


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

HELLEN VIVIANE RODRIGUES

**TRAÇOS MÍTICOS E ARQUETÍPICOS EM  
CORPO DE BAILE DE GUIMARÃES ROSA**



ARARAQUARA – S.P.  
2013

HELLEN VIVIANE RODRIGUES

# **TRAÇOS MÍTICOS E ARQUETÍPICOS EM CORPO DE BAILE DE GUIMARÃES ROSA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e crítica literária

**Orientador:** Maria Célia de Moraes Leonel

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.  
2013

Rodrigues, Hellen Viviane

Traços míticos e arquetípicos em Corpo de baile de Guimarães Rosa /  
Hellen Viviane Rodrigues – 2013

236 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade  
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de  
Araraquara.

Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel

1. Mito. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967.
3. Literatura brasileira – Séc. XX. 4. Literatura - História e Crítica.
4. Mulheres na literatura. I. Título.

HELLEN VIVIANE RODRIGUES

## TRAÇOS MÍTICOS E ARQUETÍPICOS EM *CORPO DE BAILE* DE GUIMARÃES ROSA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e crítica da narrativa  
**Orientador:** Maria Célia de Moraes Leonel  
**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 26/04/2013

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel (Universidade Estadual Paulista – FCL - Araraquara)

#### **Presidente e Orientador**

Profa. Dra. Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista - FCL - Araraquara)

#### **Membro Titular**

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (Universidade Estadual Paulista – IBILCE - São José do Rio Preto)

#### **Membro Titular**

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

A meu pai, João Vitor Rodrigues.  
Lembrança dolorosamente motivadora.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e por guiá-la;

A minha família, por inspirar-me força, coragem e fé;

A minha orientadora, Maria Célia de Moraes Leonel, pela paciência, compreensão e oportunidade de desfrutar de sua inteligência brilhante e de seu encanto pela literatura e por Guimarães Rosa;

Aos professores João Batista Prado e Maria Dolores Ramirez Aybar, minha eterna gratidão por terem me dado o respaldo necessário nos momentos difíceis;

Aos amigos, pela contribuição e auxílio na caminhada;

À Professora Dra. Karin Volobuef, pela disponibilidade, desde a entrevista para o ingresso no Mestrado;

À Professora Dra. Cleusa Passos, pelas indicações e incentivo ao mergulho no universo rosiano;

Ao Professor Dr. Sérgio Motta, por aceitar o convite e contribuir para a travessia;

À CAPES, pelo apoio financeiro, sem o qual nada disso teria sido possível.

“Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus.” (ROSA, 1969a, p.21).

## RESUMO

As personagens femininas são determinantes na obra de Guimarães Rosa, pois, quando não constituem o eixo em torno do qual gira o protagonista, elas influem de diversas maneiras na condução das personagens masculinas, ampliando ou modificando seus horizontes. Sabendo-se que os traços míticos e arquetípicos, além daqueles advindos da tradição das narrativas orais, destacam-se na configuração das personagens rosianas, tanto masculinas quanto femininas – em geral, auxiliando a construção de aspectos sociais -, investigamos o papel dos mitos e arquétipos na construção de personagens femininas de três narrativas de *Corpo de baile*: “O recado do morro”, “Dão-lalalão” e “Cara-de-Bronze”. Justifica-se a definição do *corpus* pelo fato de o presente estudo se tratar da continuidade da pesquisa realizada em nível de graduação, em que foram analisadas as demais novelas dessa obra do escritor, tendo em vista o mesmo tema. Conscientes de que *Corpo de baile* é obra que mantém coerência interna pelos temas, espaços e personagens, compreendemos, assim, com mais eficiência o cosmo organizado nessa obra de Guimarães Rosa, em relação às personagens femininas. A detecção e análise dos traços mencionados – míticos e arquetípicos – são realizadas por meio da investigação da ação dessas personagens na narrativa, da relação delas com as personagens masculinas e da maneira como outras categorias da narrativa como narrador, focalização, tempo e espaço enformam tais características. Naturalmente, a percepção desses traços advém de conhecimento anterior acerca de mitos e arquétipos femininos. O apoio teórico para o desenvolvimento da pesquisa é constituído de três dimensões: a) ensaios críticos sobre a obra rosiana de modo geral e, especialmente, sobre o tema em pauta, como o de Heloísa Vilhena de Araujo, *A raiz da alma* e de Cleusa Passos, *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*; b) estudos sobre mito e arquétipo de Ernst Cassirer, *Linguagem e mito*; de Meletínski, *Os Arquétipos literários* e *A poética do mito*; de Eliade, *Mito e realidade*, *O mito do eterno retorno* e *O sagrado e o profano*, e ainda, c) estudos teóricos a respeito das categorias da narrativa como o de Genette, sobre narrador, focalização e tempo, e de Osman Lins, sobre o espaço, entre outros. Com isso, podemos observar que, sendo presença motivadora do herói, guiando-o no sentido de transcender as dificuldades impostas pelo sertão rosiano, as personagens femininas constituem parte significativa da narrativa e os aspectos míticos e arquetípicos são importantes nesse processo.

**Palavras – chave:** Guimarães Rosa. *Corpo de baile*. Mitos. Arquétipos. Feminino.



## ABSTRACT

Female characters are decisive in Guimarães Rosa's work because when they do not constitute the axis around which the protagonist revolves, they affect in many ways the conveyance of male characters by expanding or modifying their horizons. By knowing that mythical and archetypal aspects, in addition to those that come from oral narrative traditions, stand out in the configuration of Guimarães Rosa's characters, both male and female – in general, by helping with the composition of social aspects -, we investigate the role of the myths and archetypes in the construction of the female characters in three narratives of *Corpo de Baile*: “O recado do morro”, “Dão-lalalão” and “Cara de Bronze”. The definition of the corpus is justified because the present study is a continuation of an undergraduated research in which we analyzed the other stories of this work in the view of the same theme. By knowing that *Corpo de baile* maintains an internal coherence between themes, spaces and characters, we understand more efficiently the cosmos organized in this work in relation to the female characters. The detection and analysis of the traces mentioned before – mythical and archetypal – are evaluated by investigations of those characters' actions in the narrative, and by their relation with male characters, narrative focalization, time and space that shape those characteristics. Naturally, the perception of these traces comes from a prior knowledge of female myths and archetypes. The theoretical support for the development of this research consists of three dimensions: a) critical essays on the general work of Guimarães Rosa, specially on the topic under discussion, like Heloisa Vilhena de Araujo's *A raiz da alma* and Cleusa Passos' *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*; b) studies on myth and archetypes such as Ernst Cassirer's *Linguagem e mito*, Meletínski's *Os Arquétipos literários* and *A poética do mito*, Eliade's *Mito e realidade*, *O mito do eterno retorno* and *O sagrado e o profano*; c) theoretical studies concerning the narrative categories such as Genette's on narrator, narrative focalization and time, and Osman Lins on space, among others. With that we can observe that by being a motivating presence to the hero, guiding him at the sense of transcending the difficulties imposed by the “sertão rosiano”, the female characters constitute significant parts of the narrative and the mythical and archetypal aspects are important in this process.

**Keywords:** Guimarães Rosa. *Corpo de baile*. Myth. Archetype. Female.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. CONCEPÇÕES SOBRE MITO E ARQUÉTIPO.....</b>	<b>18</b>
2.1. Mircea Eliade: o mito e a esfera sagrada.....	19
2.2. Georges Gusdorf: o mito e a metafísica.....	22
2.3. Ernst Cassirer: o mito e a linguagem.....	24
2.4. Eleazar M. Meletínski: a desmitificação e a remitologização.....	29
2.4.1. A sobrevivência do pensamento mitológico.....	30
2.4.2. A estrutura da narrativa mítica: forma e conteúdo.....	33
2.4.2.1. O tempo mítico.....	33
2.4.2.2. O espaço mítico.....	36
2.5. Deuses e heróis: as personagens míticas e os arquétipos temáticos.....	38
<b>3. O ETERNO FEMININO: O ARQUÉTIPO MÍTICO E A GRANDE MÃE.....</b>	<b>42</b>
3.1. As formas do divino feminino: a Antiguidade Clássica.....	47
<b>4. A PRESENÇA DO MITO EM <i>CORPO DE BAILE</i> DE GUIMARÃES ROSA</b>	<b>51</b>
4.1. A tradição clássica dos mitos no sertão rosiano.....	53
4.1.2. Traços míticos e arquetípicos nas personagens femininas de <i>Corpo de baile</i> : a eternidade.....	56
<b>5. “DÃO-LALALÃO”: A AMBIGUIDADE TRANSGRESSORA E O MITO RECRIADO.....</b>	<b>59</b>
5.1. <i>Corpo de baile</i> e “Dão-lalalão”: os olhares da crítica.....	59
5.2. Soropita: o real e o imaginado.....	62
5.2.1. As histórias secundárias: reflexo e reflexão.....	68
5.2.2. As histórias imaginadas: estratégia de fuga.....	70
5.2.3. Dalberto e Iládio: presença conflituosa.....	73
5.3. O ão e o sertão: o espaço do mito.....	79
5.3.1. Entre o passado e o presente: o tempo mítico.....	84
5.4. Doralda: a divindade sertaneja.....	88
5.4.1. Dadã e Sucena: a mulher e a deusa.....	91
5.4.2. A Garanã do sertão: sexo e erotismo.....	95
5.4.3. Dola: metamorfose e ambiguidade.....	102
5.4.4. Entre uma e outra: o eterno feminino.....	110

6. “CARA-DE-BRONZE”: MISTÉRIOS DA POESIA MÍTICA.....	112
6.1. “Cara-de-bronze”: mito e poesia.....	112
6.1.1. A poética rosiana.....	113
6.1.2. Considerações da crítica.....	114
6.2. “Cara-de-bronze” e o <i>mithos</i> : elementos narrativos.....	117
6.2.1. O narrador e a confluência de vozes.....	118
6.2.2. A mistura de gêneros.....	124
6.2.3. Tempo e espaço: mistério e mito.....	129
6.3. Mitos e arquétipos na construção do protagonista.....	137
6.3.1. “Cara-de-bronze”: mito moderno.....	141
6.4. Grivo: fragmentos de mitos e arquétipos literários.....	145
6.5. A narrativa mitopoética.....	153
6.5.1. Imagem e sonoridade: a linguagem poética.....	153
6.5.2. O encontro dos tempos.....	155
6.6. A narrativa, o mito e a poesia: personagens femininas.....	157
6.6.1. Nhorinhá: a mulher mexível.....	159
6.6.2. A Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores: noiva etérea.....	160
6.6.3. Poesia e redenção: o eterno feminino.....	162
7. “O RECADO DO MORRO”: A FORMAÇÃO MÍTICA.....	164
7.1. “O recado do morro”: o conto, a canção e o mito.....	164
7.2. A narrativa mítica em torno do recado.....	167
7.2.1. Entre <i>mythos</i> e <i>logos</i> : o sertão e o mundo.....	172
7.2.1.1. A construção do tempo: o sagrado e a eternidade.....	172
7.2.1.2. A saudade dos Gerais: significações do espaço mítico.....	175
7.2.1.2.1. A personificação do morro.....	179
7.2.1.2.2. A festa e a irrupção do sagrado: o reconhecimento.....	183
7.3. O relato da tripla viagem.....	186
7.3.1. Os recadeiros.....	186
7.3.1.1. Laudelim Pulgapé: o poder da arte.....	192
7.3.2. Os companheiros e os traidores.....	194
7.3.3. Pedro Orósio: a montanha intransponível.....	198
7.4. A motivação feminina na trajetória do herói.....	206
7.4.1. O Morro da Garça: a graça da Grande Mãe.....	211

<b>7.4.2. O eterno feminino: o papel dos mitos e arquétipos femininos em <i>Corpo de baile</i>.....</b>	<b>215</b>
<b>8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>216</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>227</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>233</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>234</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Ao considerar as personagens femininas de Guimarães Rosa, observa-se que elas, na maioria das vezes, são deixadas à margem pela crítica em função das personagens masculinas, protagonistas na maior parte das narrativas rosianas. No entanto, nota-se que as mulheres são personagens elaboradas e determinantes na história, pois, quando não constituem o eixo em torno do qual gira o protagonista, elas influem de diversas maneiras na condução da personagem masculina, ampliando ou modificando seus horizontes. E, atentando-se para as três camadas textuais destacadas no texto de Guimarães Rosa por Luís Roncari (2002) – a tradição literária, a dimensão simbólica e mítica e a alegórica -, viu-se, no estudo realizado em nível de graduação<sup>1</sup>, que os aspectos míticos e aqueles advindos da tradição das narrativas orais destacam-se na configuração das personagens rosianas, tanto masculinas quanto femininas – em geral, auxiliando a construção de aspectos sociais.

Sendo assim, investigamos o papel dos mitos e arquétipos femininos, levando em conta as ideias e princípios que os fundamentam, na construção das personagens femininas em um *corpus* que compreende três narrativas de *Corpo de baile*: “O recado do morro”, “Dão-lalalão” e “Cara-da-Bronze”. Fazendo esse percurso, damos continuidade ao trabalho anteriormente desenvolvido, em que foi analisado o mesmo tema nas demais novelas de *Corpo de baile* (“Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”) Desse modo, relacionando todas as narrativas, consegue-se compreender com mais eficiência o cosmo organizado por Guimarães Rosa no que diz respeito às personagens femininas nessa coletânea, dada a coerência interna desta mantida pelos temas, espaços e personagens.

A detecção e análise dos traços mencionados – míticos e arquetípicos -, são realizadas por meio da investigação da ação dessas personagens na narrativa, da relação delas com as personagens masculinas e da maneira como outras categorias da narrativa como narrador, focalização, tempo e espaço enformam tais características.

---

<sup>1</sup> O trabalho a que nos referimos, trata-se da pesquisa desenvolvida na Iniciação Científica Departamental, ao longo de 2008, em que evidenciamos a relevância da personagem feminina na obra de Guimarães Rosa, de modo geral, por meio da leitura das obras do escritor mineiro e da crítica em torno delas. Em seguida, durante 2009 e 2010, realizamos o estudo, com o apoio da bolsa PIBIC/CNPq, em torno dos traços míticos e arquetípicos nas personagens femininas de *Corpo de baile*. Primeiramente foram analisadas as novelas “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”; no ano seguinte, “Campo geral” e “Uma estória de amor”.

Como apoio teórico para o trabalho, tomamos, primeiramente, ensaios críticos sobre o autor e o *corpus* escolhido, a entrevista concedida por João Guimarães Rosa a Günter Lorenz publicada na coletânea de textos organizada por Eduardo Coutinho (1983) e a correspondência trocada entre o escritor mineiro (ROSA, 2003) e seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. Quanto aos estudos sobre o tema, contamos com *A raiz da alma* (1992) de Heloísa Vilhena de Araújo; “Guimarães Rosa” em *O dorso do tigre* (1969) de Benedito Nunes e *Cores de Rosa: ensaios sobre a ficção de Guimarães Rosa* (2010) de Adélia Bezerra de Menezes. No que diz respeito ao estudo do feminino na obra rosiana, valemo-nos das proposições de Cleusa Rios Pinheiro Passos, em *Guimarães Rosa; do feminino e suas estórias* (2000).

No que respeita à perspectiva mitológica e arquetípica, adotamos as propostas de Cassirer em *Linguagem e mito* (2009) e *Ensaio sobre o homem* (1994), as ideias do estudioso russo Meletínski em *A poética do mito* (1987) e em *Os arquétipos literários* (2002); bem como os estudos de Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (2010), *O mito do eterno retorno* ([19--]) e *O sagrado e o profano* (1992) e de Georges Gusdorf em *Mythe et métaphysique* (1953). Como material de apoio e consulta, utilizamos o *Dicionário de mitos literários* (2005) organizado por Pierre Brunel e o *Dicionário de mitologia grega e romana* (2000) de Grimal.

Sobre o feminino na Antiguidade, apoiamo-nos no livro *Ilíada e Odisséia de Homero: uma biografia*, de Alberto Manguel (2008); em *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne* (1965), de Uberto Pestalozza que trata especificamente do tema, e na coletânea de ensaios intitulada *História das mulheres no Ocidente: a Antiguidade* ([199-]) organizada por Georges Duby e Michelle Perrot. Por fim, baseamo-nos nos textos teóricos sobre as categorias da narrativa como as propostas da narratologia de Gérard Genette em *Discurso da narrativa* ([19--]) e estudos sobre o espaço como o de Osman Lins contido no livro de Antonio Dimas (1994), *Espaço e romance*.

De acordo com as perspectivas teóricas, a dissertação está esquematizada em oito capítulos, que se subdividem, dispostos da seguinte maneira: 1) Introdução; 2) Concepções sobre mito e arquétipo; 3) O eterno feminino: o arquétipo mítico e a Grande Mãe; 4) A presença do mito em *Corpo de baile* de Guimarães Rosa; 5) Análise de “Dão-lalalão”; 6) Análise de “Cara-de-Bronze”, 7) Análise de “O recado do morro” e 8) Considerações finais – os quais não aparecem assim denominados.

No primeiro capítulo, atentamos para as definições de mito e arquétipo segundo Mircea Eliade, Gusdorf, Cassirer e Meletínski. Os dois primeiros lidam com o aspecto sagrado do mito, enquanto os dois últimos, com as relações entre o mito e a literatura; no entanto, todos tratam do mito pelo viés simbolista e se mesclam na obra de Guimarães Rosa. Essa relação entre os aspectos teóricos do mito foi definida para a pesquisa por condizer com a visão do próprio escritor sobre o assunto, contida no prefácio “Aletria e Hermenêutica” de *Tutameia* (1969b). Neste, o escritor mineiro (ROSA, 1969b, p.5) define as anedotas aproximando-as do mito por ambos conterem o “suprasenso das coisas”, revelando a “coerência do mistério geral que nos envolve e cria”. Nessa relação, as anedotas sintetizam o mecanismo do mito, no que diz respeito a “[...] sua formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível [...]” (ROSA, 1969b, p.6).

Ao aproximar a anedota do mito, Guimarães Rosa (1969b, p.5) trata-o como uma forma de expressão concreta, diferenciada da linguagem cotidiana, por meio da qual se tenta decifrar mistérios, o inexplicável, destacando-se a matéria sensível, a metafísico. Essa perspectiva condiz com os estudos da teoria simbolista que considera o mito como uma forma diferente de exprimir o pensamento, a cultura e a forma de observar o mundo, por meio de uma linguagem específica coletiva, mais emotiva e rica, revelando o que não pode ser expresso em uma linguagem corrente, bem como se aproxima da concepção sagrada em torno do mito, na qual ele não só se destina ao entendimento do mundo e do próprio ser, mas serve, também, à fantasia e à realidade (JABOUILLE, 2000, p.9).

Mircea Eliade (2010, p.7-8) diz que os mitos são “histórias verdadeiras”, preciosas pelo caráter sagrado, exemplar e significativo. São considerados “vivos” porque fornecem modelos para a conduta humana, conferindo significação e valor à existência e, ao relatarem acontecimentos ocorridos no tempo primordial, constituem-se como narrativa da criação, em que tempo e espaço míticos propiciam a intauração do mito. Esses elementos que compõem a estrutura mítica – tempo, espaço, personagens – são explorados por George Gusdorf (1953) em *Mythe et metaphysique*, obra em que o mito é tratado como algo supra-humano, porém, que pode ser transmitido aos relatos, nas narrativas míticas.

Para Cassirer (2009, p.20), o mito já é uma forma simbólica assim como a arte, a linguagem e a ciência, pois se trata de um processo de formação espiritual que reflete o real, mas não chega a captar a própria realidade tendo que, para representá-la, recorrer

ao signo, ao **símbolo**, “não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo”. (CASSIRER, 2009, p.22). Atenta-se para a importância da metáfora considerando-a como a unidade do mundo mítico, sendo o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito.

O estudioso russo (MELETÍNSKI, 1987, p.184) destaca o papel exclusivo do mito na gênese da literatura devido à natureza metafórica, figurativa e simbólica. O autor (MELETÍNSKI, 1987, p.191) volta-se para o fato de que, obedecendo a um sistema que ele denomina de **sincretismo**, tudo o que compõe o mito – as relações espaço-temporais, os temas, os motivos, as personagens e o conteúdo arquetípico – corresponde-se em busca da formação da identidade, pois, no pensamento mitológico, não há a separação entre sujeito e objeto, entre material e ideal, singular e plural.

As concepções, ora ou outra, cruzam-se no sentido que abordam o mito como algo simbólico e significativo para os seres. Sendo assim, o mito, ao relatar um acontecimento ocorrido no tempo primordial, fabuloso, do princípio, faz prevalecer a nostalgia do tempo das origens. Nesse sentido, repete-se o ato da criação, permitindo o estabelecimento dos arquétipos, como diz Eliade (2010, p.8). Para a pesquisa, o sentido de arquétipo que adotamos é o de Meletínski (2002, p.19): estruturas que permanecem na literatura, sendo transformações originais de alguns elementos iniciais, ou esquemas primordiais de imagens e de temas. Com a instauração e repetição dos arquétipos na literatura, os momentos míticos são atualizados e mantêm a vivacidade do instante de origem, permitindo, ao homem, suprir a necessidade de suspender o tempo profano – objetivo, cronológico, histórico – para inserir-se no tempo mítico, da esperança da renovação, da recriação. No caso dos protagonistas de *Corpo de baile*, a sua realização pessoal é alcançada por intermédio das personagens femininas.

Meletínski (1987, p.189) lembra que, para uma correta compreensão da natureza do mito, é preciso remontar à Antiguidade, pois, nas sociedades antigas, a mitologia é predominante na vida cultural e o mito tem papel ordenador na vida social da tribo. Por isso é que, no segundo capítulo, apresentamos a visão da Antiguidade Clássica sobre a mulher (a estrutura matriarcal das sociedades antigas, a prostituição sagrada, a intimidade com a natureza, a presença da Grande Mãe e o eterno feminino) e a relação



com o masculino (a concepção do sexo, do adultério e do poder) que fundamentam os mitos e arquétipos femininos<sup>2</sup>.

O terceiro capítulo consiste na exposição dos resultados da pesquisa sobre a presença e a relevância do mito na obra de Guimarães Rosa, em geral, abordando os diversos estudos já realizados sobre o tema e a ligação deste com o universo greco-romano e judaico presente na constituição do sertão mineiro e das personagens, tanto femininas quanto masculinas. Assim, partimos da Antiguidade para a observação dos traços míticos e arquetípicos na construção das personagens femininas, já que a influência clássica, evidente na obra, é destacada nas epígrafes de Platão e Plotino em *Corpo de baile* e nas afirmações do autor (ROSA, 2003, p.90, grifo nosso) a Edoardo Bizarri:

Ora, Você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “anti-intelectuais” – defendem o altíssimo pimado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a mera cartesiana. Quero ficar com Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com **Platão**, com **Plotino**, com Bergson, com Berdiaff – com Cristo, principalmente.

Com tais premissas, seguimos com as análises das novelas “Dão-lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”. O critério de escolha para a ordenação das análises das novelas obedece ao movimento estabelecido pelas próprias personagens, entre corpo e alma, como destaca Araújo (1992). Nesse sentido, parte-se do corpo, da materialidade, para a alma, a essência, uma vez que, em “Dão-lalalão”, temos a forte presença de Doralda, em “Cara-de-Bronze”, a existência da Moça-Branca-de-Todas-as-Cores e de Inácia Vaz, as quais não aparecem na narrativa, enquanto em “O recado do morro”, deparamos com a essência, com a atmosfera feminina que motiva as ações do protagonista e com a concentração do tema mítico e arquetípico do eterno feminino na figura do Morro da Garça. Esse caminho permite-nos a afirmação de que a feminilidade, nessa obra de Guimarães Rosa, está além da matéria, do concreto, concentrando-se na espiritualidade, na essência, no divino, no eterno feminino que caracteriza essas personagens.

---

<sup>2</sup> Devo essa orientação à Profa. Dra. Maria Cecília Coelho de Miranda Nogueira, da UFMG, que iluminou o caminho com a observação do projeto no “XII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos literários e VII Semana de Estudos Teatrais – ‘Teatro, Cinema e Literatura: Confluências’”, realizado nos dias 27, 28 e 29 de setembro de 2011, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – UNESP, além das discussões proporcionadas pela disciplina “Mulher e literatura: da revisão do cânone a revisão do conceito de literatura feminina”, ministrada pela Prfa.Dra. Maria Dolores Aybar Ramirez.

Isto posto, observamos que, em “Dão-Lalalão”, novela que tem o tema anunciado n' “A estória de Lélío e Lina” - “O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal.” (ROSA, 1965, p.237), Soropita é o protagonista, aparecendo de maneira multifacetada na narrativa: ora é forte e viril, ora feio e imperfeito, ora infeliz, ora destinado e poderoso, o que nos permite relacioná-lo ao arquétipo do duplo que conflui em uma só personagem, conforme as delimitações de Meletínski (2002, p.95), diferentemente do arquétipo tradicional. O protagonista possui boa fama de vaqueiro no passado e abandona tudo para viver nos Gerais com Doralda, a esposa, ex-meretriz. Esta, também dona de diversas facetas, representadas pela multiplicidade de seus apelidos, constitui a tônica da narrativa, sendo o motivo do desenrolar das ações de Soropita, sujeito marcado pelo ciúme. Izilda e Analma são presenças simbólicas na narrativa, a primeira, fruto da imaginação de Soropita, a segunda, pretendente de Dalberto, e ambas prostitutas; a visão delas cruza-se com a de Doralda. Dola, Dadã, Sucena aparece como a figuração mítica de Afrodite, basicamente, e a atmosfera erótica-amorosa advinda da deusa do amor é a que predomina no conto. Por meio desse aspecto mítico, ela auxilia o protagonista em sua travessia interna de maneira ambígua, pois é a causa e a solução dos conflitos vivenciados pela personagem masculina. A ambiguidade é destacada na narrativa por envolver tanto a estrutura – tempo, espaço, personagens – quanto o tema – o amor entre Soropita e Doralda -, sendo responsável pela instauração da atmosfera mítica.

“Cara-de-Bronze” também é uma novela permeada por elementos míticos femininos. O próprio protagonista traz tais componentes em seu nome: Saturnino **Jéia** Velho Filho, apresentando-se como dependente da Grande-Mãe (Géia, a Terra para os gregos). Grivo, a mando de Cara-de-Bronze, parte em busca da poesia, que se apresenta como um elemento do eterno feminino, encontrado, por sua vez, na Moça-Branca, a segunda noiva. Desse modo, por meio da viagem, poesia, personagem feminina e palavra condensam o desejo real da personagem: a redenção, a salvação, a renovação. Surgindo como o real motivo do deslocamento espacial de Grivo, a Moça reúne as grandes figuras míticas da Terra Mãe, da Terra Primordial e da Árvore da Vida – Nhorinhá, Beatriz e Helena (NUNES, 1969). As três mulheres contêm as diferentes necessidades do homem (a satisfação carnal e espiritual), que, na obra de Guimarães Rosa, parece ser um aspecto comum, como se vê em *Grande sertão: veredas* e nas novelas de *Corpo de baile* como “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina” e “Buriti”.

Até mesmo em “O recado do morro”, em que a importância da personagem feminina pode ser questionada por se tratar de uma história de vaqueiros, sem a forte interferência de mulheres, observamos que elas constituem o motivo do desejo de vingança de Pê-Boi e instaura a tensão entre ele e Ivo Crônico: “Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremeado, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam” (ROSA, 1965, p.9). A relevância delas na trajetória do protagonista também é evidenciada nos momentos em que Pedro Orósio passa pela fazenda de dona Vininha e nhá Selena e mantém um relacionamento conturbado com Nelzí, por meio dos quais se evidencia sua relação com as mulheres. A novela, ocupando o centro da composição de *Corpo de baile* condensa a ideia presente nas demais em relação às personagens femininas: a mulher como representação do eterno feminino, uma vez que atrai e guia o desejo do homem no sentido de transcendência (MANGUEL, 2008, p.165). E a singularidade desta constitui-se no fato de que esse princípio está concentrado no Morro da Garça, figurativização da Grande Mãe e das Musas na novela.

De acordo com Meletínski (1987, p.2), o período que compreende o final do século XIX até meados do século XX é caracterizado como caótico, por conta das guerras, das crises e da fragmentação do ser humano. Desse modo, o mito, contendo elementos eternamente consistentes da existência humana (GRASSI, 1960, p.118), constitui-se como um meio de fuga da realidade ou como uma forma de reconstruí-la, o que caracteriza a “remitologização” na literatura (MELETÍNSKI, 1987, p.9).

Seguindo essa tendência, em *Corpo de baile* de Guimarães Rosa, as condições sociais e existenciais geradas e impostas pelo **local** (o sertão rosiano) - as quais, muitas vezes, personificam o caos -, adquirem caráter **universal**, não só, mas também, por meio da recorrência ao mito que (re)organiza e (re)cria a realidade em um processo de cosmicização, em que “O Sertão é o Mundo” (CANDIDO, 1983, p.309). Essa luta arquetípica – caos e cosmos – é instaurada, também, no interior das personagens masculinas e as femininas representam o elo entre os dois polos, permitindo a travessia dos protagonistas entre um e outro.

Cabe a elas esse intermédio porque são seres sensíveis, divinos, capazes de transitar entre as duas esferas, graças ao universo mítico sertanejo. Isso pode ser observado pela caracterização e ação das personagens femininas na narrativa: elas são construídas sob os aspectos míticos e arquetípicos, os quais são determinantes no estabelecimento da função social que assumem. Desse modo, são ora divinizadas, ora

humanizadas, mas determinantes na trajetória do herói porque promovem a redenção e a salvação das personagens masculinas, permitindo-lhes o autoconhecimento e a transcendência. Tais considerações são pautadas nas proposições teóricas de Mircea Eliade (2010), Georges Gusdorf (1953), Ernst Cassirer (2009) e Meletínski (1987), leituras necessárias para a compreensão do sertão-mundo enquanto espaço em que predomina a consciência mítico-religiosa, traço comum na obra rosiana, como apontado por Benedito Nunes (1998).

## 2. CONCEPÇÕES SOBRE MITO E ARQUÉTIPO

*Mesmo o homem mais racional precisa [...], de tempo em tempo, da natureza, isto é, de sua postura ilógica diante de todas as coisas. (NIETZSCHE, 1983, p. 96)*

Os quatro prefácios de *Tutameia* (1969b), última obra de Guimarães Rosa lançada em vida, constituem uma espécie de poética do escritor mineiro, como aponta, entre outros estudiosos, Paulo Rónai (2009, p.17) na introdução à edição publicada pela Nova Fronteira. Neles, Guimarães Rosa compõe uma “[...] profissão de fé e uma arte poética em que o escritor, através de rodeios, voltas e perífrases, por meio de alegorias e parábolas, analisa o seu gênero, o seu instrumento de expressão, a natureza de sua inspiração, a finalidade de sua arte, de toda a arte.” (RÓNAI, 2009, p.17). Em “Aletria e hermenêutica” (ROSA, 1969b, p.3-12), especificamente, o escritor mineiro apresenta uma antologia de anedotas que tratam do absurdo, buscando a definição do termo “estória”, aproximando-as do mito.

No início desse primeiro prefácio, Guimarães Rosa (1969b, p.3) afirma que a estória recusa a história e aproxima-se da anedota, a qual contém “fechado ineditismo”. Observa-se nesse posicionamento o desejo rosiano de inovação, renovação e recriação por meio de recursos disponíveis da língua, que lhe oferecem maior possibilidade de expressão:

[...] há meu método que implica a 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. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda tem sua marca original, não estando desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria linguística. Além disso, como autor do século XX, devo me ocupar do idioma formado sob a

influência das ciências modernas e que representa uma espécie de dialeto. E também está à minha disposição esse magnífico idioma já quase esquecido: o antigo português [...]. E ainda poderia citar muitos outros, mas isso nos levaria muito longe. (ROSA, 1983, p.81).

Por meio da linguagem singular – e universal, ao mesmo tempo, porque constituída por elementos advindos de outras línguas -, as anedotas deixam entrever o “supra-senso das coisas”, revelando a “coerência do mistério geral que nos envolve e cria” (ROSA, 1969b, p.4). Afirma (ROSA, 1969b, p.5) ainda que essas anedotas sintetizam o mecanismo do mito, no que diz respeito “[...] [a] formulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível – a maneira de um sujeito explicar o que é o telégrafo-sem-fio.”:

- “Imagine um cachorro basset, tão comprido, que a cabeça está no Rio e a ponta do rabo em Minas. Se se belisca a ponta do rabo, em Minas, a cabeça, no Rio, pega a latir...”
- “E é isso o telégrafo-sem-fio?”
- “Não. Isso é o telégrafo com fio. O sem-fio é a mesma coisa... mas sem o corpo do cachorro.” (ROSA, 1969b, p.5).

Desse modo, o autor de *Corpo de baile*, obra que constitui o *corpus* desta pesquisa, ao aproximar a anedota do mito, como demonstrado nas citações acima (ROSA, 1969b, p.5), trata-o como uma forma de expressão concreta, diferenciada da linguagem cotidiana, por meio da qual se tenta decifrar o mistério, o inexplicável, destacando a matéria sensível.

Essa perspectiva condiz com os estudos do mito pelo viés sagrado e pela teoria simbolista que considera o mito como uma forma diferente de exprimir o pensamento, a cultura e a forma de observar o mundo, por meio de um tipo de linguagem coletiva, mais emotiva e rica, exprimindo o que não pode ser expresso pela linguagem corrente. Parte-se da concepção sagrada do mito, para os modelos de permanência dele na literatura.

Os mitos, assim, não se destinam apenas ao entendimento do mundo e do próprio ser, mas servem, também, à fantasia e à realidade (JABOUILLE, 2000, p.9). A essa vertente teórica, relacionam-se autores como Mircea Eliade, George Gusdorf e Ernst Cassirer, como destaca Jabouille (2000, p.9) no prefácio do *Dicionário da mitologia grega e romana* de Pierre Grimal (2000). Por meio dos postulados desses autores é que buscamos entender o universo mítico presente em Guimarães Rosa, atentando, primeiramente, às considerações e propostas teóricas elaboradas por eles.

## 2.1. Mircea Eliade: o mito e a esfera sagrada

Para Mircea Eliade (2010, p.11), o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio (ELIADE, 2010, p.11), constituindo-se como a narrativa de uma criação, em que se descreve as irrupções do sagrado (ou sobrenatural) no mundo. Nesse momento, ocorre a suspensão do tempo profano que, para o estudioso (ELIADE, [19--], p.51), corresponde a uma necessidade profunda do homem arcaico.

Sendo assim, o mito torna-se um recurso de fuga da realidade, que pode ser reconstruída por seu intermédio. Nessa recusa, há a valorização da metafísica da existência humana (ELIADE, [19--], p.12), que compõe um sistema complexo da realidade das coisas: “[...] se a palavra falta, a coisa existe: só que ela é ‘dita’ – isto é, revelada de modo coerente – por símbolos e mitos.” (ELIADE, [19--], p.18).

O estudioso (ELIADE, 2010, p.126) acredita que o homem se comunica com o mundo porque utiliza a mesma linguagem: o símbolo – dado sensível que possui significado, podendo ser um signo, ou não. Eliade ([19--], p.11) afirma que o mito é uma recusa das sociedades tradicionais ao tempo concreto, histórico, favorecendo o regresso periódico ao tempo das origens, como para Guimarães Rosa (1969, p.15).

Diante disso, o mito surge de elementos simbólicos que se consagram por meio dos ritos e sacrifícios, como o casamento e a orgia coletiva. Estes remetem a protótipos míticos e são praticados porque foram consagrados na origem pelos deuses, antepassados ou heróis; no caso dos atos humanos, é necessária a consagração de um ser superior (ELIADE, [19--], p.19). No que diz respeito à relação mito e rito, Meletínski esclarece: “[...] a cada ritual correspondem um ou muitos mitos e, vice-versa, a um mito correspondem um ou muitos ritos; além disso, os rituais se entrecruzam e se entrecruzam entre si.” (MELETÍNSKI, 2002, p.43).

A função do mito é, portanto, revelar modelos e fornecer significação ao mundo e à existência humana, exercendo papel relevante na constituição do homem: ao permitir a transcendência, que se dá por meio do rito, o mito eleva o ser ao nível dos deuses e heróis míticos (ELIADE, 2010, p.128). Nesse sentido, o mito é considerado vivo e designa uma história verdadeira, preciosa por esse caráter exemplar e significativo (ELIADE, 2010, p.7).

Com a revalorização do mito da periodicidade cíclica e até do eterno retorno – capacidade do mito de retornar às origens e renová-la - despreza-se o historicismo e a própria história. Nessa revolta contra o tempo histórico, há a tentativa de reintegrar esse tempo, carregado de experiência humana, no tempo cósmico, cíclico e infinito (ELIADE, [19--], p.165) almejando-se a eternidade.

