da natureza, quem formaliza o conhecimento natural, catalogando-o e transferindo-o para o espaço da cultura. Também ele não se fixa. Faz ciência, mas ciência da natureza. Talvez por isso tão bem compreenda o Malaquias, apelidado de *Gorgulho*, que a comitiva encontra mais à frente.

Formam, ainda, o grupo mais três homens: frei Sinfrão, seu Jujuca do Açude e Ivo Crônico; este é da região, o mais próximo a Pedro Orósio, apesar das desavenças por conta de Maria Melissa, de quem gostavam. Sobre os dois primeiros, são pessoas detentoras de conhecimento formal. O narrador sugere que frei Sinfrão, frade louro que fala a língua da gente com sotaque, é estrangeiro radicado ali, pois tem conventos em Pirapora e Cordisburgo. Já seu Jujuca do Açude é um filho de fazendeiro de gado e igualmente exerce a atividade. O narrador de Guimarães Rosa, embora impreciso, de dentro da narrativa e agora alheio ao conhecimento formalizado do estrangeiro, do frade e do fazendeiro, serve em sua inocência de voz à ironia rosiana:

De qualidade também que, os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da idéia deles deve de ser muito diferente. O seu Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteadado, trespassante, semelhando de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo. Ou o frade

frei Sinfrão, sempre rezando, em hora e folga, com o terço ou no missalzinho; mas rezava enormes quantidades, e assim atarefado e alegre, como se no lucrativo de um trabalho, produzindo, e não do jeito de que as pessoas comuns podem rezar: a curto e com distração, ou então no por-socorro de uma tristeza ansiada, em momentos de aperto. Por isso tudo, aqueles a gente nem conseguia bem entender. Mesmo o seo Jujuca do Açude, rapaz moço e daqui, mas com seus estudos da lida certa de todo plantio de cultura, e das doenças e remédios para o gado, para os animais. Pois seo Jujuca trazia a espingarda, caçava e pescava; mas, no mais do tempo, a atenção dele estava no comparar as terras do arredor, lavoura e campos de pastagem, saber de tudo avaliado, por onde pagava a pena comprar, barganhar, arrendar — negociar alqueires e novilhos, madeiras e safras; seo Jujuca era um moço atilado e ambicioso. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 396).

As marcas de oralidade mais evidentes denunciam que a voz narrativa foi dada a um personagem da história — *de qualidade, a modo que, por um exemplo, que nem, semelhante de*, dentre outras. O narrador aqui, talvez Pedro Orósio, então, em seu estranhamento para com o outro, manifesta incompreensão quanto aos usos, costumes e modo de pensar dos três indivíduos, como se o conhecimento formalizado constituísse um ruído na comunicação, conforme conta o narrador: “De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 397).

O protagonista detém um conhecimento mais sensitivo, atento à formosura do lugar devido ao ar, ao céu, aos morros e às vargens, diferentemente pelo menos dos dois últimos. Difere-se, portanto, de seu Jujuca do Açude, detentor do saber médico-veterinário e geográfico, manifestando interesse pelas porções de terra e pelos animais da região de acordo com o valor financeiro deles, e de frei Sinfrão, que tinha a reza como ofício, fazendo-o todo o tempo, diferindo-se das pessoas comuns, que rezavam em momentos de distração, tristeza e aperto. Aproxima-se, porém, de seu Alquist no tocante à sensibilidade, entusiasmava-se como criança e adivinhava sem ficar sabendo, como quando percebe o céu da cidade: “Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também — o seo Olquiste falou — eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 397).

Continuando a viagem, os homens encontram um velho chamado Malaquias, ou Gorgulho, por epíteto. É um sujeito de corpo retorcido e modo antiquado de se portar, qualificando-o o narrador de *terém-terém e arcaico*, e mais:

Quem? Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas — uma urubuquara — casa dos urubús, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias.

E ia o Gorgulho direito bem no meio da estrada, parecia um garatujo, um desses calungas pretos, ou carranquinha escoradora de veneziana. Tinha um surrão a tiracolo, e se arrimava em bordão ou manguara. Como quase todo velho, andava

com maior afastamento dos pés; mas sobranceava comedimento e estúrdia dignidade. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 399-400).

Por *grimo*, Guimarães Rosa, de acordo com o levantamento lexicográfico de Martins (2008), elabora uma palavra em que reúne toda a excentricidade do personagem a partir da significação em várias línguas — italiano, inglês, alemão, dinamarquês e português —, de modo que o Gorgulho é feio, furioso e careta, além de esquisito, como explicitamente define o narrador, inclusive pela excentricidade da moradia. Há também referência ao aspecto linguístico na descrição do personagem. Assemelhava-se ele a um garatujo, vocábulo que designa *rabisco*, e a um calunga, que significa, dentre outros, *caricatura*, bastante apropriadas as definições ao aspecto físico, comportamental e linguístico do personagem. Embora Martins (2008) refira-se apenas ao aspecto pictórico do rabisco quando define aquele vocábulo, acredito que à carga semântica da palavra é prudente acrescentar qualquer tentativa de escrita mal feita.

Morava dentro de uma lapa, uma urubuquara, onde vivem os urubus, hábito sugerido pelo apelido em alusão ao inseto que vive dentro dos cereais, ninguém mais adequado para primeiro captar o recado do Morro, dado à íntima ligação com a terra. Por causa de sua alcunha, Machado (2003) ainda propõe que ele é o orgulho engolido pela gruta e o sedimento da rocha. Ele, contudo, chamava-se Malaquias, que, da etimologia, segundo a autora, designa *mensageiro de Deus* e é um profeta menor do Antigo Testamento. Sua estranha moradia e a função de mensageiro que desempenha na novela fazem dele o primeiro receptor do recado enviado pelo Morro da Garça. Ao aproximarem-se, o personagem está alterando seu comportamento, é o momento em que recebe o aviso:

E, nisso, de arranco, ele esbarrou, se desbraçando em gestos e sestros, brandindo seu cacete. Fazia espantos. Falou, mesmo, voz irada, logo ecfônico:  
 — Eu?! Não! Não comigo! Nenhum filho de nenhum... Não tou somando!  
 Tomou fôlego, deu um passo. Sem sossegar:  
 — Não me venha com loxías! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro!  
 E mais gritava, batendo com o alecrim no chão:  
 — Ôi, judengo! Tu, antão, vai p'r' as profundas!...  
 De tanta maneira, sincera era aquela fúria. Silenciou. E prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparêlho de escuta. Ao tempo, enconchara mão à orelha esquerda. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 400).

Gorgulho é um velho de hábitos rústicos. Anda em posse de um cajado de alecrim movimentando-se bruscamente e repetindo estranhas manias. Em tom raivoso, voz alteada e fala truncada, fala sozinho com acentuado estranhamento, não entendendo o porquê de

receber um recado daquela natureza. Interessante é pensar, antes de comentar as estruturas linguísticas e o léxico de que faz uso, que Gorgulho fala sozinho. Se ele tem o Morro por interlocutor, o fato não causa estranheza nem a ele nem ao leitor, é normal, é possível.

O personagem, porém, recusa-se a receber o informe, diz não se importar com aquilo, não estava somando. Depois, exige que o Morro não lhe venha com *loxías*. A palavra não está dicionarizada, e Martins (2008) registra a definição dada por Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, de forma que se teria algo relativo a um saber erudito e uma referência ao grego, que lembraria *logia*, *doxia* ou *loxodrômica*. O caipira não se subordina às regras da gramática e, por isso, nem ao poder ideológico da linguagem. Sua fala está carregada de marcas de oralidade e arcaísmos, como *judengo*, que derivou *judeu*, e *antão*, que antecipa a forma *então*, havendo ainda o neologismo de que falei há pouco.

Quando se refere às *loxías*, Gorgulho rejeita o saber enciclopédico, adquirido na escola, não necessariamente correspondente ou de mesmo significado ontológico que o saber mnemônico do sertanejo. Penso que essa insurreição ao conhecimento formal resulta da própria condição de louco apresentada pelo personagem, consoante afirma o próprio narrador após explicação científica de frei Sinfrão ao ocorrido:

— “Possível ter havido alguma coisa?” — frei Sinfrão perguntava. — “Essas serras gemem, roncavam, às vezes, com retumbo de longe trovão, o chão treme, se sacode. Serão descarregamentos subterrâneos, o desabar profundo de camadas calcáreas, como nos terremotos de Bom-Sucesso... Dizem que isso acontece mais é por volta da lua-cheia...”

Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranquilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem. O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; ele que até era meio surdo. E Pedro Orósio, que semelhava ainda mais alteado, ao lado assim daquele criaturo ananho, mostrava grande vontade de rir. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 401).

Ao acusar o recebimento da mensagem, alguém, por meio de discurso indireto livre que dá voz a Pedro Orósio, quem depois demonstra grande vontade de rir, supõe que Gorgulho sofria de qualquer alucinação. É assim pois, como propõe Foucault (2009c), o discurso do louco não circula como o dos demais, afora os estranhos costumes do homem que vive dentro de uma urubuquara. Se sua fala, porém, não tem a mesma aceitação que a dos homens de cultura letrada e mesmo a dos sertanejos sem estudo escolar, a loucura aí encontra o espaço ideal para falar sem se fazer ouvir, resgatando a crítica voz dos parvos medievais e permanecendo no silêncio dos manicômios seculares (FOUCAULT, 2009b).

Lembro-me aqui do grande elogio presente no discurso da Loucura, personagem de Rotterdam (2004, p. 6), a ela própria:

Afastemos os sábios, que consideram insano e impertinente quem faz o próprio elogio. Se isto é ser louco, convém-me às mil maravilhas. Que melhor para a Loucura do que trombetear ela mesma sua glória e cantar-se a si mesma! Quem me pintaria com mais veracidade? Não sei de ninguém que me conheça melhor que eu mesma. Creio, aliás, demonstrar nisso mais modéstia do que este douto ou aquele grande que, por perverso pudor, suborna em seu proveito a adulação de um retórico ou as invenções de um poeta, e os paga para ouvir louvações, isto é, puras mentiras.

Embora de dentro do discurso literário, que permite esse tão nobre autoelogio tanto em Rotterdam (2004) quanto em Guimarães Rosa, naquele autor o louco fala do Renascimento, que, conforme Foucault (2009b), foi um período de ascensão da loucura por meio das artes, quando as apertadas redes de significações espirituais do gótico passaram a ser possíveis apenas no plano do insano. Em Guimarães Rosa a loucura é sugestiva, e a crítica à metafísica ocidental é mais silenciosa. Para Gorgulho, qualquer tipo de conselho/conhecimento indecifrável não é mais de que agouro, e, para fazê-lo, o personagem elabora suas próprias palavras. A *loxía* diz muito em sua discrição de vocábulo inventando, mas ela não compõe o léxico da língua portuguesa e por isso não resulta de um acordo trans-social entre os falantes, como assim Barthes (2007) definiu a língua. É uma fuga à normatividade dos dicionários, ato de liberdade dentro dos usos da linguagem.

Assim, Pedro Orósio, seu Alquist e Gorgulho formam um grupo especial de personagens que mantém uma relação distinta com a terra. O fato se justifica posteriormente por meio da ação de cada um dentro do texto: àquele, destina-se o recado; esse personagem é o primeiro a constatar a importância do recado, antes mesmo do poeta; e este é quem inicialmente recebe a mensagem do Morro.

### **3.2 A engenharia do impossível**

Quando a comitiva encontra Malaquias em seu percurso, ele está viajando para encontrar o irmão, Zaquias, cujo apelido é Catraz. Viam-se pouco, uma vez ao ano. O irmão morava distante, também em uma gruta pequena. O motivo da viagem: soube que ele imaginara se casar, de modo que era necessário aconselhá-lo novamente. De tal forma, Malaquias nunca se casou, pelo que se dispunha à viagem.

Após despedirem-se do primeiro recadeiro, o grupo continua a viagem e vai ter na fazenda do Jove para passar a noite, ao que se sucedem dias descritos em breve resumo pelo narrador: retornam pelas fazendas de Marciano, Nhá Selena, Nhô Hermes, dona Vininha e

Apolinário — chegando finalmente à de Juca Saturnino. Aqui, Pedro Orósio reflete e anseia retornar aos Gerais ao mesmo tempo em que refaz a amizade com Ivo Crônico.

O grupo chega, então, à fazenda de dona Vininha, onde encontra Zaquias, o irmão do primeiro recadeiro. É um velho que traja uma roupa de brim amarelo com paletó longo, calça curta e sandálias floreadas. É alto, magro, tem cara de doido e desperta curiosidade acerca do lugar de que vem. O estranho modo de vestir-se e agir corrobora com a construção do louco que tenho notado nos personagens rosianos, conforme se lê no parágrafo seguinte:

Desde isso, porém, veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu — custoso mesmo se acertar alguma idéia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido. O paletó era tão grande que não se acabava, abotoados tantos botões, mas a calça chegava só, estreitinha, pela meia-canela. Os pés também marcavam por descumuns no comprimento, calçados com umas alpercatas floreadas, de sola do sertão. Ao que, com tudo isso, prasápio assim, mas ele era dos desses vaidosos. Caminhava com defeitos, e, das pernas ao pescoço, se alceava em três curvas, como devia de ser uma cobra em pé. Viu um banco vazio, e confiou o corpo às nádegas. Não cumprimentara ninguém. Mas todo se ria, fechava nunca a boca. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 418).

O corpo extraquotidiano e o modo incomum de se vestir somam-se às construções linguísticas do personagem, e isso em muito o aproxima do irmão. Zaquias, não diferente dos demais, que são referidos por múltiplos nomes, também atende por Catraz, como é mais conhecido, e Qualhacôco, apelido que lhe desperta ódio.

Acerca da simbologia dos vários nomes por que se conhecia o irmão de Malaquias, Machado (2003) tece considerações importantes. Para a autora, *Zaquias* deriva de *Zacarias*, profeta menor do Velho Testamento, aquele a quem coube, enquanto profeta, a missão de portar as mensagens divinas. Sobre os epítetos, *Catraz* pode tanto ser aquele que “cá traz” o recado quanto a morte que ele prenuncia ao referir-se à *Caifás*, o que anuncia no texto bíblico as ameaças de quem nasceu para ser rei. Sua mente, ou *coco* (como é popularmente conhecida), reelabora um recado a partir de associações provenientes de uma lógica outra, resultado de um raciocínio que reelabora as várias partículas dispersas da mensagem, ou *qualha*, do que se originaria *Qualhacôco*.

Na leitura de Machado (2003), que percebe a possível intertextualidade com o texto bíblico, há, de acordo com o fragmento de Zilberman (2006, p. 98) transcrito abaixo, uma crítica ao esclarecimento considerado em sentido amplo:

Catraz é o apelido de Zaquias, esse sendo o nome do irmão de Malaquias. Substantivo próprio incomum, Zaquias não é indiferente ao universo religioso, já que uma personagem assim denominada aparece num dos evangelhos apócrifos, o

do Pseudo-Mateus, na condição do mestre que deseja introduzir Jesus às leis da religião. O filho de José recusa os ensinamentos e, diante de Zaquias e de Levi, outro mestre a quem é conduzido o rapaz, mostra-se mais sábio do que os que desejam conduzi-lo à instrução.

Mas a autora ressalta que Zaquias, personagem do evangelho apócrifo, não é um homem da razão, apesar do desejo de introduzir Jesus às leis da religião. Igualmente, o personagem de “O recado do morro” se situa fora do domínio da lógica racional. Também marcado pela oralidade, seu discurso reflete associações incomuns e inaugura novos significados, como se lê:

O Catraz tinha vindo berganhar milho por fubá, condizia o conteúdo do saco. Mas não mostrava nenhuma pressa. Ver tanta gente reunida, para ele mudava as felicidades. — “Á-hã-hã... Pessoas de criação...” — ele disse, espiando os viajantes. — “Ô Catraz, conta alguma novidade! Você viu o arioplãe?” — “A pois, inda ontem, ele torou avoando p’ra a banda de baixo... Passarão de pescoço duro...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 419).