Para Eliade ([19--], p.51), os acontecimentos históricos transformam-se em mito quando adentram na memória popular por meio da literatura e com a instauração dos arquétipos. E, por meio da repetição destes, reflete-se o real e instaura-se o mito. O autor (ELIADE, [19--], p.17) considera os arquétipos como imagens do inconsciente coletivo, de acordo com o Jung (apud ELIADE, [19--], p.17) na proposta de sua psicologia analítica. Esta afasta-se da abordagem de Meletínski (2002), como será detalhado adiante, pois o estudioso russo, em síntese, amplia a concepção de arquétipo – além deste se constituir por imagens, para Meletínski (2002), é visto também como tema mítico e literário, e nesse sentido, aglomera diversos elementos para se constituir como tal, o que define a perspectiva adotada para esse trabalho em torno do assunto.

Para o homem arcaico, o que aconteceu nesse tempo de origem pode ser repetido por meio do rito – daí o eterno retorno. Para isso, é preciso ter conhecimento do mito, que oferece ao homem uma explicação do mundo e de seu modo de existir nele: “Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas.” (ELIADE, 2010, p.18). O conhecimento do mito é visto como um poder mágico-religioso, pois, ao dominá-lo, pode-se multiplicar e reproduzir o que se sabe.

No entanto, não basta conhecer os mitos de origem, é preciso, também, recitá-los; nesse ato, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada em que eventos míticos se desenrolam (ELIADE, 2010, p.21): “Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis.” Essa recapitulação pode ser feita através do canto e da dança, constituindo-se uma reatualização ritual dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a criação (ELIADE, 2010, p.27).

Segundo o autor (ELIADE, 2010, p.26), todo mito de origem, conta e justifica uma situação nova, prolongando e completando o mito cosmogônico, que conta como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido. Para as sociedades arcaicas, “[...] a vida não pode ser reparada, mas somente recriada mediante um retorno às fontes.” (ELIADE, 2010, p.33). A cosmogonia, desse modo, é o modelo exemplar de todos os

tipos de atos porque o cosmo é o arquétipo ideal de toda situação criadora e de toda criação. É, também, uma obra divina, santificada em sua estrutura:

[...] tudo o que se assemelha a um Cosmo, é sagrado. Fazer bem alguma coisa, trabalhar, construir, criar, estruturar, dar forma, informar, formar – tudo isso equivale a trazer algo à existência, dar-lhe ‘vida’ e, em última instância, fazê-la assemelhar-se ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmo. (ELIADE, 2010, p.34).

Os mitos de renovação, por sua vez, ligam-se aos mitos de origem porque para renovar é preciso retomar a criação. Como a origem está relacionada à perfeição e à beatitude, há o constante sentimento de necessidade de retornar a esse tempo, que contribuiu para a elaboração dos ciclos cósmicos: “[...] para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos.” (ELIADE, 2010, p.51).

Eliade (2010, p.146) considera o cristianismo como o meio através do qual as figuras divinas e os mitos pagãos resistiram à sua extirpação: “Muitos deuses e heróis matadores de dragões transformaram-se em São Jorge; as inúmeras deusas da fertilidade foram assemelhadas à Virgem ou às santas.” (ELIADE, 2010, p.148). Além do cristianismo, esses mitos, na forma originária ou transfigurados, perpetuaram e sobreviveram por meio da literatura e também das histórias em quadrinhos e do *mass media* (ELIADE, 2010, p.159) que apresentam uma versão moderna dos heróis mitológicos, a mitificação de personalidades, permitindo ao homem as mesmas sensações propiciadas pelos momentos míticos e o conhecimento de si mesmo.

Segundo o estudioso (ELIADE 2010, p.165), a “saída do Tempo” produzida pela leitura é o que aproxima a função da literatura da das mitologias:

[...] sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. [...]. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. (ELIADE, 2010, p.164-165).

## 2.2. Georges Gusdorf: o mito e a metafísica



[...] un monde sans mythes ne serait plus un monde humain. (GUSDORF, 1953, p.246)<sup>3</sup>.

Georges Gusdorf (1953, p.12) afirma que o mito atua como protótipo do equilíbrio do universo, como um formulário de reintegração que permite ao homem encontrar o seu lugar no mundo. Como Eliade ([19--]), o estudioso francês (GUSDORF, 1953, p.13) define o mito como um meio de expressão que favorece as sensações e os sentimentos, prevalecendo os instintos alimentares, sexuais, entre outros.

Essas estruturas míticas exprimem um primeiro estado de valores que constituem os seres no mundo. Assim, o mito é considerado como um modo de pensar que transparece nos mitos-relatos – “*le mythe-récit*” (GUSDORF, 1953, p.15) -, os quais são considerados mitos vivos – daí a relação com a literatura anunciada por Eliade (2010, p.164-165). Nestes, pode-se observar a atualização dos mitos que passaram do aspecto conteudístico, narrativo e teórico, para ser uma forma, com estrutura da própria existência. Nesse contexto, ele se afirma como forma espontânea de o ser agir no mundo (GUSDORF, 1953, p.16), o que foi evidenciado também por Eliade ([19--]), e fornece uma primeira imagem de mundo, em que a plenitude se encontra preservada.

Ao longo do desenvolvimento da consciência intelectual e existencial – como, por exemplo, o positivismo – o mito foi deixado de lado; todavia, o autor (GUSDORF, 1953, p.167) afirma que a estrutura mítica do pensamento permaneceu viva e, por isso, há o retorno do mito que traduz a incapacidade da ciência de suprir a existência espiritual do homem.

No século XX, ele surge mesclado à razão, permanecendo com a função de explicar as relações entre o homem e o mundo e entre o homem e ele mesmo. Nesse sentido, as relações de sexualidade constituem-se como um centro de interesse capital da consciência mítica, de modo a reintegrar as origens da consciência humana. Temas como o casamento, a paternidade, a maternidade, sentimentos filiais, encontram a sua justificação nos mitos, por exemplo.

Devido a essas características, o estudioso (GUSDORF, 1953, p.244) considera a mitologia como a primeira metafísica em que a intervenção dos valores consagrados engajam o homem no mundo, obedecendo a um princípio transcendente que define a condição humana – aspecto que aproxima o mito da filosofia: “*C’est la conscience*

---

<sup>3</sup> Tradução livre: “Um mundo sem mito, não será mais um mundo humano”. (GUSDORF, 1953, p.256).

*mythique qui fait l'unité de l'existence concrète, rassemblant les éléments épars, donnant sens et figure non seulement à notre vie, mais à la vie d'autrui, à la vie même de la communauté.*"<sup>4</sup> (GUSDORF, 1953, p.246).

A estrutura mítica, assim, subsiste ao pensamento e não cessa de intervir na formação dos temas principais da metafísica. O Grande Tempo do mito se prolonga na eternidade da ontologia clássica e, ao lado do Grande Espaço das mitologias, constituem a armadura desse mundo inteligível (GUSDORF, 1953, p.248), traduzido pela linguagem. No que diz respeito a esta última em relação ao mito, Cassirer (2009), diferentemente de Eliade (1992) e do próprio Gusdorf (1953), que o veem como algo além do ser humano – que permite a transcendência -, dessacraliza o mito porque o aborda enquanto característica da própria linguagem, não existindo, portando, fora da necessidade do homem de se expressar. Contudo, as proposições teóricas do estudioso (CASSIRER, 2009) balizam as análises em torno da presença do mito na literatura, uma vez que esta consiste em uma forma artística de linguagem.

### **2.3. Ernst Cassirer: o mito e a linguagem**

*A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato nem com a linguagem racional; teve que passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia.* (CASSIRER, 1994, p. 251)

Ernst Cassirer, filósofo alemão, em *Linguagem e mito* (2009) relaciona o mito com a linguagem e a arte. Os três elementos são considerados formas simbólicas, definidas como “[...] toda a energia do espírito em cuja virtude, um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente.” (CASSIRER, 1994, p.164). Essa “energia espiritual” mencionada designa as ações espontâneas praticadas pelo sujeito.

O mito, para o autor (CASSIRER, 1977, p.131), é composto por elementos simbólicos estáticos e, além de se constituírem por imagens e representações, também tem de ser descrito em termos de ação, dada a versatilidade e o princípio dinâmico que o

---

<sup>4</sup> Tradução livre: “É a consciência mítica que permite a unidade da existência concreta, reunindo os elementos dispersos dando-lhe sentido não só a nossa vida, como a de toda comunidade.” (GUSDORF, 1953, p. 246).

caracterizam; este último está relacionado ao uso da linguagem que permite que os mitos não se restrinjam a um período do tempo ou a uma comunidade, por exemplo.

Cassirer (2009), ao aprofundar a discussão sobre as manifestações da linguagem que caracterizam os mitos - valendo-se dos estudos desenvolvidos por Max Müller -, afirma que

Tudo a que chamamos de mito, é [...] algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem, [...] resultado de uma deficiência linguística originária de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta “paronímia” das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos. (CASSIRER, 2009, p.18).

Nessa abordagem, o mito significa “o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento” (CASSIRER, 2009, p.18), e, sendo uma forma de representação de uma dada realidade, parte desta para distorcê-la. Isso, explica o autor (CASSIRER, 2009, p.20), deve-se ao fato de que, sendo um processo de enformação espiritual, o mito capta a realidade, tendo que, para representá-la, recorrer ao signo, ao símbolo (CASSIRER, 2009, p.21). Assim, o autor afirma (CASSIRER, 2009, p.24):

O homem só vive com as coisas na medida em que vive nestas configurações, ele abre a realidade para si mesmo e por sua vez se abre para ela, quando introduz a si próprio e o mundo neste *médium* dútil, no qual os dois mundos não só se tocam, mas também, se interpenetram.

Pode-se dizer, a partir do exposto, que essas formas simbólicas – o mito, a arte, a linguagem e o conhecimento teórico - definidas por Cassirer (2009), são modos de ver e tentar entender o mundo, sendo que cada uma possui uma configuração particular, e suas próprias leis internas.

O mito, como uma forma simbólica, propicia a relação do homem com o mundo, do espiritual com o sensível, a qual é estabelecida por meio de signos e imagens. O signo é definido por Cassirer (1994, p.165) como uma entidade sensível dotada de significado, que permite um acesso intersubjetivo, como, por exemplo, as palavras. Já o símbolo é um dado sensível que possui significado, podendo ser ele signo ou não. A identidade entre signo e símbolo define a relação de expressividade que caracteriza o mito, em que o símbolo funde-se ao signo e passa a não somente representar a coisa, mas a se confundir com ela. Esse fato, segundo Cassirer (1994, p.167), está na base da experiência mágica com o mundo.

Nesse sentido, o filósofo (CASSIRER, 2009, p.17) atenta para a importância dos nomes na perspectiva mítica, que ilustram esse processo de fusão entre signo e símbolo. No período do Helenismo, acreditava-se que a configuração mítica pudesse ser lida a partir do nome, de forma, que “[...] nome e essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, em que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e [...] contém em si a força do ser [...]” (CASSIRER, 2009, p.17). Com a evolução dos conceitos de deidade, os nomes passam a ser o elemento que indica a origem: “[...] através do seu nome, um deus pode ser mantido duradouramente no estrito domínio para o qual foi, na sua origem, criado.” (CASSIRER, 2009, p.36).

Compreende-se por nome não apenas o nome próprio, “[...] mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada.” (CASSIRER, 2009, p.68), de modo que “O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente resguardado.” (CASSIRER, 2009, p.68).

A questão dos nomes foi explorada por Usener e é também por meio das ideias desse estudioso que Cassirer (2009, p.33) introduz o conceito dinâmico dos deuses, que obedece a três fases de desenvolvimento: os deuses espontâneos, os deuses especiais e os deuses das atividades. A primeira consiste em uma plasmação espiritual, uma espécie de sensação mítica sentida diante de algo inexplicável pela razão, como “[...] algo que só existe presentemente aqui e agora, num momento indivisível do vivenciar de um único sujeito, a quem inunda com esta sua presença e induz em encantamento.” (CASSIRER, 2009, p.34).

Acima desses deuses que estão sujeitos a emoções subjetivas, encontram-se os deuses particulares, a segunda fase do desenvolvimento, que não dependem de sentimentos para existirem, mas de um “atuar ordenado e duradouro do homem” (CASSIRER, 2009, p.37). O homem, assim, passa a intervir no acontecer de acordo com as suas necessidades e desejos. E, obedecendo a ciclos uniformes, repete-se a mesma série de atividades humanas em que cada uma delas corresponde a um deus particular; a essas divindades, dá-se o nome de deuses especiais, que permanecem limitados a um setor, a um círculo determinado, havendo a necessidade da invocação.

Seguindo esse processo de objetivação do pensamento mítico, na busca de configuração e duração (CASSIRER, 2009, p.55), os deuses passam a ser encarados

como seres individuais, fase que constitui a terceira fase do processo, ocupando-se de atividades singulares, sendo capazes de agir e sofrer como uma criatura humana.

Cassirer (2009, p.37) diz que Usener chegou a essa conclusão pela análise linguística dos nomes. Nesse processo, constatou-se que a multinomia é característica dos deuses pessoais, o que constitui um traço necessário de sua natureza e de seu modo de ser: o poder de um deus também é expresso na abundância de seus epítetos, sendo uma exigência, um pré-requisito de um deus pessoal mais elevado. Assim, a representação dos deuses adquire configuração concreta por meio da linguagem.

Vendo a configuração mítica à luz da formação das noções linguísticas, Cassirer (2009, p.44) considera ambas – perspectiva mítica e linguística - como um **sistema** em que não há um isolamento dos elementos que os compõem, mas uma relação entre eles que busca constituir a unidade, de modo que o fato aparentemente singular é conhecido, compreendido e conceituado, somente quando submetido a um universal. Desse modo, o particular está intrinsecamente relacionado ao geral e constitui-se por meio dele, visando a totalidade, em que o fato particular só adquire significado em virtude das conexões que estabelece. Isso faz com que uma configuração se desdobre em diversas séries e variedades, apresentando-se sob a lei da **metamorfose** (CASSIRER, 2009, p.46), a que governa o mundo mítico, como explorado por Ignácio Silva (1995, p.46).

Assim, conceitos linguísticos e míticos manifestam-se, de acordo com o estudioso (CASSIRER, 2009, p.51), em uma mesma classe de apreensão intelectual que se contrapõe aos processos do pensar teórico. Essa visão é denominada por Cassirer (2009, p.44) como **discursiva** e é por meio dela que ele diferencia o pensamento mitológico discursivo do teórico.

Enquanto no pensamento teórico prevalece o todo, num alargamento da percepção, no pensamento mítico há uma espécie de estreitamento, um impulso para a concentração – “Nesta reunião de todas as forças em um só ponto reside o pré-requisito de todo pensar mítico e de toda enformação mítica.” (CASSIRER, 2009, p.53). Desse modo toda a “tensão e a emoção do momento” descarregam-se na palavra ou na imagem mítica, originando o mito. Nesse sistema, como delimitado pelo autor (CASSIRER, 2009, p.58), destaca-se a importância da ação, já apontada em *Antropologia filosófica* (1977, p.171): é por meio dela que os conteúdos são apreendidos e coordenados numa determinada conexão para um fim, de modo que a “forma da plasmação mítica” reflete a forma do agir humano.

Entre o mito e a linguagem, Cassirer (2009, p.65) destaca a veneração mítico-religiosa da palavra que a eleva à esfera do sagrado:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. (CASSIRER, 2009, p.65).

Nesse sentido, sentimento e razão misturam-se nas configurações da realidade objetiva e também mítica: “Tudo o que é, chega ao ser através do pensamento de seu coração e do mandamento de sua língua.” (CASSIRER, 2009, p.65), esse posicionamento condiz com o pensar de Guimarães Rosa (1983, p.93): “[...] o homem não é composto só de cérebro.” Para as religiões, e também para os mitos, que se apoiam na ideia de uma cosmogonia baseada no contraste entre o bem e o mal, a palavra é “[...] a força primordial por cujo único intermédio o caos pode transformar-se em cosmo moral e religioso.” (CASSIRER, 2009, p.66). Ela tem que ser “[...] concebida, no sentido mítico, como ser substancial e como força substancial, antes que se possa considerá-la no sentido ideacional, como órgão do espírito, como função fundamental da construção e articulação da realidade espiritual.” (CASSIRER, 2009, p.79).

Da mesma maneira, Guimarães Rosa considera as palavras e a própria língua:

Meditando sobre a palavra, [o homem] descobre a si mesmo. Com isto repete o processo de criação. [...] Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1983, p.84).

Sendo a língua um instrumento de luta do homem no mundo, o escritor mineiro trata-a com a devoção de quem se dedica a algo sagrado, de modo que encontra no mito um alicerce, o meio ideal para proferir as histórias por conta da relação que o mito estabelece com a linguagem. Embora se trate de uma criação poética que se fundamenta no mito, Guimarães Rosa, recria o universo sertanejo por meio de uma consciência mítico-religiosa, que traduz a maneira com que vê os acontecimentos e o homem no sertão, tenta desvendar e entender os mistérios que envolvem esse espaço, como

Benedito Nunes (1998) demonstrou em seu trabalho de análise de *Sagarana*, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*:

Assim, a beleza contemplada nas coisas, somada ao efeito do canto e da “plumagem das palavras” que a possibilita, seria o meio, a disposição do ficcionista, para religar-se e religar o leitor à realidade superior traduzindo, de cada vez, as várias narrativas de um “alto original”, de que todas são versões parciais, imperfeitas. Como Unamuno, Guimarães Rosa pensava que poesia e religião se equivalem, apesar de distintos serem os valores com que se relacionam, quando visando essa única finalidade. (NUNES, 1998, p.253).

O que sustenta a relação entre eles – mito e linguagem - não só na obra de Guimarães Rosa, mas, em geral, é o pensamento metafórico, a metáfora. Esta, segundo Cassirer (2009, p.102), constitui a unidade dos mundos mítico e linguístico; e é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito.

A metáfora é definida pelo filósofo alemão (CASSIRER, 2009, p.106) não apenas como a transposição de uma palavra para outra classe já existente, mas a própria criação da classe em que ocorre a passagem. Assim, o que para nós aparenta ser uma transferência, constitui, para o pensar mítico, uma autêntica e imediata identidade (CASSIRER, 2009, p.111), originando-se assim a **metáfora mítica** que é concebida por meio da metáfora linguística, fonte de fertilidade constante.

Portanto, pelo aspecto simbólico (união do signo e do símbolo, em que a coisa não só parece, mas é a própria coisa), a metáfora é o elemento fundamental que constitui o **sistema mítico**, o qual estrutura as **narrativas míticas** no desenvolvimento da literatura, como abordado por Meletínski em *A poética do mito*.

#### 2.4. Eleazar M. Meletínski: a desmitificação e a remitologização

Para destacar a relação entre o mito e a literatura, é necessário apresentar e discutir as propostas de Meletínski, filósofo russo, em *A poética do mito* (1987). Nesta obra, o autor reflete sobre o fenômeno da desmitificação e da remitologização.

O primeiro deu-se no período do iluminismo, principalmente, quando o homem buscou explicações dos mistérios da existência na lógica e na filosofia, desprezando a mitologia e a metafísica. No entanto, no século XX, há o retorno do mito nas artes, propiciado pela situação social vivenciada nessa época – guerras e fragmentação do ser humano - e pelo apreço às formas clássicas. Isso também se deve ao fato de o mito ser reconhecido como um princípio eternamente vivo (MELETÍNSKI, 1987, p.2), que,

tendo função prática na sociedade, passa a ser visto como uma escritura sagrada. Nesse período, destaca-se o papel da literatura, por meio da qual os mitos foram adaptados, renovados e recriados, dando origem à remitologização.

Com o desenvolvimento do mitologismo literário no século XX – como Meletínski (1987, p.2) denominou o retorno do mito na literatura -, manifesta-se, primeiramente, “[...] a ideia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes máscaras, da alternância original dos heróis literários e mitológicos.” (MELETÍNSKI, 1987, p.2). Desse modo, há a tentativa de mitologizar a prosa do cotidiano, que caracteriza a tomada de consciência da crise da cultura burguesa (MELETÍNSKI, 1987, p.3).

Portanto, essa manifestação literária do século XX reside “[...] no desnudamento da degeneração e da deformidade do mundo atual” (MELETÍNSKI, 1987, p.350) e, ainda, na revelação de certos princípios imutáveis e eternos, acarretando a superação dos limites histórico-sociais e espaço-temporais – “O tempo universal da história se converte em mundo atemporal do mito [...]” (MELETÍNSKI, 1987, p.351). O mitologismo, assim, tornou-se instrumento da estruturação narrativa, em que se pode destacar a frustração com o historicismo – “[...] medo dos abalos históricos e à descrença de que os avanços sociais modificarão o fundamento metafísico do ser e da consciência humanos.” (MELETÍNSKI, 1987, p.353), a repetição, a interiorização da ação principal – técnica do monólogo interior e do fluxo de consciência.

Constituindo-se como um instrumento de organização semântica do texto, a poética da mitologização tende a: relacionar o presente com o passado em fluxo uno, descobrir a natureza metafísica única, tomar por base as tradições do pensamento humanista europeu e a moral clássica ou preservar e revivificar as formas nacionais de pensamento e criação. (MELETÍNSKI, 1987, p.439): “Neste sentido, um mesmo mitema tradicional adquire sentido diferente ou diferentes matizes de sentido.”, pois, além de uma linguagem diferenciada, há uma diferente organização da narrativa e descrição metafórica da situação da sociedade moderna. Por isso, “[...] ao serem usados os mitos tradicionais, seu próprio sentido modifica-se acentuadamente, sendo frequentemente substituído por um diametralmente oposto.” (MELETÍNSKI, 1987, p.441).

O autor (MELETÍNSKI, 1987, p.351) inclui nesse processo autores como James Joyce, T. S. Eliot, Pound e Proust, sendo possível acrescentarmos nessa galeria de escritores, Guimarães Rosa. Na obra do escritor mineiro, observamos a utilização do



mito como meio de organização da narrativa, sendo coerente com o conteúdo que deseja expressar: os problemas metafísicos enfrentados pelo homem, como, por exemplo, a luta mítica entre o bem e o mal. Esta constitui o tema central de *Grande sertão: veredas* e espalha-se por *Corpo de baile*, de modo que a estrutura mítica da narrativa conflui nesse tema.

#### **2.4.1. A sobrevivência do pensamento mitológico**

A estrutura mítica é explorada na primeira parte de *A poética do mito*, em que Meletínski (1987) analisa as principais concepções mitológicas do século XX, como o ritualismo, o funcionalismo, a escola sociológica francesa, as teorias simbolistas, a psicologia analítica, o estruturalismo, a escola-mitológico e ritualista e o folclorismo russo, destacando o que há de comum na abordagem do mito por essas diferentes perspectivas: a estrutura mítica e a importância do mito como expressão do imaginário coletivo que enforma a produção cultural da humanidade:

[...] o mito é específico das culturas arcaicas, mas enquanto certo “nível” ou “fragmento” pode estar presente nas mais diferentes culturas, especialmente na literatura e na arte, que muito devem ao mito geneticamente e que apresentam em parte traços comuns aos dele (“o metáforismo”). (MELETÍNSKI, 1987, p.176)

Vemos que o estudioso russo compartilha da mesma visão de Cassirer (2009) uma vez que destaca o aspecto metafórico do mito. Devido à natureza metafórica, figurativa e simbólica, para Meletínski (1987, p.184), o mito tem papel exclusivo na gênese da literatura, sendo o folclore o elo entre um e outro. Dessa maneira o mito pode ser definido por meio de duas categorias: “[...] como representações fantásticas do mundo, como sistema de imagens fantásticas de deuses e espíritos que regem o mundo, ou como narração, como relato dos feitos dos deuses e heróis.” (MELETÍNSKI, 1987, p.199). Com isso, muitas vezes, os mitos têm caráter de conto maravilhoso, lenda ou tradição popular local e “[...] narram não só sobre deuses, mas também sobre heróis, inclusive aqueles que têm protótipos históricos.” (MELETÍNSKI, 1987, p.199).

O estudioso russo (MELETÍNSKI, 1987, p.189) elenca também as principais características do pensamento mitológico. Dentre elas, a primeira é a não- separação, a divisão imprecisa entre sujeito e objeto, entre humano e mundo natural, entre espaço e

tempo. Esse **sincretismo** do pensamento explica a questão do totemismo, do animismo, do antropomorfismo, em que não há separação entre a natureza e a cultura.<sup>5</sup>

Nesse sentido, as classificações mitológicas constituem-se de acordo com as qualidades sensoriais secundárias, inseparáveis dos próprios objetos: “Aquilo que na análise científica se apresenta como semelhança ou outro tipo de relação, na mitologia afigura-se uma identidade [...]”. (MELETÍNSKI, 1987, p.195).

A lógica simbólica e metafórica, assim, predomina no pensamento mitológico, que se concentra em problemas metafísicos, como o mistério do nascimento e da morte, o destino, entre outros:

A mitologia não só se reduz à satisfação da curiosidade do homem primitivo, como a sua ênfase cognitiva está subordinada a uma orientação harmonizadora e ordenadora definida, voltada para um enfoque integral do mundo no qual não se admitem os mínimos elementos do caótico, da desordem. (MELETÍNSKI, 1987, p.196).

Conforme o estudioso (MELETÍNSKI, 1987, p.196), a passagem do caos ao cosmo constitui o sentido fundamental da mitologia, sendo esta a orientação funcional do mito: ele explica e sanciona a ordem social e “[...] explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem”, como apontaram, também, Cassirer (2009) e Eliade ([19--]). A manutenção dessa ordem dá-se por meio da reprodução dos mitos em rituais que se repetem regularmente. Além disso, o mito atua na harmonização das relações sociais estabelecidas entre os membros de um determinado grupo e o meio natural (MELETÍNSKI, 1987, p.197): “O mito é profundamente social e até mesmo sociocêntrico, tendo em vista que a escala axiológica é determinada pelos interesses sociais do clã e da tribo, da cidade e do estado.”

Levando em consideração o fator social no processo de ordenação mítica, Meletínski (1987, p.232) aborda a questão da exogamia dual e a proibição, daí decorrente, do casamento entre membros do mesmo clã e do incesto. Atente-se para o fato de que o conceito deste último nas sociedades arcaicas é mais amplo: “A nomenclatura no parentesco não tem em vista a afinidade consanguínea como tal, puramente biológica, mas o fato de pertencerem os homens a um determinado grupo, a uma classe de parentes consanguíneos ou por afinidade.” (MELETÍNSKI, 1987, p.232).

---

<sup>5</sup> Entende-se por totemismo, a crença em um animal, planta ou objeto sagrado como o ancestral de uma tribo ou clã; por animismo, a doutrina que atribui à alma humana, a base das percepções, sentimentos e pensamentos e, por antropomorfismo, àquilo que tem forma humana, sendo este um Deus. (HOUAISS; VILLAR, 2008).

No mito, alerta Meletínski (2002, p.44), o incesto é característico dos primeiros ancestrais que viveram até a regulação das relações matrimoniais, mas, também, pode aparecer como um sinal de maturidade do jovem herói que se vê pronto para ocupar o lugar do velho chefe, exemplificando essa última com a personagem de Édipo.

De acordo com o autor (MELETÍNSKI, 1987, p.234-235), essas violações – tanto o incesto quanto as obrigações mútuas dos parentes por afinidade – são responsáveis por conflitos e catástrofes, sendo a fonte do caos que ameaça perturbar a ordenação social e natural.

A transformação do caos em cosmo – que se observa nos mitos cosmogônicos explorados por Eliade (2010) e por Meletínski (1987, p.238-239) – dá-se pela atividade ordenadora dos deuses, constituindo-se como o *pathos* do mito (MELETÍNSKI, 2002, p.39). O caos é figurado pelas trevas, pela noite, pelo vazio ou abismo escancarado, pela interação desorganizada da água e do fogo, pelo estado amorfo da substância no ovo, pelos entes demoníacos representados pela serpente-dragão, pelos gigantes e deuses antigos; enquanto o cosmo é representado pela luz, pela ordem, pela terra, pela substância, pela criação, ao invés da destruição. A terra e o céu são, sempre, concebidos como princípios, respectivamente, feminino e masculino, “[...] como um casal que se encontra no começo do processo teogônico ou teocosmogônico.” (MELETÍNSKI, 1987, p.242). Nesse sentido, a mãe-Terra, associada à água, está relacionada às forças caóticas, pois não pode ser contida. Apenas o princípio masculino, o céu, pode contê-la, fortalecendo a ideologia patriarcal.

A superação do caos e a manutenção da ordem dão-se por meio dos combates e lutas mitológicas, pelo ideal de proporcionalidade das partes e pela harmonia corpórea oferecida pelos deuses e heróis (MELETÍNSKI, 1987, p.245-246). Meletínski (1987, p.247) afirma que essa transformação corresponde à distinção da cultura em oposição à natureza.

Assim, por meio de um **sistema mítico**, como propõe Meletínski (1987) e Cassirer (2009), deuses e heróis míticos, ao serem inseridos em um tempo e um espaço míticos, promovem a transformação do caos em cosmo. Criando uma espécie de “realidade suprema”, o mito constitui-se por meio da narração de acontecimentos do passado e da origem de alguns elementos, o que constitui a sua especificidade (MELETÍNSKI, 1987, p.192).

#### **2.4.2. A estrutura da narrativa mítica: forma e conteúdo**

### 2.4.2.1. O tempo mítico

O passado mítico, para Meletínski (1987, p.200), é a época da criação primeira, é o supratempo dos tempos iniciais que antecederam o começo da contagem do tempo empírico. Essa época mítica é a dos objetos primordiais, das ações primeiras e a essências dessas “coisas” são identificadas com a sua origem: “[...] o conhecimento da origem é a chave para o emprego da coisa e o conhecimento do passado se identifica com a sabedoria.” (MELETÍNSKI, 1987, p.201).

Devido ao sincretismo que define o pensamento mitológico, o passado mítico, segundo Meletínski (1987, p.201), não é só uma narrativa paradigmática, é um receptáculo sagrado de protótipos e forças mágicas e espirituais. Estas, conforme o estudioso (MELETÍNSKI, 1987, p.201), mantêm “[...] a ordem estabelecida na natureza e na sociedade com o auxílio dos rituais”, que reproduzem os acontecimentos da época mítica, as aventuras dos heróis míticos, incluindo e recitação dos mitos da criação. Essa reatualização clarifica a concepção cíclica do tempo mítico e a sua relação com o tempo empírico: “[...] o passado mítico é de fato extemporal e representa uma certa realidade mística, que coexiste de certo modo com a realidade empírica do cotidiano [...]” (MELETÍNSKI, 1987, p.204).

Nesse sentido, Meletínski (1987, p.206) reflete sobre o que diz Eliade ([19--], p.11) ao afirmar que o mito configura-se como uma recusa do tempo histórico, embora não o exclua de sua configuração. Para Meletínski (1987, p.206), a oposição entre o tempo sagrado e o tempo profano não é absoluta, pois “[...] no modelo extremamente estático da época mítica há traços de uma concepção sincrética do tempo, como esfera da causalidade [...], como um campo da oposição elementar entre o ‘antes’ e o ‘agora’, o passado e o presente.” (MELETÍNSKI, 1987, p.206). Assim, tempo mítico e histórico interpenetram-se, assim como as diferentes perspectivas sobre o mito no que diz respeito a representação do tempo e do espaço nas narrativas míticas.

Para Georges Gusdorf (1953, p.67-68), o tempo mítico é herdeiro do tempo primitivo, uma vez que ambos valorizam **a sensação do tempo** na vida dos seres e não exatamente a sua passagem. No entanto, o mítico transcende o primitivo no sentido de que a situação deste último é absoluta e orientada em função de “certezas escatológicas”, enquanto o tempo mítico age por forças ontológicas; é o primeiro

tempo, o tempo das origens em que a realidade se manifesta em seu mais alto valor. (GUSDORF, 1953, p.67).

Essa “consciência do tempo”, segundo o autor (GUSDORF, 1953, p.60), está na origem da memória e possui uma estrutura *granulaire* que se forma por meio de tempos particulares advindos de sensações individuais. O tempo mítico-primitivo, assim, tem uma duração especial, pois não obedece a uma série linear-cronológica, mas às sensações dos seres diante dos acontecimentos, de forma que é apreciada simbolicamente, por meio de imagens, de acordo com Gusdorf (1953, p.62). Desse modo, os tempos que constituem o Grande Tempo – como denomina o autor (GUSDORF, 1953, p.63) - são justapostos e podem se encontrar uns nos outros, como apontado por Meletínski (1987, p.206).

Aparecendo como um “sentido do real”, *le Grand Temps* representa a unidade do sagrado e a dispersão da existência (GUSDORF, 1953, p.63) em que o calendário perde a função de mediador, uma vez que esse tempo se dá na consciência, sendo, portanto, interior. Segundo o estudioso (GUSDORF, 1953, p. 64), o tempo mítico envolve um aspecto transcendente ao desenvolvimento das coisas, significando, aos homens, a intervenção favorável e desfavorável do sagrado, suas permissões e proibições (GUSDORF, 1953, p.64).

O tempo mítico é qualitativo, uma sucessão descontínua de épocas concretas e plenas que acompanha o ritmo circular dos astros e dos ciclos da vida vegetal. Essa forma circular que o constitui é o principal fator de unidade desse tempo, de acordo com Gusdorf (1953, p.65):

*Or le temps mythique n'est pas un temps de dépérissement. [...] Le propre du Grand Temps, dans lequel le temps humain se reinsère en fin de compte, est de sauvegarder la plénitude ontologique, en dépit des démentis de l'expérience.*<sup>6</sup>

Eliade (1992, p.38-39) considera o tempo mítico como um tempo sagrado em oposição ao tempo profano; sendo aquele reversível, é o tempo primordial tornado presente - o eterno presente - que pode ser recuperado pelos movimentos cíclicos, indicando a eternidade. Essa estrutura cíclica, que pode ser representada pelas fases lunares, constitui o eterno retorno o qual revela que não há acontecimento que seja irreversível, que não possa ser transformado definitivamente:

---

<sup>6</sup> Tradução livre: “O tempo mítico não é um tempo de decadência. [...]. É próprio do Grande Tempo, no qual se insere o tempo humano, proteger a plenitude ontológica a despeito das experiências negativas.” (GUSDORF, 1953, p.65).

De certo modo, podemos até afirmar que no mundo não se produz nada de novo, pois tudo consiste na repetição dos mesmos arquétipos primordiais; essa repetição, ao atualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo no mesmo instante auroral do princípio. O tempo apenas possibilita o aparecimento e a existência das coisas; não tem qualquer influência decisiva sobre essa existência – dado que ele próprio se regenera constantemente. (ELIADE, [19--], p.104).

De acordo com o estudioso (ELIADE, [19--], p.104), essa repetição tem o significado de conferir realidade aos acontecimentos que se repetem, porque imitam sempre um arquétipo que é tido como acontecimento exemplar. Essa imitação constitui-se como uma “sede do real do homem das sociedades tradicionais” (ELIADE, [19--], p.136) em sua recusa da história e pavor de se deixar invadir pela insignificância da existência profana.

Eliade ([19--], p.35) ainda afirma que, nos rituais, o tempo concreto em que se passa a criação é projetado no tempo mítico assegurando a realidade e a duração de uma construção, não só pela transformação do tempo, como também pela passagem de um espaço profano a um transcendente, consagrado, essencialmente distinto. Também para Meletínski (1987, p.191), as relações temporais estão intrinsecamente relacionadas às espaciais devido ao sincretismo, à não-divisão entre sujeito e objeto, entre humano e natural, que define o pensamento mitológico: “O sincretismo espaço-temporal manifesta-se no isomorfismo da estrutura do espaço cósmico e dos acontecimentos do tempo mítico.”

#### **2.4.2.2. O espaço mítico**

Conforme Georges Gusdorf (1953, p.48), o espaço é dimensão do mundo e do pensamento e indica abstração do mundo ou invenção do espírito. Para o autor (GUSDORF, 1953, p.48-49), o espaço mítico opõe-se ao espaço vazio e formal em que se situam nossos pensamentos e atividades. O espaço mítico, que é também primitivo, é, portanto, um lugar absoluto:

*Ce n'est pas un espace seulement rationnel, fonctionnel, comme une vue de l'esprit mais un espace de structure, qui porte en chaque endroit une qualification distinctive et concrete. [...] Dans le espace*

*de structure, chaque place particulière porte en soi la signature de la totalité.* (GUSDORF, 1953, p.48-49).<sup>7</sup>

O estudioso (GUSDORF, 1953, p.49) afirma que esse Grande Espaço, como denomina o espaço mítico, aparece como uma estilização do sagrado, como uma evocação do mundo segundo as exigências fundamentais da primeira afirmação da realidade humana. O espaço mítico, assim como o tempo que caracteriza o mito, não depende do conhecimento objetivo, de uma realidade dada, ele é imaginado e se constitui no interior, pelas percepções e sensações dos seres, o que lhe concede a ideia de espaço indefinido (GUSDORF, 1953, p.50), porque o esse espaço não condiz com a organização de uma existência possível, é o local de uma existência real a qual lhe dá sentido. E, mantendo a relação com o sagrado, o autor (GUSDORF, 1953, p.54) diz que o altar pode constituir o ponto de origem do espaço mítico e a pedra sagrada aparece, igualmente, como uma determinação do sagrado no espaço.

Essa relação com o sagrado dá-se na própria estrutura do espaço mítico, pois ambos constituem um horizonte transcendente de uma atividade que se implanta como liturgia cósmica, constituindo o grande espaço ontológico, princípio de orientação dos seres em que se vala da consciência e dos sentidos (GUSDORF, 1953, p.59).

Segundo o estudioso (GUSDORF, 1953, p.64), as festas, as comemorações e os sacrifícios são os momentos em que florescem, autenticamente, o tempo e o espaço mítico, pois nesses rituais a realidade humana é transfigurada. Esse é o espaço considerado sagrado para Eliade (1992, p.50), o qual é significativo e percebido de forma não homogênea, pois apresenta roturas, quebras, com porções qualitativamente diferentes umas das outras. Uma vez manifestado o sagrado, funda-se ontologicamente o mundo (ELIADE, 1992, p.17): “O Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado.” (ELIADE, 1992, p. 36).

Diante dessa não-homogeneidade, que coincide com a experiência primordial das origens, da fundação do mundo, do estado caótico, o homem religioso buscou um ponto fixo para estabelecer o “Centro do mundo” e o caminho que conduz a esse centro é difícil, árduo, tem perigos, porque é um ritual de passagem do profano ao sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e eternidade (ELIADE, [19--], p.32).

---

<sup>7</sup> Tradução livre: “Não é um espaço puramente racional, funcional, como uma via do espírito, mas um espaço estrutural em que há uma qualificação distinta e concreta [...]. No espaço estrutural, cada lugar particular guarda em si as marcas de uma totalidade.” (GUSDORF, 1953, p.48-49).

Há, assim, lugares privilegiados que aparecem e desaparecem de acordo com as necessidades diárias, conservando a qualidade de lugares sagrados em que houve a revelação de outra realidade que não a da existência cotidiana (ELIADE, 1992, p.18). Esse recinto sagrado permite a transcendência do mundo profano e a abertura para “o alto”, para o céu - um dos três níveis cósmicos ao lado da Terra e das regiões inferiores. A comunicação entre eles é simbolizada por imagens como a do pilar, da escada, da montanha, das árvores, dos cipós, entre outros (ELIADE, 1992, p.24-25).

A montanha, por sua vez, representa a ligação entre o céu e a terra, marcando o ponto mais alto do mundo, sendo o território que a cerca, a própria terra santa porque é o lugar mais próximo do céu. Esse local situa-se sempre no centro, como uma imagem do cosmos. A cidade representa o cosmos e toda a destruição que envolve esse espaço equivale ao retorno ao caos. A morada humana, por sua vez, nas sociedades tradicionais, constitui-se como um espaço também existencial e sagrado, de comunicação com o transcendente: “[...] em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o Mundo.” (ELIADE, 1992, p. 31).

O santuário representa o centro por excelência; é o lugar santo, a casa dos deuses que ressanificam e purificam continuamente o mundo e pode ser exemplificado pelas igrejas; nestas, busca-se reproduzir o paraíso ou o mundo celeste, deixando transparecer a profunda nostalgia do homem religioso de habitar um mundo divino, em ter uma casa semelhante a dos deuses: “Em suma, essa nostalgia religiosa exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador.” (ELIADE, 1992, p. 37).

Os homens e deuses que habitam esses espaços míticos não podem ser considerados da mesma maneira, pois pertencem a categorias diferentes no mundo divino e mitológico. Os primeiros tentam elevar-se ao nível das divindades, no entanto, a humanidade os impede de conquistar esse espaço; mas essa, tendo como característica ser composta de seres sedentos de explicação à existência, não pode evitar que eles busquem a eternidade, o que constitui o objetivo dos heróis.

## **2.5. Deuses e heróis: as personagens míticas e os arquétipos temáticos**

Para Meletínski (1987, p.53), “[...] as particularidades são unificadas pelo mito numa imagem ou personagem.” A partir disso, salienta-se a ideia de que, enquanto no



conto popular o herói humano atua no mundo maravilhoso, no mito há uma inversão: o herói é divino e atua no mundo real.

As figuras mitológicas, quando não representam o mito de origem, podem ser interpretadas por meio do conceito de arquétipo, definido por Meletínski (2002) em *Os arquétipos literários*. Neste, o autor (MELETÍNSKI, 2002, p.157) diz que o mito, o *epos* heroico, a lenda e o conto de magia são extremamente ricos em conteúdo arquetípico, pois estabelecem estereótipos estáveis, constituindo um arranjo e movimento temático.

Em *A poética do mito*, Meletínski (1987, p.331) já faz referência aos “tipos cardinais de comportamentos universalmente humanos: Hamlet, Dom Quixote, Dom Juan, O misantropo, etc”, os chamados “modelos eternos” que se tornaram protótipos para a literatura do século XVIII ao XX. Por meio da repetição constante desses motivos mitológicos<sup>8</sup>, simboliza-se a estabilidade das tradições nacionais, do modelo vivo nacional (MELETÍNSKI, 1987, p.353-354), acarretando a superação dos limites sociais em que o contexto histórico-social convive com o mitológico em relação de complementaridade.

Os arquétipos são, portanto, de acordo com o que propõe o estudioso russo (MELETÍNSKI, 2002, p.19), “[...] elementos temáticos permanentes que acabaram se constituindo em unidades como que de uma ‘linguagem temática’ da literatura universal.” Podem se constituir, também, em transformações originais de alguns elementos iniciais, os chamados arquétipos temáticos.

Contribuem para a formação dos temas, os rituais como os de iniciação, das festas periódicas, o ritual da morte, dos casamentos, entre outros. Meletínski (2002, p.43) atribui maior grau de importância ao de iniciação, pois está ligado à representação da morte temporal e à renovação, às provações e às mudanças do *status* social e também se incorpora em outros rituais.

Vê-se que Meletínski (2002, p.20) amplia o conceito de arquétipo, primeiramente definido por Jung, como certos esquemas estruturais de imagens que existem no inconsciente coletivo, os quais são possivelmente herdados biologicamente. O autor (MELETÍNSKI, 2002, p.21) considera importante a opinião de Jung ao

---

<sup>8</sup> Os motivos mitológicos são “[...] microenredos que contêm um predicado (ação), o agente, o paciente e que veiculam um sentido mais ou menos independente e bastante profundo.” (MELETÍNSKI, 2002, p.125), são os “[...] ‘tijolos’ de enredo que constituíram o arsenal básico da narrativa tradicional”. (MELETÍNSKI, 2002, p.126).

considerar o aspecto metafórico dos arquétipos; nesse sentido, eles seriam símbolos plurívocos e não signos. No entanto, os arquétipos junguianos são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados, e, em medida muito menor, temas. Meletínski (2002, p.38) alega que “[...] os motivos subconscientes estão igualmente ligados à ambiência social, enquanto a matricialidade temática, que permite a liberação dos arquétipos (como “tijolos” literários), configura-se gradativamente, a partir de uma narrativa mais amorfa.”, destacando-se, em primeiro plano, as relações sociais e não as cósmicas.

As personagens, dessa maneira, correspondem à sociedade humana e nessa relação, forma-se, gradativamente, o arquétipo do herói. Este figura em primeiro plano, tem papel especial no enredo, determina o desempenho de outras personagens e tem seus traços aprofundados paulatinamente, o que favorecerá a personalização, a qual propicia a emancipação do herói para se distinguir do coletivo. Meletínski (2002, p.46) afirma que a primeira personagem desse gênero é o primeiro ancestral que exerce a função de herói cultural ou demiurgo.

Às atividades do herói cultural, ligam-se fatos culturais (a obtenção do fogo, da luz, dos instrumentos de trabalho etc), demonstrando serem produtos laterais de sua existência. Isso permite que esse herói seja visto como o benfeitor da humanidade, tendo como o primeiro e maior exemplo, Prometeu. No entanto, mais tarde, os atos do demiurgo são atribuídos aos deuses.

Na caracterização desses personagens, destaca-se a ligação com antecessores totêmicos, o caráter antropomorfo, a função de mediar mundos míticos diferentes, a força, a inteligência, a ousadia, o caráter obstinado e furioso e o fato de serem mais ativos que os deuses – característica específica apontada por Meletínski (2002, p.49). A obstinação e fúria são as características responsáveis, muitas vezes, pelos conflitos que os heróis culturais travam com os deuses ou com poderes superiores. Todavia, e aqui se encontra a contradição na imagem do herói cultural (MELETÍNSKI, 2002, p.67), eles representam as forças do cosmo em defesa dos monstros demoníacos – personificação do caos. Com essa luta, buscam a harmonia épica, o que caracteriza o feito mais importante desses heróis, uma vez que eles se assumem como a “encarnação da autodefesa coletiva.” (MELETÍNSKI, 2002, p.56).

Esses heróis não podem ser comparados aos deuses, mas possuem traços divinos, o que explica a sua força milagrosa. Meletínski (2002, p.73) lembra que os heróis míticos da Antiguidade são próximos dos deuses e sendo de ascendência divina,

nascem de forma milagrosa, como, por exemplo, Adônis, Átis e Zeus. O autor (MELETÍNSKI, 2002, p.74) atenta para o fato de que, ao lado desse tipo de deus-herói, aparece a figura da Grande-Mãe: sua protetora, amante, e às vezes, destruidora – de acordo com a ambivalência dessa imagem. As deusas Cibele, Ártemis, Afrodite e Hera são exemplos desse tipo de arquétipo e a elas estão relacionados momentos eróticos e orgiásticos, os quais configuram a colheita, a fecundidade e o renascer anual da natureza na primavera.

Como herdeiro do herói cultural e mítico, temos o herói cortês que incorpora um ideal romântico (MELETÍNSKI, 2002, p.81). A personalidade desse herói é definida por meio dos sentimentos, da paixão amorosa individual para com um objeto insubstituível, a qual é socialmente destrutiva. No entanto, o herói cortês vive uma espécie de contradição, permanecendo entre o sentimento individual e o dever do estado (como pode ser visto, por exemplo, em *Tristão e Isolda*). A este arquétipo liga-se, também, o motivo adúltero-incestual e a harmonização de acordo com a doutrina do amor cortês – herança platônica. Meletínski (2002, p.83) afirma que o herói cortês inaugura a abertura de um conteúdo interior ao herói, com suas paixões individuais, portadoras do caos social, como pode ser observado na literatura da Idade Média.

Intimamente ligado ao arquétipo do herói – cultural, mítico ou cortês – encontra-se, desde o início, relacionado o arquétipo do anti-herói, que, por sua vez, pode se concentrar em uma mesma personagem. Este duplo do herói cultural é denominado por Meletínski (2002, p.94) como *triskster*: “Este último, ou imita de forma desajeitada o herói cultural, ou perpetra intencionalmente uma série de malfeitos.” (MELETÍNSKI, 2002, p.94). Essa variante negativa demônico-cômica do herói cultural sério corresponde ao dualismo ético (Deus e o Diabo, por exemplo) e poético (heroico e cômico); opondo-se ao sábio e criativo, o *trickster* é o ingênuo, o tolo, o maldoso, o destrutivo, estando aqui, as raízes do motivo do duplo e da duplicidade (MELETÍNSKI, 2002, p.98).

Essa ambivalência está presente também nos arquétipos da Grande-Mãe e do Grande-Pai. A figura deste último - o Pai Comum - é ambivalente, pois, de um lado, há o Pai mítico, que pode ser tanto o tio materno ou o futuro sogro. Este atua como provedor nos rituais de iniciação e envolve alguns símbolos narrativos como a luta com demônios, a decifração de enigmas, entre outros (MELETÍNSKI, 2002, p.57). Do outro lado, o Grande-Pai encontra-se ligado à perspectiva da troca do poder a ser assumido pela geração mais nova.

A Grande-Mãe é a deusa da fecundidade, personificação mitológica da terra, mantendo relações tanto com o caos, quanto com o cosmo: “[...] com o começo criativo – principalmente com o da natureza que compreende o erotismo e a proteção dos cultos orgiásticos -, e com a morte (a morte temporária, por sua vez, conduz à ressurreição e à reencarnação).” (MELETÍNSKI, 2002, p.109). Por meio da Grande-Mãe, provêm os laços eróticos, não obrigatoriamente incestuosos, com o herói e a participação tanto em sua perdição como em sua salvação. Em seu aspecto negativo, a figura da Grande-Mãe aparece no relato de bruxas e de madrastas relacionadas à feitiçaria. Contudo, “[...] como mãe no verdadeiro sentido da palavra, como genitora de um deus ou de um herói ou até mesmo como ‘madona’, ela adquire uma luz profundamente positiva.” (MELETÍNSKI, 2002, p.110).

Às personagens femininas ligam-se muitos motivos arquetípicos como o da luta com o dragão – em que a vítima é uma bela mulher -, o do casamento em suas diversas variações – com a princesa, com um ser mágico – e o do encantamento/desencantamento, por exemplo. A princesa enfeitiçada, a mulher milagrosa – com a qual o herói se encontra uma suas peregrinações (MELETÍNSKI, 2002, p.143) - caracterizam-se como seres passivos enquanto as figuras arcaicas míticas das deusas da fertilidade e da beleza caracterizam-se como mulheres ativas. Ambas possuem a capacidade de envolver os homens permitindo transitarem entre o caos e o cosmo, na busca da eternidade.

### **3. O ETERNO FEMININO: O ARQUÉTIPO MÍTICO E A GRANDE MÃE**

No livro *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*, a questão do eterno feminino é explorado por Uberto Pestalozza (1965). O estudioso (PESTALOZZA, 1965, p.65), adota as religiões, os povos, as crenças e os costumes mediterrâneos da época pré-helênica e helênica como fonte de suas pesquisas, os quais permitem considerar o tema como um arquétipo mítico.

No prefácio da edição francesa, o tradutor Marcel de Corte (1965, p.7), sintetiza o assunto que será tratado ao longo do estudo: a metafísica, as crenças e os ritos que envolvem as incontáveis divindades femininas veneradas pelos mediterrâneos como o fundamento da vida. Para estes, o mundo se constitui a partir de uma Mãe divina, exatamente, como uma criança, um animal, são criados por uma mãe terrestre. Essa

primeira reflexão filosófica se desenvolve na formação do mito grandioso do Eterno Feminino (CORTE apud PESTALOZZA, 1965, p.7).

O tradutor (CORTE apud PESTALOZZA, 1965, p.12) demonstra o eixo sobre o qual Pestalozza desenvolve o estudo: a partir da observação da permanência de estruturas matriarcais que se mantêm nos sistemas patriarcais desenvolvidos ao longo da história. Essas estruturas advêm de uma sociedade matriarcal em que a mulher ocupava uma posição privilegiada – com destaque para a vida religiosa – na época paleolítica superior, constituindo o matriarcado religioso.

Bachofen é apontado como um dos criadores dessa teoria ao introduzir o conceito da “ginococracia” e o do “direito materno” (GEORGOUDI, [199-], p.569), apontando a preponderância e a superioridade da mulher no contexto familiar e na própria sociedade, além do reconhecimento exclusivo da ascendência materna. Sobre essa relação entre a mulher e a religião, diz Georgoudi ([199-], p.573) a partir dos estudos de Bachofen que “nenhum ser é mais religioso do que a mulher” e é esse “pressentimento íntimo da divindade” que concede ao sexo feminino uma autoridade e um poder irresistíveis. Segundo a autora (GEORGOUDI, [199-], p.576), foi graças à inclinação inata das mulheres para o divino, o sobrenatural, o maravilhoso, o irracional que elas conseguiram exercer, por um determinado tempo da humanidade, a maior influência sobre o sexo masculino, destacando a figura arquetípica da Grande Mãe, com a qual se identificam todas as divindades femininas do mundo antigo.

Por meio dessa figura divina, Pestalozza (1965) busca o entendimento do eterno feminino. No entanto, para compreender a essência desse mito, é preciso considerar os princípios diferenciados que envolviam a relação entre homem e mulher naquela época. No que diz respeito às mulheres, elas tinham sensibilidade, capacidade de experimentar as sensações físicas e mentais e um sentido aguçado para a observação. Essas características convergem na maneira como elas veem o misterioso poder de dar a vida, a qual aparece, sempre, acompanhada pela morte (CORTE apud PESTALOZZA, 1965, p.9).

Na religião mediterrânea, o sexo estava relacionado à vida espiritual, como sendo uma manifestação direta do sagrado (PESTALOZZA, 1965, p.47); não era visto como algo vil, sórdido, baixo, impuro, e sim como uma forma de energia criadora, irradiante e difusa, o que determina a ideia da prostituição sagrada. Esse aspecto caracteriza-se como uma instituição religiosa permanente, moderando os excessos e conferido um sentido mais preciso à liberdade sexual coletiva; envolve também, a

exaltação do mistério divino da vida na natureza vegetal, animal e humana (PESTALOZZA, 1965, p.47).

As prostitutas sagradas são, dessa maneira, privilegiadas pela Grande Mãe; elas revelam, por meio da voluptuosidade da carne, as virtudes fecundas e fecundantes da divina Mãe, agindo, também, como propagadoras da vida universal. O autor (PESTALOZZA, 1965, p.46) diz que a maternidade é a função fundamental exercida pela Grande Mãe. No entanto, as suas descendentes – as *Potniai* – vivem entre dois polos: entre a virgindade e o instinto maternal, entre *Déméter* e *Coré*. (PESTALOZZA, 1965, p.48). Isso determina o aspecto ambíguo, muitas vezes, que as caracteriza; ao mesmo tempo em que são lascivas e cruéis, são boas e maternais.

As hierogamias exemplares – união sagrada de caráter sexual entre duas divindades, ou entre um ser divino e outro humano – são os arquétipos míticos necessários à conservação do universo (PESTALOZZA, 1965, p.65). Porém, a questão do adultério também é abordada de maneira diferenciada pelos pré-helênicos. Para esses povos, é um fato comum, ordinário – no sentido que faz parte da ordem instituída – no mundo olímpico (PESTALOZZA, 1965, p.66). Isso porque nenhum deus pode comandar ou reivindicar os direitos sobre as deusas e mulheres divinizadas, pois a divindade suprema é a própria mulher. O autor (PESTALOZZA, 1965, p.66) faz uma ressalva: essas normas e regras valem somente para o mundo divino, não são impostas pelas deusas à comunidade dos fiéis, cujo código moral é bem diferente.

Pestalozza (1965, p.16) afirma que a religião pré-helênica é a religião da Terra-Mãe que, primeiramente, é representada por Gaia. Esta é a guardiã dos mais obscuros mistérios que envolvem a humanidade e, por isso, os homens vivem sob a sua origem eterna e poderes irresistíveis. *Déméter*, *Pérsefone*, *Artêmis*, *Hécate*, *Afrodite* e *Hera* são divindades representantes do mito. Para o mundo pré-helênico, a terra de Gaia e a pele, a carne das mulheres são partes de uma mesma realidade, por isso, deusas e mulheres carnais possuem aspecto divino.

A presença da divindade no feminino e da feminilidade no divino define as *Potniai* por meio das funções divinas e mágicas que possuem. Inicialmente, elas não são representadas sob a forma original de uma deusa, mas como uma realidade transcendente, supra-humana, mítica, situada fora dos limites dos tempos históricos, caracterizando a feminilidade suprema e concreta da divindade: “*Elle vivait et agissait dans le climat intemporel des origines. Cette réalité de la Potnia avait son fondement*

*dans le fait qu'elle était la vivante personification du sacré [...].*"<sup>9</sup>(PESTALOZZA, 1965, p.46). O autor conclui: "[...] *la déesse porte en soi la femme, et la femme porte en soi la déesse.*" (PESTALOZZA, 1965, p.52), ou seja, a deusa possui aspectos da mulher e a mulher, da deusa, e, dessa maneira, com os poderes de criadoras, elas vivificam e renovam o cosmos.

Essas divindades estão intrinsecamente ligadas à natureza. Por isso, os jardins são os lugares reservados aos momentos de epifania, havendo, também, uma série de frutas, flores e vegetais que aparecem relacionados à sexualidade delas – como figurações da vulva, *aidoion*, para os gregos. Esses símbolos, além de representarem o íntimo mistério feminino, encarnam o próprio mistério.

Percorrendo os reinos naturais, essas deusas têm a capacidade de se misturar, de se adaptar ou de transformar, elas mesmas e os outros, em membros de cada um dos reinos, porque, para elas, as fronteiras entre eles são inexistentes. Isso constitui o poder da metamorfose que é interpretada, na maioria das vezes, como uma punição divina ou como um ato divino de piedade, caracterizando a fluidez e liberdade dessas divindades. (PESTALOZZA, 1965, p.28-29). Isso só é possível por conta do pleno conhecimento e poder absoluto que elas têm sobre o mundo vegetal, o qual foi criado pela Terra-Mãe, divindade que tem um instinto vital de geradora inesgotável e de propagadora da vida universal (PESTALOZZA, 1965, p.42).

Ainda no que diz respeito ao mundo natural, o autor (PESTALOZZA, 1965, p.21) aponta para a importância da intervenção da lua na vida da terra e das mulheres. Em relação à primeira, a lua guia o ritmo periódico da agricultura, indicando a época de diversas plantas e o florescimento dos jardins e das florestas; no que diz respeito às mulheres, há uma ligação entre as fases da lua e a vida sexual, incluindo os ciclos menstruais, os quais constituem, para elas, momentos de impureza, mas, ao mesmo tempo, sagrado para os homens. As mulheres atribuem a vida sexual intensa aos astros lunares, sendo este o fator que une Selene a Gaia.

Nessa unidade entre a terra e a lua destaca-se a presença da noite - que representa o aspecto obscuro da Grande Mãe -, e do sol, o qual ama as divindades femininas e mortais e é, passionalmente, amado por elas: "*Il tire du sein profond de la Terre-Mère, de ses immenses reserves de feu, les énergies ignées dont elle l'alimente et qu'il lui restitue en parcourant la voûte celeste, en faisant pleuvoir sur elle des torrents*

---

<sup>9</sup> Tradução livre: "Ela vive no clima intemporal das origens. A realidade da *Potnia* fundamenta-se no fato de que ela é a verdadeira personificação do sagrado." (PESTALOZZA, 1965, p.46).

*de lumière et de chaleur.*”<sup>10</sup> (PESTALOZZA, 1965, p.24). Portanto, vê-se que Hélios é diretamente dependente de Gaia, pois é dela que ele retira força e poder.

A Grande Mãe aparece sob múltiplas denominações e a sua importância deve ao fato dela remeter à origem, à universalidade, condensada no corpo feminino; ela é, contudo, uma ideia dominante, um conceito, estando sempre associada a um culto específico e identificada por meio de uma epiclese – epítetos qualificativos.

Conforme Loraux ([199-], p.54), os partidários da Grande Mãe estão em busca do eterno feminino, o qual contém variações. Considerada, primeiramente, como um arquétipo, explorado por Jung, a autora (LORAUX, [199-], p.55) afirma que “[...] o arquétipo do feminino, ou melhor, o feminino, por essência arquetípico, só se pode captar no modo do impessoal, ou mesmo do transpessoal”, de modo que a Grande Mãe seria o símbolo do impessoal feminino, porque, estando próximo do primordial, é unificador – “[...] falar-se-á, assim, do mito da feminidade em ação como mistério reconciliador do mundo.” (LORAUX, [199-],p.55).

Superior aos demais deuses, porque são resistentes, a Grande, a Mãe, ou as Mães, são edificantes porque, apesar de serem terríveis, são, também, reconciliadoras e consoladoras originárias. Ao lado da filha – par exemplificado por Deméter e Core –, ambas constituem polos arquetípicos do eterno feminino, representando o equilíbrio perfeito, a unidade em um par.

Alberto Manguel (2008), em *Ilíada e Odisséia de Homero: uma biografia*, retoma o tema do eterno feminino para compreender a condição feminina de Helena, na *Ilíada*, e de Penélope, na *Odisséia*, as quais podem ser consideradas *Potniai*. De acordo com o autor (MANGUEL, 2008, p.163), Helena é envolvida por uma atmosfera de complexidade e tem consciência do seu papel emblemático; sua beleza jamais é descrita, a não ser pelos olhos dos admiradores, e é Penélope quem dá sentido à viagem de Ulisses. Ainda que sejam os homens os condutores da ação, quem ocupa o centro das narrativas homéricas são essas mulheres extraordinárias. Na *Ilíada*, a guerra gira em torno de Helena e avança com a disputa por Criseide (prometida a Agamenon) e Briseide (a Aquiles). Portanto, a justificativa das batalhas concentra-se nessas mulheres e a relação entre a força espiritual feminina e a bravura masculina faz avançar a história.

---

<sup>10</sup> Tradução livre: “Ela tira do seio profundo da Terra Mãe, suas imensas reservas de fogo, energias ígneas das quais ela se alimenta e torna a percorrer a abóbada celeste, fazendo chover sobre ela as torrentes de luz e calor.”. (PESTALOZZA, 1965, p.24).



Goethe prolonga a existência de Helena em *Fausto, Parte II* (“Helena: uma fantasmagoria clássico-romântica”) em que Fausto, conquistado pela beleza de Helena, tenta afastar Paris, mas, ao fazê-lo, gera um tumulto. Fausto consegue se unir a Helena, mas se separam após a morte do filho; ele ainda volta para o reino do imperador, onde ganha um terreno imperial, enquanto Mefistófoles, que tentou raptar Helena para levá-la a Fausto, tem a alma conduzida ao céu por espíritos místicos guiados pela alma de Gretchen, que conduz ao eterno feminino.

Helena é caracterizada por Manguel como uma eterna *casus belli*, causando sensação de imortalidade nos homens que sempre a cercavam e lutavam por ela: “[...] parece estar condenada a uma eternidade em que será sempre, tão admirada e tão censurada” (MANGUEL, 2008, p.165). Helena, em Homero, e Gretchen, em Goethe, são, ambas, a encarnação do eterno feminino, ainda que possuam diferentes atributos.

A definição do eterno feminino por Goethe - atração que guia o desejo do homem no sentido da transcendência -, é compartilhada por Manguel já que este delimita o tema a partir da influência e motivação feminina na condução do herói e, ainda, da capacidade de envolvê-lo num universo transcendente através de características próprias: Helena pela beleza e pelo mistério, Penélope pela forma de acalanto e dedicação e Gretchen pela capacidade de “transportar” a alma, caracterizando o feminino sublimado.

### **3.1. As formas do divino feminino: Antiguidade Clássica**

Sabe-se, agora, que a Antiguidade Clássica determinou, em muitos pontos, a visão do feminino e a sua relação com o masculino. É nesse período que desabrocham os mitos, instauram-se e repetem-se arquétipos que, como observado por Meletínski (2002), são negados, primeiramente, e, em seguida, reformulados, recriados e adaptados, conforme a ideologia e o contexto social vigente, ao longo do desenvolvimento da literatura. Dessa maneira, há necessidade de adentrarmos ao universo clássico para investigarmos o contexto de formação desses mitos e arquétipos, com destaque para os femininos. Vimos que, além de deusas, temos as mulheres divinizadas, fato sobre o qual se debruça Nicole Loraux ([199-]) no ensaio intitulado “O que é uma deusa”, em que faz uma distinção entre os dois aspectos do feminino na Antiguidade Clássica: as divindades femininas e o a presença do divino nas mulheres.

Para tal investigação, a autora (LORAUX, [199-], p.34) parte das palavras gregas *théos* e *théa*, respectivamente, deus e deusa. À primeira vista, a diferença entre um e outro é de gênero; no entanto, o sexo dos deuses está relacionado a uma operação mental que une as potências e os elementos no masculino e no feminino. Desse modo, a diferença entre eles é reduzida a uma categoria, como se houvesse apenas um deus e uma potência que determina as funções e os nomes dos diferentes “homens divinos”. Isso permite a afirmação de que “Há deusas, mas o divino não se enuncia no feminino” (LORAUX, [199-], p.35), necessariamente.

A indefinição permanece quando se trata da divisão dos papéis sociais: no mundo divino, por exemplo, não são só os homens os responsáveis pela guerra, Atena encontra-se no mesmo nível que Ares e as deusas se empenham com o mesmo entusiasmo no conflito (LORAUX, [199-], p.36). O fato de os gregos terem duas maneiras de designar uma deusa – pela palavra *théa*, ou empregando a palavra *théos* precedida pelo artigo feminino ou marcada pelo contexto -, demonstra generalização, já que há um termo divino genérico que está além da diferença entre os sexos – *théos* – e uma especificidade quando se trata das deusas, pois há uma palavra especial para designá-las – *théa*. Considerando que, “[...] se a palavra *théa* é uma forma feminina, se toda a *théa* é caracterizada, quando lhe modelamos a imagem, por formas femininas, nada nos diz que, numa deusa, o feminino predomine sobre o estatuto divino.” (LORAUX, [199-], p.40).

Essa análise de Loraux da especificidade que envolve o universo das deusas por meio da própria linguagem condiz com a ideia de Cassirer (2009), o qual acredita que podemos observar o sistema mítico por meio do desenvolvimento da linguagem, uma vez que tanto o mito quanto a linguagem possuem o mesmo processo de enformação espiritual, sendo formas simbólicas, como já visto.

Salienta-se que cada deusa, em si, não constitui uma ideia ou um arquétipo, porque dessa maneira encarnariam faces da realidade feminina, enquanto suas atribuições são múltiplas e o seu campo de ação é bastante variado. Como exemplo, a autora (LORAUX, [199-], p.38) cita Afrodite, que, além de ser considerada a deusa do amor, auxilia na proteção dos políticos, dos magistrados e do povo e mantém relações com os tenebrosos filhos da Noite, com Ares, entre outros.

Desse modo, o desejo fixa-se sempre em mulheres, divinas ou mortais, através dos olhares deslumbrados dos deuses e dos homens. A semelhança entre elas, às vezes, é tão grande que o olhar dos mortais é incapaz de distingui-las. Nesse sentido, Loraux

([199-], p.41) afirma que, ao se assemelhar a uma divindade, a mortal é caracterizada por meio do resplendor do corpo das deusas, além do perfume divino, sendo atribuída a ela, a “quintessência da beleza”: “Porquanto a beleza divina é, por natureza, pura e superlativa, visto exprimir o ser-deus.” (LORAUX, [199-], p.41). Em relação à beleza, a autora lembra o caso de Hera quando perdeu o concurso para Afrodite, o que revela a não ligação entre o belo e o poder.

O interessante é que, enquanto a beleza pertence exclusivamente às deusas, a voz pertence às mulheres mortais – um ser feito de terra e de água, encomendado por Zeus a Hefesto – “[...] inventor para quem nenhum milagre técnico é impossível.” (GIRMAL, 2000, p.195), dádiva suprema concedida por Hermes. Pandora é o exemplo de deusa-mulher: além de conter a voz e a força humana, possui a beleza das virgens à imagem das deusas imortais, demonstrando que “[...] a imitação das deusas não impede que se mantenha a distância entre o deus e o mortal.” (LORAUX, [199-], p.42).

Contudo, a autora (LORAUX, [199-], p.42) atenta para o fato de que uma deusa não é uma mulher e a distância entre elas é mais importante do que a identidade sexual de cada uma. Há certos comportamentos que clarificam isso, como, por exemplo, o perigo que corre um mortal quando se une a uma deusa – a relação de Afrodite com Eneias, o triste destino de algumas amadas de Zeus, como Dánae e Sémele. Cita também como exemplo dessa distância, a questão das deusas virgens, para as quais a castidade é um luxo eminentemente divino. Os mortais e as mortais não podem escolher esse destino sem serem castigados, mas, não é pelo fato de não poderem adotar a virgindade como estado definitivo que a opção pela castidade constituía o grau zero de feminidade das deusas (LORAUX, [199-], p.46).

A separação entre as deusas imortais e as mulheres mortais fica mais clara ao serem observadas as diferentes categorias do feminino que existiam no universo greco-romano, pois “[...] há deusas individuais e o divino no feminino, cujas principais características são o seu número e o seu nome.” (LORAUX, [199-], p.47).

A autora (LORAUX, [199-], p.47) aborda a questão do feminino plural, ou seja, a tendência grega e romana de ver o feminino por um viés múltiplo. Isso contrasta com a individualidade das deusas, o que pode ser representado pelas Horas, pelas Moiras, as Cárites, as Keres, as Nereides, as Oceânides, que, apesar de serem três, são representadas por um único nome. Sobre isso, Loraux ([199-], p.47) diz que há hipóteses como a de que se trata do gosto dos gregos pelas personagens plurais, como se

estas fossem a ilustração, no plano divino, dos problemas encontrados na conquista do número.

Nesse sentido, a tríade seria, talvez, a formulação do plural para os gregos, em oposição ao dual e ao singular, de modo que o feminino é visto de maneira menos homogênea pelos deuses, estando cindido entre as personalidades olímpicas e os coros, que só existem em grupo. Entretanto, a ensaísta afirma que os estudos que remetem a isso ainda são insuficientes para abordar, com mais precisão, o problema do feminino plural – cuja identidade só é percebida por meio do múltiplo, ainda que essa questão seja crucial: “Não se deu relevo suficiente à recorrente evidência deste seres coletivos pelo lado feminino. Como se, entre o feminino e plural, o encontro não fosse devido ao acaso.” (LORAUX, [199-], p.47).

No entanto, as deusas resistem a essa individualização, pois esta interfere, muitas vezes, no processo de metamorfose. Por mais que esse poder permita a elas transformarem-se e adaptarem-se aos diferentes ambientes e situações com o intuito de não serem identificadas, carregam consigo traços únicos e distintos umas das outras, o que permite o reconhecimento – ainda que este aconteça tardiamente. As divindades tentam driblar a individualização pela evocação de uma identidade fluida, caracterizada por certos nomes que ora designam uma deusa singular ora se dividem, a título de epíteto qualificativo (epiclese) - entre várias Imortais, apresentada no exercício de uma função particular. (LORAUX, [199-], p.48). Sendo assim, as divindades femininas caracterizam-se como seres instáveis, unos e plurais, ao mesmo tempo, que podem se diluir por meio de uma epiclese – os epítetos qualificativos. Existem, também, as abstrações divinizadas, como a Fama e a Poesia, por exemplo, as quais, no mundo humano, servem para designar virtudes (Paz, Justiça, Vitória etc).

As ninfas, por sua vez, não são deusas, nem humanizadas e podem, como os mortais, sofrer devido à convivência com os deuses. Há, também, “a grande Indeterminada”, a Grande-Mãe, ou ainda, Geia, que demonstra diferentes maneiras de “ser divina” (LORAUX, [199-], p.49).

Esta, como abordado anteriormente, é a Grande Deusa, a Terra Mãe personificada que simboliza o feminino enquanto metáfora da mãe humana. O culto a essa deusa passa a ser político, tamanha é a veneração pela mãe divina. Isso acontece porque ela concede aos gregos, o alívio da alma, o conforto e a consolação: “O que é que se ganha ao unificar a origem sob a autoridade de uma figura única e materna? Dá-se **satisfação à nostalgia dos primórdios** indiferenciados, talvez inconscientemente

[...]”. (LORAU, [199-], p.60, grifo nosso), posicionamento que caracteriza o matriarcado primitivo explorado por Pestalozza (1965).

Conforme a estudiosa (LORAU, [199-], p.48), todas essas categorias – a Grande Mãe, as deusas e as *Potniai*- comunicam-se entre si, de forma que o feminino surge como “[...] uma potência divina [que] só [tem] existência através da rede de relações que a une ao sistema divino, no seu conjunto.” (VERNANT apud LORAU, [199-], p.47). A mãe primordial, assim, torna-se um arquétipo reproduzido ao longo da Antiguidade Clássica, a qual nos oferece modelos de personagens femininas que foram repetidos, recriados e adaptados na literatura.

Meletínski (1987, p.189) lembra que, para uma correta compreensão das relações entre mito e literatura, é preciso remontarmos a esse tempo antigo, pois, nele, a mitologia é predominante na vida cultural e o mito tem papel ordenador na vida social da tribo. Essa perspectiva clássica dos mitos e arquétipos femininos é a que embasa as nossas análises em torno das personagens femininas de Guimarães Rosa, o qual os redimensionou ao inseri-los no sertão mineiro.