Joãozezim indaga-o sobre o “arioplãe”, o que Zaquias imediatamente reconhece e identifica: “passarão de pescoço duro”. Assim o narrador introduz o mundo da técnica em sua relação com a insanidade do personagem engenheiro. Penso que a articulação da máquina com vistas à funcionalidade do objeto tecnológico cede lugar na narrativa à ludicidade do inventar, por isso o interesse de Joãozezim, que era criança, e daí a construção, com Zaquias, de uma crítica ao conhecimento no que ele diz respeito à evolução tecnológica. Quem cria não é uma criança, por isso as invenções não estão apenas no plano da ludicidade na medida em que o brinquedo está em muito atrelado ao universo infantil, mas um louco. A loucura é quem aqui anima a curiosidade e a criação do personagem lunático, como uma construção ficcional que pode se constituir uma releitura do louco no Renascimento, não mais estritamente relacionado aos acontecimentos trágicos do mundo como esteve no período anterior (FOUCAULT, 2009b).

Zaquias brinca com a tecnologia. Nesse sentido, se excetuo o menino Joãozezim, ele é o mais infantil dos recadeiros. Ambos aparecem juntos na narrativa, e entre eles a comunicação é plena, pelo que o menino é o próximo a captar o recado transmitido por Malaquias ao seu irmão. Essa proximidade que estabeleço a partir do texto entre a loucura e a infância já fora pensada no Renascimento pela personagem de Rotterdam (2004). Ela, em seu panegírico, diz que há na criança a sedução da loucura, poupada por ela da razão e das preocupações, de sorte que afirma: “Quando crescem, estudam e se amoldam à disciplina da vida, sua graça desvanece, a vivacidade esmorece, a alegria arrefece, o vigor decresce. Quanto

mais o homem se afasta de mim, goza cada vez menos a vida.” (ROTTERDAM, 2004, p. 13). A disciplina, reduzida à bifurcação de caminhos pela metafísica ocidental em seus binômios totalitários, é apontada como o motivo da cisão dos estados de infância e loucura. Assim, não mais a subjetividade protagoniza a cena, mas o modelo bem estruturado da ordem do discurso, sempre aterrador e definidor dos caminhos do indivíduo.

Penso que a infância arquetípica que permanece em Zaquias, associada e bem identificada com a loucura do personagem, faz dele um visionário, conforme se observa no excerto:

Esse Catraz — um sujeito que nunca viu bonde... — mas imaginava muitas invenções, e movia tábuas a serrote e martelo, para coisas de engenhosa fábrica. — “O automóvel, hem, Catraz?” “— Uxe, me falta é uma tinta, p’ra mor de pintar... Mais, por oras, ele só anda na descida, na subida e no plâino ainda não é capaz de se rodar...” “— E o carróço que avôa, sê Ziquia?” “— Vai ver, um dia, inda apronto...” Era para ele se sentar nesse, na boléia: carecia de pegar duas dúzias de urubús, prendia as juntas deles adiante; então, levantava um pedaço de carniça, na ponta duma vara desgraçada de comprida: os urubús voavam sempre atrás, em tal guisa, o trem subia viajando no ar... (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 420-421).

Um automóvel e um avião que voará, com provável ironia, à custa de urubus e carniça. O que, portanto, pensar da ciência e do conhecimento dos livros? Guimarães Rosa segue aqui na linha de pensadores como Brant (2010), na crítica ao saber inútil da ciência e da arte que se acumula nas bibliotecas narcísicas, e como Rotterdam (2004), em seu elogio à loucura. Acredito que o pensamento de Foucault (2009b, p. 24) sintetiza minha leitura:

Mas se o saber é tão importante na loucura, não é que esta possa conter os segredos daquele; ela é, pelo contrário, o castigo de uma ciência desregrada e inútil. Se a loucura é a verdade do conhecimento, é porque este é insignificante, e em lugar de dirigir-se ao grande livro da experiência, perde-se na poeira dos livros e nas discussões ociosas; a ciência acaba por desaguar na loucura pelo próprio excesso das falsas ciências.

Assim, o narrador defronta constantemente seus personagens com elementos representativos da ordem, como a tecnologia, pelo objeto do automóvel e do avião, e o calendário, de que Zaquias destacou a imagem de uma mulher com o rosto borrado. A experiência do personagem é, no entanto, atípica, de modo que outros elementos ganham notoriedade em detrimento da funcionalidade desses objetos. O calendário, por exemplo, perde seu valor funcional e dá cabimento à sua fantasia.

Em sentido não diretamente contrário, Zaquias situa-se fora do mundo ordenado do método. Ele chega à fazenda para trocar milho por fubá, e isso me parece emblemático do



valor de sua figura na narrativa em relação aos demais personagens, salvo Joãozezim, que, embora exprima juízo depreciativo quanto à razão do irmão de Malaquias, está funcionalmente próximo a ele na novela. No que se relaciona a isso, seu Nhôto é representativo do poder, detém a técnica, a possibilidade de transformar o milho em fubá, a natureza em cultura, para tomar a dicotomia redutora das subjetividades; ao passo que Zaquias permanece em sua condição de engenheiro do impossível, profeta escatológico em sua função de anunciar o caos: o automóvel que só se locomove na descida, o avião movido a urubus e carniça, a morte à traição pelo semelhante. Então, trocado o milho e passado o recado ao próximo recadeiro, Zaquias segue como chegou, súbito como o destino que anuncia.

### 3.3 O mundo em movimento

O grupo de homens, então, prepara-se para seguir viagem, na qual até certa altura o seguiria outro companheiro, o Guégue. À semelhança unicamente de Joãozezim no tocante aos recadeiros, não era referido por outro nome, porque, conforme mesmo diz o narrador, não tinha nem precisava. Era o bobo da fazenda de dona Vininha; lá, cuidava dos serviços gerais e fazia a correspondência com a casa de Lirina, levando e trazendo recados, comidas e objetos:

Esse um — o Guégue — que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo — um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. Babava sempre um pouco, nos cantos da enorme boca com um ou dois tocos amarelos de dentes. Uma faquinha, ele não estando trabalhando, figurava com a dita na mão. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 423).

É sugestivo, a partir do texto de Guimarães Rosa, pensar a semelhança dele com a figura medieval do bobo da corte, o bufão, funcionário da monarquia e consagrado personagem das farsas e sotias medievais. Eram criaturas de corpo de estranhas proporções e defeitos anatômicos medonhos para melhor proporcionar o riso ao rei e à rainha a partir de sua verdade proibida e real, conforme Pavis (2011, p. 35) define a função desse personagem na corte, enquanto tal: “O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida.”. Ao mesmo tempo em que está integrado ao grupo social, à sua palavra não é conferido valor de verdade, pelo que ela é ouvida, porém, desprezada. Se fora da ficção o bufão só dizia asneiras,

na dramaturgia medieval (e hoje na literatura moderna), sua fala insana tem na loucura seu álibi. Assim, o bobo da corte permanece impune mesmo que tome a figura do rei como o motivo de sua sátira, visto que, conforme complementa Pavis (2011, p. 35),

[...] o bufão nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpá-lo ou fazer dele bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se recusa a pagar pela coletividade, e que nunca tenta se fazer passar por outro (sempre mascarado, é o revelador dos outros e nunca fala em seu próprio nome, e nunca assume o papel sério dos outros, sem incorrer em sua perda). Como Arlequim, o bufão guarda, na verdade, a lembrança de suas origens infantis e simiescas.

Semelhantemente, a estranheza do corpo de Guégue é digna da nota do narrador, e suas feições causavam riso em dona Vininha e seu Nhôto quando falavam dele, afóra o pouco que babava sempre. Conservava também sempre um chapéu de vaqueiro na cabeça, a partir do qual é possível resgatar o capuz dos loucos com seus guizos trepidantes que usavam os bufões.

Esses traços me levam a compreender o mensageiro como uma releitura sertaneja do bobo medieval. Mas há ainda um aspecto que gostaria de comentar e que, por sua vez, desdobra-se em dois, refere-se ao nome. Para Pavis (2011), o bufão é o animal que nunca tenta se passar por outro, no entanto, mascarado, revela a verdade do outro e nunca fala em seu próprio nome. Talvez por isso não se chamasse de outro modo, talvez por isso transmitisse recados, sempre em nome do outro. O fragmento abaixo sintetiza o que tenho dito:

Derradeiro, a Lirina, filha de dona Vininha e seu Nhôto, se casara, fora morar no Pantâno, dali a légua imperfeita. Quando se carecia, mandavam lá o Guégue — com recados, ou dôces, quitandas, objetos de empréstimo. Principalmente, era ele portador de bilhetes, da mãe ou da filha, rabiscados a lápis em quarto de folha de papel. Mais pois, ele apreciava tanto aquela viajinha, que, de algum tempo, os bilhetes depois de lidos tinham de ser destruídos logo; porque, se não lhe confiavam outros, o Guégue apanhava mesmo um daqueles, já bem velhos, e ia levando, o que produzia confusão. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 423).

Acredito que o Guégue é a metáfora dos processos internos da narrativa. Ele, de todos os recadeiros, é de fato o único incumbido de transmitir mensagens. Contudo, a despeito de sua função na novela, conta o narrador, no parágrafo que transcrevi anteriormente, que falava, embora resmungasse de muitas outras formas. Sua voz é na verdade de outrem, e o silêncio é seu discurso, tal como o é a escritura, de acordo com Barthes (2004). Quando Guégue vai ter com os homens em viagem, que arreiam os cavalos para partirem, Joãozezim tem na distração do grupo o momento de repassar o recado enviado pelo Morro, mas o bobo apenas ri:

E o menino Joãozezim primeiro quis olhar de cima para baixo o Guégue; não podendo, por ser pequeno, então se acorrou, e ficou agachado assim, o pescoço esticado para o ar: parecia um pato branco. O Guégue ouvia. Só lhe faltava crescer as orêlhas e avançá-las, muito peludas. Babeava, mostrava os dois cacos de dentes. E se ria.

[...]

Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 425).

Enquanto representação do movimento de um recado a transmitir-se, o bobo é ainda paradoxal se tomada a relação entre a literatura e o saber de prestígio, sendo ela própria tomada por esse saber. Se o personagem aparentemente não percebe a importância da mensagem que ouviu de Joãozezim, é porque ele ignora a instrumentalidade constituinte do discurso metafísico ocidental, ao qual a literatura tem sido forçosamente integrada e do qual ela escapa em ato de sobrevivência. Analiso essa questão a partir do pensamento de Lopes (2012, p. 95), que diz o seguinte: “É enquanto não subordinada a fins que a literatura se subtrai a um agir directo, não podendo servir de instrumento que induz uma opinião ou uma transformação, e sendo por isso posta em causa sempre que é usada como meio de intervenção.”. Isso porque, ainda segundo a autora, é preciso conceber a literatura como um discurso de exceção ao lado do filosófico e do científico, o que lhe garante ser, e agora me refiro a Barthes (2007) em conformidade, um espaço de liberdade dentro dos fatos da linguagem. Esse entendimento, para Lopes (2012), confere à literatura, nesse sentido tomada como escritura, o direito ilimitado no concernente às suas significações.

Na arte de Guimarães Rosa é assim. Que forma melhor de evidenciar a intransitividade da literatura senão instaurar a confusão com a palavra pela escritura, recados que o Guégue levava em suas viagens tão estimadas? Acredito que há na construção do personagem um ato de desinstrumentalização da linguagem literária e uma tentativa de excetuá-la da ordem dos demais discursos. Nesse sentido, ninguém melhor para fazer a correspondência que o personagem cuja comparação com o animal é quase inevitável: pelo nome, que lembra *jegue*, pelas orelhas peludas e pelo constante salivar. Também, pelo tanger do grupo por caminhos outros, como quem abole as finalidades, pois que em certa altura da viagem Pedro Orósio se dá conta de que erraram o caminho:

E Pedro Orósio se incomodou: tinham errado o caminho? Por certo, alguma errata dera, havia mais de hora-e-meia caminhando, por uma estrada de carros-de-bois e por fim de trilha em trilha, e não chegavam à fazendola do genro de dona Vininha. Perguntou ao Guégue, o Guégue demorou explicação. Que tinha favorecido essas voltas, de extravio, pelo agrado de se passear, em tão prezadas

condições. O que fosse um ter confiança em mandadeiro idiota! (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 427).

Pelo prazer do passeio, Guégue errou o caminho, porque o que mais vale mesmo é a travessia, são os caminhos que levam aos fins, não importa quais sejam. Por isso, contudo, não pagou a conta. É que para ele o mundo está em movimento, como linguagem que a todo o momento se transforma e ressignifica, produz novos significados e acumula-os em seu paradigma semântico. Afirmando-o porque, em momento anterior ao em que a narrativa está, o narrador faz referência aos caminhos por que seguia o bobo, transtornado pela reconfiguração dos espaços:

A outros lugares, o Guégue nem sempre sabia ir. Errava o caminho sem erro, e se desnorreava devagar. Levavam-no a qualquer parte, e recomendavam-lhe que marcasse atenção, então ele ia olhando os entressinados, forcejando por guardar de cór: onde tinha aquele burro pastando, mais adiante três montes de bosta de vaca, um anú-branco chorró-chorró-cantando no ramo de cambarba, uma galinha ciscando com sua roda de pintinhos. Mas, quando retornava, dias depois, se perdia, xingava a mãe de todo o mundo — porque não achava mais burrinho pastador, nem trampa, nem pássaro, nem galinha e pintos. O Guégue era um homem sério, racional. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 423-424).

É relevante o comentário de que o personagem errava os caminhos sem erro. Guégue orienta-se por referências móveis — um burro, um anu, uma galinha... — apesar da afirmação com que o narrador conclui o trecho. Que racionalidade orienta as atitudes do personagem? Ao comentar a entrevista que Guimarães Rosa concedeu a Lorenz, Coutinho (1991) diz que, ao contrário do que se pode concluir da fala do escritor mineiro, não há em sua obra, como se pode verificar pela leitura de seus textos, uma apologia da irracionalidade ou do ilógico, mas um posicionamento contra o que outrora ele designou de *megeira cartesiana* em ato não de abandono, mas de crítica ao ditatorial racionalismo logocêntrico, que, não por acaso, carrega o patológico sufixo *ismo*. Portanto, não há nos referentes de Guégue a fixidez da aterradora razão cartesiana, mas o eterno movimento da loucura em sua razão distinta, que não se fixa nem tampouco aceita percursos definitivos. Seus caminhos assemelham-se à escritura errante de Guimarães Rosa, que escapa à gramática, aos dicionários e à crítica para afirmar a fluidez e a intangibilidade da escritura.

### 3.4 A poesia em nome do homem

Quando a comitiva chega perdida ao Sumidor do Sujo, encontra uma planície, lugar de malhador de gado selvagem, onde não havia bananeiras nem telhados, que assim o narrador descreve:

Ali, reconhecia, aquele plâno pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, um ermo sem vivalma, nem bananeiras, nem telhado de gente residindo perto. Pastos do Modestino. Só os grupos de grandes pedras, lajes amarelas, espalhadas. Um cocho velho, abandonado, à sombra de um pau-d'óleo. E, à sombra de uma faveira e de um jacarandá-cabiúna, a lagoinha de água salgada e turva. Motivo desse bebedouro, sempre rodeavam por lá numerosas manadas, e na casca das árvores havia riscas de afio das pontas dos touros. Mas, àquela hora, só se enxergava uma vaca, angulosa, mal podendo com seus enormes chifres. Desde que cessou o pipar de dois gaviões que se libravam circunvoantes, no silêncio daquela solidão podia-se escutar o sol. Era uma planície morta, que ia vazia até longe, na barra escura do Capão-do-Gemido. Cá, no recôncavo da bocaina, a serra limitava um quadrante, o paredão arcado, uma ravina com sombrias bocas de grutas. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 427-428).

No silêncio do espaço descrito, em que após o cessar do canto dos gaviões se podia até mesmo ouvir o sol, Pedro Orósio e Guégue aguardam o restante da comitiva, que foi conhecer um córrego. De súbito, assustando os dois transeuntes, levanta-se do chão, do estrume dos bichos, o quinto recadeiro, o apocalíptico Nomindome, mais conhecido pelas apelativas alcunhas Jubileu e Santos-Óleos. É um homem magro, tem a cabeça grande e os cabelos desalinhados. Quando se levantou do esterco, estava nu com um pano de tanga que lhe envolvia o quadril. Estava lá a fim de cumprir uma novena de jejum para, de então a dois dias, voltar a pregar e converter a humanidade, pois para ele o fim do mundo se aproximava.

E então grande foi o susto dos dois, quando uma voz solene e cavernosa proclamou de lá, falafrio:

— Bendito! que evém em nome em d'homem...

Aí, viram. Quandão, donde viera a má voz, se soerguia do chão uma cabeçona de gente. Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. Deitado debaixo duma paineira, espojado em cima do esterco velho vacuum, ele estava proposto de nú — só tapado nas partes, com um pano de tanga. E assim tornou a arriar a cabeça e estirado de semelhante feição continuou, por não querer se levantar.

Bendito, quem envém em nomindome!

E solejava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó — brandía-a, com autoridade. Era um dôido. O Guégue não lhe tirava de riba os olhos, satisfeito, uma coisa de tanto feito ele jamais tinha avistado. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 428-429).

Traz sua palavra de redenção aos dois viajantes, sobretudo talvez a Pedro Orósio, pois afirma que a humanidade não pode ver, similarmente como até nesse momento da narrativa o protagonista, entregue a tantos pecados, não conseguiu entender o conteúdo da mensagem retransmitida já tantas vezes: “A humanidade vê? Não vê! Não sabe. Cada um agarrado com

seus muitos pecados...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 430). Ele, então, afasta-se dos dois loucos que conversam sobre o fim dos tempos, momento no qual Guégue conta o recado que ouvira de Joãozezim a Nomindome. Contudo, iracundo com a pouca receptividade de Pedro Orósio, o fanático religioso deixa os transeuntes para retornar depois, em momento oportuno. Mas não, o mundo não se acabaria e, ainda que se acabasse, não seria um homem daquela natureza a anunciar a hecatombe, pois não havia razão no que dizia:

Que nada e não, assegurava Pedro Orósio. Acabava nunca. E aquele inesperado homem era leso do juízo, no que dizia não fazia razão. Cá, se tivesse o mundo de se acabar, outros, de mais poder e estudo, era que antes haviam de obter sua notícia. E bem veio que, por essa altura, justo o pessoal estavam retornando. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 432-433).

Mais uma vez, pelo protagonista é feito o juízo no que se refere à relação entre saber e poder, pois a notícia do fim do mundo só seria dada pelos detentores do conhecimento, da palavra e, portanto, do poder. Contudo, embora Pedro Orósio não seja de fato um homem do poder, ele está mais próximo de um utilizador da palavra em seu estado de estagnação — exército móvel de figuras de linguagem que perderam seu valor de significação e se tornaram consolidadas, canônicas e obrigatórias, para pensar na definição de *verdade* nietzschiana com que tenho operado — de que os loucos, a criança e o poeta, aos quais coube a transmissão do recado.

Eles ignoram os códigos formais de composição linguística desde o aspecto fônico ao estrutural e é nessa tensão que está o deslocamento da centralidade da estrutura. Pedro Orósio não detém a verdade no que ela está relacionada à tirania do poder, mas se insere na tradição de um discurso opressor, motivo pelo qual ignora a força de significação da palavra pertencente ao louco e, em decorrência disso, não compreende o aviso de seu assassinato que se prenuncia na voz dos marginais da razão. Acontece que ele era homem cumpridor da ordem, de modo que se comparava aos falsos amigos — Ivo Crônico, João Lualino, Veneriano... —, que não aceitavam superiores, obrigação de respeito e regra:

Por um meio-pensamento, Pedro Orósio se comparava: aqueles pareciam homens mais seguros de si, com muita capacidade. Estavam rindo, falando por brincadeira, mas mesmo assim a gente via que, eles, cada um queria ser sem chefe, sem obrigação de respeito, alforriados de qualquer regra. Talvez ele, Pê-Boi, dava apreço demais aos patrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debicar e dizer ditos maldosos. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 435).

Essa obediência do protagonista contrasta com a paratopia de Nomindome (em metonímia da posição parasitária dos demais recadeiros). Falo em *paratopia* associando o

conceito à abordagem de Maingueneau (2009, p. 68), que assim o define a partir do estudo da posição flutuante do escritor na sociedade: “Localidade paradoxal, *paratopia*, que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se.”. Ao deslocar o emprego da categoria do escritor para o personagem, é possível apreender do nomadismo de Nomindome o estabelecimento de sua figura no espaço movente do intervalo entre razão e desrazão. Ele é alheio à lógica amplamente compartilhada pelo grupo social em que está inserido e com que interage; ao mesmo tempo, vive realisticamente os devaneios do mundo metafísico ao qual se projeta, analogamente ao pai do conto “A terceira margem do rio”.

Quando o grupo já se aproxima da fazenda do Jove, Pedro Orósio, que se resguardou de compartilhar com os demais viajantes o episódio do homem que se levantara do esterco, escuta de Torontonho, um velho com quem cruzara em uma porteira, uma informação sobre a identidade de Nomindome:

— Faz tempo que esse Santos-Óleos, ou Jubileu, o que seja, que não aparece por arrabaldes. Ninguém sabe donde ele assiste, não tem pouso nenhum. Vara por este mundo todo: some daqui, vai se apresentar jajão em longes beiradas, diz-se que testemunha até nos Fêchos-do-Funil, numa tapera de capela, em Oéstes, mais lá de lá da capital do Estado... De uns dez anos que ele sobrevive às feitas carreiras, d’acolé p’r’ além, enfiando por dia muitos lugares, e pronunciando brados do fim-do-mundo — estreito prazo de três meses... Bom, desse jeito, assim, não é vantagem: algum dia ele acerta... (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 433).

O não pertencimento a lugar algum revela a paratopia do personagem, o que indica, para os procedimentos de controle e exclusão da ordem do discurso ocidental, sua condição de louco, ou seja, o nomadismo se configura como metáfora de sua posição parasitária entre a razão e a desrazão. A loucura do personagem, inclusive, é afirmada pelo outro a partir da impossibilidade de estabilizar-se em conformidade com os hábitos de uma civilização sedentária, sendo seu estado paratópico, ao mesmo tempo, condição e consequência de sua loucura, pelo que é possível alocá-lo ao lado dos outros recadeiros (inclusive de Joãozezim e Laudelim), os quais desempenham similar função na narrativa.

Nomindome é nômade tal qual o recado que se elabora enquanto é transmitido. Vindos da fazenda do Jove e chegados ao arraial, no sábado, dia da festa em que Ivo Crônico executaria seu plano macabro, o povo morador da rua principal é acordado com os gritos do recadeiro apocalíptico, que, agora vestido e com a cabeça raspada, “Abria o peito: — ‘...É a Voz e o Verbo... É a Voz e o Verbo... Arreúnam, todos, e me escutem, que o fim-do-mundo está pendurando! Siso, que minha prédica é curta, tenho que muito ir e converter...’”

(GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 438). O fato é que, a serviço da conversão à religião cristã com vistas à salvação espiritual, ele bendiz aqueles que veem em nome do homem, porém não no nome de Deus, de sorte que Machado (2003) afirma que o beato louco tem a revelação de que tudo está na realidade é no nome do homem. Mas ele não é a Voz, porque está a serviço da profecia:

— ...Sua pergunta é do rogo da fé, e não da carne, não, moço. O senhor é homem gentil, tem galardão! Tem galardão... Mas eu sou o zerinho zero, malemal uma humilde criatura do Senhor: eu nem sou a Voz... Vinde, povo: senvergonhas, pecadores, homens e mulheres, todos. Todos eu amo, vim por vosso serviço, Deus enviou por mim, ele requer o vosso remimento. Dele tenho o praz-me. Olha o aviso: evém o fim do mundo, em fôgo, fôgo e fôgo! O mundo já começou a se acabar, e vós semprando na safadeza, na goiosa! Contraforma! Contraforma! Olha o enquanto-é-tempo... Vamos, vamos: p'r' a igreja! Todos me acompanhem. Aqui-del-papa! Aqui-del-presidente! (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 439).

A Voz que faz ressoar o Verbo introduz na novela a ideia de um *logos* que pressupõe a ordem e remete por oposição ao gênese, quando tudo era caos, como quando o recado estava ainda em fase inicial, próximo da forma enviada pelo Morro da Garça ao primeiro encarregado de transmiti-lo. Remete, ainda, à sua origem terrena, de modo que a aparição de Nomindome, repentinamente do esterco, leva-me novamente a pensar a relação que ele estabelece com a terra, o que o assemelha a outros personagens, a exemplo do próprio Pedro Orósio, que é terra duas vezes no nome e com ela mantém ligação pelo costume dos pés descalços; dos irmãos Malaquias e Zaquias, os quais fixaram residência em cavernas; e também de Laudelim, que retrabalha o material popular para a elaboração de sua canção. Assim, continua a surgir a poesia do chão na voz de um fanático religioso, bruta como o esterco e caótica como a origem e o pensamento dos loucos parecem ao homem ocidental.

### 3.5 A linguagem presente, o objeto ausente

Depois que Pedro Orósio corre pelo meio da igreja, onde Nomindome vocifera suas profecias sobre o fim do mundo, para interceptá-lo e assim proteger os frades — frei Sinfrão e frei Florduardo, que há pouco chegaram enérgicos —, esbarra-se com o Coletor, o sexto recadeiro:

E nisso Pedro Orósio, correndo pelo meio da igreja, a fito de ajudar a defender os frades, caso o Nominedômine reagisse contra eles, deu uma esbarrada no Coletor. O qual Coletor era outro que não regulava bem. Estava com sua pilha de papéis e jornais, e com as algibeiras cheias de tocos de lápis, com eles constantemente fazia contas de números nas beiradas brancas dos jornais. E o



Coletor era um que gostava de frequentar sempre perto ou dentro de igreja, e se ajoelhara rente na primeira fileira, junto com as mulheres mais beatas, ao pé do gradil da banca de comunhão. E com o esbarrão do Pedro Orósio ele se despertou e alevantou a prumo a cabeça. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 442).

É assim que o personagem é introduzido na narrativa, a qual logo volta seu foco para a figura do beato apocalíptico, que grita sua versão do recado dentro da igreja e, logo em seguida, sai de cena com a benção do frei Florduardo. O narrador dedica-se, por conseguinte, a descrever o sábado que se iniciou com o prenúncio de fim dos tempos e os preparativos para a festa do Congado, do dia seguinte.

O Coletor também não regulava bem; fazia contas o tempo todo, de modo que andava sempre em posse de papéis, jornais e tocos de lápis nas algibeiras. Passava o tempo calculando uma riqueza inexistente, com números tão extensos que pessoa nenhuma era capaz de entendê-los, pelo que o narrador afirma constantemente sua loucura. Esse ato constante de rabiscar leva Araujo (1992, p. 95) a sugerir a comparação entre o Coletor e seu Alquist, que, em sua leitura, são alter ego de Guimarães Rosa e congregam aspectos relevantes da biografia do escritor: “Ao mesmo tempo, Olquiste/Coletor é ainda Guimarães Rosa, observando e anotando suas viagens pelo interior de Minas Gerais e Goiás, o mesmo acontecendo com os outros pares racional/irracional.”. Wisnik (1998) também compartilha dessa ideia, pois registra que, em suas viagens pelo sertão, o autor mineiro levava consigo cadernetas para fazer anotações que depois se transformariam em material para a elaboração de sua ficção.

Para além, contudo, dos aspectos biográficos que poderia enumerar aqui para conferência em sua obra, e tomando a palavra poética como material de fundação, no liame que pode haver entre seu Alquist e o Coletor e, por conseguinte, na relação entre o racional e o irracional que os dois personagens sugerem, mais de que a biografia de um indivíduo, emerge, de todos os elementos de significação — os óculos de seu Alquist, as cadernetas, as pilhas de papéis e jornais, o ato de anotação constante etc. —, a figura de um escritor. Lopes (2012, p. 48), sobre a narrativa de um poema do livro *A poeira levada pelo vento* (1993), de Joaquim Manuel Magalhães, escreve:

O que se “narra” do acontecimento não é nada que tenha acontecido em definitivo num passado, algo encerrado no passado, mas a potência de acontecer própria do acontecimento — aquilo que nele se actualiza e nele permanece inactual depende da faculdade de dar sentido às sensações, isto é, de construir o recordável delas.

Quero dizer que a memória ficcionalizada de uma vida dedicada à escrita conjuga a narrativa em um tempo presente que, a um só momento, congrega passado e presente, do que

surge a figura de um indivíduo que é mesmo anterior a Guimarães Rosa: o escritor em processo de elaboração e reelaboração constante a partir da observação e formação de uma memória, que é a própria escritura. A maneira como Lopes (2012) aborda a memória em análise do texto literário, e da qual aqui me valho para minha leitura da obra, não estabelece limites entre a memória e a imaginação. Creio que isso acontece porque a palavra é tomada aqui em todo seu potencial de criação, sem as intenções relacionais que Barthes (2004) atribuiu à linguagem classicista. Todavia, se, para o crítico, a palavra poética só conserva das relações o movimento e a música, mas não a verdade, para Lopes (2012), a escritura é a própria verdade, incontestável e não demonstrável.

A palavra na escritura de Guimarães Rosa funciona como elemento de criação, inaugura significados, cria uma verdade extremamente relativa, de leitor a leitor. Na novela, o Coletor é bastante representativo desse aspecto, uma vez que não é possível verificar na biografia do personagem a razão do nome pelo qual atende:

Se disse que esse Coletor era gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido. Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera. Agora, achacado e velho, inda bom que a doideira dele era uma só: imaginava de ser rico, milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo a contagem de suas posses. Escrevia em papel, riscava no chão, entalhava em casca de árvore, em qualquer parte. Mas onde tinha mais gosto de cifrar aquelas quantias era nas paredes, porque assim todo o mundo podia invejar a imensa fortuna. De qualidade que, por azo, preferia a Matriz, por ter as maiores paredes brancas no arraial. Ia alinhando números tão desacabados de compridos, que pessoa nenhuma não era capaz de tabuar: seus ouros, suas casas, suas terras, suas boiadas no inverno, sua cavalaria de ótimas eguadas, seus contos-de-réis em numerário, cada lançamento daqueles era feito uma correição de formiguinhas pretas enfileiradas. Aquele homem tinha uma felicidade enorme. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 446).

O narrador dá seu juízo: o personagem não é coletor e por isso aquele nome é sem validade. Mas outra identidade ele não tem, atende unicamente pelo epíteto de sua verdade inventada, à semelhança de Joãozezim, que também não tem outro nome. Ambos não contam com a mesma pluralidade onomástica dos outros recadeiros. No caso do Coletor, muito provavelmente porque, consoante afirma o narrador, sua loucura era uma só — imaginar ser rico, de modo que dedicava todo o seu tempo a contar e recontar suas posses. Realidade inventada, mas tão verdadeira que sua felicidade era enorme.

Essa não correspondência entre linguagem e referente no mundo empírico faz do Coletor um elemento de desordem dentro da narrativa. Ele é ao mesmo tempo símbolo desse descompasso linguístico e causador do transtorno em que culmina a novela — o penúltimo até que o recado seja vertido em canção, o último a prenunciar o caos em sua forma heteróclita.

## 4 A UTOPIA DA LINGUAGEM

Embora os caminhos dos homens sejam semelhantes aos do discurso, a viagem finaliza primeiramente para a comitiva. O discurso permanece em trânsito a elaborar-se na fala dos viajantes lunáticos, quando alcança a voz de um poeta. Assume a forma de uma canção narrativo-profética que significa pelo que tem de semelhante à narrativa, à linguagem e às imagens construídas. Desse modo, nesse trabalho segue-se pelos inseguros caminhos da escritura, a produzir sempre novos significados, travessias e chegadas, com os inseguros contornos da voz, como na canção de Laudelim. Assim, na viagem da atividade da crítica, pensa-se sobre a oralidade enquanto caminho de descentralização e significação.

Neste capítulo, empenho-me ao estudo do discurso do poeta a partir da construção do personagem e do modo de elocução da poesia oral. Analiso sua imagem na narrativa enquanto indivíduo que se posiciona no ambivalente espaço da desrazão e imprime em sua canção as confluências que a forma rosiana implica. Em seguida, proponho uma reflexão acerca da estruturação da poesia oral em analogia a um modelo epistemológico da filosofia moderna. Com isso, analiso a canção de Laudelim desde sua elaboração para, em seguida, refletir acerca dela enquanto lugar em que se inter cruzam culturas.