#### **4. A PRESENÇA DO MITO EM *CORPO DE BAILE DE GUIMARÃES ROSA***

*Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão. (ROSA, 1983, p.66)*

O mito em Guimarães Rosa é abordado por muitos críticos que o enfatizam por meio de diversas perspectivas, como a mitopoética (Benedito Nunes), sociológica (Antonio Candido, Walnice Nogueira Galvão, Willi Bolle), a histórica (Ana Paula Pacheco), a psicanalítica (Cleusa Passos, Adélia Bezerra de Menezes), entre outras. Diante disso, constata-se a relevância do tema na obra de Guimarães Rosa, daí, a escolha desse aspecto para a observação da maneira como as personagens femininas são elaboradas.

Guimarães Rosa aparece no contexto brasileiro do século XX inovando suas formas que traduzem algumas tendências da literatura desse século, como a remitologização apontada por Meletínski (1987). Assim, na construção das personagens, busca na metáfora e na analogia um modo de mitificar tanto elas quanto o

espaço em que são inseridas, valendo-se das lendas, do folclore, da tradição, enfim, da vida do sertanejo: “O mineiro é secado por seu país e seu sol, fica resistente como carne seca” (ROSA, 1983, p.86).

Riobaldo, personagem narrador de *Grande sertão: veredas*, redimensiona o sertão, segundo Benedito Nunes (2006, p.335), misturando falares da região dos gerais, transformando-o em espaço universalizado, ontológico, transcendente que abriga a essência humana, lugar onde o homem realiza sua travessia. Riobaldo é o próprio “homem humano”, com a sua fala poética, em luta com o mundo e seus poderes que dão existência ao sertão - uma sùmula do mundo e não uma circunscrição regional (NUNES, 2006, p.338). De acordo com o ensaísta (NUNES, 2006, p.338), “[...] os poderes contra os quais luta o homem, que se debate entre Deus e o Diabo, [...], são os poderes do mito”. O protagonista, em toda a obra, está entre Deus e o Diabo, luta contra as duas forças antagônicas, enfatizando o poder do mito de que nos fala Nunes (2006). Assim, *Grande sertão: veredas* traz, em seu cerne, a perspectiva mitológica que se pode observar em todo *Corpo de baile*.

Olga de Sá (2008, p.122), em seu estudo “A narrativa e seus avessos: o inacreditável”, ao analisar a presença do mito em *Grande sertão: veredas*, afirma que a escritura rosiana não só absorve mitos como influencia o mito original. Em um processo de criação e recriação, Guimarães Rosa amplia a significação do mito, inserindo seus relatos nas coordenadas do mundo das origens. A autora (SÁ, 2008, p.123) também aponta para a relação intrínseca entre a poesia e o mito – ambos são constituídos por imagens e símbolos. Desse modo, o mito posiciona-se além das dimensões da dialética da existência humana, preferindo a ilogicidade tão cara aos pensamentos de Guimarães Rosa.

Em entrevista a Lorenz, o escritor mineiro (ROSA, 1983, p.93) declara: “Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada.”. Ao recusar a lógica – “[...] é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração.” (ROSA, 1983, p.92) – Guimarães Rosa privilegia a metafísica, o mito. De acordo com Cassirer (2009, p.53), o pensamento lógico opõe-se ao discursivo mitológico por conta da maneira como abordam as questões existenciais. Assim, a perspectiva mítica é o meio ideal para o escritor transformar o sertão em um cosmo: “[...] espero uma literatura tão

ilógica quanto a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.” (ROSA, 1983, p.93).

Também na entrevista a Lorenz, Rosa (1983, p.84) declara que, ao escrever, tentou libertar o homem do peso da temporalidade, devolvendo-lhe a vida em sua forma original. Observa-se que esse intuito condiz com a função do mito apontada por Cassirer (2009), Eliade (2010) e Meletínski (1987), uma vez que é consenso para os autores, a tendência do mito de permitir a fuga do tempo histórico, cronológico, profano, concedendo significação à existência e o conforto à alma.

Observamos por meio dessa declaração do escritor que, na busca da mitificação do sertão rosiano, ocorrem dois diferentes processos: ao mesmo tempo em que busca transformar o caótico sertão em cosmo, transformando-se no “sertão-mundo”, de caráter universal, este também absorve as características do local. Assim, o poeta cria um novo mundo, atribuindo-lhe um novo sentido, fazendo-se mestre da realidade por intermédio da criação artística (SÁ, 2008, p.126).

Sendo o sertão “o terreno da eternidade” (ROSA, 1983, p.86), Guimarães Rosa recorre ao mítico, também, como uma maneira de eternizar a obra e o sertão mineiro, uma vez que o mito possui “[...] elementos eternamente consistentes da existência humana” (GRASSI, 1960, p.118-119) e significação eterna. Dessa maneira, a perspectiva mítica empresta perfeição à vida imperfeita e confusa, visando dominar o caos e incluir o indivíduo como comparsa no mundo, transformando-o e enfeitando-o (GRASSI, 1960, p.130).

Viu-se nas proposições teóricas de Meletínski (2002), apresentadas no capítulo II, que a relação entre os arquétipos e a sociedade é indissociável pela ligação entre consciente individual e inconsciente coletivo que determina as imagens arquetípicas, o que podemos verificar nas personagens rosianas - contaminadas pela atmosfera mítica do sertão, reconhecem, a partir desse contato, os próprios desejos e a si mesmas. Nesse processo, o escritor mineiro faz uso de “fragmentos de arquétipos tradicionais” e de mitos clássicos para construir as personagens em meio ao caos e ao cosmos identificáveis no ambiente em que se encontram – o sertão mineiro, no intuito de transformá-lo em um modelo de universo. Assim, ele parte do mito, transforma-o em realidade e retorna a ele, em um processo que condiz com a remitologização (MELETÍNSKI, 1987).

#### **4.1. A tradição clássica dos mitos no sertão rosiano**

Em Guimarães Rosa, a relação entre os arquétipos e a Antiguidade Clássica mostra-se necessária. O autor pauta-se, muitas vezes, no universo greco-romano e judaico na constituição do sertão mineiro e de suas personagens e isso pode ser observado por meio das declarações do próprio escritor.

Na entrevista concedida a Gunter Lorenz (ROSA, 1983, p.73), Guimarães Rosa define-se como um “homem do sertão”, semelhante ao irmão Riobaldo de *Grande sertão: veredas* - “[...] é impossível separar minha biografia de minha obra.” (ROSA, 1983, p.66); “Minhas personagens, que são sempre um pouco de mim mesmo, um pouco muito [...]” (ROSA, 1983, p.92). Desse modo, o escritor mineiro pode ser considerado um “meio-existencialista-cristão [...] meio neoplatônico” (ROSA, 1976, p.54), como declarou o protagonista.

Essa tendência à tradição clássica pode ser observada nas epígrafes de *Corpo de baile*. Nestas, o escritor mineiro vale-se de Plotino e Ruysbroeck, além de cantigas da roça. Nas quatro epígrafes de Plotino <sup>11</sup>, especialmente, observamos temas ligados ao movimento dos astros – especialmente à Terra -, à dança (como movimento do corpo) – e à alma. Os temas abordados por Plotino são caros a Platão no *Timeu*, um de seus diálogos, em que trata das relações entre o corpo e a alma, para a qual a beleza tem papel fundamental, como observa Gabriela Reinaldo (2008, p.85),

A ligação entre o corpo e a alma impulsiona o estudo de Heloísa Vilhena de Araújo *A raiz da alma* (1992), em que faz uma análise das sete novelas de *Corpo de baile* relacionando-as com os sete planetas do sistema solar. Sobre essa obra rosiana, a estudiosa (ARAÚJO, 1998, p.12) diz que é preciso sempre tentar ver o todo a partir de cada novela que explora a dicotomia carne e espírito:

O entrecruzar-se dos sentidos corporais (corpo) e de seu negativo (espírito), produz uma área intermediária, entre corpo e espírito, que é a área própria do contar: a área da imaginação, dos reflexos, da

<sup>11</sup> Epígrafes de Plotino, respectivamente, nos volumes *Manuelzão e Miguilim* (1970), *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965) e *Noites do sertão* (1969a): “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” (PLOTINO apud ROSA, 1970); “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso – diz ele – que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.” (PLOTINO apud ROSA, 1965); “Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” (PLOTINO apud ROSA, 1969a); “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procedo com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.” (PLOTINO apud ROSA, 1969a).



significação, das estórias. A área da alma. [...]. *Corpo de baile* compõe-se de contos sobre o contar: é feito de estórias que contam estórias. É o surgimento do mundo da imaginação, da significação. (ARAÚJO, 1998, p.25)

A significação que advém da realidade, do vivido, “aprendido com a vida”, é a área da imaginação, das “estórias”. Estas, portanto, de acordo com a autora (ARAÚJO, 1998, p.26), não são irreais, como se poderia pensar, apenas possuem outro tipo de realidade que não a palpável, a dos sentidos do corpo; sua realidade é aquela que dá sentido à existência, a da imaginação. As personagens femininas de *Corpo de baile*, da mesma forma, transitam entre o real e a fantasia. Elas são descritas por meio de traços míticos e arquetípicos, e, às vezes, assumem papéis que beiram o divino, o eterno; no entanto, em meio à ação, reconhecem-se humanas. Diz Lina: “-‘ Meu Mocinho: nunca fui soberba... E acho que nem não fui tola. E se não ganhei fama de santa, também pior não tive, em derredor de meu nome...’.” (ROSA, 1965, p.182).

No estudo em pauta, Araújo (1992) baseia-se, muitas vezes, em discursos filosóficos de Platão, em dizeres de Plotino e Píndaro, para entender os mitos, os motivos arquetípicos que florescem na obra de Guimarães Rosa, especialmente, em *Corpo de baile*. A autora (1992, p.12) afirma que, ao imitar o espírito, o movimento da alma é reflexão, consciência e vida, assim como o movimento que se estabelece entre as novelas de *Corpo de baile*.

Como neoplatônico, Plotino concede importância à alma, que, por sua vez, é ligada ao conhecimento e à consciência, como em Platão. O platonismo faz-se presente na obra de Guimarães Rosa principalmente no que diz respeito a Eros, o amor filosófico, que traduz as relações estabelecidas entre personagens femininas e masculinas.

Em *Corpo de baile*, a partir dos estudos de Benedito Nunes (1969), observamos a relevância e mesmo a predominância do amor nas novelas; de “Campo geral” a “Buriti”, várias são as relações e as reflexões que se estabelecem a partir desse sentimento que está relacionado à travessia das personagens. Nunes (1969, p.145) interpreta o tema fundamentando-se na ideia mestra do platonismo, numa perspectiva mística heterodoxa. Ao longo da exposição do estudioso (NUNES, 1969), podemos observar que as proposições de Platão sobre o amor, em *Fédon*, assim como a alma, o conhecimento e a consciência, estão intrinsecamente relacionadas aos mitos e arquetipos – perspectiva sob a qual nos fundamos –, na medida em que o filósofo

personifica tal sentimento no mito de Eros, que nos fornece concepções e características universais do amor em suas diversas encarnações.

A tendência platônica de *Corpo de baile*, considerando as ideias de Plotino, pode ser evidenciada nas relações estabelecidas entre as personagens femininas e masculinas. Por meio destas, cria-se um universo composto de corpo e alma, representando o equilíbrio dos contrários, o que condiz com o estado de eternidade, conforme Araújo (1992, p.169), admirado por Guimarães Rosa: “Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade.” (ROSA, 1983, p.72).

Em outro livro, *O espelho: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa* (1998), Heloísa Araújo faz uma análise dos contos de *Primeiras estórias* e da relação entre eles. Segundo a autora (ARAÚJO, 1998, p.12), é o livro em que Guimarães Rosa estuda minuciosamente o homem humano que aparece em *Grande sertão: veredas*. De acordo com ela (ARAÚJO, 1998, p.12), em *Primeiras estórias*, o escritor apoia-se fortemente na tradição da cultura ocidental, “[...] que lhe veio por intermédio de suas três grandes veias principais: a grega, a judaica e a latina”. À combinação dessas três culturas dá-se o nome de helenismo (MOMIGLIANO apud ARAÚJO, 1998, p.12) que, cristianizado nos primeiros séculos da era moderna, forma a base da cultura ocidental, que, por sua vez, é a raiz profunda da tradição adotada por Guimarães Rosa; isso pode ser evidenciado pelos seus temas e pela concepção de mundo e do homem – do homem humano.

O helenismo que caracteriza a obra do escritor mineiro, assim, é denominado helenismo cristianizado, o “helenismo em via da cristianização”. Em *Primeiras estórias*, de acordo com Araújo (1998, p.13), há a transformação de temas mitológicos e artísticos em um tema eminentemente religioso. A autora (ARAÚJO, 1998, p.13) exemplifica o processo com o conto “O espelho”, como se o mito, ao adentrar-se à mentalidade sertaneja e ser instaurado como realidade, torna-se uma religião, uma crença, baseada nos princípios cristãos – nesse caso, a questão da essência e da aparência, do corpo e do espírito, do bem e do mal.

Em *Corpo de baile*, no que concerne às personagens femininas, podemos notar a fusão das dimensões – míticas e cristãs -, pois os mitos e arquétipos tradicionais e clássicos que as caracterizam, como, por exemplo, o da Grande Mãe e da deusa Afrodite – os quais podem ser notados em Dona Rosalina, em Maria da Glória e em Doralda -, são mesclados e aparecem ao lado das figuras divinas do cristianismo, como a Virgem Maria e Maria Madalena.

Dessa forma, Guimarães Rosa não reproduz fielmente os mitos femininos clássicos, cristãos e/ou pagãos, mas se vale deles para conceder traços míticos a suas personagens.

#### **4.1.2. Traços míticos e arquetípicos nas personagens femininas de *Corpo de baile: a eternidade***

Por meio da ação das personagens femininas de Guimarães Rosa, observa-se que os aspectos míticos e arquetípicos auxiliam na construção e na elaboração dos papéis sociais assumidos por elas. Essa caracterização mítica constitui-se pelos traços míticos atribuídos ao sertão mineiro, de forma que Guimarães Rosa transforma o caos interno do universo em cosmo, num processo de cosmicização poética do caos que, como observa Meletínski (2002, p.39), constitui o *pathos* – o acontecimento, o sofrimento e a emoção - do mito, refletido no todo harmonioso e organizado de *Corpo de baile*.

Desse modo, observa-se que, na maioria das novelas de *Corpo de baile* – “Campo geral”, “Uma estória de amor”, “A estória de Lélío e Lina”, “O recado do morro”, e “Buriti” – o fator social relacionado, especificamente, ao incesto, é responsável pela instauração do conflito vivenciado pelas personagens, ocasionando o caos no seu interior; pode-se notar que a (re)organização desse universo se dá pela intervenção das personagens femininas. O sertão, assim, é configurado como um lugar transcendente, que propicia a elevação da alma por meio das personagens, especialmente, das femininas que são a representação do eterno feminino.

Observa-se que no conceito de eterno feminino, como explorado no capítulo anterior, confluem diversos aspectos míticos e arquetípicos advindos de diferentes divindades. Como, por exemplo, os que caracterizam a Grande Mãe – o conforto da alma, a proteção, o acalanto, a salvação-, a deusa Afrodite – beleza e sedução -, Atena – sabedoria - e Pandora, que, além dos poderes divinos, contém atributos humanos. Desse modo, ele é definido como sendo: “[...] o mito da feminidade em ação como mistério reconciliador do mundo.” (LORAUX, [199-], p.55); “[...] uma potência divina [que] só [tem] existência através da rede de relações que a une ao sistema divino, no seu conjunto” (VERNANT apud LORAUX, [199-], p.47) e, ainda, como “ [...] a atração que guia o desejo do homem no sentido da transcendência” (MANGUEL, 2008, p.165).

Meletínski (1987, p.240) afirma que a passagem de um polo a outro – do caos ao cosmo – é intermediada pelas atividades dos deuses. Sendo assim, pela ação, as

personagens femininas nas novelas de *Corpo de baile* são elevadas ao patamar de deusas quando consideramos a sua relação com as personagens masculinas.

As mulheres são responsáveis por essa transferência porque são dotadas de elementos divinos, são sensíveis, e isto faz com que tenham uma percepção diferenciada dos acontecimentos e do mundo. São as detentoras da visão mítica e, por isso, o trânsito entre as duas esferas – do caos ao cosmo - é permitido a elas; também contribui para esse processo, o fato de elas serem caracterizadas pela duplicidade típica feminina, como aponta Meletínski (2002, p.109) ao abordar o arquétipo da Grande-Mãe.

Na vasta galeria dessas personagens rosianas, destaca-se a função maternal – em sentido amplo, que extrapola os limites da família, dos laços de sangue - ocupada por elas, como destacado por Cleusa Passos em *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias* (2000), no capítulo intitulado “Às sombras frouxas da maternidade” (PASSOS, 2000, p.91-131). Neste, a autora (PASSOS, 2000, p.91) afirma que a maternidade adquire “contornos literários comoventes, sugestivos de aguda sensibilidade do autor ante sentimentos mais específicos do universo feminino”. E, obedecendo ao mesmo processo de elaboração dos demais elementos que compõe a narrativa rosiana, as mulheres, ao mesmo tempo em que acalantam, também seduzem, compondo o “mundo misturado” de Guimarães Rosa em que se preza pelo equilíbrio: sensualidade e maternidade, nesse sentido, aparecem lado a lado. Assim, a função materna pode por vezes representar uma barreira à feminilidade, como em Sinhá Secada e na Benfazeja, ou não, como representado na personagem de Dona Rosalina, por exemplo.

Vê-se que as personagens femininas em *Corpo de baile* são elaboradas a partir do arquétipo da Grande-Mãe, das deusas da fertilidade, da mãe-Terra, ora assumindo as suas funções, ora distanciando delas e recusando o tal papel. Nesse sentido, também representam o sólo nacional, “[...] cuja perda ameaça cada indivíduo com o caos interior”, da mesma forma como acontece em Dostoiévski, demonstrado por Meletínski (2002, p.264). Diante disso, as mulheres estariam relacionadas à atmosfera mítica do sertão rosiano, porque ligadas intrinsecamente ao universo religioso, divino. Sendo parte primordial deste universo, conferem abrigo e encantamento e proteção para aqueles que o habitam.

Cleusa Rios Pinheiro Passos (2000, p.15) aponta as dificuldades encontradas pelas personagens femininas em Guimarães Rosa na busca do eterno feminino – embora não mencione esse tema. No entanto, elas encontram maneiras de driblar os obstáculos impostos por um sistema patriarcal de modo que passam a ser representantes do eterno

feminino por manter a essência feminina – a ligação com o sobrenatural, com o divino, propiciando proteção e acalanto:

Todavia, a configuração do feminino revela peculiaridades que estão longe de se mostrar desprezíveis para a abrangente compreensão do intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrentar tantos obstáculos naturais e socioculturais. A fim de fazer parte do mundo masculino, é preciso muitas vezes, que dissimule, oculte seu corpo abdicando de amor e prazeres [...]. (PASSOS, 2000, p.15)

O escritor mineiro insere essas personagens nos moldes patriarcais, mas, ao mesmo tempo, confere traços míticos e arquetípicos às mulheres do sertão, estabelecendo diálogo com a tradição clássica e criando, dessa forma, um elo entre o local (sertão) e o universal. Isso permite a elas a transgressão e, ainda que possam ocupar o centro da narrativa, não podem ser desvinculadas das masculinas, visto que são estabelecidas diversas relações entre elas, fundamentais para a compreensão dessas personagens, cada uma com sua “verdade peculiar e contexto” (PASSOS, 2000, p.22).

Através desses traços concedidos às personagens, tanto masculinas quanto femininas, e da estrutura mítica de sua narrativa, como o tempo e o espaço, o escritor mineiro busca a mitificação do sertão, a transformação do caos em cosmo, o que é demonstrado nas análises seguintes das novelas “Dão-lalalão”, “Cara-de-Bronze” e “O recado do morro”, respectivamente:

Guimarães Rosa entra na Ordem do Universo ao refletir em sua obra, o paradigma do eterno. Sua obra não reflete o universo – não é cópia da cópia -, mas sim cria um universo ele mesmo, tirado de seu caos interior, com os olhos do espírito postos no paradigma, de acordo com a Providência divina: *Pronoia*. Guimarães Rosa é o demiurgo, é o poeta. É o poeta de *Corpo de baile*. (ARAÚJO, 1992, p.171, grifo da autora).

## 5. “Dão-lalalão”: a ambiguidade transgressora e o mito recriado

### 5.1. *Corpo de baile* e “Dão-lalalão”: os olhares da crítica

[...] o diabo do livro [*Corpo de baile*], [...] também foi um pouco febrilmente tentado arrancar de dois caos: um externo, o sertão primitivo e mágico; o outro, eu, o seu Guimarães Rosa [...]. (ROSA, 2003, p.87).

Dentre os elementos que constituem o cosmo que é *Corpo de baile*, Guimarães Rosa transfere ao protagonista de “Dão-lalalão” o seu, inspirador, caos interior (ROSA, 2003, p.87).

Nessa novela, deparamo-nos com a história de Soropita, um ex-jagunço que, nas viagens entre o Andrequicé e o ão, enfrenta conflitos internos, criando, imaginando pessoas e acontecimentos para lidar com seus medos e receios. Ambicionando o eterno, Guimarães Rosa trata, nessa novela, do amor, do sexo, da traição, do medo, da existência de um ser inquieto, perturbado, desconfiado - “Sabia, sabia que estavam falando dele; sabia-o, como coisa de pega e pesa. E o firo daquilo o irritava.” (ROSA, 1969a, p.29) -, que convive com o caos da alma. O estado delirante do protagonista acontece, principalmente, por conta do passado violento - “[...] Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” [...]” (ROSA, 1969a, p.28) - que lhe rendeu cicatrizes, externas e internas, e do casamento com Doralda, ex-meretriz que morava em Montes Claros. Ela deixou a profissão para se dedicar à vida de esposa de Soropita e, orgulhosa da vida passada, é uma das causas e a solução, ao mesmo tempo, das situações vivenciadas pelo protagonista.

Considerada como poema, na 4ª edição de *Noites do sertão*, publicada em 1969 – terceiro volume de *Corpo de baile*, após a tripartição da obra -, “Lão-dalalão (Dão-lalalão)” tem o tema anunciado em “A estória de Lélío e Lina”, novela lançada no livro *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965): “O amor era isso –lãodalalão – um sino e seu badaladal.” (ROSA, 1965, p.237). Para Nascimento (1999, p.64), a comparação do amor ao badalar do sino indica o tema básico da novela: o amor que é festa, que salva e transforma, indicando o duplo renascimento de Soropita. O primeiro, quando ele passa de homem solitário a apaixonado e o segundo, quando há a superação dos seus medos e descobre a si mesmo. Segundo a autora (NASCIMENTO, 1999, p.65), “Dão-lalalão” traz no título uma ligação com a personagem Lalinha – Lala, Leandra -, de “Buriti” pela presença dos fonemas /l/ e /n/ que, de acordo com Ana Maria Machado (2003, p.155), indicam uma atmosfera de sensualidade e languidez.

O fato de, no terceiro volume, a novela de Doralda e Soropita aparecer ao lado da história de pares como Miguel e Maria da Glória, nhô Liodoro e Lalinha, realça o erotismo e a temática amorosa presentes nas duas novelas. Esses elementos comuns entre elas são relevantes na obra do escritor mineiro e, por isso, já foram bastante abordados pela crítica por meio de diversos enfoques – sociológico, psicanalítico, histórico -, os quais contribuem para a compreensão dos diferentes aspectos do texto

rosiano. Dentre esses estudos, podemos citar os de Benedito Nunes (1969), “O amor na obra de Guimarães Rosa”; de Cleusa Passos (2000), *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias*; de Luiz Roncari (2004), *O Brasil de Rosa* e de Maria Célia Leonel (2012), “O amor em novelas de *Corpo de baile* de Guimarães Rosa”, para citar alguns.

Outros muitos trabalhos analisam a multiplicidade de temas presentes na novela e a sua relação com as demais narrativas de *Corpo de baile*, como a tese de Elisabete B. de Faria (2008), *Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de “Corpo de baile”*, em que a novela é estudada a partir da comparação com “Buriti” e a “A estória de Lélío e Lina”. Há, também, aqueles que a estudam de maneira isolada, como o ensaio de Ronaldes de Melo e Souza (2008), “Eros e psiquê em “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”” e a dissertação de Tânia Nascimento (1999), *A narrativa redentora de “Dão-lalalão” (o devente)*, embora nela se estabeleçam relações com “O recado do morro” e “Buriti”.

A autora (NASCIMENTO, 1999, p.43) do último estudo citado apresenta, no capítulo intitulado “Fortuna crítica”, os trabalhos até então publicados sobre “Dão-lalalão”. Em suma, eles se referem ao estudo do tempo na narrativa, como a dissertação de Susana Kampff Lages, o ensaio de Antônio Fornazaro e o de Regina Célia Cabral. Menciona-se (NASCIMENTO, 1999, p.48), ainda, aqueles que fazem uma leitura mítico-religiosa, como os de Antônio Cirurgião e de Heloísa Vilhena de Araújo. Estes, por sua vez, condizem com a leitura que adotamos na análise da personagem feminina nessa novela de *Corpo de baile*.

O trabalho de Bento Prado Júnior (1985), “O destino cifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa” também merece destaque no que diz respeito à fortuna crítica de “Dão-lalalão” por tratar da questão da memória em Soropita: “consciência que se demora na recapitulação de sua existência”. (PRADO JR, 1985, p.202). Outros estudos sobre a novela partem das declarações de Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri (ROSA, 2003).

Na correspondência trocada entre eles, o escritor mineiro afirma que, entre as páginas de “Dão-lalalão”, há “uma espécie de paráfrase do ‘*Cântico dos Cânticos*’” (ROSA, 2003, p.80), além de trechos que remontam ao apocalipse bíblico (ROSA, 2003, p.81) e à *A divina comédia* de Dante (ROSA, 2003, p.83). O inferno dantesco, por exemplo, pode ser notado nos momentos em que Soropita se depara com a figura de Iládio e Sabarás, negros que encarnam o demônio. O autor (ROSA, 2003, p.86) afirma que a evocação desses clássicos foi intencional, pois se trata de “verdadeiros

acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos.” (ROSA, 2003, p.86) – o que ele, Guimarães Rosa, busca abordar na novela.

Fundamenta-se nessas afirmações, o estudo de Adélia Bezerra de Menezes (2010), intitulado “Dãolalalão ou o *Cântico dos Cânticos* do Sertão: um sino e seu badaladal”, capítulo V do livro *Cores de Rosa*. Nele, a autora (MENEZES, 2010, p.135-161) busca detalhar a presença do *Cântico* bíblico destacando a maneira como foi recriado pelo escritor mineiro – as trocas lexicais, adaptações vocabulares, espaciais, entre outras. O assunto também é tratado no ensaio de Elissandro Lopes de Araújo (2010), “A trama estética nos horizontes de leitura de ‘Dão-lalalão’”. Baseando-se na estética da recepção, o autor (ARAÚJO, 2010) define a novela como uma atualização estética dos *Cânticos* da Bíblia, por concretizar “novos significados e novas experiências com um texto literário consagrado pela tradição crítica e cultural.” (ARAÚJO, 2010, p.44). Há, ainda, a dissertação de Silmara Aparecida Ribeiro Januário (2011), *Do amor humano ao amor divino: correspondências entre “Dão-lalalão (o devente)” e A divina comédia*, identifica as diversas passagens da obra de Dante, as quais são transferidas e recriadas na novela de *Corpo de baile*.

Menezes (2010, p.137) afirma que o *Cântico* é “o mais sensual livro da Bíblia” e “se tornou o arquétipo do encontro amoroso, da unificação dos contrários e da integração.” Como é comum em Guimarães Rosa, nada é colocado no texto aleatoriamente, de modo que o *Cântico* corresponde à história de amor vivenciada por Soropita e Doralda, o encontro dos opostos, dos contrários, do medo e da coragem.

## 5.2. Soropita: o real e o imaginado

*Deus podia ter botado os cegos no mundo, para vigiarem os que enxergavam.* (ROSA, 1969a, p.35).

Ana Maria Machado (2003), em *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*, dedica-se à análise da significação dos nomes na obra de Guimarães Rosa, visto a relevância destes na caracterização e definição das personagens. Assim, a autora (MACHADO, 2003, p.186) diz que o nome Soropita/Surripita evoca sujo de suor, surro e, ao mesmo tempo, sarro, a exigir a água clara da amada Doralda. Lembra, também, sorver e pitar:



Ele é o só **Soropita** que, à força de se fechar em si mesmo, se entrega a **soturnos** pensamentos que tomam conta dele. Até que, subitamente, **os sopita e, num supetão**, passa a agir. Uma ação sempre violenta, inesperada, de armar **sururu** ou dar **surras** [...] **Surupita é súbito e age de supetão**. (MACHADO, 2003, p.185 grifo nosso).

A questão do nome em Guimarães Rosa condiz com a perspectiva do mito apontada por Cassirer (2009, p.17). De acordo com o filósofo (CASSIRER, 2009, p.17), no período do helenismo, acreditava-se que a configuração mítica pudesse ser lida a partir do nome, de forma que “nome e essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, em que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e [...] contém em si a força do ser [...]” (CASSIRER, 2009, p.17). Sendo assim, em “Dão-lalalão”, observamos que o nome do protagonista carrega os traços de sua personalidade, assinalando sua maneira de ser e pensar. Há, portanto, uma fusão entre o signo e o símbolo, como nos mitos.

O aspecto mítico da personagem é acentuado quando se trata da relação que ele mantém com a natureza. No início e no fim da narrativa, deparamo-nos com a caracterização do protagonista que privilegia essa ligação: “Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achego, que o animal, ao parecer, sabia e estimava.” (ROSA, 1969a, p.5); “O cavalão branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. Não esporeava, a bem dizer.”. (ROSA, 1969a, p.78). Parece existir uma cumplicidade entre a personagem e o animal, uma vez que este não precisa ser esporeado para atentar as vontades do dono.

Para Meletínski (1987, p.189), o pensamento mitológico é marcado pela inseparabilidade do homem e da natureza. Dessa maneira, os homens primitivos encaram os acontecimentos por meio dos sentidos e dos instintos, como Soropita: “Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato [...]” (ROSA, 1969a, p.6). Diante disso, podemos afirmar que o pensamento mítico é que determina a visão de mundo do protagonista, que se deixa guiar pela relação empática com a natureza, pela memória, pelos cheiros, sons, sentidos e sentimentos. Isso acontece porque a lógica desse pensamento é simbólica e metafórica e privilegia a sensibilidade (MELETÍNSKI, 1987, p.196).

Esses elementos são percebidos nas descrições daquele que conta a história colocando-se fora da *diegese*, o que caracteriza o narrador heterodiegético – “narrador ausente da história que conta” (GENETTE, [19--], p.243). Este, inicialmente, vale-se da

focalização externa – aquela em que “o herói age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento dos seus pensamentos ou sentimentos.” (GENETTE, [19--], p.187). Essas descrições são detalhadas e o olhar de quem narra parece acompanhar cada passo da personagem protagonista. Em algumas partes da narrativa, deparamos com momentos de intrusão desse narrador - “Surupita nunca não brincava. Será que vinha não prestando atenção ao conversado? Ou tinha falado com segundas vistas? O certo é que era estúrdio.” (ROSA, 1969a, p.42).

Nesses trechos são instaurados questionamentos que nos fazem refletir sobre a conduta de Soropita e de Doralda, de modo que o narrador é o responsável, na maioria das vezes, pelas insinuações que surgem na história. Estas reforçam as divagações e hipóteses criadas por Soropita em relação a Doralda e fazem com que o narrador também se caracterize como uma figura singular na novela, por contribuir para a construção da ambiguidade no texto. Esta não está só nas palavras utilizadas para expressar as ideias, mas também na caracterização das personagens e na estrutura narrativa, instaurando o clima mítico. De acordo com Cassirer (2009, p.18), na ambigüidade está a fonte primeva de todos os mitos.

A narração, assim, é constituída pela alternância entre os acontecimentos exteriores, que envolvem a história de Soropita, e os interiores, os conflitos vivenciados por ele - “Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação.” (ROSA, 1969a, p.5). Nesse movimento, alterna-se, também, a focalização, que, de externa passa a interna, quando o narrador adota o protagonista como focalizador, contando a história por meio do seu ponto de vista (GENETTE, [19--], p.187). Esse recurso estilístico faz com que o protagonista se torne o manipulador indireto do discurso (PASSOS, 2000, p.75). Tamanha é a fidelidade que se cria entre as duas categorias – protagonista e narrador -, que temos a impressão de que é o próprio Soropita quem conta a sua história: “Em rota, sob sol, sede e caminhadas, muitas marchas, acompanhavam **a gente**, no mesmo moroso, no mesmo consolo, o quente de seus corpos, o cheiro grosso, inteiro, maior que a inocência.” (ROSA, 1969a, p.34, grifo nosso). Essa impressão é causada pela utilização da focalização interna aliada ao uso do discurso indireto livre, muito comum nas obras de Guimarães Rosa. Para Faria (2008, p.121), esse tipo de discurso, na narrativa, tem o efeito de conjugar as vivências de Soropita à voz do narrador, expressando, com intensidade emotiva, o turbilhão que acomete a alma da personagem.

No que diz respeito ao narrador e à focalização, Maria Célia Leonel (2012)<sup>12</sup>, ao relacionar essas categorias narrativas à construção da temática amorosa nas novelas de *Corpo de baile*, chega à conclusão: em todas elas, o narrador é heterodiegético. Contudo, nas novelas em que o amor se destaca como tema central, ou seja, em “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-lalalão” e “Buriti”, há o predomínio da focalização interna, enquanto, nas demais, prevalece a externa. Para a autora (LEONEL, 2012), isso se deve ao fato de as novelas que tratam do amor com mais intensidade, abordarem, conseqüentemente, a travessia interna das personagens.

Para Roncari (2007, p.130), o ponto de vista narrativo está tão colado ao do herói que com ele se confunde. E a utilização do estilo indireto livre, para o autor (RONCARI, 2007, p.130), dissolve as fronteiras entre o que é de Soropita e o que é do narrador, dificultando as comprovações em torno de Doralda. Por conta dessa técnica narrativa, não se sabe, realmente, se atrás de uma Doralda querida existe uma traidora, se tudo isso não passa de percepções subjetivas do herói ou formulações do narrador. Segundo o estudioso (RONCARI, 2007, p.130), pode ser as duas coisas com o intuito de dificultar a apreensão do sentido mais verdadeiro do relato. Isso condiz com a própria essência ambígua das personagens, de modo que podemos afirmar que, na novela, os elementos estruturais da narrativa se correspondem e se entrelaçam na construção do tema, obedecendo ao sincretismo (MELETÍNSKI, 1987, p.121) característico do mito.

Em busca dessa unidade mítica, o protagonista tenta se livrar das lembranças do tempo de ex-vaqueiro, que lhe deixou marcas, externas (cicatrices pelo corpo) e internas (a dor, o medo, as cruéis lembranças):

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma [...]. Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. **Só pensar no passado daquilo, já judiava.** (ROSA, 1969a, p.11, grifo nosso)

Elas são uma das causas dos tormentos e devaneios vivenciados pelo protagonista no presente da narrativa e, também, responsáveis por ele ter se tornado um ser hipocondríaco e com mania de limpeza. Faria (2008, p.120) atenta para a

---

<sup>12</sup>Trata-se da comunicação intitulada “O amor em novelas de *Corpo de baile* de Guimarães Rosa” apresentada pela autora (LEONEL, 2012) no 60º Seminário do GEL, realizado em São Paulo-SP, no dia 05 de julho de 2012. O que aqui se encontra desse trabalho, refere-se às anotações particulares resultante da presença nessa apresentação.

persistência do motivo das cicatrizes, já visto em Ulisses na *Odisséia* de Homero. Estas favorecem, segundo a autora (FARIA, 2008, p.120), a interiorização da personagem e o reconhecimento do protagonista pelo aspecto negativo, além de demonstrar o esforço para extinguir da memória o passado turbulento, tenso e sofrido.

Perturbado, Soropita sente-se diante de uma eterna perseguição – “[...] tudo na vida era sem se saber e perigoso, como se pudessem vir pessoas, de repente, pessoas armadas, insultando, acusando de crimes, transtornando. Dormir, mesmo, era perigoso, um poço – dentro dele um se sujeitava.” (ROSA, 1969a, p.70) - e de uma necessidade: apagar o passado - “Seu segredo. Nem Doralda nunca o saberia; mesmo quando ele invocava aqueles pensamentos perto dela, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio – **o sapo, na muda, come a pele velha.**” (ROSA, 1969a, p.23, grifo nosso).