### 4.1 A procura da poesia

Até aqui, o recado vem errante sendo retransmitido. Os personagens de então, com as palavras de Guimarães Rosa (2003) em correspondência a Bizarri, são os marginais da razão: os não reflexivos, em referência aos loucos, e aqueles que não se tornaram ainda escravos do intelecto, como que em alusão à única criança do grupo de recadeiros. O último, contudo, a receber a mensagem não é um louco nem uma criança, mas o poeta Laudelim. Pedro Orósio encontra-o ainda no sábado, dia anterior ao da festa do Congado no arraial, depois que aceitou o convite de Ivo Crônico e de Martinho quando estes o encontraram na contramão de seu percurso e ao encontro do poeta na estrada:

O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. Dava agora para querer passear vago, violão ao peito, votou que

chagassem até no cemitério — carecia de visão assim, porque aquela noite tencionava cantar melhores. Pois caminharam. Mas, passando pelo oitão da Matriz, lá estava o Coletor, rabiscando suas contas. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 445-446).

A construção da figura do poeta em “O recado do morro” é a imagem do artista em sua constante busca pela poesia, em que aquela se torna talvez um dos motivos mais recorrentes da literatura contemporânea em seu ato de voltar-se para si. Diante disso, o Laudelim, homem alegre e *avulso*, conforme descreve o narrador, extrai-se do espaço da comum compreensão do real devido à implicação de sua condição de poeta e, talvez por isso, de entendedor do mexe-mexe e do simples dos assuntos, para se colocar no lugar da enunciação da linguagem extraquotidiana, do discurso do entre lugar, da forma que contesta as acepções correntes e então cristalizadas da língua.

Sobre a forma da escritura rosiana, Vasconcelos (2008) atenta para o fato de que ela possibilita à crítica leituras baseadas em tensões, como a relação entre o rural e o urbano, o arcaico e o moderno, o oral e o escrito, das quais o escritor faz a mediação a partir de sua condição de cidadão do mundo e homem do sertão. Sua obra, lembra ainda, sofreu, de *Sagarana* (1946) a *Corpo de baile* (1956), uma mudança de concepção quanto à forma do escrito: o conto dramático do primeiro livro cedeu espaço a narrativas mais arcaicas do segundo por meio da incorporação, pela forma, de elementos como a oralidade em sua condição estética. Esse é um dos meios de dissolução das fronteiras que relacionam dicotomicamente os elementos que citei anteriormente e que, em metonímia, englobam as dualidades do pensamento binário ocidental. O fato é que, para além dos exemplos com que opera a autora — o ex-jagunço Riobaldo, que incorpora ao seu longo discurso narrativo em primeira pessoa as intervenções do homem letrado a quem narra o que se lê em *Grande sertão: veredas* (1956), e os protagonistas de *Corpo de baile* (1956), tornados narradores por meio da utilização do discurso indireto livre —, o poeta Laudelim é mais um personagem que contribui para a dissolução das fronteiras do pensamento em sua obra.

A voz do poeta é o ponto de interseção entre o velho e o novo, o discurso dos loucos e dos sensatos, o escrito e o oral. Tomo aqui as palavras de Vanconcelos (2008, p. 383-384) em sua análise do único romance do escritor mineiro e do conto “Meu tio o Iauaretê” quanto à habilidade formal com que congregam o arcaísmo rural e a modernidade urbana em suas implicações:

Trata-se, portanto, sobretudo de um esquema técnico que vai além da simples relação entre os dois estilos de prosa que referem e representam essas duas ordens,

pois, se os textos literários são uma “dramatização de valores”, como sugere Raymond Williams, a fusão de dois pontos de vista por meio de uma voz narrativa que os contém e congrega é um mecanismo que busca enfrentar o problema da convivência, das tensões e das dualidades que caracterizam a cultura brasileira ou, dito de outro modo, que procura encarar seus processos e divisões internos.

A organização estrutural do poema em canção popular, com suas sextilhas de versos heptassílabos, faz dela um lugar de tensões neutralizadas pela escritura, espaço harmônico em que se cruzam universos dissonantes. O discurso dos recadeiros loucos a transmitirem a mensagem, com os percalços de sua experiência insana diante da palavra, logo encontra lugar na forma codificada da canção de origem ao mesmo tempo conhecida e indeterminada, rizomática, por assim dizer. Mesclam-se a um só momento espaços, temporalidades e discursos na canção de Laudelim devido à forma que assumiu, dos romances cantados permanecidos tradicionalmente no Nordeste do Brasil.

Assumir o discurso literário, como o faz Guimarães Rosa e seus personagens, no que a linguagem do poeta tem de alegoria da escritura e no que a fala dos loucos tem de desvio, coloca o último recadeiro na condição discursiva própria ao escritor diante da sociedade. Tomo para descrevê-lo o pensamento de Maingueneau (2009, p. 91-92) sobre o lugar “impossível” pertencente ao escritor na sociedade; para ele, “campo” e “espaço” literário são metáforas topográficas que devem ser entendidas a partir da força que elas têm de desestabilizar a representação de um lugar, pois é

Claro que o espaço literário faz, num certo sentido, parte da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação que se tem normalmente de um lugar, algo dotado de um dentro e de um fora. Os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. Não que a literatura tenha um funcionamento incompatível com outros domínios de atividade (pode-se falar em seu âmbito de estratégias de promoção, de carreiras, de faturamento etc.), mas é preciso considerar igualmente seus poderes de excesso. Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível.

É claro que a canção popular não ocupa na sociedade o mesmo espaço que a literatura entendida erudita, pois a poesia oral tem o poder de tornar o grupo social mais coeso, de sorte que Zumthor (1993, p. 143) lembra a função coesiva da voz poética implicada na poesia oral, sem a qual o grupo social não subsistiria: “No calor das presenças simultâneas em performance, a voz poética não tem outra função nem outro poder senão exaltar essa

comunidade, no consentimento ou na resistência.”, função sem a qual os romances orais e a cantoria talvez não existiriam enquanto tradição.

O fato é que pouco o poeta popular insere-se nesse grupo de escritores de que fala Maingueneau (2009), pois sua canção nem se fecha em si mesma nem pertence ao discurso corrente, mas joga no âmbito das relações que estão aí implicadas, de um discurso ideal e autossuficiente em sua difícil negociação com a linguagem cotidiana. Menos ainda também o poeta popular, tal como se apresenta na novela — ainda fora do mercado editorial —, tem sua produção marginalizada na narrativa, no entanto, sua figura legitima a ideia do teórico de que o processo criador do artista alimenta-se de lugares e grupos cujo comportamento é considerado um pertencimento impossível, e isso em certa medida indefine o lugar de sua voz. Não sem motivo, Laudelim vai buscar a poesia no cemitério, exemplo de lugar cujo pertencimento não se faz possível; ao mesmo tempo em que ele se constitui depositário de restos mortais, a força que dá ânimo aos corpos não está ali, mas “pertence” agora a um espaço metafísico, *stricto sensu*, ou a um não lugar, similarmente ao espaço que ocuparia o personagem se fosse até lá: de estar e ao mesmo tempo se remeter a outras estâncias.

Laudelim ia até o cemitério quando Pedro Orósio o chama para acompanhá-lo na festa com aqueles que executariam seu plano de morte, ia em busca da poesia que mais tarde encontraria por um acaso na boca de um profeta louco a fazer contas de uma riqueza inexistente, dada a sensibilidade singular que lhe permitiu primeiro de que todos perceber a importância do recado ainda na voz do Coletor:

Por assim, e quantos números compunha, o Coletor não esbarrava de resmonear o sermão do Nominatedomine, sem-pés-nem-cabeça. Na pobre da idéia dele, ia levar tempo para se gastar aquilo. — “Vamos chegando, Pulgapé...” — chamou Pedro Orósio. Mas o Laudelim cimara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. Cá que não se esperava, ele propunha assim desses esquisitos. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseado, pé no ar. — “Isso é importante!” — disse. E pendurou cara, por escutar mais. — “...O extraordinário de importante... *Tremer as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro...* Um danado de extraordinário!...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 449).

O poeta toma para a sua elaboração o que ouviu do Coletor. Soube da importância do material mnemônico para o seu trabalho de *poiesis*, tal que mudou de feições, e, depois de pensar muito, revelou que era importante. Dessa aceitação do poema, da palavra em sua origem popular, como que brotada da terra, o personagem elabora a canção, poética, organização do desvio. É aí o entre lugar da loucura e da lucidez, a linguagem em sua experiência de origem, longe do domínio da razão e mais próxima da sanidade dos loucos e da

puerícia das crianças, universo como que o reino das palavras dos silenciosos versos de Andrade (2001, p. 186), como se lê no poema “Procura da poesia”:

Penetra surdamente no reino das palavras.  
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
 Estão paralisados, mas não há desespero,  
 há calma e frescura na superfície intata.  
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
 Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.  
 Espera que cada um se realize e consuma  
 com seu poder de palavra  
 e seu poder de silêncio.  
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
 Não adules o poema. Aceita-o  
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
 no espaço.

Assim, a poesia se revela ao poeta, e a canção surge dessa tensão que há em estar no entre lugar da escritura. A sua é por isso mais uma voz periférica no baile. O poeta integra os personagens rosianos irregularmente absorvidos pelo grupo social, como disse Rónai (2001), no intervalo que há entre a razão e a loucura, entre a sujeição ao intelecto e a não reflexão, na localidade paratópica da laboriosa negociação entre o lugar da racionalidade e o não lugar da insanidade, embate do qual nasce a criação, a escritura, linguagem que busca libertar-se das amarras difíceis devido ao poder que exerce pelo idioma sua autoridade. A condição revolucionária da escritura diante da língua faz do discurso do poeta uma das vozes marginais, como a dos loucos e a da criança:

O que? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim — que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nujejava. Nunca se sabia de seus porfins. Ainda, ainda. E a-duro vinha vindo, mas quebrou para a banda da casa do Siô Tico, de donde se avistava todo o arraial, lá em baixo, e a várzea. — “Vou mais no cemitério não. Já achei...” Que era que podia ter achado? Se sentou debaixo do itapicurú, temperava o violão, apalpou as cordas. Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidas se podia ter. Melhor, mesmo melhor, era a gente ir aproveitar o oco do mundo noutra parte, conceder que ele ficasse ficando. — “Vai embora inda não” — ele pediu. O violão toava bem afinado. E perguntou: “Por que é que você não desdiz dessa festa?” Vem junto, se cantar...” “Ah, não. Mulheres quero.” O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. — “*O Rei menino...* Passagens fortes! *A toque de tambor...* Passagens fortes... Passagens fortes...” — o Laudelim deu resposta. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 449).

O juízo do narrador ao início do fragmento sugere o interesse do poeta pelo insano, já que aos sentidos ele não recorria imediatamente, como que em um acesso extático. Laudelim

assemelha-se ao artista grego, o tragediógrafo, que a um só tempo concilia o impulso apolíneo e o dionisíaco da arte em seu interesse pelo trágico, como assim o descreveu Nietzsche (2007a). Sua canção é o lugar maior desse acordo entre os dois impulsos artísticos da natureza atribuídos à ordem dos deuses do mundo antigo; a forma popular que toma o recado pelo labor do poeta esconde no aspecto apolíneo da forma, com versos e estrofes bem medidas, o mundo dionisíaco no fundo da letra entoada ao som do violão.

Esses dois gênios da criação artística apontados pelo filósofo aludem à posição do poeta dentro da narrativa. Se o excesso de razão também é loucura, ele situa-se, ao que me parece, no intervalo que há entre esses dois polos do pensamento ocidental, na desrazão de que fala Pelbart (2009), lugar longe do domínio da razão de onde é possível enunciar sem sucumbir à loucura. Penso que a imagem do labirinto de Dédalo a que refere o autor é representativa da escritura rosiana e também da canção do poeta lírico que figura na narrativa. Pensando a desrazão, Pelbart (2009, p. 30) entende que o labirinto é a passagem da palavra que afirma para a palavra em sua faceta plural e sinuosa:

O Labirinto era o símbolo do *logos* em seu deslize para o *semainein*, isto é, da palavra que afirma para aquela outra palavra, ambígua, polivalente, tortuosa e imbricada, que seduz e desnorteia aqueles que nela se embrenham, entregando-os à desrazão da qual o Minotauro é o símbolo maior. No interior da palavra labiríntica os homens sempre acabam nas mãos do monstro insensato. O monumento do *logos*, obra-prima apolínea, não serve a Apolo, mas a Dionísio. Paradoxalmente, a arte, o engenho, a inteligência e a razão estão a serviço do selvagem, do monstruoso e do irracional. A palavra, que deveria salvar o homem da selvageria, o sacrifica ao deus silvestre.

Se assim posso compreender a palavra literária, conforme ainda escreve o autor, tentar fugir do labirinto, contudo, mesmo que por meio do assassinio do Minotauro, como o fez Teseu, que escapou da construção apolínea com a ajuda do fio de Ariane, é necessariamente ser reconduzido a Dioniso, ou à desrazão, motivo pelo qual ele se justifica, pois, levado à saída pelo fio do pensamento, o filho de Egeu abandona-a e se entrega à sorte de seu destino amoroso. Disso, Pelbart (2009, p. 31) conclui que o apolíneo (pela imagem do labirinto) e o dionisíaco (que há no destino de Ariane e Teseu) não são gênios contraditórios: “[...] não há contradição entre Labirinto e Minotauro, Apolo e Dionísio, palavra e desrazão, pensamento e excesso, sabedoria e delírio, *logos* e *mania*. O que não significa que entre eles haja, ao revés, simples identidade, ou mesmo continuidade.”. A partir do argumento, o autor reaviva e questiona a ideia de que loucura e pensamento sempre foram incompatíveis e excludentes. Não o são também pelo que se lê nas narrativas de Guimarães Rosa.



Se Laudelim fosse um personagem do drama trágico grego, talvez uma das quatro loucuras divinas de que fala Platão (2011) lhe fosse atribuída, a poética. É claro que em “O recado do morro” a loucura não tem a seguridade divina nem essa “categoria” clássica do insano é utilizada aqui em sua acepção platônica, mas acredito que é prudente iluminar o texto rosiano no que a abordagem dos loucos e do poeta na narrativa alude aos personagens mitológicos. Na canção do poeta, o elemento profético se revela essencial ao desfecho da narrativa, em que a profecia necessariamente se relaciona à loucura poética.

Poderia incluir aqui também a loucura mântica (ou *profética*), pois acredito que da palavra poética surge a profecia, mas me limito a pensar o texto a partir apenas da loucura poética, uma vez que poetas e videntes em algum momento estiveram unidos pela profissão. Nas palavras de Dodds (2002), pensar essa loucura remete o pesquisador à tradição épica, quando uma musa roubou a visão corporal de Demódoco e, em troca de seu amor, concedeu-lhe o dom da canção, visto que a criação poética é um dom divinamente concedido e não escolhido. Assim, o poeta clássico invocava as musas — e ainda hoje é possível observar a invocação na tradição poética popular — por ajuda quanto ao “que” e não ao “como” dizer, estando sua invocação mais ligada à forma de que ao conteúdo, pois, segundo afirma Dodds (2002, p. 87),

Assim como a verdade sobre o futuro só seria atingida se o homem entrasse em contato com um conhecimento mais amplo, a verdade sobre o passado também só poderia ser preservada em condições similares. Os repositórios humanos de tais verdades (os poetas) possuíam (a exemplo dos videntes) recursos técnicos próprios, certo treinamento profissional. Mas a visão do passado, como a intuição quanto ao futuro, permanecia uma faculdade misteriosa, apenas parcialmente sob seu controle, dependente, em última instância, da graça divina. Através dessa graça, poeta e vidente podiam ambos usufruir de um conhecimento que era vedado a outros homens. Em Homero as duas profissões são bastante distintas, mas temos boas razões para crer que certa vez elas haviam estado unidas, pois a analogia entre as duas profissões continuava ainda a ser sentida.

Não é sem motivo que os loucos são postos ao lado da criança e do poeta na novela. Noto isso tanto por meio da correspondência do escritor ao seu tradutor italiano, ponto de partida de muitos dos estudos rosianos, quanto por meio das heranças clássica e medieval que se podem observar na elaboração, respectivamente, dos loucos e do poeta na ficção de Guimarães Rosa, de acordo com os motivos que há em Foucault (2009b; 2009c) e Dodds (2002). Se a verdade sobre o futuro ou o passado só seria atingida pelo poeta a partir do contato do homem com um conhecimento mais amplo, talvez os loucos que mantiveram a viagem do recado fossem as musas de que Laudelim seria o intérprete, e eles próprios, uma potência canalizadora de uma verdade inalcançável ao homem de bom senso — ainda que as

ideias do poeta como homem à parte da humanidade e da superioridade reveladora da poesia sobre a razão tenham sido vistas com rigor crítico por Platão (DODDS, 2002), conforme discutirei mais adiante.

#### **4.2 A ausência de centro nas tradições poéticas orais**

A maneira como o recado é transmitido até tomar a forma de canção popular na novela remete às tradições poéticas orais. A mensagem é enviada por um acidente geográfico a um primeiro personagem, que o repassa a outro e assim acontece sucessivamente até que finalmente o texto é retrabalhado por um poeta popular. O material, desde que recebido e então retransmitido pela primeira vez, conhece sete versões, as quais se modificam pelos elementos acrescidos por cada um dos personagens que o comunica. Essas transformações refletem o universo de cada recadeiro, desde o babélico pensamento dos loucos, passando pela fantasia do olhar infantil, até alcançar os aspectos formais e de conteúdo da literatura oral.

Esse processo poético, que se ficcionaliza na obra de Guimarães Rosa e que serve de mola propulsora à narrativa, corrobora formalmente com os recursos utilizados pelo autor para abolir o centro da estrutura narrativa, somando-se ao elemento linguístico no que ele tem de questionador da metafísica ocidental.

Se digo aqui, por exemplo, que Pedro Orósio é o protagonista da novela, faço-o ao considerar as convenções da Teoria da Literatura para pensar a obra, dado que o dicionário de termos literários de Moisés (2004) limita-se a conceituar o verbete *protagonista* com a informação genérica de que se trata do ator ou personagem principal do teatro ou da prosa de ficção. Como pensar essa definição em uma narrativa cujas ações acontecem pelo movimento de personagens secundários (em termos formais) a transmitir um recado? É insuficiente. Funcionalmente, o protagonismo do texto é deslocado e desempenhado por indivíduos que, sem saber, foram encarregados da missão de fazer chegar àquele personagem seu aviso de morte em forma de canção popular.

Esse fato ilustra como, para além da linguagem, o escritor busca possibilidades que extrapolem aquelas que foram cristalizadas no discurso ocidental. Outro meio de contestação da ideia da centralidade enquanto função são as tradições poéticas de que comecei falando e que encerram o fato a que agora gostaria de me dedicar. A maneira como o recado é repassado alude às tradições orais de composição literária quando a escrita ainda não se constituía um elemento necessário à composição artística, mas a própria voz era um elemento estético, e a permanência do texto dependia unicamente da memória dos indivíduos

pertencentes a uma comunidade. Assim, Zumthor (1993) enumera três tipos de oralidade, a saber: a primária e imediata, de grupos sem contato com a escrita; a mista, de que a influência do escrito sobre o texto oral é externa, parcial e atrasada; e a segunda, cujos textos permanecem por conhecerem primeiramente o registro escrito.

No que se refere à primeira forma de oralidade, são exemplos os poemas épicos da Antiguidade Clássica, pelo que Zumthor (2010) põe Homero como a imagem arquetípica do poeta; as cantigas medievais, de conteúdo lírico e satírico, propagadas pelos jograis e trovadores na Europa; e o cancionero do Nordeste do Brasil, de “autoria” de poetas analfabetos, que narram tanto os tradicionais romances herdados da Península Ibérica pela colonização portuguesa quanto os fatos circunstanciais contemporâneos à sociedade e de interesse social. Estas narrativas conheceram a tradição escrita pelo labor artístico de poetas que se alfabetizaram ou tiveram alguma escolaridade, de modo que pertencem à oralidade mista, em que o cordel, forma impressa da literatura popular em verso, é seu principal meio de divulgação.

A literatura oral tem elementos constantes em sua composição. Ainda que menos dependente do registro midiático para subsistir, pelo menos nos casos de oralidade primária, trata-se de uma modalidade artística extremamente codificada, regida por elementos formais constantes e perpetuada graças ao seu modo próprio de transmissão. Nas palavras de Zumthor (2010, p. 47),

No meio de um conjunto tão vasto quanto pouco consistente, a “poesia oral” (de acordo com a definição que dela farei progressivamente) se distingue pela intensidade dos seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes. Sabemos que toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. O texto poético oral parece ser aquele em que estas marcas são mais densas. Vem daí a impressão que a poesia oral às vezes provoca: a de, mais intimamente que o conto, aderir ao que a existência coletiva comporta de mais repetitivo em nível profundo; daí uma redundância particular e uma variedade mínima nos temas.

O fato de a literatura oral se configurar em esquemas formais rígidos não significa que o produto da performance seja estável e fixo, antes pelo contrário. A obra oral é extremamente movente, conserva elementos do passado e agrega outros a cada vez em que é proferida. Zumthor (2010) faz uma observação importante quando diz que *forma* é igual a *força* e que a forma desses textos não obedece a nenhuma regra, mas ela é a regra. Em termos práticos, isso quer dizer que o poeta de traço mais primitivo, penso nos analfabetos, não está necessariamente ocupado em compor versos segundo este ou aquele esquema métrico, mas

sua criação acontece dentro desses esquemas, sem a necessidade de estudo ou contagem de sílabas e estrofes. A forma, tal qual se apresenta no poema do artista popular, é elemento primordial para garantir sua permanência na memória de uma comunidade sem recursos midiáticos de composição de arquivos.

Em todos esses casos, a obra oral acontece no momento da performance, de sorte que ela está em constante processo de transformação, motivo pelo qual Zumthor (2010, p. 275) escreve:

A obra transmitida na performance, desenrolada no espaço, escapa, de certa maneira, ao tempo. Enquanto oral, não é jamais reiterável: a função de nossa mídia é de suprir essa incapacidade. Uma reprise é sempre possível; de fato, é excepcional que uma obra não seja objeto de várias performances: ela não é, forçosamente, nunca a mesma. Da primeira à segunda, ou à terceira escrita de um disco, as alterações são mínimas: algumas (disposições psíquicas do ouvinte, circunstâncias) afetariam do mesmo modo as leituras sucessivas de um livro; outras são específicas, como as condições acústicas. Na série das declamações de uma epopeia, ao contrário, as modificações chegam, às vezes, a apagar a identidade de uma obra.

Ainda segundo Zumthor (1993), o texto poético em sua transmissão passa por cinco operações, que compreendem sua feitura e permanência; eles são a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição. Os conceitos são transparentes e definem cada momento. O último garante, juntamente aos recursos tecnológicos de criação de arquivo, a conservação. A performance é a coincidência entre a comunicação e a recepção, ou seja, o poema é recebido no exato instante em que é enunciado, e esse momento é único, assim como a obra. Afirmo-o porque, de performance em performance, o texto se modifica, conserva sua memória interna e agrega novos elementos, como a palavra, que, a cada vez em que é pronunciada, acumula novos significados.

Zumthor (2010, p. 285) descreve esse momento de variação e define a capacidade de transformação de que o texto oral é dotado: “A performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da *movência* da obra.”. No momento em que o poeta executa, ele o faz calcado em uma memória, em um conhecimento coletivo, de modo que sua enunciação, que não é completamente fiel, atualiza o dado tradicional, enriquecendo a memória e o conhecimento coletivos. A *movência* é então essa modificação contínua do material popular.

Assim, a própria noção de autoria reclama outros contornos nos casos de oralidade primária. É preciso notar que ela não está obrigatoriamente centralizada na figura de um único indivíduo tampouco a noção de *autor* tem a mesma validade daquela que na tradição escrita

ainda agoniza. O papel do intérprete, tomado aqui pela figura do poeta quanto ao papel que este desempenha na oralidade, é mais importante de que o do próprio compositor. Embora a ação do último seja anterior à do intérprete, é este, na performance, quem mais influencia nos efeitos sobre o público quanto às reações auditivas, corporais e afetivas (ZUMTHOR, 2010). Cada intérprete é, assim, coautor da obra, e o texto jamais é autêntico, apenas a performance.

Nesse sentido, no que concerne à questão da autoria, essa função, para usar o conceito de Deleuze e Guattari (1995), é rizomática. A forma de permanência do texto oral nas tradições poéticas é descentralizada, configura-se como o rizoma, modelo epistemológico proposto pelos dois autores. A literatura oral escancara a ideia das teorias desconstrutivistas na medida em que atesta a inexistência do centro, mas é, tal qual o livro deleuziano, feita de matérias, datas e velocidades distintas, pois, de acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 11),

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorializações, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação.

Atribuir um poema popular a um indivíduo, que é considerado poeta menos por si de que pela comunidade em que está inserido, é como que apagar uma memória. No momento em que se concede a autoria de um poema a um poeta, desfaz-se todo o rastro percorrido pelo texto oral, ignora-se as relações exteriores e coesivas do texto poético dentro da comunidade e desterritorializa-o. Isso pode ser contraditório, visto que a presença do indivíduo indica necessariamente um pertencimento ao seu espaço e uma história de vida, sem os quais não haveria atualização do material popular por seu intérprete. No entanto, a tradição oral não o seria, pelo conceito que encerra a própria palavra *tradição*, se a figura do indivíduo fosse totalizante sobre o material que ele atualiza, propaga e perpetua. Zumthor (1993, p. 144) escreve acerca disso:

A tradição, quando a voz é seu instrumento, é também, por natureza, o domínio da variante; daquilo que, em muitas obras, denominei *movência* dos textos. Menciono-a aqui mais uma vez, “ouvindo-a” como uma rede vocal imensamente extensa e coesa; como, à distância, literalmente o murmúrio desses séculos — quando não, por vezes, isoladamente, como a própria voz de um intérprete.

Nesse sentido, a obra oral é memória. Ela é polifônica, reúne as vozes de todos os indivíduos que em determinado momento atualizaram o dado tradicional. Este permanece

enquanto virtualidade poética e discursiva na memória do intérprete e do grupo que ele integra, projeta-se no discurso do poeta que o atualiza pelas palavras mais ou menos fieis às do original inalcançável (ZUMTHOR, 1993), perdido no tempo e no espaço enquanto realização da voz.

A obra da oralidade também obedece aos princípios que caracterizam o rizoma.

Começo pelos princípios de conexão e de heterogeneidade. Para Deleuze e Guattari (1995, p. 15), “[...] qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore e da raiz que fixam um ponto, uma ordem.”. Não se procede por dicotomia na literatura oral, mas a recepção é extremamente incerta. No momento em que o intérprete executa, ele o faz para um público heterogêneo, de indivíduos pertencentes e/ou não pertencentes à sua comunidade, alfabetizados e/ou não alfabetizados, novos e/ou velhos, de artistas e/ou não artistas etc. Todavia, uma coisa é certa, ele é essencial para a performance, faz parte dela, conforme afirma Zumthor (2010, p. 257):

O ouvinte “faz parte” da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível... e individual, porque se pode duvidar que a mesma performance seja vivida de maneira idêntica (exceto, talvez, em ritualização rigorosa ou transe coletivo) por dois ouvintes; e o recurso posterior ao texto (se há texto) não a recria. O ouvinte, como o leitor aferrado a um livro, desde que aceita o seu risco, se compromete a uma interpretação da qual nada garante a justeza. Mas, mais do que o do leitor, seu lugar é instável: narratário? narrador? Sem cessar, as funções tendem a se intercambiar no seio dos costumes orais.

Não existe ouvinte ideal, e por isso o poema é único para cada narratário, pois a poesia é o que é ouvido por cada um. Esse modo de transmissão é o elemento que justifica a configuração da literatura oral enquanto produto da voz, modificável em sua relação com o tempo e o espaço, por isso essa quantidade de produtos e produtores distintos. É heterogêneo desde o modo de escuta até a (possível) reprodução da obra a que se assistiu em performance.

Esse posicionamento do narratário diante do intérprete e as consequências que isso pode provocar — recriação do universo do significante que lhe foi transmitido sem ou com exteriorização — referem ao princípio da multiplicidade: “As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Inexistência, pois, de unidade que sirva de pivô no objeto ou que se divida no sujeito.”, segundo afirma Deleuze e Guattari (1995, p. 16). É preciso notar que inexiste na oralidade uma unidade anterior a todas as outras que dela surgiram ou devem surgir, tampouco que isso acontece segundo uma lógica binária. Inexiste o exato momento em que o corrente se transforma em poético ou que se inicia uma narrativa

literária oral. Também não é possível recuperar esse momento inicial, porque ele não é reiterável. Também ele não é binário, pois o público da performance é indefinido, e cada um pode agir com o material escutado como lhe aprouverem inclusive suas histórias de vida, de sorte que Zumthor (2010, p. 258) escreve:

A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significativo que lhe é transmitido. As marcas que esta re-criação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. Mas pode ocorrer que elas se exteriorizem em nova performance: o ouvinte torna-se por seu turno intérprete, e, em sua boca, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe, radical. É assim, em parte, que se enriquecem e se transformam as tradições.

As relações que estabelecem entre si todos esses elementos — intérprete, obra e público, não precisamente dessa forma que a escrita organiza, porque é linear — são também falíveis, e isso refere a outro princípio, o da ruptura a-significante, assim justificado por Deleuze e Guattari (1995, p. 18): “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.”. Uma tradição pode não ser continuada e então esquecida, mas também quem sabe retomada pelo registro do copista de alguma época. A obra do ouvinte que se transformou em intérprete, por isso, não para de remeter às anteriores e, necessariamente, às contemporâneas que são reelaboradas na mente de outros artistas populares, bem como também acontecem intercâmbios com narrativas de outras culturas.

Todo esse processo de produção, audição, reprodução, conservação e esquecimento não segue a lógica de nenhum outro sistema, estrutural ou gerativo, princípio rizomático de cartografia e de decalcomania, que assim Deleuze e Guattari (1995, p. 21) explicou: “[...] um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer idéia de eixo genético ou de estrutura profunda.”. Na verdade, a literatura oral se configura da maneira que é — apresenta a voz como objeto estético, altamente codificada, dependente da memória e dotada do poder de dar coesão ao grupo social — pelas razões sócio-históricas e culturais das comunidades nas quais encontrou as condições adequadas de subsistência. Um grupo social que desconhece a escrita, ou um poeta que não se alfabetizou, recorre à memória enquanto recurso midiático para entreter, informar, educar... e, conseqüentemente, conservar a memória de seu grupo. A memorização se constitui, portanto, um meio natural de se conservar o texto oral, assim como assegura Zumthor (2010, p. 276):

A memorização, meio natural de conservação da poesia oral, permaneceu a única forma em vigor, nas sociedades de escrita, durante o longo tempo em que seu uso ainda não estava generalizado: na Europa, até o fim do século XIX ou metade do nosso, dependendo das regiões; até hoje, em grande parte do chamado Terceiro Mundo. Para além do limiar tecnológico, a partir do qual sua importância relativa decresce rapidamente, a memorização continua a cumprir seu ofício, à margem do arquivo.

As tradições orais são, por isso, rizomáticas, ao contrário dos modelos epistemológicos da árvore e da raiz, que, para Deleuze e Guattari (1995), inspiram uma imagem do pensamento a qual imita o múltiplo a partir de uma unidade superior. A centralidade na literatura oral é mais frágil e fugidia de que na literatura escrita. Quando o intérprete atualiza o material popular, seja reproduzindo ou recriando um texto tradicional, ele, enquanto executante, sobressai-se sobre a figura do compositor, ele é o responsável maior pelos efeitos sobre o público, razão pela qual Zumthor (2010) lembra que se referir ao autor é erudição do letrado. Isso não significa, contudo, que a poesia oral é anônima, de modo que Zumthor (2010, p. 236) esclarece:

Invocar o anonimato de um texto ou de uma melodia não é constatar a simples ausência de um nome, porém uma ignorância enorme a esse respeito. Por isso, a performance jamais é anônima. A ignorância realmente tem duas causas: ou bem a densidade e a opacidade de uma duração, ou ainda a dispersão numérica, quando parece que várias pessoas atualizaram sucessivamente os elementos da obra. Mas não há anonimato absoluto. Certamente o auditório, em geral, não se preocupa com o autor daquilo que ouve. Essa indiferença não implica que ele negue sua existência, mesmo que ela seja mítica. Mesmo nas sociedades mais tradicionais, o executante sabe bem que a questão vira cedo ou tarde: de onde foi tirado isso? A questão sempre fará sentido. A exatidão da resposta pouco importa.

Reitero: a performance não é nunca anônima; mas o intérprete, quando executa a obra, aumenta a rede de relações anteriores. Também não é ele o centro, mas mais uma linha de fuga, por vezes, memorável.