Agindo sempre com medo do que possa lhe acontecer, o que revela também o sentimento de culpa em relação ao passado – como bem dizem o título, “Dão-lalalão: o devente” e o ditado popular: “Quem não deve, não teme.” (NASCIMENTO, 1999) -, ele permanece sempre à espreita, em alerta, como se as armas, tão bem dominadas por ele, garantissem a segurança que ele não tem em si próprio: “No coldre, tinha ainda um niquelado, cano longo, com seis balas no tambor. Soropita confiava neles [...], essas armas, que ele jamais largava de si.” (ROSA, 1969a, p.6). Pelo fato de Soropita, ao mesmo tempo, arrepender-se do passado de jagunço e manter, no presente da narrativa, os costumes de outrora – sempre sacar das armas -, é possível afirmar que essa personagem se caracteriza pela ambiguidade indicada por Candido (1983, p.305).

O casamento com Doralda potencializa esses sentimentos, pois, além de temer o próprio passado, Soropita receia que os moradores do ão, incluindo seus amigos, descubram a origem da esposa. Assim, a personagem aparece como um ser conduzido, apesar da relação com a natureza, pelos princípios morais em que a sociedade se estrutura, num movimento entre o mito e o fato, a história (CANDIDO, 1983, p.306).

A sua perturbação é ainda maior porque Doralda contraria o arquétipo da donzela, da princesa (MELETÍNSKI, 2002, p.143), sendo caracterizada como a mais diferente entre as mulheres conhecidas pelo protagonista: “Outra não podia nascer da qualidade melhor, **mais distinta e perfeita** para se guardar respeito, do que Doralda.” (ROSA, 1969a, p.55, grifo nosso). Os gostos e a conduta dessa personagem opõem-se aos do protagonista, de modo que, nessa relação, há o encontro dos contrários: “Doralda gostava de bebidas de regalo. Se dava por um cálice de vinho.” (ROSA, 1969a, p.10);

“Mas, cheiro de cachaça, de distância de uns cinco palmos já o ofendia. Se lembrava do velho. Ainda era mocinho, primeira ocasião em que estava provando aguardente [...]” (ROSA, 1969a, p.10).

Essa união só pode ser sustentada porque, ambos são ambíguos. Soropita, ao mesmo tempo em que busca zelar pela moral e justiça, admira a maneira de ser de Doralda, a liberdade com que trata dos assuntos mais delicados. Doralda, por sua vez, apesar de se orgulhar do passado de meretriz, foi capaz de alterar o seu destino em busca de uma vida privativa, diferente da que vivia, aproximando-se da maneira de ver e viver de Soropita. A conjugação dos contrários reforça a ideia da complementaridade entre masculino e feminino e a ambiguidade afetiva, delimitada por Candido (1983, p.305), que consiste na oscilação entre o sagrado e o profano, entre o permitido e o proibido, entre homem e mulher:

Doralda era corajosa. Podia ver sangue, sem deperder as cores. Soropita não comia galinha, se visse matar. Carne de porco, comia; mas, se podendo, fechava os ouvidos, quando o porco gritava guinchante, estando sendo sangrando. E o sangue fedia, todo sangue, fedor triste. Cheiros bons eram o do limão, de café torrado, o de couro, o de cedro, boa madeira lavrada; angelim-umburana – que dá essência de óleo para os cabelos das mulheres claras. (ROSA, 1969a, p.11-12).

Na passagem, podemos notar uma certa sensibilidade por parte do protagonista que sente pena das galinhas e dos porcos ao serem mortos para se tornarem alimento. O pensamento do protagonista, expresso pelo narrador, assinala o aspecto sensorial por meio do qual Soropita é guiado, além de firmar o caráter mítico de seu pensamento, pois fica evidente na citação a empatia com os animais, com a natureza.

Em *A raiz da alma* (1992), Heloisa Vilhena de Araujo, diz que por todo o *Corpo de baile*, os sentidos do corpo, relacionados aos quatro elementos que os propiciam – ar, terra, fogo e água – estão presentes. De acordo com a autora (ARAUJO, 1992, p.21), o ver está relacionado ao fogo, à água está ligado o escutar, e o cheirar, ao ar; a esses sentidos, ligam-se, também, os contrários, como o não-ver (o invisível), o não-escutar (o inaudível) e o não-cheirar (o inodoro).

Na novela, como não poderia deixar de ser, os sentidos são tomados duplamente, seguindo a caracterização das personagens: Vênus/Afrodite aproxima-se dos cheiros bons, aos perfumes, ao aspecto positivo da água, e Marte, dos cheiros maus, da negatividade da água, da carnificina da guerra, respectivamente, Doralda e Soropita. .

Segundo Faria (2008, p.128), por meio dessa caracterização, o antigo jagunço e a ex-meretriz simbolizam a força de Eros, “iluminando os escuros abismos da alma humana, e retratam, por certo, a capacidade de renovação infinita, do mal para o bem, do escuro para a claridade [...]”. (FARIA, 2008, p.128). Essa luz, por sua vez, é representada pela dourada Doralda:

A empregadinha vinha trazendo o café. – “Onde está **Dona Doralda?**” – o nome dela era mesmo para se dizer com força de direito, de orgulho. Seo Surupita, **Dona Adoralda** já vinha... **Era preciso trazer luz**, nem uns enxergavam mais os outros; quando alguém ria, ria de muito longe. O capítulo da novela estava terminado. (ROSA, 1969a, p.48).

No trecho, faz-se referência à novela do rádio ouvida por Soropita em suas passagens pelo Andrequicé. Esta é acompanhada pelo protagonista que a reconta aos moradores do Ño, que esperam pelos acontecimentos a cada chegada do ex-jagunço: “Soropita começou a recontar o capítulo da novela. Sem trabalho, se recordava das palavras, até com clareza – disso se admirava. Contava com prazer de demorar, encher a sala com o poder de outros altos personagens.” (ROSA, 1969a, p.48)

### 5.2.1. As histórias secundárias: reflexo e reflexão

Embora haja menções à novela do rádio por toda a narrativa, ela não é relatada no texto, apresentando-se como um dos motivos das viagens de Soropita - o que demonstra, também, o apreço do protagonista pelas “estórias”. Há, contudo, narrativas que se entrelaçam com a história de Soropita e Doralda e cada uma delas é denominada como “narrativa segunda”, em relação à narrativa primeira (GENETTE, [19--], p.227). Como exemplo dessas narrativas segundas, citamos a do seu Quincôrno e a do Major Brão, por considerá-las as mais relevantes na função que assumem.

Vê-se que essas histórias são reflexos da condição do protagonista e, por meio delas, a personagem principal também reflete sobre sua condição. Ao ouvir a história de seu Quincôrno, Soropita tem medo de se ver na mesma situação da personagem – traído e impotente. Uma vez que o ex-vaqueiro já vivenciou uma situação parecida, ele teme a repetição, o que o faz pensar no suicídio:

Mal a mal, com Doralda, uma vez, também tinha acontecido – felizmente foi só algum descaído de saúde, passageiro -; e foi um trago de sofrimentos. Tinha não podido, não, leso, leso, e forcejava por mandar em si, um frio que o molhava, chorava quase, tascava os

freios. Doralda, boazinha, dizia que às vezes era mesmo assim, não tinha importância, que nenhum homem não estava livre de padecer um dissabor desse momento; passava as mãos nele, carinhosa, pegava nele, Soropita, como se brinca. Mas ele não aceitava de ficar ali, fechando os olhos, num aporreado inteiro, pavoroso fosse mandraca, **podia durar sempre assim, mas então ele suicidava;** e sobre surdo passava o pensamento daqueles homens, no Brejo-do-Amparo, aqueles valentões, e os outros – ele não queria o reino dos amargos, **o passado nenhum, o erro de um erro de um erro...** (ROSA, 1969a, p.21, grifo nosso).

O trecho que demonstra um dos momentos de fraqueza de Soropita é contrastado, em seguida, com a narração da superação do protagonista diante desse problema – “Precisava de tomar cassinga não; homem era homem até por demais, o que a Deus agradecia. **Se não, porque e para que vivia um?**” (ROSA, 1969a, p.21, grifo nosso), acompanhando o ir e vir estabelecido na narrativa, por meio de diversos procedimentos, como se verá adiante.

Seguindo esse movimento, adiante, temos um retorno ao passado – por meio de uma analepse: - “ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.” (GENETTE, [19--], p.37 - em que se demonstra os momentos de glória da personagem, explicando, de certo modo, a sua condição no presente: “[...] - “Surrupita não erra tiro. [...] Cinco p’r’o bom cemitério! Surrupita saiu também levado carregado, foi p’r’a santa-casa, tiveram de fazer operação, tratar, antes que estivesse em estado de comparecer em tribunal...”[...]).(ROSA, 1969a, p.29).

É interessante notar que essa parte da história é apresentada entre parênteses. Esse recurso narrativo proporciona uma pausa na narrativa, como se o que estivesse sendo narrado fosse algo velado, nesse caso, do protagonista. Como se trata de um assunto que diz respeito ao passado de Soropita, logo, o trecho não poderia ser narrado por meio da focalização interna, uma vez que o protagonista visa o apagamento do passado da memória e o narrador adota a sua perspectiva para contar. Desse modo, o narrador tem de transmitir a voz aos antigos moradores do ão. Assim, por meio do discurso direto tomamos conhecimento dos fatos conhecidos por todos dali – o motivo de Soropita ser tratado com respeito: “Doralda gostava dele, sincera. Todos no ão, no Andrequicé, até na beira do Espírito-Santo, o respeitavam. – ‘Eles tem medo de você, Bem...’ – Doralda afirmando.” (ROSA, 1969a, p.23).

O ir e vir da narrativa: fraqueza, valentia, padecimento e glória, é resultado da inconstância de próprio Soropita. E para enfrentar isso, além da presença motivadora de

Doralda, são as narrativas segundas que permitem o autoconhecimento e, assim, a paz interior.

Tânia Nascimento (1999, p.121) dedica uma parte de sua dissertação ao estudo dessas histórias. Segundo a autora (NASCIMENTO, 1999, p.121), as micronarrativas estabelecem um jogo de reflexão que permite a Soropita chegar ao próprio interior. Essas histórias são, para a autora (NASCIMENTO, 1999, p.121), distribuídas estrategicamente pela novela, funcionando como

[...] espelhos temáticos da narrativa que as engasta e conduzem a personagem principal – e o leitor – por um labirinto em que as paixões turvam a agudeza dos sentidos, mas que, enfim, dão conta de dois sertões: o sertão exterior, em que a percepção domina, e o sertão interior, em que a percepção é dominada. (NASCIMENTO, 1999, p.121).

Ainda de acordo com a estudiosa (NASCIMENTO, 1999, p.125), a função dessas narrativas é sempre a mesma: concertar as imagens refletidas e o objeto real – a história principal – com o intuito de garantir o sentido global do texto. Além dessas histórias contadas e ouvidas por Soropita, há, também, aquelas criadas por ele próprio, as quais o auxiliam a enfrentar seus medos e alcançar a paz interior.

### 5.2.2 As histórias imaginadas: estratégia de fuga

É nesse contexto que Soropita cria a figura de Izilda, mulher que se aproxima e se confunde com a imagem de Doralda e com a qual ele divide prazeres e segredos – em um movimento, agora, que parte do real, o fato, para o imaginado, o mito:

Soropita estava no quarto, com uma mulher – rapariga de claridades, com lisos pretos cabelos, a pinta no rosto, olhos verdes ou marrons, e covinha no queixo e risada um pouco rouca – e que de verdade **essa rapariga nunca tinha havido, só ele é que a tinha inventado**. (ROSA, 1969a, p.23, grifo nosso).

[...] Soropita roubava a rapariguinha levantada da deslei daqueles homens [...]. Ela, morninha, o beijava na boca. Tinha de ter um nome: **Izilda**... – Izilda. Chamava-a, ela atendia. (ROSA, 1969a, p.40)

A mulher imaginada por Soropita, para Passos (2000, p.4), substitui Doralda na fantasia do marido em relação à fase do meretrício. Sendo assim, Soropita lança mão da imaginação como forma de fuga e salvação. Realiza fantasias com a mulher imaginada



e faz com ela aquilo que não tem coragem de fazer com Doralda, numa tentativa de preservar a esposa e os valores morais em que acredita.

Apesar de desfrutar dos serviços oferecidos pelas prostitutas, ele parece lutar contra esse desejo, a fim de respeitá-las:

Mas um certo receio Soropita devia também às mulheres, um **respeito esquisito**, em lei de acanhamento. [...] “...P’ra ver se elas não me querem; é melhor, volto, fico sossegado...” – se dizia. Por em frente das primeiras casas, ia passando. Ah, elas chamavam.[...] Era uma dúvida pesada, uma vergonha o enrolando, quase triste, um emperro: aquelas mulheres regiam ali, no forte delas, sua segura querência, não tinham temor nenhum, legítimas num amontôo de poder, e **ele se apequenava; mulheres sensatas, terríveis**. [...]. (ROSA, 1969a, p.19, grifo nosso).

O protagonista também reconhece as dificuldades enfrentadas por essas mulheres:

De simples, todo o mundo farto sabia o que tinha também de nojento naquelas casas de bordel: brigas, corrumaça de doenças, ladroagem, falta de caráter. Alguém queria saber de sua mãe ali, sua filha, suas irmãs? Muitas mulheres falsas, mentirosas, em fome por dinheiro, ah vá. (ROSA, 1969a, p.38)

Ao descrever a situação em que elas vivem, demonstra um moralismo que contraria a visão de mundo predominante em Doralda. Esta vê tudo e todos com “olhos livres, coração contente.” (ROSA, 1969a, p.12), ou seja, sem pré-julgamento e preconceitos. É nesse sentido, de transferir a Doralda o que ele deseja que o real e o imaginado se misturam e à figura de Izilda se mescla a da esposa de Soropita:

Soropita pausava. Soerguia a fantasia vibrada, demorava-a próprio uma má-saudade, um revívio. Se estirando com a rapariga, abraçados, falavam em Doralda, ele revia Doralda, em intensos. (ROSA, 1969a, p.24);

Sua delícia. Soropita reinava no quarto, com a rapariga, mais-viviam, de si variavam. Soropita sabia não-ser [...] Agora, ali naquela casa de luxo, estava era com Doralda. Ela era dele, só dele. Levava o sabonete cheiroso na capanga. Era bom, gostar dela assim, com aquela velhice de alma, com o coração preguiçoso. (ROSA, 1969a, p.25)

As coisas que ele escutava [...]; o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruge-ruge do colchão de palha... Mas – não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! (ROSA, 1969a, p.40).

A imagem de Izilda aparece conjugada á de Doralda de forma que ilusão e realidade se combinam nos delírios de Soropita, demonstrando a sua neurose em relação à fidelidade de Doralda. O trânsito entre um polo e outro também se dá pela quebra no discurso em que há a passagem do discurso indireto para o discurso direto:

No Aõ, no mundo não havia sossego suficiente. Tanto que podia ser servido excelso, mas faltavam os prazos. O inferno era de repente. O medo surgindo de tudo. Oé, hem? Ah, e mas que saçanga, aquela, súcia de uns homens, o estrupício de cavalhada. Aí – quem eram?!

**- Ô de casa!**

Todos cavaleiros, chegando de galope, uma meia dúzia. (ROSA, 1969a, p.74, grifo nosso).

De acordo com Genette ([19--], p.169), a utilização do discurso direto em relação ao indireto e ao indireto livre, torna a narrativa mais mimética, portanto, mais real em meio à ficção. Nessa passagem entre o real e o imaginado, observa-se, também, a alternância dos tempos na narrativa, em que presente e passado se fundem na imaginação do protagonista. Essa mistura de tempos caracteriza, por sua vez, o “sem tempo” do mito, criado a partir das sensações dos seres diante dos acontecimentos (GUSDORF, 1953, p.60).

Nessa atmosfera, o passado é tornado presente. No entanto, isso é recusado pelo protagonista, compondo uma de suas maiores preocupações. Estas constituem-se pelo receio da descoberta do passado de Doralda por parte de seus amigos, pelo temor de uma possível traição pela esposa – com Dalberto –, e pelo incômodo diante do fato de ela ter se envolvido com negros nos tempos de prostituta na casa da Clema em Montes Claros. Isso é também transferido a Izilda, a personagem imaginada por ele.

No que diz respeito a Dalberto, Soropita apresenta argumentos, em sua consciência, que permitem fazê-lo acreditar no desconhecimento e desinteresse do amigo por Doralda:

Um podia estimar o Dalberto, pois podia. Menos que fosse, por ser tão diferente dele, Soropita. Em tudo. Podiam chupar a mesma laranja, o gosto que cada um tirasse era diferente. Até as mulheres que escolhiam era sempre diversas, cada um tinha sua preferência apartada. Dalberto podia ser um irmão seu, mais moço. Mesmo no ver o trivial da vida, eles descombinavam, amigos. Dalberto não tinha malícia, nem fome de tudo – de conhecer por dentro, - fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo. (ROSA, 1969a, p.32).

Conforme Faria (2008, p.17), a presença de Dalberto é um fato que faz parte do presente da narrativa causando na mente do protagonista a revivescência do passado, o qual é sempre retomado em seus devaneios. Em relação a isso, Bento Prado Jr. (1985, p.210), afirma que a função de Dalberto na narrativa vai além, pois envolve o ciúme, o qual funciona “como o catalisador que faz reunir as imagens que, na superfície do devaneio, estavam dispersas.” (PRADO JR., 1985, p. 210). Assim, os pensamentos fantasiosos predominam na narrativa em função das ações e mesclam ilusão e realidade, como demonstrado anteriormente. Por meio da observação desse procedimento narrativo, Bento Prado Jr. (1985, p.212) afirma que “[...]‘Dão-lalalão’ aponta para a existência de um discurso secreto como raiz e solo da memória e da consciência”.

### **5.2.3. Dalberto e Iládio: presença conflituosa**

Diferentemente das cicatrizes, Dalberto constitui-se como uma lembrança positiva: “O Dalberto era uma boa recordação, de testemunhos, de grandes passagens; parecia que dele nunca tinha deixado de estar perto. Amigo é: poucos, e com fé e escolha, um parente que se encontrava. Um bom amigo vale mais do que uma boa carabina.” (ROSA, 1969a, p.26); “Dalberto depunha o mesmo de sempre, o brando aprazível na fala, esse modo sincero no olhar, nos olhos grandes; a gente ia sentindo dele um arejo de bondade, um alastro de sossego.” (ROSA, 1969a, p.27). Ainda assim, diante de todos os fatos que apontam o amigo como uma pessoa confiável, Soropita suspeita dos motivos que levaram o amigo a seu encontro, imaginando a possibilidade de ele estar ali por conta de Doralda:

Só o triz de um relance, se ascendeu aquela ideia, de pancada, ele se debateu contra o pensamento, como boi em laço [...]. O Dalberto não tinha culpa... Mas, por que tinha vindo, tinha aparecido ali para o encontrar como amigo, para vir entrar em casa, tomar sombra? E já estavam quase à porta. Fosse o que fosse, nada mais remediava. Mesmo enquanto, não podia se entregar àquele falecimento de ânimo. Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava? (ROSA, 1969a, p.45)

A dúvida permanece por toda a narrativa, pois Soropita busca elementos que sustentam a hipótese de Dalberto conhecer Doralda e estar no ão por causa dela, o que seria uma traição para o protagonista:

Quem sabe até já estava informado, tinha ouvido de alguém por ali o nome dela [...] E então a maior parte da conversa dele, na estrada, só podia ter sido de propósito, por regado de malícia, para tomar o ponto a ele Soropita, devia de ter sido uma traição! Sendo Sucena, Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... O Dalberto, moço femeeiro... Ai, sofrer era isso, pelo mundo pagava! O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? (ROSA, 1969a, p.44).

Diante desse fato possível, a personagem principal pensa em cometer um assassinato, aniquilando a figura de Dalberto: “Mas, então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranquilidade.” (ROSA, 1969a, p.45), livrando-se de seus tormentos à maneira passada. Mas o alívio perante essa situação dá-se no momento em que Dalberto comenta com o amigo sobre Analma, a sua amada e pretendente, também “mulher da vida” com a qual ele almeja se casar:

Aquela mulher, todos a tratavam de ‘Lila Ceroula-de-Homem’, ‘A Mais-deTodas’... – era como ela queria. Lila – o que dizia que se chamava. Mas a ele, Dalberto, ela contava, segredim de segredo, que o seu nome verdadeiro, com que tinha sido batizada, era o de Analma. De instruída, deixava-o até com vergonha [...]. Lia em livros. Sabia versos. [...] Desenlouquecia. (ROSA, 1969a, p.39).

Analma aproxima-se de Doralda, não só no nome, como na profissão e na singularidade com que são caracterizadas: “A Analma mesma mandava ele saber as outras, poder ter vivido e comparar de todas ela era, mim assim, a mais, mulher do mundo...” (ROSA, 1969a, p.39). Por isso, a menção de Dalberto à amada faz com que Soropita recupere a imagem da mulher imaginada, que se mistura à imagem da esposa:

Do relongo de reouvir e repensar, Soropita extravagava. Sim escorregava, somenos em si – voltava ao quarto com a rapariga inventada: as sobras de um sonho. Mais falavam em Doralda, se festejavam. A rapariguinha estava ali, em ponta de rua, felizinha de presa, queria mesmo ser quenga [...]. (ROSA, 1969a, p.39).

A existência de Analma na vida de Dalberto traz tranquilidade a Soropita: “Analma, tão formosa como os anjos no Céu, a lembrança dela guardando a mente do Dalberto pelo meio de suas boiadas, por longe, estrada dos Gerais?” (ROSA, 1969a, p.62). Todavia, durante todo o tempo em que Dalberto permanece em sua casa, o

protagonista se mantém em alerta e a presença do amigo torna-se algo sufocante para ele:

Soropita não olhou ninguém, se sentou: deu, de doer, com o cotovelo na quina da mesa. Do que se desnor-teava. Ah, mal saíra por um instante, e a conveniência se atrapalhava, logo que ele não estava ali, de vigia que nem boi-touro querenciando em chão mexido, garantindo, com sua vontade de dono. (ROSA, 1969a, p.53-54).

Nesses momentos, ele demonstra o ciúme excessivo e o sentimento de posse em relação à Doralda, juntamente com o desejo incessante de controlar seus passos, sentimentos e vontades, reflexos de seus medos e inquietações:

Tomar a atenção de todos, pudesse contar aquilo noite adiante, sem Doralda nunca se mover de lá de dentro, onde estava protegida. (ROSA, 1969a, p.48);

Pudesse, pegava em Doralda, tirava dali, não acrescentar mais nenhuma palavra. (ROSA, 1969a, p.54);

Gostava que Doralda pudesse ficar dormindo, compridas horas, muito mais tempo que ele, dormindo e acautelada, ali no quarto, sem pensar nada que ele não soubesse, não fazer nada que ele antes não aprovasse; nada, porque tudo na vida era sem se saber e perigoso, como se pudessem vir pessoas, de repente, pessoas armadas, insultando, acusando de crimes, transtornando. Dormir, mesmo, era perigoso, um poço – dentro dele um se sujeitava. (ROSA, 1969a, p.70)

Ao se deparar com os olhares de Dalberto para ela enquanto atravessava a sala, há a aparente confirmação: “Sabia, por tanto, dúvida não tinha mais, o Dalberto tinha se lembrado: a **Dadá**, a **Sucena**, da Rua dos Pastos! Pois certo, se lembrava.” (ROSA, 1969a, p.54, grifo do autor). O desespero de Soropita perante a hipótese quase comprovada, motiva o retorno ao passado. Isso se dá por meio de uma analepse, que tem por função contar o início da história entre eles, desde quando Soropita conhece Doralda, em Montes Claros, e convida-a para viver “só com ele”. É interessante notar o sigilo em torno dessas informações a maior parte da narrativa, pois a revelação só se dá na página 55, a pouco para o fim. Esse recurso condiz com a vontade de Soropita em não querer falar sobre o assunto; no entanto, há sempre um momento em que a verdade deve vir à tona, ainda que isso seja um transtorno para quem não quer enfrentá-la:

E, então, para mais depressa ele se perder, ela não quis aceitar dinheiro em face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido: - ‘Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais.’ Saíra desexato dali, nos densos de não pensar noutra

coisa. De noite, não teve remédio, voltou de arrancado. Mas foi o chôfre: ela desaparecida, no quarto, ocupada, fechada com outro. [...] Cedo, no seguinte, foi lá. Esperou ela acordar, se levantar. As outras mulheres sorriam muito cientes, ele nem se importava. Ela apareceu, ele disse: - ‘Você quer vir viver só comigo?...’ Doralda, a mulher mais singular. - ‘Pois quero. Vou demais.’ - ela respondeu num vivo de pronta, nem sabia de ele era bom ou ruim, remediado ou pobre, nem constava o nome dele. (ROSA, 1969a, p.55). aspas duplas

Antes disso, nós, leitores, a partir das informações colocadas aleatoriamente e propositalmente, vamos juntando as peças do quebra-cabeça, que é a própria narrativa, de modo que conseguimos imaginar as origens dessa união. No entanto, tudo fica claro somente ao final da história, o que gera expectativa no leitor.

Após essa lembrança positiva, Soropita parece voltar à consciência e repensa a atitude em relação ao amigo: “Malícia – que a mula dele de chamava Môça-Branca, não tinha o direito! Mau dever de um amigo é o sem pior, terrível como o vazio de arma de fogo...” (ROSA, 1969a, p.56). Conclui que

Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado. Idiota, não. Mas, então, que ficasse sabendo, o Dalberto. Ali, de praça, sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo só está por sempre valendo é no desfecho de um falar e gritar o que quer! Retumbo no resto, e racho o que racho, homem é quem manda! E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem!.... (ROSA, 1969a, p.56)

Sentindo-se mais seguro, a partida do amigo causa-lhe satisfação: “Soropita levando-o até à porta do quarto-da-sala, pondo-lhe a mão no ombro, tornando a declarar: - ‘Pr’a o certo e o duvidoso...’ Soropita – o rei nas armas.” (ROSA, 1969a, p.64). E a presença inebriante de Doralda parece fazer com que ele se esqueça da hipotética traição: “ [...]e, agora, no átimo, como que se envergonhava altanto daquela má intenção, mais sentia era um certo orgulho de vaidade: aquilo nem parecia que se estava nos Gerais – Doralda vestia feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava [...].” (ROSA, 1969a, p.49). Isso acontece porque, com toda a beleza e sedução, ela desperta sensações no marido que fazem com que ele se esqueça das aflições: “Soropita se sortia de um bom calor repentino no corpo, a animação, um espertamento de querer, seus olhos procuravam Doralda. Ao aprazível, subia como fogo solto.” (ROSA, 1969a, p.61).

Com a partida de Dalberto, ainda resta uma única preocupação em relação à Doralda - o possível envolvimento com o preto Iládio, repudiado por Soropita:

O preto, com espingarda e capanga, remexia: tinha ali uma codorna, sapecada de pólvora, preta e sangrenta; Soropita desviou o olhar. [...] O preto tinha espatifado a codorniz com chumbo grosso. [...] Catinga do preto, e da cordoniz esrasgahada, trescalavam, a léguas. (ROSA, 1969a, p.26).

Em meio às divagações do protagonista, ele imagina tanto Doralda, quanto Izilda na cama com Iládio. O que demonstra o quanto essa possibilidade o incomoda, pois transfere ao inconsciente, uma preocupação real, parte do presente da narrativa:

Mas era o ferrão de um pensamento, que gelava, que queimava, garroso como um carrapicho: o preto... Izilda entregue à **natureza bronca desse negro!** O negro não estava falando como gente, roncava e corria de mãos no chão, vindo do meio do mato, esfamia do, sujo de terra e de folhas... [...]. (ROSA, 1969a, p.40, grifo nosso).

Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O preto de regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos **caldeirões do inferno...** Soropita atônito, num **desacordo de suas almas**, desbordado – e o que via: o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso... [...] Mas esse preto Iládio se previa p'ra bom fim um dia, em revólver; côrjo de um assim, o sertão deixa muito viver não, o sertão não consente. (ROSA, 1969a, p.40, grifo nosso).

A presença conflituosa de Iládio na narrativa faz referência à escravidão, a qual permaneceu enraizada na sociedade brasileira mesmo depois da abolição, como atentou Meneses (2011) em seu ensaio sobre a novela – assim, perspectiva mítica e história entrelaçam-se na constituição do universo sertanejo.

De certo modo, observamos uma conduta racista de Soropita ao relacionar a personagem negra com o mau cheiro – da codorna morta -, com comportamentos animais, sendo caracterizado como sujo, criatura do inferno, que merecia, portanto, ser morto, assim como a codorna. Nessas passagens de conflito com Iládio, há menções ao inferno e ao purgatório dantesco (ROSA, 2003, p.83) em que o negro assume a figura do demônio a atormentar Soropita. A personagem negra é, ainda, colocada ao lado da figura de Sabarás que pela semelhança fonética é aproximado de Satanás. Eles

pertencem à mesma raça e a visão de Soropita em torno deles reforça a sua conduta moralista, pautada em julgamentos sociais e preconceitos raciais:

“- Com o preto Iládio, você esteve?” “- Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...” “ – Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?” “**Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...**” (ROSA, 1969a, p.68, grifo nosso) citação repetida

- “[...] “-Mas, tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!...” (ROSA, 1969a, p.69).

Essa atitude, além de ser contraposta ao modo de ver doraldiano, baseado no princípio de igualdade entre as raças, é também contrária à relação que Soropita mantém com a natureza, a qual o caracteriza como um ser mítico para o qual não importam a cultura e os papéis sociais – deparamo-nos, assim como o “mundo misturado” de Guimarães Rosa (ARRIGUCCI, 1994).

Esse fato demonstra a ambiguidade que marca o protagonista e sua história, Doralda e a novela, como um todo, garantindo o clima de indefinição presente em “Dão-lalalão”. Faria (2008, p.117) percebe em Soropita, a urgência de ele definir, em sua mente, a figura de Doralda, na tentativa de compor um retrato que fosse capaz de abordá-la por inteira, uma vez que ela aparece multifacetada. E é nesse diálogo aberto entre eles, no qual retomam o passado antes retraído, que ele tenta fazer isso, tanto é que, nessa mesma noite, pede para que ela fique completamente nua, “com o desejo latente de desvendar-lhe a alma” (NASCIMENTO, 1999, p.148).

A expulsão do negro Iládio de sua vida, e mente, dá-se em uma espécie de ritual de purificação, no qual Soropita faz questão de reafirmar a sua superioridade, e, conseqüentemente, o seu preconceito: “ – Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...” (ROSA, 1969a, p.78). No desfecho dessa cena, o negro, por ordem de Soropita, pede perdão, sem saber por quê. E, humilhando-o diante dos vaqueiros, o protagonista sente-se livre desse mal após a “morte branca” relacionada à perda da moral:

Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos. Urubús do ar comiam a fama do preto. Os outros vaqueiros, sensatos, não diziam nada, iam tocando estrada a fora, encordoados. O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos. (ROSA, 1969a, p.78).



A desordem interior tem fim com Soropita fazendo o sinal da cruz no porta-arma: “Soropita levou a mão à sela, com o dedo sinalou uma cruz na capelada.” (ROSA, 1969a, p.78). Com essa atitude, a personagem demonstra a adoção da concepção mítico-religiosa, que determina seu modo de ver e viver, ao, praticamente, benzer-se e, figurativamente, enterrar o passado violento. Sentindo-se em paz, vê-se diante de um possível recomeço ao lado de Doralda:

Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real. Virou a rédea. Falava àqueles do ão [...]. (ROSA, 1969a, p.78-79).

Todas essas suspeitas criadas por Soropita, em relação a Daberto e ao preto Iládio, de acordo com Roncari (2007, p.135), deve-se à forma como é construída a narrativa. Esta se constitui pela ambiguidade metafísica – entre a realidade e a dúvida (CANDIDO, 1983, p.305) - que permeia a estrutura textual, o tema e as personagens e pela presença de um narrador muito próximo às recordações, impressões e devaneios do protagonista. Nesse sentido, a escolha amorosa de Soropita ocupa o centro do conflito, como já demonstrado, e propicia o movimento constante de ir e vir das fantasias e visões que o atormentam.

Para Roncari (2007, p.135), ao escolher Doralda como esposa, Soropita contraria o costume da vida patriarcal por desdobrar a mulher em duas: “[...] uma santa da casa, para a prole, e uma amante da rua (escrava negra, índia ou mulher de pobre), para a vida sexual”. Ao tentar reunir as duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer “todas as contradições sozinho.” Porém, desprovido dessas inquietações, a personagem central tenta livrar-se, também, do destino mortal – o fim da própria existência. A ameaça trazida por Sabarás e Iládio é a da perda da estabilidade alcançada nesse momento de sua vida, porque a passagem do tempo, para o protagonista, é marcada pelas transformações tão temidas por ele: a velhice, a impotência, a doença e a morte, como aponta Faria (2008, p.129). É nesse sentido que ele almeja a inserção em um tempo e espaço míticos: “ ‘- Escuta, Doralda, você era

capaz de vir comigo para longe, para um lugar sem recurso nenhum, muito distante, feio, mato bruto? [...]” (ROSA, 1969a, p.69).

### 5.3. O ão e o sertão: o espaço do mito

[...] *no sertão, [...], a magia é inseparável de todos os aspectos da vida [...].* (ROSA, 2003, p.81).

Soropita chega ao ão, “num vão, num saco da Serra dos Gerais” (ROSA, 1969a, p.5), juntamente com Doralda, trazendo-a de Montes Claros. Chega à cidade “com regular dinheiro”, pois “descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva” e instalou-se ali com intuito de manter sigilo em relação ao passado de Doralda. Assim que descobriu o lugar, comprou terras, abriu uma “vendinha resumida” e passou a ser respeitado por todos, “seu nome era uma garantia falável.” (ROSA, 1969a, p.15).

Por conta das viagens, quase que diárias entre o Andrequicé e o ão, Soropita passa a conhecer cada palmo desse lugar: “Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos – os canaviais, o milho maduro [...]” (ROSA, 1969a, p.5). Estas eram realizadas em função da novela do rádio: “Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros.” (ROSA, 1969a, p.7).

Ainda que seja acostumado a viagens desde a mocidade, ao fim destas, Soropita demonstra, sempre, a vontade de chegar a sua casa, que lhe oferece tranquilidade, constituindo-se como refúgio: “Voltar para a casa, as horas correndo bem, era o melhor que havia.” (ROSA, 1969a, p.10); “Chegar de volta em casa era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo.” (ROSA, 1969a, p.17). A morada humana, de acordo com Eliade (1992, p.31), nas sociedades tradicionais, constitui-se como um espaço existencial e sagrado, de comunicação com o transcendente: “[...] em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o Mundo.” Para Soropita, a residência só tem esse significado por conta da presença de Doralda que transmite essa atmosfera ao local:

“[...] mas a mulher se ria, perto dela não se podia pensar coisas mofinas.” (ROSA, 1969a, p.9)

Ela queimava alecrim, caatiguá, cipó-de-sempre, no quarto, de noite, antes de irem se deitar. Quassava a chegadinha, para borrifar na roupa de cama, ou para fumigar. Outra ocasião, encomendava pitada de incenso ou resinas de breu-branco, que oficiava de arder em todos os cômodos: a levar do ar os quebrantos, qualquer pêgo de má-sorte; **a casa almiscrava que nem igrejas**, de remanente esparecendo santo assim, semana, pelos cantos. (ROSA, 1969a, p.13).

[...] só porque ela estava ali era que tudo tomava rumo acomodado e bom, tanta paz. (ROSA, 1969a, p.52).

Por meio da sensação olfativa – pela qual Soropita é guiado -, a casa é comparada a uma igreja, de modo que a questão da sacralidade do espaço é acentuada. Segundo Eliade (1992, p.37), a igreja representa o centro por excelência; é o lugar santo, a casa dos deuses que resantificam e purificam continuamente o mundo; nesta, busca-se reproduzir o paraíso ou o mundo celeste, deixando transparecer a profunda nostalgia do homem religioso em habitar um mundo divino, em ter uma casa semelhante a dos deuses: “Em suma, essa nostalgia religiosa exprime o desejo de viver num Cosmos puro e santo, tal como era no começo, quando saiu das mãos do Criador.” (ELIADE, 1992, p. 37).

A valorização do espaço da casa também pode ser demonstrada na passagem em que, pelo acréscimo do artigo e alternância da preposição – típica da linguagem oral -, observa-se o enaltecimento do lugar e os sentimentos de confiança e acolhida (FARIA, 2008, p.110): “Chegava **a casa**, abria a cancela, chegava **à casa**, desapeava do cavalo, chegava **em casa**” (ROSA, 1969a, p. 17). De acordo com a autora (FARIA, 2008, p.110), a casa é cultivada por ambas as personagens porque tanto um quanto o outro são carentes de estrutura familiar, o que pode ser afirmado a partir da observação da ausência, ao longo da narrativa, de menções às figuras de pai, mãe, irmãos, acrescido ao fato de Doralda não poder ter filhos, “por contrária natureza”. Para Soropita, além disso, a casa representa o local seguro em que pode esconder a esposa, mantendo-a distante dos boatos, das especulações e dos desejos alheios.