### **4.3 A transmissão de um recado, a gênese de uma canção**

Comumente, afirma-se que, ao longo da escrita de sua obra, Guimarães Rosa inventou um idioma próprio. Se não estou enganado, isso se deve em muito ao que o escritor afirmou a Lorenz (1991, p. 81-82) quando questionado sobre os elementos para a composição de sua linguagem, concluindo de tal modo: “Seja como for, tenho de compor tudo isto, eu diria ‘compensar’, e assim nasceu então meu idioma que, quero deixar bem claro, está fundido com elementos que não são de minha propriedade particular, que são acessíveis igualmente para



todos os outros.”. Creio que essa afirmação deva ser compreendida antes no sentido de se pensar a linguagem rosiana no que ela tem de inovador na história da literatura brasileira e de utensílio eficaz necessário ao seu empreendimento de fazer do idioma uma porta para alcançar o infinito de que na direção do que ela tem de fundador.

Ao fazê-lo, no entanto, utilizou-se de recursos vários. Quando não recorreu aos arcaísmos, regionalismos, indigenismos, onomatopeias etc., já incorporados à língua portuguesa, valeu-se de neologismos ou a partir da maneira clássica de submeter o signo ao pensamento, esforçando-se por atenuar a diferença que há entre significante e significado, ou a partir dos próprios morfemas do idioma local. O que se tem, diante disso, é a concretização do projeto do escritor de limpar a língua, de revitalizá-la para que ela novamente seja dotada de seu potencial primário de significação. Digo isso porque, ao pôr em prática seu plano assumidamente impossível de alcançar o infinito (LORENZ, 1991), o autor não abandonou o léxico da língua portuguesa, mas assumiu diante dos conceitos cristalizados que o compõem um posicionamento crítico, como orienta Derrida (2009, p. 410):

Ora, todos estes discursos destruidores e todos os seus análogos estão apanhados numa espécie de círculo. Este círculo é único e descreve a forma da relação entre a história da metafísica e a destruição da história da metafísica: *não tem nenhum sentido* abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem — de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico — que seja estranho a essa história; não podemos enunciar nenhuma proposição destruidora que não se tenha já visto obrigada a escorregar para a forma, para a lógica e para as postulações implícitas daquilo mesmo que gostaria de contestar.

O que fez Guimarães Rosa, portanto, foi repensar a língua portuguesa, dar potencialidades novas ao idioma para, por ele e com ele, abalar a metafísica. Ora, de acordo com Derrida (2009), esses conceitos não são elementos independentes, mas fazem parte de uma sintaxe e, portanto, de um sistema. Utilizá-los é evocar toda a metafísica, o remanescente obstinado das palavras barthesiano. Se não se dispõe de nenhum outro sistema para detratá-la, sendo, portanto, impossível, pelo menos no discurso corrente (não literário), não recorrer à forma, à lógica ou às postulações implícitas do que se contesta, o meio encontrado pelo escritor mineiro para executar seu empreendimento desconstrutor foi recorrer a uma estrutura descentrada, o rizoma, que tem em “O recado do morro”, dentre outras, a forma da tradição oral. Esse é mais um elemento de detração da metafísica ao lado da linguagem tomada por si.

Não fosse isso suficiente, esse rizoma tem, como disse, a forma das tradições poéticas orais, cujas linhas de fuga são lugares de desvio produtores de discursos igualmente

deslocados: o louco, a criança e o poeta. Eles são questionadores de *per si* da metafísica logocentrista e produtores de outros elementos de desconstrução.

O recado, de acordo com Wisnik (1998, p. 163), é o núcleo da narrativa e congrega as peculiaridades de sentido conferidas por cada emissor:

“O recado do morro” é uma expansão, elevada a níveis a princípio insuspeitáveis, da problemática inerente à singularidade da palavra “recado”. O núcleo da novela é o percurso da mensagem como processo que se dá na palavra enquanto “contrapalavra”, deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito. A viagem carrega com graça, nos seus recadeiros, as formas da sociabilidade de Minas, silenciada e exprimida pelas bordas, convergindo sobre a canção.

O recado do Morro ganha sentido à medida que é repassado, e a ele se somam as peculiaridades do universo de cada receptor/emissor. O irônico é que esse sentido é produto do desarrazoado pensamento de loucos e de uma criança, que os transmitem oralmente até que o Laudelim o transforma em canção. Tem-se, desse modo, dois grupos: o dos primeiros seis recadeiros, grupo iletrado de cinco loucos e uma criança, que conservam e reelaboram o recado em um contínuo processo de movência — do conceito de Zumthor (1993; 2010) —, e o do sétimo recadeiro, o poeta, que, com base na matéria escutada, compõe uma canção que tem a forma da poesia oral. Contrapõem-se e complementam-se, assim, as culturas oral e letrada, a qual não é sinônima da erudita.

Não arbitrariamente, o primeiro a recebê-lo é o profético Malaquias, o personagem que vivia em uma urubuquara, intocado como um gorgulho, que lhe dá o apelido, no cereal, mais próximo da terra, em íntima ligação com o acidente geográfico que emitiu o recado. A mensagem, que para Zilberman (2006) é de natureza linguística, pois o Morro da Garça era belo como uma palavra, ganha a seguinte forma depois de reprocessada pelo recadeiro:

— Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 410).

Sua versão já revela o emissor e o inesperado do fato, já que o Morro gritou recado que ninguém pediu. A mensagem ainda tem elementos dispersos, pouco coordenados. Em muito ela tem a forma de seu destinatário e agora emissor: o Malaquias é talvez o personagem

de hábitos mais rústicos, conserva sua razão e resiste à lógica do universo dos personagens alheios à transmissão do recado. Este tem assim sua fisionomia; o narrador afirma que ele se assemelha a um garatujo, como um garrancho, letra pouco desenhada, tal quais as mal traçadas linhas do recado. Desde sua emissão, o elemento religioso também está presente, com constantes referências ao cristianismo. No que concerne a isso, é preciso atentar a duas questões. A primeira é a natureza profético-religiosa da mensagem, que comunica a Pedro Orósio a tentativa de assassinato que sofrerá ao final da narrativa. Para o recadeiro, apenas os apóstolos poderiam vaticinar sobre o futuro, pouco sabendo ele da condição apostolar e profética dos recadeiros no fato que se narra. A outra é a própria noção de desfecho sugerida, aparentemente trágico, apocalíptico como nas escrituras sagradas, a contrastar com o final aberto da história.

Quando seu irmão Zaquias retransmite-o, igualmente confere ao texto da mensagem aspectos psíquicos e onomásticos. Em referência constante ao profeta Zacarias do Velho Testamento devida à sugestão do próprio nome, ele mantém o aspecto religioso do recado e redistribui (qualha) os elementos dispersos em sua mente (coco), conforme Machado (2003) acerca de seu outro apelido, Qualhacôco, de sorte que se tem a seguinte forma:

— “...E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 422).

Aqui, pensando o recado enquanto relato, é na voz de Zaquias que ele adquire contornos específicos de uma mensagem que é repassada quando da utilização do discurso indireto pelo próprio personagem, que confere sua reemissão ao irmão. Ele reitera a origem do recado e a indefinição do destinatário, incerta como o público heterogêneo das tradições poéticas orais (ZUMTHOR, 2010).

Às partículas dispersas até a versão anterior, o segundo recadeiro confere estruturas de coesão, reorganizando-as sem, contudo, desviar o recado do caminho da viagem de construção do sentido. Zaquias, que outrora sugeriu ser o arquiteto do impossível devido aos projetos lunáticos de construção de máquinas, ocupa-se basicamente da reorganização da estrutura textual e do repasse ao próximo recadeiro, visto que poucos são os elementos que

adicionou à sua variante, para utilizar outro conceito de Zumthor (1993, 2010) que se articula com o processo de movência. Ficam mantidas, então, as referências ao cristianismo no que ele tem de escatológico, e Caifás, por sugestão do outro nome de Zaquias, que é Catraz, é o lugar bíblico de referência de sua função discursiva. Ele anuncia a morte do que nasceu para ser rei no sertão dos campos gerais.

Apenas quem o escuta, todavia, é o menino Joãozezim. Ele tem no nome a junção de *João* e *José*, nomes extraordinariamente comuns, de personagens bíblicos, e por isso permite a referência ao apóstolo João, autor também de *O apocalipse*. Assim, não sem motivo, ele anuncia a hecatombe, ao repassar o recado:

— O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 425).

Essa é sua versão do recado que ouvira e repassou meio desenfreado, “[...] como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 425). O narrador, desse modo, reforça o aspecto oral da configuração da mensagem e justifica os processos constantes de movência, que na fala de Joãozezim culminam em um texto mais bem definido e articulado verbalmente, conforme afirma Wisnik (1998).

O processo de transformação do recado e a construção do sentido poético continuam na voz do menos verbal dos sete recadeiros, o Guégue. Ele conserva a infância mais até de que Joãozezim, de sorte que introduz a referência ao menino de que versa o recado:

— A bom, no Bõamor: foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É o fim-do-mundo? (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 431).

O excerto contém o momento mais verborrágico do personagem lunático, porém não menos flutuante de que sua atenção pela variação que confere à mensagem que se transmite e a definição de determinados elementos, como os *sete* homens, os *doze* apóstolos. A precisão de seu discurso de certo modo contrasta com as referências móveis nas quais se baseia quando realiza seus percursos de uma fazenda a outra. Ele, conforme o próprio nome sugere,

gaguejante e gutural, nas palavras de Machado (2003), continua a reverberar o que escutou de Joãozezim e insere a alusão aos sete homens, talvez os sete recadeiros que vaticinam a sorte de Pedro Orósio enquanto compõem, todos eles, a canção.

A mensagem de fim ganha, entretanto, contornos mais apocalípticos quando recebida e reelaborada pelo Nomindome, o quinto recadeiro. Ele prenuncia o fim do mundo à traição sem saber do que realmente se trata o recado, o qual dobra de tamanho com o acréscimo do profeta louco:

— ...Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte — aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi — batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Dôze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé de manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 442-443).

De acordo com a investigação de Machado (2003), esse é o estágio mais delirante que se percebe na linguagem do recado, devido à pluralidade onomástica do beato que o enuncia — chama-se ao mesmo tempo Jubileu, Santos-Óleos, Nominedômine, Nomindome e Nomendomen — e aos elementos a que faz referência, como *cá traz*, *Caifaz* e *Malaquias*. Ao mesmo tempo, ele também confere mais coesão ao recado, que já se articula de modo a transmitir uma mensagem, diferentemente de quando foi conhecido no discurso de Malaquias. Reforça-se o tom trágico do recado. A morte se faz presente na referência direta à caveira, e o fim do mundo durante uma festa na floresta é anunciado.

Nunca a mensagem de fim foi prenunciada tão claramente por um recadeiro louco. A estrela de Davi também ganha contornos mais bem definidos quando passa de *sinosaimão*, da versão do Guégue, para *sino de Salomão*, estrela de sete pontas/pernas, que remete ao protagonista, conforme sua descrição dada pelo narrador ao início da novela: “De seu, o guia Pedro Orósio preferisse mesmo viajar a pé, ou talvez, culpa de seu tamanho, nem acharia cavalgadura que lhe assentasse. Mas ele era um *sete-pernas*. Abrindo passo muito extenso e ligeiro, e, tão forçoso, de corpo nunca se cansava.” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 391, grifo nosso).

A versão seguinte do recado é emitida pelo Coletor, que escutou de Nomindome quando este o gritou dentro da igreja. Ele insere na variante elementos próprios do cotidiano, como os personagens da festa por acontecer, e invalida que seja uma mensagem de fim do mundo:

Acabou quebrando a ponta do lápis; enfiou aquele toco na algibeira, foi logo tirando outro, bom. — “Uma tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Dôze é dúzia — isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte — esconjuro, credo, vote vai, câ! Carece de prender esses Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um — sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrengo! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!...” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 448).

Para ele, tudo é mistifo do homem, vocábulo que Martins (2008) entende como uma provável redução de *mistificação*. O Coletor é o personagem baseado na lógica matemática, embora esta faça pouco ou nenhum sentido para os demais. O fato é que ele desconstrói a força de realidade de que o recado vem sendo revestido e dá uma interpretação, impressa em sua versão, a partir do cenário da festa do Congado, ao passo que o elemento ficcional ganha força e valor. A mensagem perde seu conteúdo escatológico, mas continua trágica.

A palavra, durante o repasse do recado, é trabalhada pelo autor/narrador/personagens como que material plástico do artista visual, que escolhe, distribui, suprime, acrescenta, transforma e dá forma. Esta, ao contrário do que se pode pensar, é extremamente movente, adquire novos desenhos e significados nessa transmissão rizomática e nunca caótica, descentrada e jamais desorganizada, sem planejamento e de modo nenhum sem sentido. O resultado dessa transmissão é que o recado cai nos ouvidos de um poeta popular, o Laudelim, que mostra o que tenho dito em sua canção de sextilhas compostas de versos setissilábicos:

*Quando o rei era menino  
já tinha espada na mão  
e a bandeira do Divino  
com o signo-de-salomão.  
Mas Deus marcou seu destino:*

*de passar por traição.*

*Doze guerreiros somaram  
pra servirem suas leis  
— ganharam prendas de ouro  
usaram nomes de reis.  
Sete deles mais valiam:  
dos doze eram um mais seis...*

*Mas, um dia, veio a Morte  
vestida de Embaixador:  
chegou da banda do norte  
e com toque de tambor.  
Disse ao Rei: — A tua sorte  
pode mais que o teu valor?*

*— Essa caveira que eu vi  
não possui nenhum poder!  
— Grande Rei, nenhum de nós  
escutou tambor bater...  
Mas é só deixar as ordens  
que havemos de obedecer.*

*— Meus soldados, minha gente,  
esperem por mim aqui.  
Vou à Lapa de Belém  
pra saber que foi que ouvi.  
E qual a sorte que é minha  
desde a hora em que eu nasci...*

*— Não convém, oh Grande Rei,  
juntar a noite com o dia...  
— Não pedi vosso conselho,  
peço a vossa companhia!  
Meus sete bons cavaleiros  
flôr da minha fidalguia...*

*Um falou pra os outros seis  
e os sete com um pensamento:  
— A sina do Rei é a morte,  
temos de tomar assento...  
Beijaram suas sete espadas,  
produziram juramento.*

*A viagem foi de noite  
por ser tempo de luar.  
Os sete nada diziam  
porque o rei iam matar.  
Mas o Rei estava alegre  
e começou a cantar...*

*— Escuta, Rei favoroso,  
nosso humilde parecer:  
.....” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 457-458).*

Os versos populares, de sete sílabas, estruturam um poema oral narrativo no modelo das cantorias do Nordeste brasileiro, que, por sua vez, referem aos romances ibéricos herdados por meio da colonização lusitana do Brasil. Nessa e em outras tradições orais,

permanece a maneira de *formação* (em contraponto com *criação*) poética que legou à literatura universal os mais clássicos poemas narrativos.

Codificada por Laudelim, a canção é uma das linhas de fuga de uma cadeia rizomática e traz em sua estrutura a alegoria do poder alquímico do escritor mineiro sobre a palavra, que transformou *sino* em *signo*, como se nota no arrolar de *sinosaimão*, passando por *sino de Salomão* e *cinco-salmão*, a *signo-de-salomão*. Disso, fica a sugestão entre som e signo, a impregnação da forma ao conteúdo no processo de significação, resultado de seu credo diante da linguagem, conforme disse a Lorenz (1991, p. 88): “Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer.”.

Além de alegórico nesse sentido, o recado também é metonímia das tradições orais e explora a força que elas têm de ultrapassar as fronteiras definidoras do local, de não fixar ponto original nem de especificar direções finais, tampouco de definir o esquema em que esses processos ocorrem. Por isso, Fantini (2003, p. 203) escreve:

À medida, no entanto, que vai sendo retransmitido pelo circuito dissonante e dialógico de sete “marginais da razão”, o recado do morro, como um canto coral já desterritorializado, desemboca numa espécie de saga heterofônica para uma terra sem mapa. Pela arte de Laudelim Pulgapé, um bardo popular, o recado converte-se em uma “cantiga migradora”, que traz, no modo de intencionar de sua estrutura, os signos desencadeadores da transmissibilidade e traduzibilidade implicados no processo de preservação e difusão da tradição oral. Porque deslocado das questões locais, além de apreender a importância do recado difundido pelo oráculo regional, o estrangeiro é, dentre todos quantos testemunharam o nascimento do canto territorial, o único capaz de reconhecer-lhe, nas peculiaridades regionais, a correlação com o ideal estético e sagrado de uma língua universal.