Além da casa, em “Dão-lalalão”, os prostíbulo também são vistos como lugares divinos. À semelhança das igrejas, eles são identificados ao “paraíso de Deus”, como um centro, o qual, conforme Eliade (1992, p.32), constitui a busca de todo homem:

Por quando, ao fim do prazo de trinta, quarenta dias, de viagem desgostosa, com as boiadas, cansativa, jejuado de mulher, chegava em cidade farta, e podia procurar **o centro, o doce da vida – aquelas casas**. Os dias antes, do alto dos caminhos, e a gente só pensava naquilo, para outra coisa homem não tinha ideia. Montes Claros! Casas mesmo de luxo, já sabidas, **os cabarés: um paraíso de Deus [...]**. Na Rua dos Patos, em Montes Claros. Todo o mundo se encontrava. Até boiadeiros ricos, homens de trato. (ROSA, 1969a, p.18) grifo

Desse modo, esses espaços possuem aspecto sagrado porque propiciam a Soropita o conforto do corpo e da alma. Ambos, tanto a casa quanto o prostíbulo são caracterizados pela atmosfera sacra por conta da sexualidade que os envolvem, dada a visão de Soropita em relação ao sexo: “o prazer do prazer”(ROSA, 1969a, p.38), “o bom da vida” (ROSA, 1969a, p.39), “o fino da vida” (ROSA, 1969a, p.19). Para Nascimento (1999, p.142), é o sexo, compreendido como um dos degraus de ascensão do ser humano na obra rosiana, que permite a entrada ao mundo metafísico. E isso só é possível pela presença de Doralda que contamina os espaços com sua beleza e perfume divinos e, por isso, age como a organizadora do caos, instaurando o cosmo. Esse último fator é o que, prioritariamente, define os espaços para Soropita, pois, quando se vê estabelecido com ela, os prostíbulos perdem valor: “De agora, feliz de anjos de ouro no casamento, com Doralda, por tudo e em tudo a melhor companheira, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelongo.” (ROSA, 1969a, p.21).

Para Meneses (2010, p.148), há uma desmitificação dos prostíbulos, os quais ao mesmo tempo em que são abordados como o paraíso, quebrando uma tradição cristã, moralista, também são vistos por suas características negativas: “[...] todo o mundo farto sabia o que tinha também de nojento naquelas casas de bordel: brigas, corrumaça de doenças, ladroagem, falta de caráter. Alguém queria saber de sua mãe ali, sua filha, suas irmãs?” (ROSA, 1969a, p.38).

No que diz respeito à ligação entre o sexo e o espaço, observa-se que a sensualidade característica de Doralda é transmitida ao ambiente ocupado por ela, caracterizando uma “sensorialidade na construção do espaço” (MENEZES, 2010, p.149): “[...] as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – por dentro de outra cerca, de pau-ferro.” (ROSA, 1969a, p.15). No trecho, faz-se uma aproximação entre a personagem e as flores que remetem a Afrodite.

A analogia ainda é sustentada por meio da descrição erótica do movimento realizado pelas plantas e do fato de elas estarem cercadas por uma cerca de pau-ferro, maneira como Soropita desejava que a esposa permanecesse – presa entre elas.

Nota-se, assim, que as sensações sentidas por Soropita na presença de Doralda são projetadas na natureza que os circundam:

Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-bouca e manjeriço-miúdo na roupa lavada, para exalar, e gastava vidro de perfume. Soropita achava que tanto perfume não devia de se por, desfazia o próprio daquela frescura. Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casaca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco-do-mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro: - “Sou uma mulher, Bem, sua mulherzinha sozinha...” A cada palavra dela, seu coração se saía. (ROSA, 1969a, p.9)

O olfato e a audição marcam a atmosfera sensorial da novela, como apontado por Heloísa Vilhena de Araújo (1992, p.21.), e concentram-se, sobretudo, na caracterização das personagens e na relação mantida entre elas. Observa-se, também, que os cheiros e sons adentram-se na memória de Soropita, de forma que ele os relaciona aos acontecimentos: “[...] só em seus simples riscos de existível os ruídos e cheiros agrestes entravam para a alma de seu recordar.” (ROSA, 1969a, p.22);

- Você é o estado dum perfume. Respirar que forma uma alegria...

- Não, eu não, Bem. É o jasmins...

O cheiro da aglaia e da bela-emília passada pelas gretas da janela, parava devagaroso no quarto. Doralda já não estava rideira. Só a simples, com mão e mão, se tapava os seios, o sexo. Seus olhos desciam. Seu cabelo se despenteava. (ROSA, 1969a, p.66)<sup>13</sup>

Vemos, desse modo, que o protagonista é guiado pelas sensações diante dos espaços, por meio das quais ele os caracteriza. Essa conduta condiz com a perspectiva do mito, conforme define Gusdorf (1953). Para o autor (GUSDORF, 1953, p.50), o

---

<sup>13</sup> A imagem descrita, de acordo com Elissandro Lopes de Araújo (2010, p.37), retoma o quadro “O nascimento de Vênus”, de Botticelli (1445-1510).

espaço mítico é imaginado e se constitui no interior, pelas percepções e sensações dos seres. É desse modo que os espaços de “Dão-lalalão” são construídos: tanto o ão, como o Andrequicé, Montes Claros, a Casa da Clema e a de Soropita e Doralda caracterizam-se pelas sensações causadas no protagonista, de modo que a existência real da personagem de Doralda é que lhes confere sentido:

A mata-*virgem* era uma **noite**, seu **fresco**. **Cheiro** verde e farfalhal, com **cricrilos**. Cheiro largo, gomoso, mole – liso, de jaboticada molhada – ou de começo de espirro, vapor macio, fim de chuva, como o ralo desmaiado melodor de tachas, de longe, no frio da moagem, de por maio, por junho... Se via saindo daquela suspensão. Era um alívio estalado. [...]. O mundo reentrava em suas formas. Respirou bem. (ROSA, 1969a, p.45, grifo nosso).

Por meio das sensações visuais, táteis, olfativas e auditivas, a personagem sente-se suspensa em um tempo e um espaço distinto, sentindo-se aliviado. Na novela em pauta, o objetivo desse deslocamento é permitir a organização do estado caótico vivenciado por Soropita. E para tanto, é preciso adentrar-se a um tempo subjetivo, interior, mítico, contrastado, ao objetivo, real e histórico.

### 5.3.1. Entre o passado e o presente: o tempo mítico

Observa-se um desejo de fuga do protagonista do tempo cronológico, histórico, para inserir-se no tempo mítico, que lhe permite o enfrentamento e a renovação do passado, tão doloroso e difícil de ser encarado por ele. Como acontece nas narrativas míticas, as relações de espaço e tempo aparecem entrelaçadas na novela, obedecendo ao princípio do sincretismo delimitado por Meletínski (1987, p.191). De acordo com esse conceito, tudo se corresponde no pensamento mítico, assim como nessa novela de Guimarães Rosa: tanto as personagens, como o tema, o tempo e o espaço constituem-se a partir do recurso da ambiguidade, gerador de mitos, de acordo com Cassirer (2009, p.18), e um dos pilares da obra do escritor mineiro, como aponta Candido (1983, p.305), ainda que sejam consideradas de diferentes maneiras pelos autores.

Nas primeiras referências espaciais da novela, deparamos com uma descrição objetiva feita pelo narrador heterodiegético: “**Era pelo meio do dia**. Saíam de Andrequicé.” (ROSA, 1969a, p.5, grifo nosso). Esta, no entanto, sustenta uma indefinição em relação ao tempo, pois não se sabe a que dia se refere. Na narrativa, não temos a ordem cronológica dos acontecimentos, porque tudo é contado a partir das

lembranças do protagonista, daquilo que vai sendo retomado, motivadamente, pela memória, incluindo, nesse processo, a inserção das micronarrativas que aparecem em meio à história.

Lages (apud NASCIMENTO, 1999, p.52), em sua dissertação de mestrado sobre a novela, afirma que, por meio desses desdobramentos na narrativa, ação e rememoração se confundem em “Dão-lalalão”, de modo que a ação continua, mas não avança porque está sujeita a recuos e saltos temporais. E é por meio dessa manipulação temporal que se cria a atmosfera mítica, a suspensão dos seres diante da intemporalidade mítica.

Esta é percebida, por exemplo, nos momentos da narrativa em que são contadas as histórias de Seo Quincôrno e do Major Brão; nestas, há, para Fornazaro (apud NASCIMENTO, 1999, p.46), um embate entre o presente e o passado que propicia a transposição da ação para o plano mítico.

Nesse sentido, observamos que o ir e vir no discurso garante diferentes efeitos na narrativa, assegurando apenas um: o movimento espiralado, ou melhor, a estrutura *granulaire* que caracteriza as narrativas míticas (GUSDORF, 1953, p.60). Segundo o autor (GUSDORF, 1953, p.60), ela está na origem da memória e se forma por meio de tempos particulares advindos de sensações individuais – *Le Grand Temp* do mito.

As frequentes retomadas do passado, caracterizando as analepses como definido por Genette ([19--], p.37), têm a função de expor os devaneios do protagonista e, também, explicam os fatos do presente, como, por exemplo, a desconfiança de Soropita em relação a Dalberto e Doralda. O protagonista teme o amigo por saber de seu passado “fomeiro” e para que isso fosse explicado, foi necessário retomar o surgimento da amizade entre eles, como esses laços foram mantidos, além da lembrança dos momentos que passaram juntos na casa da Clema, que permitiram o conhecimento dos gostos e preferências de cada um:

Um podia estimar o Dalberto, pois podia. Menos que fosse, por ser tão diferente dele, Soropita. Em tudo. Podiam chupar a mesma laranja, o gosto que cada um tirasse era diferente. Até as mulheres que escolhiam era sempre diversas, cada um tinha sua preferência apartada. Dalberto podia ser um irmão seu, mais moço. Mesmo no ver o trivial da vida, eles descombinavam, amigos. Dalberto não tinha malícia, nem fome de tudo – de conhecer por dentro, - fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo. (ROSA, 1969a, p.32).

Além disso, as analepses estão presentes no discurso como um recurso narrativo por meio do qual se pode resgatar o passado de Soropita, revelando suas fraquezas e medos:

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com eu desenho, a desforma [...]. A bala o maltratara muito, rachara lasca do osso, Soropita esteve no hospital, em Januária.[...] Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. **Só pensar no passado daquilo, já judiava.**[...] quando teve de aguentar a operação no queixo, os curativos, cada vez a dor era tanta, que ele já a sofria de véspera, como se já estivessem bulindo nele, o enfermeiro despegando as envoltas, o chumaço de algodão com iodofórmio. A ocasião, Soropita pensou que nem ia ter mais ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor que se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. **Vida era uma coisa desesperada.** (ROSA, 1969a, p.11, grifo nosso).

Se não fosse por meio dessa técnica narrativa, jamais poderíamos saber do passado do protagonista – bastante esclarecedor para entendermos sua personalidade e ações no presente -, uma vez que a personagem central renega-o e o narrador adota a focalização interna, tendo como focalizador, o próprio protagonista, o que o faz, de certo modo, obedecer às vontades deste.

Além dos *flash-backs*, encontramos, também, no discurso, as prolepses que consistem em “contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (GENETTE, [19--], p.37). Estas aparecem com menos frequência nas narrativas, em geral, tendo a função de criar uma expectativa no leitor, de modo que ele se mantém curioso até que a pequena menção ao fato seja explicitada, como se vê em “Dão-lalalão”. Logo no início da narrativa, encontramos uma prolepse que anuncia a história que será contada: “Um as mulheres eram melhores, contentamento dobrado. **Que encontrasse de todas a melhor, e tirava-a dali, se ela gostasse, levar, casar, mesmo isso, se para a poder guardar tanto preciso fosse – garupa e laço, certo a certo.**” (ROSA, 1969a, p.19, grifo nosso) . Como esperado, Soropita conhece essa mulher, a melhor de todas, e casa-se com ela, com Doralda. A prolepse é confirmada na declaração seguinte: “De agora, feliz de anjos de ouro no casamento, com Doralda, **por tudo e em tudo a melhor companheira**, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelongo.” (ROSA, 1969a, p.21, grifo nosso); e sustentada até o fim da narrativa: “ ‘ – **É! Tu é a melhor**, a mais merecida de todas... [...]’ ‘ - Gosto que



tu ache isso de mim, Bem. Agora deixa eu te beijar, tu esbarra de falar tanta coisa...’.” (ROSA, 1969a, p.69, grifo nosso).

Esse jogo temporal, de certo modo, faz com que as distâncias entre presente, passado e futuro sejam anuladas, o que caracteriza o tempo mítico. Este fica mais evidente nos devaneios de Soropita em que ele deixa claro os seus desejos: “Era como se não houvesse havido um princípio, ou se em comum para sempre tivesse combinado de esquecer.” (ROSA, 1969a, p.23). Nessa passagem, observamos que a vontade da personagem condiz com a circularidade temporal característica do mito, em que não há um princípio e nem um fim, mas recriação. De acordo com essa perspectiva, não há, portanto, passado, pois este é tornado presente, o que condiz com a vontade de Soropita – o mito do eterno retorno explorado por Eliade ([19--], p.165). Este consiste na capacidade do mito de retornar às origens e renová-la, havendo um desprezo do historicismo e da própria história. Nessa revolta contra o tempo histórico, há a tentativa de reintegrar esse tempo, carregado de experiência humana, no tempo cósmico, cíclico e infinito (ELIADE, [19--], p.165) almejando-se a eternidade.

Porém, como o real e o imaginado se misturam, o tempo mítico faz-se presente apenas nos devaneios do protagonista, pois, na realidade, o passado é sustentado no presente pela manutenção da sexualidade e da violência, elementos causadores das inquietações. Isso só é revertido no momento em que Soropita toma coragem de ter uma conversa franca e sincera com Doralda sobre os tempos da casa da Clema, ou seja, quando se conhece, verdadeiramente, e reconhece suas necessidades. Sobre isso, Passos (2000, p.75) aponta a precisão do verbo, da palavra, por parte de Soropita, que se sente aliviado, ao firmar um acordo com Doralda em relação à mudança para o Campo Frio, que a autora (PASSOS, 2000, p.76) considera virtual porque não acontece verdadeiramente, apenas hipoteticamente, na mentalidade de Soropita. Essa mudança representa a tentativa do protagonista de substituir a diversidade pela unidade – instaurar e fortificar a união com Doralda, firmando o compromisso entre eles, vivendo um para o outro -, de modo que possa eliminar o tempo e vivenciar a eternidade – o tempo mítico desejado.

Para isso, a personagem acredita ser preciso o deslocamento no espaço, a instalação no Campo Frio. Essa vontade, além de significar a possibilidade de renovação, recriação da vida, representa, para Soropita, uma espécie de encerramento, “cujo intento seria a ocultação da moça e o ilusório domínio sobre seus afetos.”. (PASSOS, 2000, p.75). No entanto, a decisão esbarra nos anseios de Doralda, os quais

são respeitados por ele: “Um homem não é um homem, se escapa de não pensar primeiro na mulher.” (ROSA, 1969a, p.73). Mas, quando ele lhe faz a proposta, ela, o tranquiliza, dizendo que, com ele, vai “qualquer hora p’ra qualquer parte”, “contente de verdade, sem sobrôssos nenhum...” (ROSA, 1969a, p.69). Logo, ele se sente livre para realizar seu desejo, uma vez que suas decisões se pautam nas de Doralda: “Doralda havia de e entristecer só com a ideia; Doralda dizia que era bonito a gente ver passar o trem-de-ferro, ficar olhando. Dali do ão, algum dia, só para cidade grande, em sonho que fosse.” (ROSA, 1969a, p.17).

Assim, a questão da viagem é entrelaçada a do amor, os temas recorrentes na obra de Guimarães Rosa, como explorado por Benedito Nunes (1969) em *O dorso do tigre*. Bento Prado Jr. (1985, p.202) afirma que, em “Dão-lalalão”, acontece uma viagem interna no tempo, que se desenvolve paralelamente à viagem exterior, a qual consiste no percurso “da estrada real, palmilhada pelo cavalo.” Trata-se, portanto, de uma dupla travessia, espacial e temporal, em que ora a personagem é levada pelo cavalo, ora pela imaginação.

Em um dos únicos momentos da narrativa, o narrador parece adotar a perspectiva de Doralda para que saibamos do seu ponto de vista em relação à mudança; em seguida, desloca-se para a perspectiva de Soropita, em que se evidencia a significação feminina na trajetória do herói:

Por Doralda, não, pois ela mesma estava em acordo que eles se mudassem para lá, para aquele mundo-longe do Goiás, nem ela perguntava bem por que razões principais ele preferia negociar aquela barganha de terras. – “Nunca vi o céu de lá, o chão de lá... Com você, Bem, eu quero ir, eu vou. Pois vamos...” Ela disse aquilo, tinha umas lágrimas nos olhos, mas eram de alegria, ele enxugara aquelas lágrimas. **Doralda como se fosse uma noiva dele.** Se ele pudesse ter, sempre, sempre, sem fim, sem nunca esbarrar, a sua força de homem, calor de pessoa bebida, **com Doralda nos braços, então, era o único jeito de não precisar de reter má lembrança nenhuma, pensamento ruim; um alívio definitivo [...]. Sem Doralda, nem podia imaginar – era como se ele estando sem seus olhos, se perdido cego neste mundo.** Tudo devia de ser uma regra [...].” (ROSA, 1969a, p.71). grifo

Dessa maneira, a configuração da personagem feminina dá-se por meio das sensações que ela provoca no protagonista: alívio, lembrança boa, o que uma noiva oferece ao noivo. Daí a caracterização arquetípica e mítica a qual é percebida pelos

elementos elencados na narrativa – como a pomba, os mimos-de-vênus, o riso, o perfume, entre outros -, que aproximam Doralda da deusa do amor, Afrodite.

#### 5.4. Doralda: divindade sertaneja

Desde um dia, sua mulher notara isso, com o seu belo modo abaianado – **o rir um pouco rouco**, não forte, mas abrindo **franqueza quase de homem**, se bem que sem perder o **quente colorido**, qual, que é do **riso de mulher muito mulher**: que não se separa de todo da pessoa, antes **parece chamar tudo para dentro de si**. (ROSA, 1969a, p.5, grifo nosso).

A primeira referência à Doralda na narrativa condensa as principais características da personagem que a faz tão influente na trajetória de Soropita e próxima da deusa grega, Afrodite: o riso, o quente colorido, relacionado à beleza e à sensualidade e o poder de sedução. Além desses, há outros símbolos dispersos ao longo da narrativa - a pomba, a romã, o ouro, a rosa, a espuma e a vaca - que reforçam essa semelhança, como demonstrado por Heloisa Vilhena de Araújo (1992), em *A raiz da alma*. Estes aparecem de diversas maneiras, ora se referindo à caracterização da própria personagem, ora ao espaço habitado por ela, como se Doralda contaminasse os lugares por onde passava e se deixasse contaminar por eles.

O riso é característica nata de Doralda e muitas são as passagens em que ambos aparecem relacionados: “riso de mulher muito mulher” (ROSA, 1969a, p.5), “Doralda mesma enchia a casa de alegria [...]” (ROSA, 1969a, p.14). De aspecto divino, portanto, o riso, atrelado ao amor, caracteriza uma divindade: Afrodite, como demonstra Araújo (1992, p.110), utilizando as passagens do *Hino Homérico V*.

A personagem de “Dão-lalalão”, por essa caracterização, é colocada ao lado de Maria da Glória, de “Buriti”, também caracterizada como uma Afrodite sertaneja, nascida das espumas do mar que é o próprio sertão:

Sendo o sertão assim – que não se podia conhecer, ido e vindo enorme, sem começo, feito um soturno mar, mas que punha à praia o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos. **De suas espumas Maria da Glória tinha vindo – sua carne, seus olhos de tanta luz, sua semente...** (ROSA, 1965, p.195, grifo nosso).

De acordo com a autora (ARAÚJO, 1992, p.110), a deusa do amor está vinculada às *Kharites* – as Graças: *Aigla* (glória divina), *Tália* (florescimento, festa) e *Eufrosina* (júbilo, celebração) –, o feminino plural de acordo com Loraux ([199-], p.47). Elas são acompanhantes de Afrodite e conferem uma atmosfera de doçura, alegria e beleza na vida dos mortais, representando a passagem do obscuro à luminosidade, do passageiro para o eterno. Em “Dão-lalalão” não há essas mulheres que acompanham a divindade, contudo, todas as virtudes das *Kharites* são concentradas em Doralda.

Esses atributos é que fazem de Doralda a responsável pelo movimento de ascensão da alma de Soropita. Através desses dons divinos, ela influencia a trajetória do marido fazendo-o sair da caverna, da lama, do brejo, em busca da luz, da paz. É o caos transformado em cosmo – a cosmicização poética do caos, como aponta Meletínski (2002, p.39), que constitui o *pathos* – o acontecimento, o sofrimento e a emoção – do mito. Diante desses motivos, Menezes (2010, p.148), partindo de afirmações platônicas, aproxima Doralda da Afrodite Pandêmia, a do amor carnal, do prazer. No entanto, a personagem ascende à Afrodite Urânia, a do amor celeste, divinizado, ao eleger Soropita como seu amado. Assim ambos passam pelo processo de ascensão, em busca da luz.

No dicionário de mitologia grega de Pierre Grimal (2000, p.10), temos algumas indicações que confirmam a semelhança entre a deusa do amor e Doralda. Em sua encarnação itálica, Vênus/Afrodite é a deusa dos jardins, destacando-se a sua estreita ligação com a natureza. Os animais preferidos de Afrodite eram as pombas – um casal desses pássaros puxavam o seu carro -, e as plantas preferidas, a rosa e o mirto. Esses elementos são percebidos na caracterização do espaço em que Doralda se faz presente, como já foi citado anteriormente:

O advôo branco das **pombas** mansas. A paineira alta, os galhos so cor-de-**rosa** – parecia um buquê num vaso. [...] E, quase de uma mesma cor [...] as **romãzeiras** e os **mimos-de-vênus** – **tudo flores** [...]. (ROSA, 1969a, p.15, grifo nosso).

A divindade grega é a mãe de Eros e Ânteros (o Amor e a Persuasão), de Deimo e Fobo (o Terror e o Medo) e de Harmonia, frutos de sua relação com Ares, o deus da guerra (GRIMAL, 2000, p.10). Doralda não tem filhos, mas parece carregar em si a essência dos descendentes de Afrodite. Pela similaridade entre ambas, podemos dizer que é por meio do Amor (Eros) que Doralda Persuade (Ânteros) Soropita a enfrentar o

Terror (Deimo) e o Medo (Fobo) do passado; e ele só consegue vencê-los por meio de uma sincera conversa com a amada, após a qual conseguem viver em Harmonia. Vê-se assim, que a atmosfera que envolve a deusa do amor é transposta a Doralda, concentrando-se todos os aspectos na própria personagem, como acontece em relação às *Kharités*. Essa reunião de forças em um só ponto – “[...] parece chamar tudo para dentro de si” (ROSA, 1969a, p.5). - é o pré-requisito do pensar mítico e de toda enformação mítica (CASSIRER, 2009, p.53), de modo que a “tensão e a emoção do momento” se descarregam na palavra ou na imagem mítica, originando o mito – a própria Doralda, Afrodite sertaneja.

Sabe-se, também, em relação a deusa grega, que Ares não foi o seu único parceiro amoroso; ela se envolveu com Adônis e com Anquises (GRIMAL, 2000, p.11), da mesma maneira que Doralda, em seu passado em Montes Claros, teve muitos e diferentes companheiros por ter sido uma meretriz renomada. Além do poder da beleza e da sedução, a cólera e a maldições da deusa são célebres, inclusive, ela foi a causa da Guerra de Tróia, por oferecer a mão de Helena a Paris. Durante toda a guerra, ela protegeu os Troianos e, principalmente, Paris, mas não foi capaz de impedir a derrota, o que demonstra a fragilidade divina, aproximando-a dos imortais. Assim, como a divindade clássica, Doralda, no sertão, ocasiona a guerra interior vivenciada por Soropita; e embora as sensações despertadas estejam relacionadas ao divino, seus gostos e desejos são terrenos. Desse modo, ela é Sucena e Dadã, ao mesmo tempo.

Roncari (2007, p.127), diante dessa dualidade da personagem, aproxima Doralda de Pandora, a jovem virgem moldada por Hefesto à imagem das deusas imortais, ser ambíguo por natureza. Pandora reúne as forças caóticas que caracterizam o ser feminino: a água e a terra (MELETÍNSKI, 1987, p.242), uma vez que foi feita de barro. Assim, é a fluidez e a rigidez, ao mesmo tempo, “o advoo das pombas” e “cerca de pau-ferro”, como a esposa de Soropita (RONCARI, 2007, p.129).

Loraux ([199-], p.42) deixa claro o motivo de Pandora ser exemplo de deusa-mulher. Segundo a autora (LORAUX, [199-], p.42), pelos princípios da antiguidade clássica, a beleza pertence exclusivamente às deusas, enquanto a voz pertence às mulheres mortais. Sendo assim, Pandora, um ser feito de terra e de água, contém a voz e a força humana, possui a beleza das virgens à imagem das deusas imortais, demonstrando que “a imitação das deusas não impede que se mantenha a distância entre o deus e o mortal.” (LORAUX, [199-], p.42), como se vê em Doralda.

A aproximação entre elas se dá, para o estudioso (2007, p.128), já nas primeiras menções à personagem na narrativa: “alguém que tem algo de homem, mas é mulher ao dobro; colorida, como os trabalhos ensinados por Atena a Pandora”, “uma criatura que não se separa nunca da pessoa que toca e fica presente nela mesmo na ausência”. Doralda é e não é, esconde, na alma, o que a sua aparência não demonstra e vice e versa. É, na verdade, uma fonte de enganos (RONCARI, 2007, p.129), que atrai e envolve Soropita.

#### 5.4.1. **Dadã e Sucena: a mulher e a deusa**

O nome da personagem rosiana, como demonstra Ana Maria Machado (2003, p.181), condensa as características da deusa do amor grega, além de demonstrar a ambiguidade que envolve a personagem: a dourada, alva, dada e luminosa também carrega a dor, ou melhor, propicia-a, é “dolorosa e ardorosamente adorada em seus duráveis aromas e odores” (MACHADO, 2003, p.182). Isso é reforçado por meio dos diversos nomes e apelidos atribuídos a ela:

**Doralda** era formoso, bom apelativo. Uma criança ela caprichar: - ‘Bem, por que tu não me trata igual minha mãe me chamava, de **Dola**?’ Dizia tudo alegre – aquela voz livre, firme, clara, como por aí só as moças de Curvelo é que têm. O outro apelido – **Dadã** - ela nunca lembrava; e o nome que lhe davam também, quando ele a conheceu, de Sucena, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece. (ROSA, 1969a, p.7-8, grifo do autor)

Segundo Cassirer (1994, p.167), a identidade entre signo e símbolo define a relação de expressividade que caracteriza o mito, em que o símbolo funde-se ao signo e passa a não somente representar a coisa, mas a se confundir com ela. Desse modo, cada um dos apelidos de Doralda, corresponde a um momento da vida da personagem e possui diferente significado. Dola reflete a infância e a maneira como era chamada pela mãe, envolve, portanto, a inocência, mas também, pela semelhança fonética, lembra dolo – engano, sagacidade. O apelido recebido em Montes Claros, de Dadã, está relacionado ao ato praticado na profissão de meretriz. Sucena, por sua vez, demonstra a sensibilidade, beleza, singularidade e multiplicidade da açucena, flor que aparece no *Cântico dos cânticos*; Sucena, para Machado (2003, p.186), também lembra sugar. A autora (MACHADO, 2003, p.186) ainda afirma que, “Se ela, cristalizada em seu Nome,

é durável, Surupita é súbito e age de supetão [...]”, de maneira que: “Os opostos se completam, se repelem e se atraem. Desse movimento de vaivém entre um e outro, oscilando entre os extremos, balançando de –a a –u, vive seu amor, dão-lalalão.” (MACHADO, 2003, p.186).

Cleusa Passos (2000), em *Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias* inclui Doralda na galeria das “meretrizes” rosianas, entre fadas e donzelas e afirma (PASSOS, 2000, p.71) que, por meio dos diferentes nomes que caracterizam Doralda – Dola, Dadã, Sucena, Garanhã -, a personagem desliza em uma cadeia de significantes, os quais a tornam figura “tão volátil quanto o desejo, suporte das fantasmáticas criações do cônjuge, Soropita”. Este, também é abordado por diferentes nomes – Surupita, Sorropita, Surrupita, Sorô -, fato que demonstra a instabilidade da personagem – também presente no título da novela: “Lão-dalalão”, “Dão-lalalão” – e seu espelhamento em Doralda: “O casal se caracteriza pelo fascínio ‘voável’ do desejo que, inapreensível, deriva à semelhança de seus nomes, (in)determinando-os. [...] O brilho de Doralda, voltada para amores e vida, de algum modo, se contrapõe às sombrias desconfianças de seu par.” (PASSOS, 2000, p.73).

Passos (2000, p.67) também destaca a dualidade – constante na obra rosiana – da personagem, as características arcaicas e modernas do sertão que confluem na maneira de ser da esposa de Soropita, contribuindo para os mistérios que envolvem as personagens femininas na obra de Guimarães Rosa. Doralda, embora sertaneja, demonstra certo apreço ao que é bom, chique e moderno. Isso pode ser notado no instante da narrativa em que Soropita oferece-lhe presentes:

Nem era interesseira, pedia nada. – ‘Não precisa, Bem, carece nenhum. Tua mulherzinha tem muita roupa. Carece de vestido não: eu me escondo em teus braços, ninguém não me vê, tu me tapa...’ Ele ria, insistia. [...] – ‘Então, Bem, se tu quer que quer, traz. Mas não traz dessas chitas ordinárias, que eles gostam de vender, não. Roupa p’ra capiôa, tua mulherzinha ficava feia, tu enjoa dela. Manda vir fazenda direita, sêda rasa. (ROSA, 1969a, p.14).

Dentre os presentes preferidos de Soropita para oferecer à amada, está o sabonete. Uma vez que Doralda é (re)lembrada pelo marido por meio de perfumes e diversos cheiros que são evocados pelo protagonista (ARAÚJO, 1992, p.106), estes seriam, talvez, um modo de garantir o aroma quando está diante dela: “O braço de Soropita esbarrara num dos alforjes; estava bem abotoado, afivelado em seguro. Ali

dentro, trazia para a mulher o presente que a ele mais prazia: um sabonete cheiroso, sabonete fino, cor-de-rosa.” (ROSA, 1969a, p.9). Assim, o próprio nome de Doralda é relacionado a “um prazo de perfume... Roda das flores – de flor de toda cor... [...]” (ROSA, 1969a, p.66), de modo que nela os cinco sentidos são entrelaçados, como afirma Machado (2003, p.181):

Ao tato, evoca dor e algia, enquanto lembra também álgida e promete frescores. À visão, Doralda se apresenta dourada e alva, “de flor de toda cor”, luminosa e brilhante, resplandescente e clara como o som de seu Nome. Quanto ao olfato, o significante do Nome dela dá passagem a aroma e odor, com marcada insistência sobre flores e perfumes. Do olfato ao paladar é um salto, em que Doralda se parte e reparte em ecoantes sons em –a – que falam também ao ouvido: água e alto são sua marca de gosto. (MACHADO, 2003, p.181).

As sensações múltiplas provocadas no protagonista se devem, também, à maneira de ser de Doralda. A personagem feminina demonstra apreço pela cidade grande, pela modernidade, mas se contenta com a situação atual:

Doralda dizia que não, não vinha ao Andrequicé: que aluir dali do Aõ, só para cidade grande, Pirapora, Belorizonte, Corinto, com cinema, bom comércio, o chechêgo do trem-de-ferro. O resto era roça. – “Mas aqui eu estou de minha, Bem, estou contente, tu é companhia...” Falava sincera, não formava dúvida. (ROSA, 1969a, p.8).

Suas atitudes são, dessa maneira, muitas vezes, contraditórias, e formam o seu perfil enigmático e multifacetado. Por ser bastante distinta das mulheres do povoado do Aõ, e dos outros lugares por onde Soropita passou ao longo de suas viagens desde a mocidade, ela chama a atenção pela singularidade, como se, sendo sertaneja, não pertencesse àquele lugar. Isso acontece por conta da fusão entre o artificial e o espontâneo, entre o arcaico e o erudito, que define a ambiguidade inicial na rede de relações ambíguas presente na obra de Guimarães Rosa (CANDIDO, 1983, p.305):

A gente podia fiar por isso, o rompante certo, o riso rente, o modo despachado. Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres de daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão. Sertaneja do Norte, encarava as pessoas, falava rasgado, já tinindo de perto da Bahia; nunca dizia ‘não’ com um muxoxo. (ROSA, 1969a, p.8)

Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as de outros, quase todas; sina sem sorte, um se casar com mulher assim. Ela, Doralda, não [...]. (ROSA, 1969a, p.12).



**Diversa de tantas mulheres**, as outras viviam contando de doenças e remedando fastios. Doralda tinha apetite contente em mesa, com **distintas maneiras**. [...]. (ROSA, 1969a, p.14, grifo nosso).

A impressão de que ela não faz parte do sertão – “[...] sentia era um certo orgulho de vaidade: aquilo nem parecia que se estava nos Gerais – Doralda vestia feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava [...]” (ROSA, 1969a, p.49) – também se deve à caracterização mítica da personagem que a afasta das mulheres mortais e a aproxima das divindades. Mulheres e deusas, pela presença da beleza e perfume divino, podem ser confundidas aos olhos dos mortais que diante da semelhança são incapazes de distinguir umas das outras. (LORAUX, [199-], p.41). Contudo, “uma deusa não é uma mulher”, afirma Loraux ([199-], p.42).

Nessa dialética da oposição estabelecida na novela, “a dialética viva” (CANDIDO, 1983, p.305), Doralda é corajosa, não toma remédio, é alegre, sincera e mantém vícios – a bebida, o cigarro -; nunca fica triste e é mulher de “olhos livres e coração contente.” (ROSA, 1969a, p.12). Suas ações na narrativa, como a própria personagem, oscilam entre a aceitação dos desejos do marido e alguma resistência em direção inversa: “falar da época do meretrício revela-se prazer em rememorar e se ela declara não sentir ‘falta daquela vida de dama’, também deixa claro seu orgulho por tê-la vivido como objeto de desejo jamais recebido.” (PASSOS, 2000, p.77).

Deslocada da atmosfera mítica, como ex-meretriz, mulher dada a conversas e a diferentes experiências, ela parece assumir os papéis sociais com empenho, talvez porque eles transcendam a perspectiva da história, do fato, e sejam elevados ao nível do mito, para a personagem. Como prostituta em Montes Claros, era a mais desejada dos homens, e por ser a melhor entre elas, é que foi a escolhida de Soropita. Assim, como atual esposa, ela demonstra sinceras preocupações com o marido, obedecendo aos critérios do senso comum em relação a esse papel: “Ralhava que ele tomasse muito cuidado consigo, pelos altos, pelos matos. – ‘Tomo não, Bem. Um dia sucuriú me come...’ – ele caçoava em responder. Doralda então ficava brincando de olhar para ele sem piscar, jogando ao sério: olhos marrons, molhavam o lume os olhos.” (ROSA, 1969a, p.8). E, na busca da satisfação do marido, coloca-se em uma situação de mulher submissa: “Doralda o respeitava: - ‘Um dia eu deixar de gostar de você, Bem, tu me mata?’ - Não fala tontagem, coisas com ponta...’ – ele quase zangava. – ‘Então, Bem, não truge cara pra a tua mulherzinha, você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode

dar em mim.’ Nisso não havia de pensar.”. (ROSA, 1969a, p.12), o que é rejeitado por Soropita.

Desse modo, observa-se que Soropita, embora tenha uma visão impregnada por valores sociais e morais, age pelo pensar mítico de valorização da mulher, situando-se entre o mito e o fato, como aponta Candido (1983, p.306).