O projeto de desconstrução realizado pelo escritor concorda com o embate ininterrupto contra o remanescente obstinado das palavras, em busca de um aniquilamento do espaço vazio entre significante e significado, em busca da palavra enquanto lugar de produção do sentido implicado na relação dela com seu emissor e seu destinatário, contra a estrutura e sua significação obsoleta. De tal modo, a literatura oral acontece a partir de uma formação descentrada, em que o intérprete não tem o mesmo valor de centralidade que o autor da entendida “literatura erudita”, e o seu próprio acontecer questiona a lógica logocêntrica e binária do pensamento esclarecido.

#### **4.4 A canção de Laudelim: culturas e alteridades**



No que se refere à questão do multiculturalismo inerente à obra de Guimarães Rosa, Fantini (2003, p. 59) considera o autor mineiro um transculturador devido à atitude desconstrutora diante das hierarquias que imobilizam em polos inconciliáveis as dicotomias da lógica binária ocidental, de sorte que afirma:

Ao descentrar as fronteiras hierárquicas que imobilizam, em pólos inconciliáveis, o centro e a periferia, o arcaico e o moderno, a oralidade e a escritura, Guimarães Rosa assume uma posição desconstrutora contra toda forma de demarcação cultural fixa e totalizante. Desse modo, age politicamente, visto estar obrigando os lugares hegemônicos a abrigar, na sua agenda histórico-cultural, as heterogeneidades diferenciais da América Latina. Por meio desse projeto de descentralização e desierarquização, Rosa procede como um transculturador que reduz (ou experimenta reduzir) a distância entre temporalidades e valores responsáveis pela política homogeneizadora que regulou secularmente as relações entre metrópoles e suas colônias.

Os polos inconciliáveis de que fala a autora de certo modo implicam a relação opositiva, diante do pensamento elitista, entre a cultura popular e a erudita. Mediante a absorção da periferia, do arcaico, do oral..., a obra do escritor mineiro desliza entre esses dois “contrários” a partir do hibridismo cultural que intenciona a forma de sua escritura. Para Fantini (2003), essa capacidade de permeabilizar essas fronteiras geográfico-culturais é resultado de sua condição de médico, diplomata e conhecedor de inúmeros idiomas, de modo que o lugar de sua enunciação é a fronteira heterotópica onde se mesclam línguas estrangeiras e se entrecruzam geografias, culturas e alteridades. Ainda segundo a autora, sua linguagem reproduz, desse modo, a transculturação que a prática de sua arte implica, aos níveis lexical e sintático.

Acredito que essa troca também pode ser observada na canção de Laudelim quando da utilização de uma forma que implica ao mesmo tempo a oralidade e a escrita, que é o canto do romance (em distinção à cantoria). A influência do escrito na composição do poeta é mais direta de que na cantoria, de modo que a articulação entre o texto e a memória do cantador é essencial para a continuidade do canto, razão pela qual Santos (2006, p. 80) escreve: “Diferentemente da canção, onde um ‘la, la, la’ pode suprir as falhas da memória e permitir retomar adiante, o texto aqui [no canto do romance] é primordial e justifica por si só o canto.”. Insisto na ideia da influência do escrito sobre a composição de Laudelim por causa das cenas de elaboração poética do personagem e da regularidade de estrofes e de versificação presente em sua canção, assemelhando-se mais à obra feita de que ao repente, produto do improvisado, muito embora seja plenamente possível e bastante recorrente a elaboração de versos sem que o poeta precise recorrer à escrita. Consoante a isso, Santos (2006, p. 61) fala

em uma escritura da voz, ao pensar o cordel em sua condição de objeto que congrega em sua forma o popular da produção artística e editorial e que conserva as propriedades narrativas e orais da poesia oral, que aos poucos perdeu a narratividade a qual se conservou nos folhetos:

No plano formal, o folheto apresenta características diferentes da cantoria. A escrita, com efeito, tem simplificado e homogeneizado consideravelmente os gêneros poéticos cantados. Historicamente, pode-se constatar que no momento em que a quadra, a forma de estrofe quase exclusiva nas antigas cantorias, cede lugar à sextilha e seus derivados, depois, às décimas e seus derivados, o folheto estabelece a sextilha como forma dominante, se não exclusiva. A escrita unifica o aspecto formal, reservando toda a criatividade à narrativa, à história contada. A poesia oral, ao contrário, abandona pouco a pouco a narratividade: a eliminação progressiva dos romances do espaço da cantoria é um exemplo desta perda de interesse pela “história cantada”, enquanto uma nova sofisticação formal acompanha a valorização da improvisação.

A autora também afirma que a passagem para a escrita dos romances orais tornou-se frequente às cantorias e aos romances brasileiros, originando um gênero poético que articula no registro escrito vários elementos próprios da oralidade, de modo que o texto escrito para a leitura continua sendo compreendido como produto da oralidade. De forma semelhante, assim como a escrita se tradicionalizou enquanto vertente da poesia oral no cordel, a literatura brasileira de autores que publicam em livros (visto como suporte alternativo ao folheto) toma dessa tradição poética seu material para ficcionalização; a ela, a canção do recado faz alusão direta:

Era o que pensava seo Jujuca, molhando cerveja na boca e atendendo às perguntas do senhor Alquist. Comovido, ele pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas. Até ao seu Juca, seu pai, ou mesmo a um sujeito rústico braçal, como aquele Ivo, ali defronte, se embaciavam os olhos, quase de cai lágrimas. — “Importante... Importante...” — afirmava o senhor Alquist, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto *digestim ac districtim*, para o anotar. Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodia e do sobressalto que o verso trasmuz da pedra das palavras. E seo Jujuca pedia ao Laudelim que recantasse e acompanhasse em surdina, e ia explicando. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 460).

O canto dos romances, na força que lhe confere a voz inerente à forma e ao canto, ultrapassa as fronteiras linguísticas que na tradição escrita “pura” é condição *sine qua non* para o entendimento. O personagem estrangeiro aqui, como poucas vezes isto ocorre, é referido por *Alquist*, no que o nome mais tem de estranho à língua portuguesa. É ele, por isso, o primeiro a se dar conta do recado da canção, provavelmente pelo olhar de fora, para quem o fato que observa talvez se constitua a alteridade necessária à sua construção de estrangeiro.

Ocorre ainda semelhantemente ao relato de Riobaldo ao início de *Grande sertão: veredas* (1956), quando o interlocutor do ex-jagunço ri de terem matado um bezerro por acreditarem que se tratava de uma manifestação diabólica quando, para ele, não passava de uma deformidade genética, de modo que Fantini (2003, p. 125) conclui com a seguinte leitura do episódio:

O alerta [crítica de Riobaldo ao interlocutor que ri do fato] vem para lembrar àquele que, a menos que relativize sua certeza epistemológica, não irá perceber a “diferença” constitutiva da cultura sertaneja; e a não ser que interaja com o mundo que pretende pesquisar, não poderá compreender o olhar mitopoético mediante o qual o sertanejo constitui esse mundo e a si mesmo.

Alquist aceita a alteridade, tanto que deseja lhe traduzirem a canção a fim de que possa anotá-la. Penso esse momento como que uma atitude de resgate. Guimarães Rosa, por meio do estrangeiro, insere na narrativa sua figura de homem do sertão sempre interessado nas peculiaridades da mesologia e da cultura sertaneja, de sorte que as cadernetas de Alquist adquirem valor de intercâmbio entre o nacional e o estrangeiro:

Seo Alquiste esvaziava de contínuo sua cerveja, e zas na caderneta, escrevendo, escrevendo. — “*Laudlim...* — dizia ele batidas vezes: — *Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’m* — falava *Laudelim* assim, quiçá nos sentimentos dele fazia coisa que se estivesse tremeluzindo campainha. E mais escrevia. Tudo o que dos versos não era para ele poder entender, seo Jujuca transfalava todo o simples significado. A mor, quem ria, ria bem. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 456).

O som da voz e do violão ultrapassam as fronteiras linguísticas que imediatamente marcam o distanciamento entre as duas culturas. Isso é sugerido já na forma como Alquist se refere a *Laudelim*, cujo nome é pronunciado pelo estrangeiro como que o toque de uma campainha, similarmente à emoção que toma conta dele. Pensando na vitalidade da voz e no ultrapassamento da palavra por ela, sobretudo em relação à poesia oral, Zumthor (2010, p. 11) afirma: “A voz *se diz* enquanto diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita.”. Ela, por si mesma, já é dotada de significação, o que faz Alquist se interessar pela composição e perceber sua importância ainda que não domine o idioma local.

A presença do oral na novela rosiana, portanto, não deve ser percebida restritamente ao seu caráter original, como um estágio anterior ao da escrita, mas em sua múltipla função de comunicar a obra da oralidade e de significar de *per si*. A música, dada a sonoridade que também a voz confere ao poema, e ele próprio são elementos que se inter-relacionam, junto ao

espaço, ao intérprete e aos ouvintes, na produção do sentido poético ao momento da performance, de maneira que, para Zumthor (2010), um não leva necessariamente vantagem sobre o outro, ficando a poesia oral no intervalo entre o extremo da imposição da força e do peso do texto devido à dicção discretamente ritmada e fracamente melódica, como a das epopeias, e o extremo da comoção causada pela pura musicalidade da voz, sem prejuízo pelo espaço que o texto cede ao trabalho vocal.

O motivo da tradição oral na novela de Guimarães Rosa constitui outra fronteira heterotópica. A canção popular, com todas as implicações formais que lhe são próprias, parece-me sugerir o descentramento tão buscado pelo autor durante a composição de sua obra. As linhas de fuga do rizoma a partir do qual se estruturam os componentes elementares de sua ficção — linguagem, oralidade, gêneros, espaços, tempos, culturas etc. — ultrapassam as fronteiras, agora transformadas em margens, entre o nacional e o estrangeiro, o popular e o erudito. Sua escritura, na forma que admite em “O recado do morro”, intenciona a quebra das fronteiras fixas que estabilizam os polos opostos do pensamento lógico-racional e assim convergem para a utopia da linguagem, ou a busca da liberdade.

## 5 A QUESTÃO DA LINGUAGEM

Similarmente ao trajeto que se fez até aqui, tortuoso como a estrada em *S* por que a comitiva iniciou a viagem, também o percurso do recado implica perigos devido às constantes movências da linguagem próprias à escritura. Esse percurso chega ao fim quando a canção alcança um dos pontos de fuga do rizoma, e o guia da comitiva se reconhece nela. Esse reconhecimento imprime à obra certo sentido trágico, em muito decorrente da estruturação da narrativa, a qual levou a viagem para um tempo mais antigo. Assim, busco no drama de tragediógrafos clássicos e na filosofia nietzschiana uma referência para a poética do autor em “O recado do morro”.

Neste capítulo, procuro tecer algumas considerações finais acerca da linguagem de Guimarães Rosa a partir do que foi dito até aqui e com base em reflexões acerca da tragédia grega e da canção popular sob uma perspectiva filosófica. Assim, inicialmente discuto a presença de elementos trágicos como fator que sugere haver na narrativa um modo de pensar que justifica a relação harmoniosa entre a loucura e a escritura rosiana para, finalmente, sugerir uma conclusão, ao relacionar a prática da escritura ao movimento questionador e, por isso mesmo, produtor de significados da palavra poética.

### 5.1 A liberdade e o sentido do trágico

A narrativa de “O recado do morro” encaminha-se ao desfecho quando Pedro Orósio chega a Cordisburgo, aonde levava a comitiva, princípio de sua terra natural, nos Gerais. Lá escuta a canção de Laudelim, versão final do recado. Nesse momento, encerram-se duas viagens: a trajetória percorrida pelo grupo de viajantes a que o protagonista serviu de guia e o curso do recado do Morro, a elaborar-se na subjetividade de indivíduos de desarrazoado pensamento.

A questão é que o texto em que culminou a forma heteróclita de um recado a assumir contornos específicos esconde um sentido trágico, resultado quem sabe da união dos gênios de Apolo e Dioniso; nada mais adequado para a forma utilizada pelo poeta, a da canção popular e seu impulso dionisíaco, que assim Nietzsche (2007, p. 45) definiu:

Mas o que é a canção popular em contraposição à poesia épica [*epos*] totalmente apolínea? O que mais há de ser exceto o *perpetuum vestigium* [vestígio perpétuo] de uma união do apolíneo e do dionisíaco; sua prodigiosa propagação, que se estende por todos os povos e cresce sempre com novos frutos, nos é testemunha de quão forte é esse duplo impulso da natureza, o qual deixou atrás de si, de maneira

análoga, o seu rastro na canção popular, assim como os movimentos orgiásticos de um povo se eternizam em sua música. Sim, deveria ser também historicamente comprovável que todo período produtivo no domínio da poesia popular também foi agitado ao máximo por correntes dionisíacas, que nos cumpre sempre encarar como o substrato e o pressuposto da canção popular.

Vejo na configuração final do recado o substrato e o pressuposto de que fala o filósofo também para além da forma, no elemento trágico que a poesia comunica: o vaticínio da morte do enxadeiro, sendo assim o dionisíaco um dos fatos que agitam o conteúdo do poema cantado. Há qualquer coisa de trágico no fundo dessa cantiga migradora devido a alguns dos elementos que caracterizam a morte de Pedro Orósio e que sem ofuscamento podem ser comparados à estrutura do trágico organizada pelos poetas gregos, uma vez que o dionisíaco, gênio da fruição, a meu ver perpassa e une loucos e poetas, como o fez Guimarães Rosa em sua narrativa.

Não está o protagonista distante da imagem do herói trágico, mas é ele um homem semelhante à imagem que constrói Aristóteles (1992); Pedro Orósio é bom, mas não é virtuoso nem justo o suficiente para ter seu caráter elevado diante dos demais:

Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 394).

A fama de galanteador do personagem leva-o ao comportamento que, embora seja prática dessa construção do sertanejo, constitui o conflito resultante da contradição da lei pertencente ao espaço em que se ambienta a história, o sertão. Instituído a desordem, elemento desencadeador da intriga que ora se acompanha, o protagonista incorre na desmedida, pelo que deve ser punido. Assim seu futuro é assinalado pelo passado. Está condenado pelo destino a passar da felicidade à infelicidade devido ao infortúnio causado por sua fama de bandoleiro namorador. As Moiras tecem o fio que ao final da viagem será cortado, quando ele atingir o último dos inimigos que intentam sua morte e deixar vivo apenas o Ivo Crônico.

Mas ele prevalece sobre os inimigos, como quando a infanticida de Eurípidés fugiu no carro do deus Sol, pois, conforme Kury (2007, p. 80), “Uma das razões para a vinda miraculosa do carro que levaria de Corinto Medeia e os cadáveres de seus filhos é que, sendo ela e eles da raça do Sol — um deus — este não os deixaria expostos à sanha dos inimigos,

simples mortais.”. Também não o permite o narrador da novela, visto que Pedro Orósio não pertence ao grupo da maioria dos sertanistas de suas narrativas, mas ele é um herói, assim como que romântico, um sete-pernas que de corpo nunca se cansa. Era o rei do sertão dos campos gerais com destino traçado — na canção, “*Mas Deus marcou seu destino:/ de passar por traição.*” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 457), e tanto o seu destino já está de algum modo definido que o envio do recado não faz mais de que concretizar o elemento trágico ao momento em que se identifica com a cantiga de um rei fadado a morrer ultrajado. O destino é implacável, ele está fadado pela terra, anterior a si:

Pedro Orósio esbarrou. As botinas o maltratavam. Sentou no chão, se livrou. Deu ao Ivo as botinas, para levar. *Grande Rei, a tua sorte...* Daí, se remantelou em pé, calçou bem a terra, sapateou um tanto. *Grande Rei...* Tinha ido e tinha voltado, por aquelas todas fazendas — desde o Apolinário: o Marciano, no caminho das boiadas do Norte; a Nhá Selena, numa belavista, fim de serra; o Nhô Hermes, na Capivara; a dona Vininha, tinha aquela moça tão alva; o Jove, donde quebra para as boiadas que vêm do Urucúia e do Abaeté... Eh, Ivo Crônico, carrega minhas botinas! Ele, Pê, era o Rei, dono dali, daquelas faixas de matas, verdes vertentes, grandes morros, grotas cavacadas e lapas com lagôinhas, poços d’água. *Mas é só baixar as ordens, que havemos de obedecer...* Aí entrar outra vez dentro da Gruta, a Lapa Nova do Maquiné — onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhados, dobrados, entre as rôxas sombras, escorrendo as lajes alvas, com grandes formas e bicos de pássaros que a pedra fez, pilhas de sacos de pedra, e o chão de cristal, semelha um rio de ondas que no endurecer esbarraram, e vindas de cima as pontas brancas, amarelas, branco-azuladas, de gelo azul, meio-transparentes, de todas as cores, rindo de luz e dansando, de vidro, de sal: e afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 465-466).

O herói recebe o recado do Morro no momento em que retorna ao contato com a terra, agora sem os calçados que tanto o incomodavam. Entrega as botinas ao Ivo Crônico e diz-lhe que as carregue, rei que é do sertão. Quase concomitantemente, há o reconhecimento de que ele, Pedro Orósio, é o próprio rei que figura na canção de Laudelim e que esteve também na vazão do pensamento insano de Malaquias, Zaquias, Guégue, Joãozezim, Nomindome e Coletor, e então toma conhecimento do plano de sua morte:

Que desse as armas, por guardar, que era mais assisado — o Ivo fechou mão nisso. — “Uma osga!” Pê-Boi não queria saber de embusteria. — “Cuida das botinas, amigo, que eu quero é festa!” Queria cantar. *Vieram todos de parelha... O Rei... E em eles tremeram peles... A sina do Rei é avessa...* O Rei dava, que estrambelhava — à espada: dava de gume, cota e prancha... “Remeteram com a fortaleza...” Aí então os sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingão dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar. Soprou. — “Doidou, Pê? Que foi?” Traição, de morte, o dano dos cachorros! — “Pois toma, Crônico!” — e puxou no

Ivo um bofetão, com muito açoite. Estavam na ponte do Ribeirão da Onça. — “E que foi, gente? Que foi?” Ele cresceu. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 466).

Cantarolando a cantiga no caminho da festa a que iam, o protagonista reconhece-se nela. O canto da canção suscita o aristotélico reconhecimento, elemento que confere complexidade às tragédias, consequência do acompanhamento do nascedouro da canção (ARISTÓTELES, 1992). O reconhecimento é na verdade um reconhecer-se no outro. Sobre esse elemento, Aristóteles (1992, p. 31) afirma: “Como o reconhecimento se dá entre pessoas, às vezes é apenas uma personagem que reconhece outra, quando não há dúvida sobre a identidade de uma delas; às vezes ambas devem reconhecer [...]”. Acontece o reconhecimento de si no outro, o objeto artístico. Talvez isso possa constituir uma espécie de psicologismo da literatura contemporânea, ao lado do modo de elocução da escritura rosiana. O reconhecimento do personagem diante da canção encaminha as ações para a catástrofe, perniciosa e dolorosa, como o é o atentado do bando contra o protagonista.

Essa tentativa de identificação do trágico não é mais de que um ensaio de dizer sobre o sentimento de presença na obra de determinado espírito dionisíaco, que une seu gênio ao inspirado por Apolo, delineador das formas. Existem alguns elementos importantes para a tragédia antiga — o herói, o destino, o conflito, o reconhecimento, a catástrofe — na novela, e, não sei se por acaso, Pedro Orósio é posto frente a um enigma para decifrá-lo, como o fora Édipo, do drama de Sófocles (2004). Assim, se Nietzsche (2007) esteve bem orientado quanto à origem da tragédia grega, creio poder afirmar que é esse espírito de Dioniso presente na narrativa quem permite sem dificuldade relacionar a insanidade dos loucos à dos poetas, inspirada pelas musas (DODDS, 2002), pelo que ambos protagonizam a transmissão do recado do Morro.

Em certo sentido, a canção de Laudelim se constitui o enigma do herói, sendo os recadeiros insanos, com sua palavra de valor questionável, quem o permite decifrá-lo. A loucura se revela ao serviço da razão, de sorte que entre um golpe e outro Pedro Orósio lhe faz seu elogio: “E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era achatado. ‘Toma, cão! Viva o Nomendomem!’” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 467).

Essa amizade entre a loucura e a razão obriga um retorno ao pensamento de Pelbart (2009), que pensou a relação de não contradição entre a loucura, ou *delírio*, e a sabedoria em sua proposta de individuação da desrazão. Para o autor, aqueles dois elementos não mantêm relação de identidade ou continuidade, mas um convívio não excludente, assim como o de *logos* e *mania*; desse modo, o elogio de Guimarães Rosa aos loucos e ao poeta nessa narrativa — o que acredito não ter me permitido pensar as experiências da loucura e da escritura sem



estetizá-las — se justifica pela afinidade do escritor com o pensamento dos antigos. A questão é que a afinidade entre a loucura e o saber que a literatura constitui, insubmisso, é uma concordância com o pensamento antigo: o de que loucura e delírio já foram ideias afins, e o aspecto divino encontra fundamento no elemento linguístico, conforme Pelbart (2009, p. 26):

A primeira das loucuras divinas arroladas por Platão é a da profecia ritual, em que o discurso oracular da pitonisa em transe diz a palavra do deus e do destino. Numa etimologia considerada hoje infundada, Platão associa delírio ou loucura (*mania*) à arte divinatória (*mantikê*). Segundo ele, os antigos (provavelmente refere-se à Grécia arcaica) viam no delirante (*manikê*) um adivinho, enquanto os modernos (seus contemporâneos) teriam introduzido um *t* no *manikê*, forjando o termo *mantikê* para designar divinatório, diferenciando-o do delirante. Ou seja, na origem, “divinatório” e “delirante” eram nomeados por uma mesma palavra porque eram uma única coisa. Donde a conclusão, mais geral, de que é preferível o delírio que vem de um deus (e que é uma profecia) ao bom senso de origem humana. “O delírio... é uma coisa mais bela que o bom senso”.

*Logos e mania*, sabedoria e delírio, escritura e loucura são, pois, elementos que não se dissociam, mas dialogam e configuram linguagem e imagens semelhantes: são insubmissas, intransitivas e um desvio da ordem dominante.

## 5.2 A questão da linguagem

A imagem do labirinto do Minotauro, tomando aqui a leitura de Pelbart (2009), alarga o sentido da loucura, compreendendo também a palavra do artista em seu pensamento desarrazoado. Assim, sou necessariamente conduzido a pensar a insanidade em sua faceta reveladora e criativa, aqui mais próxima da escritura: desveladora da verdade e alargadora do real.

Volto, então, à ideia de verdade. Não no sentido nietzschiano do conceito, mas na acepção de Heidegger (2008) sobre o termo, verdade enquanto *aletheia* — *desencobrimiento* ou *desvelamento*. A compreensão heideggeriana pouco ou nada tem a ver com as ideias de *certeza*, *objetividade* e *realidade*. Ela não estabelece relação opositiva com o seu par *lethes*, traduzido por Castro (2005) como *não verdade*, assim também seu sentido não se opõe ao falso e ao erro. Parece-me que a metafísica para o grego antigo não impunha ao homem elementos em relação polarizada de contrários, atitude a que Guimarães Rosa volta ou, se não, estabelece em atitude de desconstrução. Afinal, um questionamento do próprio Heidegger (2008, p. 240) é: “O que seria do encobrir-se se não houvesse nele mesmo uma inclinação para surgir?”.

Não coincidentemente, penso em dois descobrimentos em “O recado do morro”, dos quais diria ser o primeiro um processo metonímico do segundo: um recado em formação e uma escritura em constante retorno. A verdade do Morro acontece na medida em que o recado é transmitido, já que o aviso de morte de Pedro Orósio se concretiza quando os elementos linguísticos são constantemente reorganizados de modo a evidenciar um sentido outrora encoberto. Se tomo a canção representativa da escritura do autor, relacionada ao primeiro descobrimento está a escritura que se move no sentido de retornar à origem, às palavras esvaziadas de saber metafísico.

Isso contribui para o desenvolvimento da reflexão que tenho feito aqui dado que possibilita uma leitura do texto rosiano pautada na ambivalência como busca de um processo de descentralização. O louco, ou *desarrazoado*, em sua escritura é a imagem da desconstrução do silêncio dos manicômios seculares e, por oposição, do elogio clássico da loucura, como o de Rotterdam (2004).

Grosso modo, o que tenho pensado ao articular essas ideias é que o dionisíaco que há no trágico da narrativa é o elemento que permite pensar a intimidade entre a loucura e a escritura, uma vez que há uma busca pela faceta desveladora e criativa do pensamento da desrazão, empreendida utopicamente na intenção que a forma da escritura encerra em Guimarães Rosa: a procura da liberdade por meio da palavra poética, que existe enquanto potência. Dotada de poder de significar, ela é o *medium* da linguagem do artista em oposição aos conceitos. Estes, segundo Castro (2005, p. 15), adéquam o real às suas metodologias e teorias, de modo que o saber por experiência é aniquilado pelo conhecer por aprendizado, de sorte que afirma:

Os conceitos são determinados pela verdade lógica e matemática. Eles se servem de uma metodologia presa a teorias, determinadas pelas metodologias em que predominam a indução, a dedução e o experimental. São objetivos na medida em que adequam o real às teorias e suas metodologias. Estas originam as análises descritivas e explicativas.

Isso parte do entendimento do autor de que o poeta opera com questões, e não com as respostas a elas, pois é no questionar, a partir do movimento de agir e nomear, que se funda o caminho, enquanto *sentido*, ou o que *noein* era para os gregos: *pensar, conhecer*. Castro (2005, p. 17) também acrescenta que

O caminho/sentido se constitui, portanto, já originariamente e desde sempre como: palavra, ação, percepção/pensamento e questão. É o que já nos assinala a palavra questão (querer/vontade/sujeito como exercício do verbo/ação da **physis**/ser

enquanto sentido/percepção). Mas na medida em que o questionar implica isso tudo, ou seja: ente/real, caminho (**hodós**), a manifestação do ser-do-ente, há aí uma **aletheia**, ou desvelamento, isto é, verdade.

Fundamentado na filosofia heideggeriana, pelo que esbocei aqui de sua reflexão, o autor entende a palavra poética como questão, o objeto de trabalho dos poetas. Pela etimologia de Castro (2005), a palavra poética é em si um saber. Este, no entanto, independe da verdade lógica e científica, não se submete à metafísica ocidental; *poetagem*, no sentido que Pedro Orósio, posta sua voz no discurso indireto livre, contraria em dois momentos da narrativa:

Por ali, a gente avistava mais trilhos-de-vaca do que vêiazinhas nas orêlhas de um coelho. No macio do céu, seria bom passar o dedo. — “Você entendeu alguma coisa da estória do Gorgulho, ei Pedro?” “— A pois, entendi não senhor, seo Jujuca. Maluqueiras...” Claro que era, poetagem. E seo Jujuca emprestava a Pedro Orósio o binóculo, para uma espiada. Ele havia a linha das serras desigualadas, a toda lonjura, as pontas dos morros pondo o céu ferido e baixo. Olhou, um tanto. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 413).

De vez, ora assim foi que, no outro dia, em vez de torarem para o arraial, ainda inventaram de enrolar caminho para as Traíras, por mostrar ao seo Alquiste o rio das Velhas — seus matos montoados, suas belas várzeas, seus pássaros vazanteiros. Um aborrecimento. [...] Ao que tinha interesse nenhum, de cabimento, aquela andação, para deletrear ao seo Alquiste os recantos do rio das Velhas. Poetagem. O trivial estava indo, sem pior; mas o que havia era que a vida toda se retardava. (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 437).

No primeiro fragmento, o descrédito ao recado de Malaquias mescla-se a conotações da subjetividade do protagonista. Na forma da escritura, o narrador constrói imagens que só admitem significado na arte, infância ou loucura. É preciso conservar certa puerilidade arquetípica para pensar a possibilidade de sentir o macio do céu com o dedo ou compreender como as montanhas tocam e machucam o firmamento. Mas o que Gorgulho dizia eram apenas maluqueiras, *poetagem* é o sentido do ser livre, da linguagem enquanto fonte inaugural, como intenciona a própria forma do vocábulo resgatado do português oral. Seu sentido acontece enquanto sentido da própria escritura, como escreve Castro (2005, p. 18) em definição da palavra imagem:

Cada **Palavra-imagem** traz em si o sentido e a verdade manifestativa. Por isso não precisa das proposições como lugar da verdade lógica e científica. Cada **Palavra**, por ser poética, é núcleo de múltiplos sentidos e possibilidades de revelação. Diante da riqueza ofuscante e da ressonância sem limites da **linguagem do silêncio**, eles movem-se na fonte inaugural das **imagens-poéticas**. Uma imagem é sempre um ditar sonoro-visual do silêncio. É a **imagem-poética**.

No outro excerto, *poetagem* assume seu aspecto inventivo, pelo que designa, de acordo com a pesquisa de Martins (2008), *loquacidade, falação, invencionice*. O paradoxal é o profundo sentido de verdade que desvela a palavra, pois, a partir daquele atraso ocasionado pela decisão de ir até o Rio das Velhas, nas palavras do narrador, o que havia era que a vida toda se retardava. O prolongar-se da viagem eram mais dias para Pedro Orósio, que em breve voltaria aos seus Gerais, de estrela em estrela, depois de assassinado.

A palavra poética tem a força de escamotear sentidos, produzir outros e desbalizar espaços. Guimarães Rosa configurou sua escritura para que sua linguagem, impulsionada pelo gênio dionisíaco, pudesse dizer esse saber enquanto fundação pelo questionar. Digo *questionar* no sentido restrito da ação rosiana em “O recado do morro”. Ela questiona a metafísica por meio da forma da escritura, da estrutura da ficção e das imagens que emergem do discurso dos personagens, e ao fazê-lo ela produz um saber, como que em fuga da metafísica. Fugir dela é necessariamente buscar a liberdade, escapar do fascismo da língua, livrar-se da imposição ditatorial dos conceitos. Assim, a palavra poética com sua força inaugural se constitui como a crítica da consciência necessária à existência de uma consciência crítica, pelo que a escritura é o espaço, ainda que idealizado, do anseio constante da busca pela liberdade.

A palavra de Guimarães Rosa é o espaço utópico desse desejo.

A loucura e a oralidade fundam esse espaço.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honore de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BRANT, Sebastian. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, p. 215-233, jan./jun. 2012.
- CANNABRAVA, Euryalo. “Guimarães Rosa e a linguagem literária”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- CASTRO, Manuel Antônio de. “Heidegger e as questões da arte”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A arte em questão: as questões da arte*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- COUTINHO, Eduardo de Faria. “Guimarães Rosa e o processo de revitalização da linguagem”. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. O idioma rosiano e o desafio de traduzi-lo. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 80-88, 2º sem. 1998.
- \_\_\_\_\_. “Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa”. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DODDS, Eric Robertson. *Os gregos e o irracional*. São Paulo: Escuta, 2002.

EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia: Ateliê; São Paulo: Senac, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a.

\_\_\_\_\_. *História da loucura: na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2009c.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

\_\_\_\_\_. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

\_\_\_\_\_. Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 120-130, abr./jun. 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: São Francisco, 2008.

KURY, Mário da Gama. “Notas à *Medéia*”. In: EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As troianas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

LIMA, Luiz Costa. “O mundo em perspectiva: Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

LUCAS, Fábio. O inumerável coração das margens. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 115-120, 2º sem. 1998.

- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTENEGRO, Braga. "Guimarães Rosa, Novelistas". In: COUTINHO, Eduardo de Faria (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- NIEZSTCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- \_\_\_\_\_. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. São Paulo: Hedra, 2007b.
- \_\_\_\_\_. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PAPETTE, Lorenzo. "A canoa e o rio da palavra". In: CHIAPPINI, Ligia (Org.); VEJMEJKA, Marcel (Org.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Lição de casa". In: BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PLATÃO. *Fedro*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2011.
- RÓNAI, Paulo. "Rondando os segredos de Guimarães Rosa". In: GUIMARÃES ROSA, João. *No Urubuquaquá, no Pinhém (Corpo de baile)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. *Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Vozes do centro e da periferia”. In: FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 160-170, 2º sem. 1998.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZILBERMAN, Regina. O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. *O Eixo e a Roda*, v. 12, p. 93-106, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.