#### **5.4.2. A Garanhã do sertão: sexo e erotismo**

Sendo assim, por meio do riso, do prazer, do brilho e do divino proporcionados por ela, é que ele se salva, torna-se valente e vence seus medos – a impotência, a dor, a traição, o abandono – que, por sua vez, se concentram na figura do preto Iládio – figuração do escuro, do mal, da doença, do negativo: “A dor da impotência era a negação do prazer; o prazer de sombra não é o verdadeiro – imita a realidade.” (ARAÚJO, 1992, p.114). Esse ciúme doentio também é responsável pelo conflito vivenciado entre Soropita e Dalberto. O embate entre eles se deve ao fato de o amigo ter o mesmo apreço pelas prostitutas, como aponta Passos (2000, p.40): “A novela enfoca o misterioso fascínio dos homens por prostitutas, seus *saberes* e enigmas.”

Observa-se que, em ambos, predomina a visão da prostituição sagrada dominante na Antiguidade Clássica, como observado por Meneses (2010, p.136). Nesta, o sexo está relacionado à vida espiritual, sendo uma manifestação direta do sagrado (PESTALOZZA, 1965, p.47); é forma de energia criadora, irradiante e difusa e isso é o que determina a ideia da prostituição sagrada a qual envolve a liberdade sexual coletiva e a exaltação do mistério divino da vida (PESTALOZZA, 1965, p.47).

As prostitutas sagradas são, dessa maneira, privilegiadas pela Grande Mãe; elas revelam, por meio da voluptuosidade da carne, as virtudes fecundas e fecundantes da divina Mãe, agindo, também, como uma propagadora da vida universal. O autor (PESTALOZZA, 1965, p.46) diz que a maternidade é a função fundamental exercida pela Grande Mãe. Nesse sentido, podemos observar a transgressão e a recriação na utilização do arquétipo para a caracterização da personagem feminina em “Dão-lalalão”.

Doralda pode ser considerada uma “prostituta sagrada” pelas características elencadas acima; no entanto, ao oferecer os mesmos benefícios de uma Granda-Mãe – “personificação mitológica da terra” que mantém “relações tanto com o caos, quanto com o cosmo” por meio das quais ela participa “tanto em sua perdição como em sua salvação” (MELETÍNSKI, 2002, p.110), como os sentimentos de paz, de confiança, de

naturalidade, alegria e proteção, contraria o princípio fundamental: o de não poder ser mãe, o que a afasta, da atmosfera divina e a aproxima das mortais.

Meneses (2010, p.149) aponta esse fato como uma transgressão dos princípios cristãos, uma vez que a relação amorosa não visa à procriação:

Doralda declarava que não tinha filho, por contrária natureza. Às vezes perguntava, com a atribulação: - ‘Mas tu queria? Tu quer que eu tenho?’ Vigava o fundo da resposta que ele ia responder. Aos nadas – que filho também, nenhum, não fazia falta. Doralda mesma enchia a casa de alegria sem atormentos, nem parecendo por empenho, só sua risada em tinte, seu empino bonito de caminhar, o envago redondado de seus braços. (ROSA, 1969a, p.14). aspaas

A autora (MENESES,2010, p.150) afirma que o erotismo, em “Dão-lalalão”, de uma maneira geral, é visto como transgressor, porque o escritor mineiro transforma a Amada, ou a Noiva, bíblica em uma ex-prostituta (MENEZES, 2010, p.145) a qual, além de tudo, não se arrepende da vida passada - “ – Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” (ROSA, 1969a, p.68). O fato de a mulher-prostituta na novela ser comparada a uma “cuia de água limpa”, e o bordel, a um “paraíso de Deus”, sem que haja resquícios de malícia e a visão do pecado, e de não exercer a profissão por dinheiro, mas por puro prazer, também contribuem para esse processo (MENEZES, 2010, p.146-147):

Revirou, ojerizada: - ‘Tu pode me desprezar? A grama que burro não comer, não presta mesmo p’ra gado nenhum. Mas tu acha que eu estou velha?! Muito engano: mulher só fica velha da cintura para cima...’ Som nem tom, **ele meteu a mão na algibeira e pagou, mais do que o preço devido, ela não queria aceitar.** (ROSA, 1969a, p.20, grifo nosso).

A atmosfera erótica pode ser percebida também no espaço, porque, como já afirmado anteriormente, Doralda contamina o ambiente por onde passa com seu perfume, beleza e sensualidade:

[...] **O advô branco das pombas mansas.** [...] as romãzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – **por dentro de outra cerca, de pau-ferro.** (ROSA, 1969a, p.15, grifo nosso).

O movimento das flores, nessa passagem, aproxima-se de uma descrição erótica da mulher, em que “a pele interior, meia molhada, lisa e vermelha” é a própria vulva

feminina, a qual, por sua vez, deveria ficar trancada em uma cerca de pau-ferro, como Doralda, para manter a tranquilidade de Soropita (Nascimento, 1999) . Pestalozza (1965, p.16), diz que as frutas, flores e vegetais que aparecem relacionados à sexualidade das deusas aparecem como figurações da própria vulva feminina, *aidoion*, para os gregos, assim como é apresentado na citação anterior. Esses símbolos, além de representarem o íntimo mistério feminino, encarnam o próprio mistério. Dessa maneira, reitera-se o fato de que a sensualidade da natureza, que beira o erótico, advém da atmosfera propiciada pela presença feminina, pois traduz o seu modo de ser e agir:

O ar de Doralda tomou vaidades. Em suave no ligeiro dos dedos, se via sua satisfação. Saiu do vestido. Sempre mesmo de pé, se abaixou, tirou um depois o outro sapatinho. As peças brancas. Aí nua estava. Deixara só o colar. Sorria sendo, no meio do quarto. Com as mãos, escorregou, se sentindo os seios, a dureza. E começou a se apalpar, aqui e ali: - “Estou muito gorda, ficando gorda por demais... Tu, assim mesmo, assim, Bem, tu me gosta?”. (ROSA, 1969a, p.66).

O erotismo é ainda acentuado na novela, segundo Ana Maria Machado (2003, p.155), pela recorrência de sonoridades líquidas e nasais, que caracterizam a sexualidade sadia, nos nomes das prostitutas que são citadas na história: “ ‘ – Eu sou Naninda... – Eu? Marlice... Lulilú, Da-Piaba, Menina-de-Todos... Dianinha, Maria-Dengosa... **Sucena...**’.” (ROSA, 1969a, p.24, grifo do autor). Todas elas são respeitadas entre os moradores do *Ão* e consideradas pessoas, misteriosamente, sábias: “Cem e cento são as coisas que a gente tem de aprender, **o que o mundo descobre e essas mulheres sabem** [...]” (ROSA, 1969a, p.22). Essa questão é estudada por Benedito Nunes, no ensaio intitulado “O amor em Guimarães Rosa” (1983, p.144), em que o autor reafirma e explicita essa concepção na obra rosiana.

Para o autor (NUNES, 1969, p.148), tanto em *Grande sertão: veredas* como em *Corpo de baile*, sobressai o caráter não pecaminoso das relações sexuais e a ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, como se pode ver pelas declarações de Soropita em relação a essas mulheres: “[...] aquelas mulheres regiam ali, no forte delas, sua segura querência, não tinham temor nenhum, legítimas num amontôo de poder, e ele se apegunava; mulheres sensatas, terríveis.” (ROSA, 1969a, p.17). Doralda, sendo uma delas, demonstra essa distinta sensatez e sabedoria, ao influenciar positivamente e trajetória de Soropita. Ainda que seja o motivo de seus tormentos - [...] “do amor anônimo, que a todos distribuía, indistintamente, como deusa telúrica, Mãe Terra, Eva

carnal, ela ascendeu ao amor-paixão individualizado, romântico”, como afirma Benedito Nunes (1969, p.149) -, ela propicia o movimento ascendente percorrido pela personagem: “O olhar de Soropita vira-se do escuro para a luz. A personalidade hipocondríaca, marcial, de Soropita, abandona os aspectos ilusórios da marcialidade – a violência, a desconfiança, o medo, a tristeza” (MACHADO, 2003, p. 118).

Através do narrador, também sabemos que Dalberto percebe a necessidade da presença feminina no destino do homem. Para ele, é a mulher quem dá sentido à existência; sem ela, tudo é irrelevante, “casca miúda”, é ela que o encoraja a percorrer a travessia:

Mas você aprova comigo: só quando se está com mulher é que a gente sente mesmo que está lorde, com todos os perdões... Que é que se está vivendo, mesmo. Afora isso, tudo é poeira e palha, casca miúda. [...] Homem não se pertence. Mas, um chegou, viu mulher, acabou-se o pior. Começa tudo, se tem nova coragem... [...]. (ROSA, 1969a, p.36)

Apesar dos momentos tensos vivenciados por Soropita em relação à esposa,

Quer era que Doralda estava crendo? Serena se sentava, aquela era uma inocência. “Ou a instante tornada a ser a **fogosa biscaia da casa da Clema**, pelas doces desordens. Sorrindo, ali, entre eles dois, sua risada sincera meia rouca, **sua carinha bonita de cachorro**[...]Se sentava elegante, com precisão de atormentar os homens, sabia cruzar as pernas. (ROSA, 1969a, p.57, grifo nosso).

É, também, pelo aspecto positivo e motivador que Doralda é percebida por Soropita: “[...] Doralda mesma seduzia **que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluta** – homem inteirava a certeza de que ela vinha com um sério de alegria que era sua, dela só [...].” (ROSA, 1969a, p.49, grifo nosso).

Na união de Soropita e Doralda exalta-se, portanto, a questão do sexo visto como um meio de salvação do espírito, ao contrário da visão cristão-católica. Menezes (2010, p.148) afirma que a valorização que Guimarães Rosa empreende da prostitua encaminha-a muito mais para o nível do mito do que o da história. E isso acontece porque os aspectos socioeconômicos e os valores morais são superpostos e desvalorizados em função da elevação da alma, da transcendência. O que só é possível porque a eles – aos aspectos socioeconômicos e valores morais - são atribuídos significados míticos, arquetípicos, pautados nos princípios da Antiguidade Clássica, como a prostituição sagrada, que se sobrepõem, também, à visão cristã.

Essa característica diferencia-se do processo apontado por Heloísa Vilhena de Araújo (1998) em *Primeiras estórias*, em que a autora (ARAÚJO, 1998, p.12) vê a presença de um helenismo cristianizado, como apontado no capítulo anterior. Em *Corpo de baile*, ao contrário, há uma fusão das duas dimensões em que elas se complementam na construção da personagem feminina, principalmente: Doralda é caracterizada como deusa, mas vista, pelo marido, ora como santa ora como pecadora, Virgem Maria e Eva.

De forma ambígua, como ela própria e a linguagem utilizada para descrevê-la - “Doralda era um consôlo. Uma água de serra – que brota, canta e cai partida: **bela, boa e oferecida.**” (ROSA, 1969a, p.43, grifo nosso) -, é que se molda a relação entre eles: “[...] de um lado, a beleza do amor declarado de Soropita e Doralda – sob o paradigma do *Cântico dos Cânticos* (em que impera a plena reciprocidade) e, de outro lado, o desconcerto desse amor e sua ambiguidade.” (MENESES, 2010, p.151). Isso acontece porque, em meio à intensa paixão, Soropita imagina a possibilidade da traição: “[...] mais mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele.” (ROSA, 1969a, p.69).

Todavia, a união é marcada pelo respeito, cumplicidade e admiração:

Doralda parecia uma menina grande; menina ajuizada. Nunca estava amuada, nem triste. ‘Nunca um pensamento dela doeu em mim... Nunca me agrediu com um choro falso...’ Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as de outros, quase todas; sina sem sorte, um se casar com mulher assim. Ela, Doralda, não: ela já vinha de **olhos livres, coração contente.** (ROSA, 1969a, p.12, grifo nosso).

No trecho grifado, observamos que, diferentemente de Soropita, Doralda é desprovida de preconceitos e moralismos, carregando, em si, o riso, a alegria, o sentimento, a visão divina, o que falta à visão restrita do marido. Essa união de caráter sexual entre um ser divino – Doralda – e outro humano – Soropita -, denomina-se como hierogamia exemplar e é o arquétipo mítico necessário à conservação do universo, segundo Pestalozza (1965, p.65). Desse modo é que eles se complementam e aprendem um com o outro, estabelecendo uma relação que beira o transcendente, como aquela descrita nos *Cânticos dos cânticos* presente na novela, como declarado por Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri (2003, p.81) e explorado por Meneses (2010). Tanto é que, diante de Doralda, aquilo que o entristece – as cicatrizes e dores advindas do passado – é amenizado, sem deixar de ser cruel, o que podemos notar no eufemismo utilizado para se referir às cicatrizes:

[...] quando estavam deitados na cama, Doralda repassava as mãos nas **grossas costuras**, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente se estremecia, de cócega não: de ser bom, de ânsia. Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo. (ROSA, 1969a, p.12, grifo nosso).

Nessa descrição da personagem, Faria (2008, p.125) observa a poeticidade concentrada nas referências a Doralda – o que favorece a relação da personagem com a atmosfera mítica, dada a ligação entre o mito e a poesia (CASSIRER, 1994, p. 251): o aspecto simbólico e metafórico. Para a autora (FARIA, 2008, p.125), as mãos de Doralda são transformadas em imagem e levam o leitor a atingir o estado poético, permitindo-lhe ser participante do processo de criação do texto. Nesse sentido, a composição da personagem feminina é ativada por efeitos sensoriais que despertam a sensação de plenitude, de satisfação.

Perante esse fato, embora ela tente se adaptar ao estereótipo da esposa perfeita – relacionado ao arquétipo da Virgem Maria, aquela que cuida, olha, protege e aceita (ELIADE, 2010, p.148) -, Doralda mantém alguns costumes da vida passada, como o apreço por bebidas alcoólicas. E o fato de o marido não apreciar essa atitude, era visto como condenação: **“O que condenava, em gracejo, era ele não querer beber**, vez em quando, nem um gole. ‘ – É bom, Bem: faz um calor de se querer-bem mais vagaroso, mais encalçado...’ Trejeitava. – ‘Tu põe a mão em mim, eu arrupêio toda. **Eu viro água...’**.” (ROSA, 1969a, p. 12). Nessa citação, o narrador parece adotar a perspectiva de Doralda, tomando-a como focalizadora. E isso é confirmado pela declaração feita em discurso direto que consiste na tentativa de Doralda de fazer com que Soropita experimente a bebida pelo efeito que ela causa: aguçam os sentidos e os desejos, como um impulso para a realização do ato sexual apreciado por ela. Como ex-meretriz, pode-se pensar que a bebida era uma aliada na profissão, assim como a cocaína, também utilizada por ela:

Um dia, falou no pozinho alvo que algumas pessoas na cidade chupavam pelo nariz, por prazeres: - “Cocaína, meu Bem. Experimentei só uma vez, só umas duas vezinhas, na unha, açúcaral, um tico. Tem gente que bota o cigarro. Boca fica um frio, céu-da-boca dormente, aquela cânfora boa. Dá vontades emendadas, não acaba...” Segredava a singeleza: - “A gente provar, Bem, e eu te beijar tua língua, em estranho, feito um gelo...” **Mas estava falando só por divertimento, de caçoada. Sabia que aquilo, ah, o vício, produzia mal, perigoso. No curto dum prazo, nem não valia mais para o realce de efeito, umas mulheres terminavam até loucas, de morrer. Era uma pena...** [...] Aí foi ela mesma que logo explicou: -

que tinha conhecido a cocaína a terra dela, das Sete-Serras, perto de Canabrava, mais adiante do Brejo-das-Almas. **Ah, mas pouco possível, então, naquele lugarejo distrito, sem civilização dessas coisas... – e fugia de Soropita a coragem de perguntar quem a ela tinha ensinado.** (ROSA, 1969a, p.13, grifo nosso).

O uso da cocaína tem a mesma função da bebida, no entanto, com essa droga, “as vontades são emendadas”, a substância prolonga as sensações sentidas, o desejo despertado. O narrador, adotando a perspectiva de Soropita, parece refutar esse comportamento e tenta disfarçar o apreço de Doralda por tais substâncias, como pode se ver no trecho grifado. Em seguida, parece duvidar da declaração da esposa ao dizer que havia conhecido a droga na “terra dela”. No entanto, ele permanece na desconfiança por medo de ouvir a verdade. E a companheira parece saber desse receio omitindo alguns assuntos para privá-lo de decepções: “Mas Doralda não mentia, nunca houve, se algum fato ele perguntava. No que transformava a verdade de seus acontecidos, era para não ofender a ele, sabia como se ser.” (ROSA, 1969a, p.13).

A aproximação da personagem feminina à água firma esse caráter escorregadio, dissimulado de Doralda:

Doralda era um consôlo. **Uma água de serra** – que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida. (ROSA, 1969a, p.43, grifo nosso).

[...] o jeito como andava, como se impossível e depressa tomasse conta de tudo, ligeiro e durável tudo nela, e um cheiro bom que não se sentia no olfato, mas no **mexido mudo, de água**, falsa arisca nos passos, seu andar um ousio de seguidos botes mesmo num só, **fácil fresca corrente como um riacho, mas tão firmada, tão pessoa** [...] e falava com um e com outro, o riso meio rouco, meio debruçada, ia e vinha sem aluir o ar – dama da sala... Mas – não semelhava uma mulher séria, honesta, tendo sido sempre honesta, pois, não achavam, todos? Não achavam?! (ROSA, 1969a, p.49-50, grifo nosso).

De acordo com Meletínski (1987, p.243), a aproximação do princípio feminino à água caracteriza o caos, o qual “costuma ser interpretado do lado da natureza e não da cultura, sobretudo nas condições do fortalecimento da ideologia patriarcal”. O que se confirma em “Dão-lalalão”, uma vez que a aproximação de Doralda à substância líquida instaura as dúvidas no protagonista em relação ao caráter da esposa. Vê-se, assim, que essa similaridade entre a personagem e a água é percebida pela personagem masculina, Soropita, de modo que ele luta, em vão, para ter controle sobre ela, mas não consegue, pois Doralda é escorregadia e não pode ser contida, assim como a água, e isso instaura o



conflito, as preocupações e os devaneios. O estudioso do mito (MELETÍNSKI, 1989, p.246) ainda afirma que a deusa Afrodite, com toda a sua beleza clássica, é a deusa da fertilidade, relacionada com a terra e com o caos aquático – certamente, por ter nascido das ondas do mar, de acordo com a tradição (GRIMAL, 2000, p.10).

Desse modo, reafirma-se a semelhança entre Doralda e a deusa grega, já apontada por Araújo (1992) e Meneses (2010, p.136), e a contradição de, embora se assemelhar a Grande-Mãe, não poder ter filhos. Isso demonstra a recriação de Guimarães Rosa: “Fiel à sua atitude básica diante da Palavra e da Vida, Guimarães Rosa transgride cânones estabelecidos para melhor penetrar no âmago da realidade; provoca estranhamento para que o objeto ressalte; subverte.” (MENEZES, 2010, p.136).

### 5.4.3. Dola: metamorfose e ambiguidade

O perfil contraditório de Doralda confunde Soropita e o faz vivenciar um conflito interior; por conta disso, em determinados momentos, o ex-vaqueiro sente-se enganado, como se Doralda quisesse prejudicá-lo, traí-lo, cometer o dolo, o ato ilícito, conduzindo-o ao caos da alma. Todavia, como em Doralda confluem diferentes visões, ao mesmo tempo em que ela causa problemas ao marido, é, também, a solução para eles.

Para a mitologia grega, a superação do caos dá-se por um critério estético: o ideal de proporcionalidade das partes e a harmonia corpórea (MELETÍNSKI, 1987, p.246), visando o equilíbrio clássico. Nesse processo de vencer o caos, agem os deuses e heróis para manter a ordem cósmica. Doralda é, portanto, esse ser que proporciona o equilíbrio a Soropita, porque ela mesma representa esse princípio clássico da proporcionalidade, uma vez que concentra em si as diversas facetas que envolvem os arquétipos femininos: esposa e amante, santa e prostituta, como Maria Madalena, como Dona Rosalina:

A daí, e olha, meu Mocinho, eu tive duas irmãs: uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fosse mais dos homens. Agora, que estou aqui, **fiquei mais ou menos no meio...** Assim que sempre tive alguma inveja de cada uma das duas... Elas eram lindas escolhidas.”[...] –“Atrasmente, meu Mocinho: ao que Nosso Senhor, enquanto esteve cá em baixo, fez uma Santa. Vigia que essa não foi uma puras-vingens, moça-de-família, nem uma marteira senhora-de-casa, farta-virtude. Ah, ai, aí não: a que soube se fazer, a que Ele reconheceu, foi uma que tinha sido dos bons gostos – **Maria Madalena.** (ROSA, 1965a, p.216, grifo nosso).

Desse modo, a excepcionalidade e a singularidade dessa relação constituem-se pelo fato de que, apesar das diferenças e do choque de personalidade (enquanto Doralda despreza as regras, Soropita as admira), é ela quem propicia o alívio, a paz interior a Soropita. E isso só é possível porque ela tem uma visão diferente do mundo, das pessoas, dos sentimentos, que se aproxima do mito, enquanto Soropita transita entre este e o nível da história, preocupando-se com valores e reputação. É por isso que Doralda, apesar de ser um dos motivos do caos interior vivenciado por Soropita, também é responsável pela transformação deste em cosmo, organizando os pensamentos, a vida e o mundo do protagonista:

Não se denotava nunca afadigada de trabalho, jogava as roupas por aí, **estava sempre fingindo um engraçado desprezo todo confirmar de regra**, como se não pudesse com moda nenhuma de sério certo. **Mas, por ela, perto dela, tudo resultava num final de estar bem arrumado**, a casa o simples, sem se carecer de tenção, sem encargo; mais não se precisava.” (ROSA, 1969a, p.14). grifo

Tudo devia de ser uma regra [...]. (ROSA, 1969a, p.71)

Vê-se que o plano histórico-social, em *Dão-lalalão*, convive com o mitológico na união de Soropita e Doralda, expressando a ideia de complementaridade, o que Meletínski (1987, p.354) aponta como característica do mitologismo do século XX, o qual, inicialmente, recusava o historicismo. A perspectiva histórica relaciona-se à visão do protagonista e a mítica, a da esposa. No que diz respeito à personagem feminina, os aspectos míticos e também arquetípicos auxiliam na construção dos papéis sociais assumidos por ela: tanto como prostituta, como esposa, Doralda conserva as características da deusa – é bela, alegre, dourada e perfumada.

A ambiguidade que caracteriza a personagem – aspecto divino e humano, mítico e social - é acentuada, ainda, na aproximação de Doralda aos animais, tanto selvagens e nocivos quanto domésticos e inofensivos<sup>14</sup>, firmando a relação entre a personagem e a natureza, característica da Grande-Mãe, a deusa dos jardins encarnada em diferentes

---

<sup>14</sup> A presença constante dos animais na obra de Guimarães Rosa foi observada por Maria Célia Leonel em dois estudos dedicados a obra do autor. Em “Imagens de animais no sertão rosiano”, a autora (LEONEL, 2002) trata, principalmente, da presença e significação dos insetos voadores *em Grande sertão: veredas*, que simbolizam o caos (LEONEL, 2002, p.289), além dos cavalos, associados ao demo em diversos momentos (LEONEL, 2002, p.290). O assunto também é tratado no livro *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra* (LEONEL, 2000).

divindades, entre elas, Afrodite. Segundo Pestalozza (1965, p.28-29), pela intimidade com a natureza, estas podem percorrer os reinos naturais, tendo a capacidade de se misturar, de se adaptar ou de transformar, elas mesmas e os outros, em membros de cada um dos reinos, porque para elas as fronteiras entre eles são inexistentes.

Isso constitui o poder da metamorfose que é interpretada, na maioria das vezes, como uma punição divina (condenação pelo fato de ela ter sido prostituta?) ou como um ato divino de piedade, caracterizando a fluidez e liberdade dessas divindades (PESTALOZZA, 1965, p.28-29). É por isso que Doralda é comparada, em diferentes momentos da narrativa, à égua: “Doralda, aquela elegância de beleza: como a égua madrinha, total aos guizos, à frente de todas – andar tão ensinado de bonito, faceiro, chega a mostrar os cascos...” (ROSA, 1969a, p.14); a uma traíra: “Tinha aqueles dentes tão em ponta, todos brilhos, alimpados em leite – dentinhos de traíra rajadona.” (ROSA, 1969a, p.14); a uma onça: “Doralda o esperava. Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos [...]” (ROSA, 1969a, p.17); a uma serpente: “Era um rastro de cobra, seu rêgozinho contornado na poeira, no descer para a grotá.” (ROSA, 1969a, p.43); a um felino e a um cachorro: “[...] recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse [...]” (ROSA, 1969a, p.59), “Sorrindo, ali, entre eles dois, sua risada sincera meia rouca, sua carinha bonita de cachorro [...]” (ROSA, 1969a, p.57); a uma pomba: “Só sutil, ela pombeava.” (ROSA, 1969a, p.69) e, ao mesmo tempo, a uma veada e a uma vaca: “– ‘Veada... Vaquinha’ – que ele exclamava, nesses **carinhos da violência.**” (ROSA, 1969a, p.77, grifo nosso).

Pode-se afirmar que é por meio da linguagem que Soropita, por intermédio do narrador, demonstra o seu descontentamento em relação ao passado e ao presente suspeito de Doralda. E é interessante notar que, a maioria dessas comparações se dá nos momentos de perturbação da personagem, em que ele imagina a possível traição entre a esposa e Dalberto. Isso explica a aproximação entre Doralda e a cobra, que, desde a Bíblia, é caracterizada como traiçoeira, sendo associada à sagacidade e à traição, além da aproximação com a traíra, peixe que se alimenta da própria espécie. A desconfiança também se faz presente na ironia depositada na aproximação entre o belo rosto da esposa e a “carinha bonita de cachorro”, em que notamos a utilização do diminutivo e do qualificativo com o intuito de amenizar a baixeza da comparação. Inicialmente, pode-se pensar que a personagem é aproximada dos animais por conta da natureza instintiva e sexual que a envolve. Tanto a égua, como a cachorra, a cobra, a pomba e a

vaca são animais que, na linguagem popular, chula, atribuem valores negativos e pejorativos à mulher.

Todavia, as referências aos animais – respectivamente, a pomba, a égua, a veada e a vaquinha -, estabelecendo uma aproximação com Doralda, fazem parte do processo de recriação rosiana do *Cântico dos cânticos*. Meneses (2010, p.139), em um quadro ilustrativo, traz as passagens do texto bíblico, ao lado das adaptações sertanejas feitas por Guimarães Rosa. Nesse processo, ainda fazem-se referências às cabras: “Os cabelos, cabriol.” (ROSA, 1969a, p.67) e às ovelhas: “Os dentes, brancura de carneirinhos...” (ROSA, 1969a, p.67). E, levando em considerações a perspectiva mítica presente no conto - que determina a visão de Soropita e caracteriza Doralda como uma deusa -, o que aparenta ser uma maneira desrespeitosa de se referir a Doralda, carrega um sentido, na verdade, religioso, transcendente, como a relação de amor expressa nesse texto bíblico.

Ao abordar a relação entre a personagem e os animais, também podemos observar que, em “Dão-lalalão”, esse processo acontece à maneira do que é visto em *Grande sertão: veredas* (LEONEL, 2002, p.297). Tanto na novela, quanto no romance, as imagens dos animais quando relacionadas às personagens são “plurissignificativas”, pois se localizam entre os aspectos positivos e negativos dessa aproximação, como constatado por Leonel (2002, p.297):

[...] entre as representações dos animais há aquelas que, se não derivam de concepções tidas como arquetípicas, são a elas ligadas, são símbolos, enquanto outras dizem respeito unicamente ao imaginário construído no texto. Além disso, as imagens podem ter mais de uma significação e, muitas vezes, compõem-se com outras, constituindo constelações. Multiplicidade é o mote para o imaginário referente aos animais em *Grande sertão: veredas*, como não poderia deixar de ser, já que é parte do sertão rosiano, cuja característica maior é a plurissignificação.

Ainda no que diz respeito à duplicidade transparecida na linguagem para se referir a Doralda, podemos observar isso em outros momentos da narrativa, o que confirma a estratégia utilizada pelo narrador para deixar transparecer os sentimentos do protagonista. Quando quer se demonstrar um Soropita apaixonado, não se fala no passado e utiliza-se uma linguagem mais “pura”, nobre, as comparações são poéticas; já quando ele parece ter raiva de Doralda, como visto nas aproximações da esposa aos animais, usa uma linguagem chula e comparações rebaixadas:

Era Doralda voltando. Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto preto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto – aqueles que ela só era quem usava, ali no ão, no quarto para ele venerar, quando ele queria e tinha precisão d’ela assim. **Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens**, mais forte, muito, que os homens. O xixilo. Seu rosto estava sempre se surgindo do simples, seu descaro enérgico, uma movência, que arrepiava. A sus, ela toda durinha, em rijas pétalas, para depois se abrandar. (ROSA, 1969a, p.59, grifo nosso).

No início, observamos a descrição elevada que demonstra a veneração do protagonista diante da beleza de Doralda. No entanto, o embelezamento da esposa parece incomodar, pois, para ele, ela só poderia se arrumar assim quando ele bem entendesse e quisesse. Esse incômodo pode ser percebido na escolha das palavras, como se vê nos termos “rapariga”, “murixaba” e na expressão “caçar homens”, em que toda a elevação do início é rebaixada.

Essa atitude diante da linguagem também traduz a concepção rosiana em torno da palavra e da língua, em que elas atuam como um instrumento de luta do homem no mundo:

Meditando sobre a palavra, [o homem] descobre a si mesmo. Com isto repete o processo de criação. [...] Sim! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal. (ROSA, 1983, p.84).

No trecho da novela que segue o anteriormente citado, nota-se a ampliação das imagens e a significação daquela cena para o protagonista, que se dá em sua imaginação, ao contrário da outra que se trata da realidade:

Soropita, podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sobre de pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, pó tantos sugiladas tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver... (ROSA, 1969a, p.59).

Nessa passagem, deparamos com descrições que apresentam elementos do apocalipse bíblico, como observado por Edinael Sanches Rocha (2009), no artigo “O sino do amor e o badalar do recalque: notas sobre Dão-lalalão, de Guimarães Rosa”. No entanto, em declarações sobre essa influência a Edoardo Bizarri, o escritor mineiro (ROSA, 2003, p.81-82) não aponta esse trecho como sendo recriação do livro bíblico; o autor (ROSA, 2003, p.81-82) cita apenas as passagens em que o número nove aparece na história, além da presença do “cavalo branco” (Apouco=Apocalipse) e da “besta do Preto”. Porém, Rocha (2009) transcreve o texto bíblico para que se comprove a aproximação; trata-se do capítulo 17 que, na tradução de João Ferreira de Almeida (apud ROCHA, 2009, p.27), traz o subtítulo de “A descrição da grande meretriz”:

v.3 E vi uma mulher montada numa besta cor de escarlata, que estava cheia de nomes de blasfêmia, e que tinha sete cabeças e dez chifres. V.4 A mulher estava vestida de púrpura e de escarlata, e adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas; e tinha na mão um cálice de ouro, cheio das abominações, e da imundícia da prostituição; [...] v.6 E vi que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue dos mártires de Jesus. Quando a vi, maravilhei-me com grande admiração. v.7 Ao que o anjo me disse: Por que te admiraste? Eu te direi o mistério da mulher, e da besta que a leva, a qual tem sete cabeças e dez chifres. [...] v.9 Aqui está a mente que tem sabedoria. As sete cabeças são sete montes, sobre os quais a mulher está assentada; [...] v.15 Disse-me ainda: As águas que vista, onde se assenta a prostituta, são povos, multidões, nações e línguas.

Ante a clara aproximação entre os trechos, o autor (ROCHA, 2009, p.27) afirma que Guimarães Rosa parte da tese apocalíptica sobre o fim dos tempos para elaborar a visão de Soropita, ora transformando, ora quase copiando a passagem bíblica. Desse modo, constrói-se um texto híbrido, em que há a fusão das visões cristã e mítica, uma vez que os elementos retirados do livro cristão, os quais caracterizam a grande meretriz bíblica, ao serem transferidos para a atmosfera sertaneja, remetem, também, a Afrodite. As joias douradas caracterizam a luminosidade da deusa e as pérolas fazem menção a seu nascimento, como ilustrado no quadro de Botticelli, “O nascimento de Vênus” de 1483. Neste, a deusa aparece em meio à concha, de onde se originam as pérolas; além disso, há o vinho que firma o caráter dionisíaco da relação.

Assim, o erotismo que envolve Soropita, presente na descrição, provém de Doralda, como tentamos demonstrar ao longo da análise. Atraente, como o vermelho da boca e do vestido, luminosa como as joias, o ouro, as pérolas e inebriante, como os efeitos do vinho - “[...] Tu é a bebida do vinho...” (ROSA, 1969a, p.67) -, é sob essas

sensações divinas causados pela deusa-mulher – Pandora - que a personagem masculina, alterada, confusa, sente-se encorajada e inicia um diálogo certo, esclarecedor e necessário à paz interior:

[...] eu era muito freguesada, Bem, era uma das que eles apreciavam mais... Ah, uma pode erra de boiada, por ir-se atrás de boiadeiro...

- Por isso, que te chamava de Dadã e de garanã?

- Era. Mas mais me chamavam de Sucena. Também, tu não havia de querer que tua mulherzinha fosse uma bisca desdeixada, sem valor nenhum...

- Nunca a gente tinha conversado o entendimento destas coisas. Hoje, sim. Tinha nunca mandado você estar desse jeito, p'ra a verdade do se saber... É jus? (ROSA, 1969a, p.67)

Após a instauração do cosmo, faz-se a paráfrase do *Cântico dos cânticos*, como apontado por Guimarães Rosa (2003, p.81) e explorado por Meneses (2010, p.139-145):

Soropita recostado, repousada, como num capim de campo. – “Tu é bela!...” O vôo e o arrulho dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que te a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Onde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, de voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer. [...]. (ROSA, 1969a, p.67-68)

O momento de estabilidade emocional propicia a continuidade do diálogo anterior em que Soropita acaba por sanar certas dúvidas em relação a Doralda. Abertamente, falam sobre o passado da personagem feminina, antes, tão reprimido pelo protagonista:

“- E tu gostava de alguns deles?” “- Bem, eu gostava por serem homens, só. Rabicho nunca tomei por nenhum...” “- E faziam com você o que queriam, tu deixava!” “- Era. Pois, eu ali, não era p'ra ser?... Tu está com ciúme em ódio?” “- Mas você, você gostava!” “- Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” “-E hoje? Hem! E agora?!” “- Hoje em dia gosto é de você... Quero você, Bem, tu p'ra mim, a vida toda. Não posso que você um dia canse de mim!...” “-Mas você não sente falta daquela vida de dama?...” “- Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” (ROSA, 1969a, p.68).

Livre dos mal entendidos, Soropita sente-se verdadeiramente homem ao lado da amada, corajoso para vivenciar os prazeres tão temidos por ele:

[...] **a beleza que tem cheiro, suor e calor.** Doralda cantava, fazia a alegria. O que ela, em instantes falava: - ‘Bem, eu estou adocida de amor...’ – para abraçar, beijar e querer tudo. Doralda – um gôzo. Estrondos, que voltava! – ‘Veada... Vaquinha’ – que ele exclamava, nesses carinhos da violência. Dele! Ela era dele...Constante o que tinha sempre falado: - ‘Se tu me chamasse, Bem, eu era capaz de vir a pé, seguindo o rastro de teus bois...’ Homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender [...]. (ROSA, 1969a, p.77, grifo nosso).

- “Honra é de Deus, não é de homem. De homem é a coragem!...”. (ROSA, 1969a, p.77)

Por sua vez, em Doralda, de acordo com Nunes (1969, p.149), prevalece a capacidade intrínseca de doação do amor cósmico, e isso permite que eles vivenciem a plenitude desse amor contraditório, mas redentor para ambas as personagens. E, embora ela contenha todos os elementos característicos da deusa Afrodite, como visto, é de carne e osso, ou melhor, de “cheiro, suor e calor”, é uma mulher, que ama e deseja, “abraçar, beijar e querer tudo”, o que permite a aproximação com Pandora – a primeira deusa-mulher, como observado por Roncari (2007, p.128). Nesse sentido, podemos observar que há a divinização do feminino e não a presença do feminino no divino, como diferenciado por Pestalozza (1965, p.46).

Essa característica define as *Potniai* – senhoras, damas gregas -, que não são propriamente deusas, mas são representadas como se fossem, por meio de uma realidade transcendente, supra-humana, mítica, situada fora dos limites dos tempos históricos, caracterizando a feminilidade suprema e concreta da divindade: “*Elle vivait et agissait dans le climat intemporel des origines. Cette réalité de la Potnia avait son fondement dans le fait qu’elle était la vivante personification du sacré [...]*”. (PESTALOZZA, 1965, p.46). O autor conclui que: “[...] *la déesse porte en soi la femme, et la femme porte en soi la déesse.*” (PESTALOZZA, 1965, p.52), e é dessa maneira, com os poderes de criadoras, que elas vivificam e renovam o cosmos. Por conta dessa função, é que podemos aproximar Doralda dessas mulheres-deusas.

#### 5.4.4. Entre uma e outra: o eterno feminino

Em geral, essa ambiguidade, entre divino e humano, mito e história, que sustenta a estrutura e o tema na novela conflui, por sua vez, no princípio de reversibilidade assinalado por Antonio Candido (1983, p.305). E é por conta dessa



caracterização que, em “Dão-lalalão”, tudo pode ser uma coisa ou outra, tudo pode se transformar e se reverter naquilo que é imaginado e desejado pelo protagonista, de modo, a instaurar, o conflito.

Mas a questão é que, sendo Afrodite, Pandêmia ou Urânia, Pandora ou Grande-Mãe, prostituta ou esposa, deusa-mulher, ou mulher-deusa, Doralda, entre os aspectos positivos e negativos que a circundam, acaba por se constituir como uma lembrança positiva e motivadora da trajetória do (anti)herói - podendo ser assim caracterizado por conta de seus defeitos e fraquezas (MELETÍNSKI, 2002, p.94). Dentre as caracterizações míticas e arquetípicas, ora transgredidas, ora recriadas pelo autor, condensadas na personagem feminina, o que há de comum entre elas, é que todas, guardam em si, o princípio do **eterno feminino**: o “[...] mito da feminidade em ação como mistério reconciliador do mundo.” (LORAUX, [199-], p.55); “[...] uma potência divina [que] só [tem] existência através da rede de relações que a une ao sistema divino, no seu conjunto” (VERNANT apud LORAUX, [199-], p.47); a atração que guia o desejo do homem no sentido da transcendência (MANGUEL, 2008, p.165).

Ronaldes de Melo e Souza (2008, p.144) afirma que, em Doralda, “o eterno feminino se epifaniza na exuberância sensual da forma corporal”. Isso porque o erotismo, que está relacionado ao corpo e a beleza da personagem, atua como um suporte sensível da comunicação anímica, neutralizando a separação metafísica do sensível e do inteligível, da matéria e do espírito, da alma e do corpo. Na união de Soropita e Doralda encontra-se uma “contextura concreta do calor do sangue e da força do espírito encarnado” (SOUZA, 2008, p.147).

Embora a ascendência presente na novela seja de origem platônica, para Souza (2008, p.147), no que diz respeito a relação entre Soropita e Doralda, o mito platônico de Eros e Psiquê - para o qual plenitude da alma pressupõe a morte do corpo - é invertido. Em “Dão-lalalão”, contrariamente a Platão, conforme o autor (SOUZA, 2008, p.147), as realizações do corpo estão relacionadas às da alma, revelando a originalidade com que o tema é abordado e a singularidade das relações humanas que são estabelecidas no universo sertanejo. Neste, “Não subsiste o corpo, senão porque existe a alma. A alma determina o sentido do corpo, e a imagem do corpo de constitui a epifania da alma. Na entrega de corpo e alma a Soropita, Doralda celebra o mistério maior do amor.” (SOUZA, 2008, p.147).

Doralda é, portanto, pela influência na travessia de Soropita, a que permite a transcendência. E, juntos, representam o equilíbrio dos contrários, o corpo e a alma, o

que condiz com o estado de eternidade, conforme Araújo (1992, p.169), admirado por Guimarães Rosa: “Amo ainda mais uma coisa de nossos grandes rios: sua eternidade.” (ROSA, 1983, p.72). Soropita demora a reconhecer que a esposa é o instrumento por meio do qual ele atingirá esse estágio, porque a sua visão transita entre a mítica, divinizada e a lógica, humanizada, deixando-se levar por sentimentos degradantes do espírito, como o ciúme. A mulher-deusa, representando o equilíbrio por si só, tem o poder de garantir ao protagonista os prazeres que os conduzem ao mundo mítico, onde não há medo, dor e amarras espaço temporais (NASCIMENTO, 1999, p.130).

O protagonista, em seu processo de autoconhecimento, projeta-se em outras personagens, fantasias da imaginação, por medo de encarar a si próprio. Para Araújo (1992, p.117), Izilda, a moça imaginada que se transforma em Doralda, e o preto Iládio são, no fundo, o próprio Soropita: “A raiva que sente do preto é a raiva que sente de si mesmo, de seu próprio desejo, de sua própria vida. [...] O real é ele mesmo, Soropita. Humano, efêmero, mortal, preto.” (ARAÚJO, 1992, p.117).

Diante da afirmação, pode-se dizer que Soropita vivencia, de uma maneira diferente, o mesmo dilema de Riobaldo que descobre, ao final de *Grande sertão: veredas*, que o bem e o mal só existem porque existe o homem, o “[...] homem humano. Travessia.” (ROSA, 1976, p.568): “O mal não existe, é sombra. O real é divino, o ‘em-deus’: é ele mesmo com Doralda.” (ARAÚJO, 1992, p.117-118). Ao fim, entre desejo, amor, sexo e traição, entre o bem e o mal, o que vale mesmo, são as histórias/histórias, palavras renovadoras do espírito: “- Amigo Leomiro, tem hoje quem vai no Andrequicé, ouvir o restante da novela do rádio? – Tem não. – Pois vou. Passo em casa, p’ra bem almoçar, e vou...” (ROSA, 1969a, p.79).

Desse modo, o desfecho da história dá-se com a ideia do recomeço por meio do deslocamento no espaço – o desejo da partida para o Campo Frio -, obedecendo ao movimento cíclico e à constância das viagens presentes na maioria das novelas de *Corpo de baile*. Nesse sentido, em “Dão-lalalão”, a circularidade espacial e temporal, construída pela oposição tempo histórico/tempo mítico, tempo cronológico/ tempo psicológico (NASCIMENTO, 1999, p.48), contribui para a estruturação mítica da novela, fundamentando o desejo da renovação, da recriação, da busca da cosmicização do caos almejado pelas personagens. A realização desse objetivo só se torna possível pela presença da palavra (as histórias encaixadas, criadas e imaginadas por Soropita), da personagem feminina, que propicia o autoconhecimento e a transcendência do universo

caótico para Soropita, e da abertura ao sensível, ao sensual, permitida pela força do universo mítico sertanejo (LEONEL, 2012).

Observa-se, nesse ponto, uma semelhança com a história de “Cara-de-Bronze”. Nesta, o protagonista também tem dificuldade de enfrentar o passado, assim como Soropita. No entanto, ao contrário deste, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, quer resgatá-lo em busca da salvação, processo em que atua Grivo, o vaqueiro viajante, os olhos de Cara-de-Bronze, que sai à procura de poesia e belezas, elementos estes que são condensados na figura da Moça-Branca-de-todas-as-Cores, figuração do eterno feminino por se tratar de uma motivação positiva na trajetória do(s) herói(s).

## 6. “CARA-DE-BRONZE”: MISTÉRIOS DA POESIA MÍTICA

### 6.1. “Cara-de-bronze”: mito e poesia

#### 6.1.1. A poética rosiana

*- E ver o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta... (ROSA, 1969c, p.105.)*

As considerações em torno da poesia, para Guimarães Rosa, tornam-se relevantes na análise uma vez que, nessa novela, a palavra poética aparece figurativizada em uma personagem feminina – a Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores - que, por ser assim caracterizada e influenciar a trajetória do protagonista, adquire aspecto mítico.

Sobre isso, na correspondência trocada com o tradutor italiano Edoardo Bizarri, Guimarães Rosa (2003) faz a seguinte afirmação:

“Cara-de-bronze” se refere À POESIA. [...] o que há, nos ditos dos vaqueiros, são tentativas de definição da poesia, desde vários aspectos. [...] há um oculto desabafo lúdico, pessoal e particular brincadeira do autor, só mesmo para seu uso, mas que mostro a Você, não resisto: “Aí, Zé, opa!”, intraduzível evidentemente: lido de trás para diante – apô éZ ia, a *Poesia*... (ROSA, 2003, p.93, grifo do autor)

Para o escritor mineiro, a poesia está nas coisas, nas pessoas, no mundo. Por meio do olhar e da percepção é que a identificamos, a sentimos, e esse modo de ver é

definido pelas diferentes experiências do homem diante da natureza e dele mesmo. Ela, assim, é contrária à lógica, à filosofia, à gramática (ROSA, 1983, p.68) porque está além do puramente racional, envolve o “quem das coisas” e as sensações, fugindo a qualquer tipo de padronização.

Aproximando-se da linguagem originária - “[...] meu método [...] 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.” (ROSA, 1983, p.81) -, a poesia é capaz de reinventar e recriar realidades a partir da ressignificação das coisas, daí a sua relação com o mito.

Sendo duas formas de expressão diferentes, o mito se aproxima da poesia pelo caráter originário e desautomatizado do olhar, pela função que possuem na existência dos seres: “O mito poético é um processo psicossocial de autorrecuperação do homem.” (XISTO, 1983, p.134) e pela valorização da palavra, de modo que cada poema traz, em si, a beleza e o significado de um instante mítico.

Ambos, poesia e mito são os recursos disponíveis ao homem para lidar com aquilo que a razão não é capaz de explicar: “Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.” (ROSA, 1983, p.93).

Em “Cara-de-bronze”, novela publicada no volume *No Urubùquaquá, no Pinhém*, após a tripartição de *Corpo de baile*, encontramos elementos que sustentam essa visão do autor sobre a poesia – figurativizada em uma personagem feminina - e a relação dela com o mito. Essas questões são, assim, exploradas ao longo da novela e investigadas por estudiosos como Benedito Nunes (1969), Pedro Xisto (1983), dentre outros.

### 6.1.2. Considerações da crítica

*O romance que se revitaliza em poesia. A poesia que se multiplica em romance. Literatura do sertão? Antes, sertão da literatura, “rebarbarização”, sangue novo [...].* (XISTO, 1983, p.120).

No capítulo “*De Sagarana a Grande sertão: veredas*”, Benedito Nunes (1998), fundamenta a consciência mitopoética presente na obra rosiana. O autor (NUNES, 1999) discute os aspectos da obra de Guimarães Rosa no que diz respeito à transposição do realismo, proporcionando uma visão em torno dos temas vigentes: o retrato físico,

psicológico e sociológico de uma região, as mulheres fogosas e as maternais meretrizes, o apego a terra, a qual é provedora de metáforas, comparações e provérbios, a presença de uma linguagem universal e o aspecto metafísico religioso relacionado ao poético. O estudioso (NUNES, 1998, p.252) menciona a presença de uma “consciência religiosa” nas personagens rosianas, como, por exemplo, em Augusto Matraga. Esta, por sua vez, está estreitamente ligada ao poético e, ambas, não se separam do mito (NUNES, 1998, p.253):

Assim, a beleza contemplada nas coisas, somada ao efeito do canto e da “plumagem das palavras” que a possibilita, seria o meio, a disposição do ficcionista, para religar-se e religar o leitor à realidade superior traduzindo, de cada vez, as várias narrativas de um “alto original”, de que todas são versões parciais, imperfeitas. Como Unamuno, Guimarães Rosa pensava que poesia e religião se equivalem, apesar de distintos serem os valores com que se relacionam, quando visando essa única finalidade. (NUNES, 1998, p.253).

Para Nunes (1998, p.253-254), tudo está em trânsito nas obras de Guimarães Rosa, fundamentando a dialética da viagem, a qual obedece a um “movimento do ir e vir, do longe e do perto, do transponível e do intransponível, do caminho e do descaminho, da vereda e do Sertão.”, de forma que “Todos viajam e tudo é viagem, inclusive a própria narrativa.” (NUNES, 1998, p.254). O ensaísta (NUNES, 1998, p.255) afirma que, em Guimarães Rosa, a viagem se trata de um conteúdo mítico, peregrinação da alma, demanda de Deus, o que podemos observar, claramente, em “Cara-de-bronze”, na viagem empreendida por Grivo.

No que diz respeito a essa novela, Nunes (1998, p.255) aponta para um sentido espiritual alegórico que se abastece em múltiplas fontes, intra e extratextuais, de alcance mítico. Grivo, a mando de Cara-de-bronze, parte do “enquadramento literário-mítico”, realiza a viagem em que as coisas são nomeadas, daí o conteúdo que faz parte do mito: “‘Cara-de-bronze’, como viagem, demanda de Deus, do ‘quem das coisas’, fundirá o poético e o religioso ao perto-longe do mito.” (NUNES, 1998, p.257).

A viagem, conforme o estudioso (NUNES, 1969, p.182), apresenta-se como “Demanda da Palavra” e da “Criação poética” e está envolta a uma atmosfera medieval dos romances de cavalaria – “[...] atmosfera que se coaduna com o estrato rural e feudal da sociedade brasileira, onde a ação do conto transcorre.” (NUNES, 1969, p.183). Isso pode ser visto na configuração do quarto de Cara-de-bronze: “[...] congrega uma pequena corte – distante e separada dos homens do campo, que desempenham tarefas comuns do cotidiano, não tomando parte nos exercícios de ‘imaginamentos’.” (NUNES,

1969, p.183). Com isso, podemos notar a mescla entre o mito e a história, configurando o “mundo misturado” explorado por Davi Arrigucci Jr. (1994), em que um serve ao outro na constituição de um universo novo, o Sertão-Mundo (CANDIDO, 1953, p.309).

Nunes (1969, p.183) elenca os elementos que permitem a aproximação da novela de *Corpo de baile* à *Demanda do Santo Graal*: Cara-de-bronze é a reencarnação sertaneja do Rei Arthur – ambos enfermos em busca de uma restauração- e Grivo é Galaaz. No entanto, da viagem realizada pelo primeiro, só temos um relato das coisas vistas e imaginadas ao longo do percurso: “[...] a Viagem transformada em palavras, súpula da atividade poética, que abriu os espaços do sertão e os converteu na profusão do mundo natural e humano.” (NUNES, 1969, p.184). O estudioso (NUNES, 1969, p.184) também aproxima “Cara-de-bronze” ao *Gênesis* e ao *Deuteronômio*, livros bíblicos em que se comenta a origem de tudo e as leis de Deus, a partir da nomeação que Grivo faz das espécies de árvores, pássaros e pessoas que encontra em meio à viagem – estas aparecem nas notas de rodapé. Para o autor em pauta: “Os nexos que ligam os diferentes momentos da travessia, e que dão acesso ao mundo natural e humano, enfim conhecido e possuído, através do *logos* poético que o recriou, só se produzem, sob forma de *narrativa*, na viagem concluída.” (NUNES, 1969, p.184).

O ensaio de Pedro Xisto (1983), “À busca da Poesia”, é bastante esclarecedor no que diz respeito à presença da poesia em “Cara-de-bronze”, que se mistura com a prosa na narrativa. O autor define, primeiramente, poesia como sendo a ação de “dar nome à vida” (XISTO, 1983, p.113) e explica:

Antes de serem denominados, os seres eram ausentes. E o Criador os trouxe ao Homem, para que este lhe declarasse a Criação. E apelidos revelaram apelos; e vocativos, vocações. Mito, mística ou real medida da linguagem, a inauguração desta inaugura o cultural, cujo quadro clássico abrange as relações do homem com a natureza, as relações do homem com o homem e as relações (ditas subjetivas) do homem consigo mesmo.

A linguagem primitiva, logo, seria de natureza poética e é só por meio da poesia que a linguagem se torna possível. A função do poeta é, em suma, nomear os entes e, nesse sentido, Adão seria o proto-poeta (XISTO, 1983, p.114). Na empreitada rosiana de renomear e ressignificar o universo sertanejo, ele repõe o conceito de prosa-poesia.

O estudioso (XISTO, 1983, p.115) define esse conceito na obra rosiana como “prosa global”, em que “[...] as repartições e as ligações sintáticas, ou, ainda, não

existem ou já foram superadas. O todo é que conta.”. A cadeia de palavras compõe a prosa, que não precisa ser clara, mas lúcida em meio ao caos, enquanto a palavra, voltada para ela mesma, solitária, é a poesia, que é mais vivência do que tempo, é “substância-forma”. (XISTO, 1983, p.116-117), porque “Aquele tempo passou. A poesia, não. Ela ainda é [...].”

Xisto (1983, p.135) enumera, a partir da ligação entre mito e poesia, os grandes mitos presentes na obra do escritor mineiro: o mito do encontro – luta e pacto entre o homem e o espírito do Mal -; o mito da identidade do anjo, do arquétipo comum e inacessível ao homem e à mulher; o mito teofânico (face ambígua do ser); o mito dos universos desconhecidos; o mito do indivíduo posto à margem; o mito da poesia – desde a platônica, até a concreta, inalienável, inteligência das coisas. Desse modo, os mitos se cristalizam em estados de consciência.

Desse modo, por haver o predomínio de fatos narrados e de elementos de expressão poética - por meio de diferentes recursos adotados pelo escritor mineiro, como a utilização de imagens, da sonoridade e expressividade da língua- no discurso, pode-se dizer que a novela rosiana se trata de uma **prosa poética** (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.109). E, pelo fato de conter aspectos míticos dispersos ao longo do texto, que são simbólicos e servem como guia e busca das personagens, podemos considerá-la como uma **narrativa mitopoética**.

Diante do exposto, a análise da novela em questão parte da observação das categorias da narrativa, passa pela investigação dos aspectos míticos e chega aos elementos poéticos; articulados, esses aspectos estruturam o tema da novela – o mistério em torno do protagonista e a busca da palavra revitalizadora, caracterizada por elementos simbólicos e mitológicos femininos, como a Noiva, a água e a rede. Estes, ao lado do Bronze, de Saturno/Cronos, do grifo e do buriti reafirmam o caráter mitopoético da novela. (KIELING, 2007).

## 6.2. “Cara-de-bronze” e o *mithos*: elementos narrativos

A palavra grega *mithos*, além de designar uma narrativa concernente à genealogia dos deuses, refere-se, também, a uma narrativa qualquer (FIKER, 2000, p.40). Desse modo, “Cara-de-bronze” tem seu tema construído a partir da manipulação das categorias narrativas, as quais estruturam o aspecto mítico da novela, tanto no sentido de narrativa a ser proferida, quanto de conteúdo sagrado.

Na novela publicada, deparamo-nos com uma das mais arrojadas experiências literárias de Guimarães Rosa por ela apresentar uma estrutura narrativa diferenciada e complexa em relação às demais. O relato dá-se por meio de diferentes gêneros textuais – como o dramático, o roteiro cinematográfico, a canção, entre outros -, o que provoca o estranhamento na leitura.

Benedito Nunes (1969), em “A viagem do Grivo” (1969, p.181-182) aponta as características gerais desta: o motivo da viagem, a estrutura polimórfica da narrativa e o horizonte mítico-lendário. Para ele (NUNES, 1969, p.181), é o tema da viagem que impõe a estrutura polimórfica à narrativa, de modo que os elementos líricos e dramáticos variam em função do tempo interno da estória e da amplitude da mimese. Nunes (1969, p.182) diz que o tempo, na novela, varia do passado ao presente “[...] e se fixa na intemporalidade própria dos mitos”.

Para a crítica, estes e outros recursos presentes na história, como os resquícios estruturais da tragédia grega, a proximidade da *Demanda do Santo Graal*, o complexo de Édipo, a influência de Goethe e Dante e a poeticidade da linguagem tornam a novela especial no conjunto da obra (DIAS, 2011, p.19).

A mencionada relação entre viagem, poesia, tempo original e mito é anunciada no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, obra anterior a *Corpo de baile*. No conto, o narrador personagem estabelece uma espécie de competição poética nos troncos de árvores: “Eu mesmo não gostei. Mas a **minha poesia viajara muito** e agora estava **bem depois do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo.**” (ROSA, 2001, p.276, grifo nosso). Assim, podemos dizer que em “São Marcos” já encontramos os elementos fundamentais que estruturam “Cara-de-bronze”.

O apelido do protagonista, Cara-de-bronze, é que dá título a novela. Este veio do norte para os Gerais, deixando a noiva, quando ainda era moço. Fugiu de lá, pensando que havia matado o pai e se instala no Urubùquaquá, onde, ambicioso, concentra-se no trabalho, tornando-se um fazendeiro poderoso e rico, mas solitário e triste. Caracterizado como uma pessoa fechada, obscura, misteriosa, Segisberto acaba imobilizado pela paralisia – não só física, mas também da alma. E, estando na velhice, a personagem enigmática revela-se como um ser sentimental e saudosista, o que o motiva a escolher um de seus vaqueiros para que retornasse à terra natal em busca das belezas e poesias de lá.

Cara-de-Bronze acaba escolhendo Grivo para a tarefa, por ele se apresentar como o mais sensível dos vaqueiros, capaz de captar a poesia das coisas e dos lugares.



Grivo, assim, parte para o norte e retorna ao Urubùquaquá para lhe contar o que viu, e esses elementos são representados pelos aspectos míticos e arquetípicos femininos presentes na novela. E, à medida que a história avança, nós, leitores, ficamos na expectativa de ouvir o relato da viagem que, no entanto, não é narrada - mistério que se constrói na novela por meio da articulação de diferentes categorias da narrativa, como as personagens, o narrador, a focalização, o tempo e o espaço.

### 6.2.1. O narrador e a confluência de vozes

Benedito Nunes (1969, p.185), no que concerne à estrutura textual da novela, divide-a em dois blocos: o da **narrativa propriamente dita**, que conta o que aconteceu entre Grivo e Cara-de-bronze e descreve os lugares, as espécies de animais e plantas, e o da **narrativa da narrativa** – a viagem da viagem, “cheio de subentendidos, por trás do qual fica a verdadeira estória, que somente ao Cara-de-bronze foi contada.” (NUNES, 1969, p.185). O autor (NUNES, 1969, p.185) observa que, nessa segunda narrativa, não há a participação plena do narrador, porque ela se torna algo velado até para essa instância narrativa; “a narrativa da narrativa”, logo, constitui-se como o verdadeiro mistério da novela, sob o qual todos os outros recursos narrativos se estruturam para tentar desvendá-lo ou auxiliar a ocultá-lo.

O narrador efetivamente responsável pela **narrativa propriamente dita** é heterodiegético (GENETTE, [19--], p.243), pois não participa da história contada. Em seus relatos, utilizando a focalização externa, deixa transparecer certo distanciamento em relação aos fatos: “E formavam grupos de conversa. Devagar, discutiam. Reinava **lá** o azonzo de **alguma coisa**, trem importante a suceder. **Da varanda, alguém** tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando.” (ROSA, 1969c, p.74, grifo nosso). Nota-se que o pronome demonstrativo – “lá” – e os indefinidos “alguma” e “alguém” demonstram a inexatidão da informação passada pelo narrador, que parece ver de longe ou supor o que está contando.

Essa distância é construída pelos demais recursos narrativos mobilizados pelo escritor, mas é fixada, a princípio, pelo protagonista que restringe a presença de habitantes do Urubùquaquá em seus aposentos: “**O vaqueiro Dopim**: Quem estão cansados de conhecer o quarto dele é o Mainarte, José Uéua, Noró, Abel... e o Grivo. (ROSA, 1969c, p.85).

Carlos Dias (2011, p.60), em *A contradança poética: poesia e linguagem em “Cara-de-bronze”*, atentando-se para a limitação do campo focal do narrador, afirma que a voz narrativa dessa novela concentra-se em uma descrição exteriorizada. Aqueles que possuem acesso ao ambiente habitado pelo protagonista são considerados os iniciados, enquanto aqueles que ficam de fora são os do “laboro”. E, uma vez que o narrador não está incluído nessa galeria de personagens, ele conta os fatos a partir do que ouviu e em que acredita, permanecendo distante do centro dos acontecimentos.

As barreiras encontradas pelo narrador para adquirir conhecimento dos fatos reflete-se na dificuldade de narrar. Isto pode ser demonstrado em um dos trechos que contém um momento de intrusão, em que o narrador posiciona-se em relação à narração:

Não. **Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil:** como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, queriam chegar depressa a um final.[...]. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. **Esta estória se segue é olhando mais de longe. Mais longe do que o fim; mais perto.** [...] **Estória custosa,** que não tem nome; dessarte, destarte. [...]” (ROSA, 1969c, p.96, grifo nosso).

Nesses instantes, quebra-se a ilusão de que se trata de história verdadeira, uma vez que o narrador interfere na história para refletir sobre o desenvolvimento desta. O narrador escancara a sua opinião sobre a escritura, como em Machado de Assis, e o seu comentário frustra a expectativa do leitor que passa a enxergar e a ler a novela de outra forma.

Essa distância em relação aos fatos que envolvem “Cara-de-bronze”, no entanto, em determinadas partes do texto, parece diminuir:

Sobre o momento, **concertara** de estiar, se **desabraçava** a chuva: mesmo o sol se **mostrava**. Só que se **ouvia** ainda, em espaçoso, a ribombância de um trovão, **derrubado** nos restos de chuvosidade. O mais, um escôo geral, para o esvazio. Os verdes **vindo** à face da luz, na beirada de cada folha a queda de um gota; e outras gotas **rolando, descendo** por toda frincha, **para ir formar** o filifo de últimas enxurradas e goteiras. Dentro de currais, metade dos vaqueiros **lutam** com o gado, apartando. Enquanto que, na cobertura, sua vez os outros **esperam**. Assim, o dia do Urubùquaquá se desce, no oblongo. (ROSA, 1969c, p.96, grifo nosso)

Isto pode ser observado por meio do que poder-se-ia denominar uma progressão dos tempos verbais que, do mais que-perfeito, passa pelo imperfeito, pelo participípio, depois para o gerúndio, fazendo uma projeção futura, até chegar ao presente. Com isso, estabelece-se um jogo de proximidade, numa espécie de recurso cinematográfico em que a câmera, distante, aproxima-se até onde lhe é permitido. Essa câmera, contudo, é o próprio narrador.

Para Mourão (1991, p.284), esse processo indica um caminho percorrido na narrativa que vai da indeterminação para a objetivação, movimento que se dá à medida que vão se sucedendo os recursos técnicos como a alternância das vozes, dos discursos e a mescla de tempos.

No que diz respeito à mudança de voz, o narrador a delega para os vaqueiros, constituindo os trechos dramáticos da narrativa. Nessas passagens, a focalização também é externa, mas alternam-se os focalizadores: são os vaqueiros os que veem e narram a história. Nota-se que, nos momentos em que eles conduzem a narrativa em discurso direto, reforça-se o clima lendário, de especulação, de mistério em torno dos acontecimentos na casa de Cara-de-Bronze, já percebido no discurso do narrador:

**O vaqueiro Fidélis:** Tem de ter o jús, não foi em mandriice. Por seguro que deve de ter ido buscar alguma coisa.

**O vaqueiro Sãos:** Trazer alguma coisa, para o Cara-de-Bronze.

**O vaqueiro Mainarte:** É. Eu sei que ele foi para buscar alguma coisa. Só não sei o que é.

**Moimeichêgo:** Ia campear mais solidão?

**O vaqueiro Sacramento:** Há de ser alguma coisa de que o Velho carecia, por demais, antes de morrer. Os dias dele estão no fim-e-fim... (ROSA, 1969c, p.82)

Essas interrupções na narrativa – por meio da introdução dos entrecos dramáticos – trazem, portanto, mudança no modo e na voz. Em relação a essa última, a alternância dela nos faz pensar na ausência do narrador, como afirma Nunes (1969, p.186): “Nos momentos dramáticos – no roteiro cinematográfico, por exemplo -, a ação é trazida para o presente e o narrador desaparece na independência dos diálogos e das marcações teatrais [...]”, segundo o estudioso (NUNES, 1969, p.186).

A passagem do discurso indireto para o direto também estabelece uma quebra no jogo de distanciamento e de aproximação. Segundo Genette ([197-], p.170), o discurso direto é a forma mais mimética, pois o narrador finge ceder literalmente a palavra à personagem e ele, narrador, à primeira vista, desaparece da narrativa. Desse modo, ele

propicia, ao passar a voz para aqueles que são mais íntimos de Cara-de-bronze, a sensação de aproximação do fato que está sendo narrado: mais perto, maior possibilidade de desvendarmos o enigma. Para Mourão (1991, p.285), é esse jogo do distanciamento à aproximação, da imprecisão à objetivação – do discurso direto ao indireto, dos verbos utilizados no pretérito ao presente -, que sustenta o mistério da personagem e da própria narrativa:

[...] **a estrutura externa se encontra aparelhada para desvendar um mistério** e desde o primeiro instante se movimenta nesse sentido, porém em que direção caminha a argúcia de todo o mecanismo? [...]. **A consciência narrativa circunda-a insistentemente, sem poder penetrá-la:** descreve o ambiente, interroga os vaqueiros, promove acareações entre eles, fotografa-os através do rigorismo mecânico, extrahumano e objetivo da câmara cinematográfica documenta passo a passo as informações obtidas, num apelo à lógica conceitual. **A curiosidade em torno da viagem do personagem Grivo não passa de uma ânsia de elucidação do que ocorre no interior daquelas paredes.** Grivo saiu para o mundo, mas no mundo esteve em missão de alguém que ali permanecia encerrado. (MOURÃO, 1991, p.285, grifo nosso)

Considerado um não-iniciado, o narrador seleciona outras estratégias na tentativa de decifrar o mistério; uma delas, é essa passagem da voz para os vaqueiros, já que alguns deles sabem mais do que ele próprio, devido a maior proximidade com o protagonista: “Como o narrador de ‘Cara-de-bronze’ não consegue ir ao interior da casa, o autor cria uma outra maneira de tentar desvendar os significados, que é, então, interrogar os vaqueiros, para finalmente chegar ao que se quer saber do velho fazendeiro[...]” (DIAS, 2011, p.61).

Vaqueiros e narrador são aliados na tarefa de decifrar o enigma em torno da personagem protagonista. De acordo com Dias (2011, p.65), essa aproximação pode ser demonstrada pela utilização do artigo definido “o” quando o narrador introduz a fala dos vaqueiros: “**O** vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?” (ROSA, 1969, p.74, grifo nosso). Isso demonstra que os vaqueiros são pessoas conhecidas do narrador. Juntos, aparecem como especuladores que unem fatos, contam histórias que foram ouvidas e passadas adiante, sem que haja alguma confirmação dos dados. Isto instaura o tom mítico-lendário da narrativa, como demonstrou Nunes (1969) em seu estudo “A viagem do Grivo” e que podemos observar nas citações do texto:

**O cozinheiro-de-boiada Massacongo:** Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: que ele veio mas foi com tropa boa, esquipada, de bestas e burros, e o jumento; ouvi. E assim que: o Peralta contou à Iás-Flores contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí a Colomira me disse. Daí é que sei... Vou indo! (ROSA, 1969c, p.81)

**O vaqueiro Tadeu:** Sei que não sei, de nunca. O que ouvi foi do Sigulim, primo meu, e de outros, que viram os começos dele aqui. Que chegou – era um moço espigo, seriozado, macambuz. E danado de positivo! Foi na éra de oitenta e quatro... (ROSA, 1969c, p.84)

O Homem envelhece é porque não aguenta viver, ainda não sabe, e tem medo da morte: então, vai envelhecendo. **Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, olhando no espelho da velhice** – membeca ou querembáua, dava na mesma coisa. [...]. Oé, o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d'água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. **Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confiança a ninguém.** (ROSA, 1969c, p.99, grifo nosso).

Para Duarte (2007, p.103) os vaqueiros, quando indagam, simulam os narratários da estória; representando, intradiegeticamente, os leitores, eles têm a função de despertar a curiosidades nestes. No entanto, as conversas não produzem informações satisfatórias aos leitores que permanecem em um território instável durante toda a narrativa, cercado de incertezas e dúvidas. Outro recurso utilizado pelo narrador heterodiegético para sustentar o mistério da história, é lançar questionamentos aos leitores, como forma de criar expectativas:

Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juro o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece, e é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. [...]. (ROSA, 1969c, p.108).

No entanto, o narrador já havia avisado ao leitor que ele poderia se frustrar, pois essa não é uma história como as outras, é preciso vê-la de “longe” para se chegar “mais perto” daquilo que ela realmente quer dizer.

O artigo de Rui Mourão (1983), “Processo da Linguagem, Processo do Homem”, clarifica as questões em torno da estrutura da novela “Cara-de-bronze”. Pelo caráter de experimentação, aparentemente, a narrativa tem aspecto caótico por conta da “mutação constante do esquema composicional” (MOURÃO, 1983, p.283) e da

presença de uma terceira pessoa não-onisciente que assegura a persistência de um contador de estórias, jamais ausente da obra rosiana.

Para o autor (MOURÃO, 19883, p.283), nem mesmo nos momentos teatrais e no roteiro cinematográfico, o narrador do discurso desaparece, diferente do que afirma Nunes (1969, p.185). Ao contrário, todas as partes ligam-se pela mediação dessa voz narrativa, de modo que podemos observar a presença dela nas *didáscalias*, no desenvolvimento dos quadros cinematográficos, nas indicações do revezamento de personagens nos diálogos e na própria indicação de que se trata de um roteiro. Assim, na conversa dos vaqueiros, o narrador apenas exime-se do diálogo, permanecendo do lado de fora, mas denunciado pelos parênteses e destaques da página. E, na passagem de um parêntese a outro, o que se verifica é apenas um ajusta focal, não de voz e discurso, de acordo com Mourão (1983, p.284).

Nesse processo, a narrativa obedece a um movimento em que ela age e reage sobre si mesma, compondo o caminho, já citado, que parte da indeterminação para a objetivação – o afunilamento da visão (MOURÃO, 1983, p.284). Esse movimento de concentração e intensificação no observar realiza-se através da “[...] progressão estabelecida na passagem do segmento narrativo mais convencionalmente literário para o que procura tomar as características do texto teatral e, em seguida, o que pretende se converter em roteiro cinematográfico.” (MOURÃO, 1983, p.284-285). Além destes, encontramos as canções e as notas de rodapé – diferentes gêneros que buscam explorar a **palavra** em todos os seus sentidos e “plumagens”, conferindo o aspecto mítico e poético à novela.

### 6.2.2. A mistura de gêneros

Na primeira edição de *Corpo de baile*, a novela é classificada como **poema**, no primeiro índice e, no último, aparece como **parábase** (conto), demonstrando o caráter duplo de “Cara-de-bronze”. Em relação à última denominação, porque a primeira será discutida posteriormente, Passos (2007, p.103) diz que se tratava do momento no qual o coro retirava as máscaras e as vestimentas na tragédia grega para interpelar a plateia em nome próprio ou do poeta. Logo, na novela em pauta:

Ora, narradores, vaqueiros, violeiro, viajor estabelecem relações lúdicas com as máscaras e as revelações de experiências vividas (ou ouvidas) – sobretudo às concernentes ao Velho, intensificadas pela

névoa do enigma que o envolve e da proximidade de seu fim. (PASSOS, 2007, p.104).

Rónai (2001, p.19-20) afirma que ao denominar “Cara-de-bronze” como parábise - termo da comédia grega -, deparamo-nos com a mensagem pessoal do autor, como também salienta Dias (2011). A presença do escritor pode ser vista, por exemplo, na personagem Moimeichêgo, palavra “eu” em quatro diferentes línguas – *Moi, me, ich, ego* (MACHADO, 2003, p.60-61). Em relação a essa personagem, Guimarães Rosa diz ser uma “bobaginha” (ROSA, 2003, p.95), na tentativa de despistar os leitores e o próprio tradutor. Em síntese, essa personagem faz papel de interlocutor, figurativizando o narratário (GENETTE, [19--], p.253) e, questionadora, instaura dúvidas ao longo da narrativa:

**Moimeichêgo:** O Velho?! Quem é o Velho?” (ROSA, 1969c, p.77, grifo do autor);

**Moimeichêgo:** Tem família nenhuma? Nem parentes Vive sozinho? (ROSA, 1969c, p.79, grifo do autor);

**Moimeichêgo:** O Grivo? Quem é o grivo? (ROSA, 1969c, p.80, grifo do autor);

**Moimeichêgo:** Ia campear mais solidão? (ROSA, 1969c, p.82, grifo do autor);

**Moimeichêgo:** O Grivo então foi de romeiro? (ROSA, 1969c, p.82, grifo do autor).

Poderíamos pensar que este foi o modo encontrado pelo autor para conduzir nossa leitura: ora levantando questões em torno daquilo que julga mais importante na história, ora visando despistar as atenções, contribuindo para o enigma em torno da narrativa e do protagonista.

Em um dos momentos em que observamos a presença do coro da tragédia grega representado pelos vaqueiros e pelo violeiro João Fulano (MACHADO, 2003, p.60), é também possível verificar a presença do autor. Embora o nome do cantador sugira indeterminação, como aponta Machado (2003, p.60), em uma nota de pé de página (ROSA, 1969c, p.115), fala-se em variantes para os versos de João Fulano, os quais são apresentados por **Soares Guiamar** – anagrama de **Guimarães Rosa** –, esclarecendo, imediatamente, de quem é esse João violeiro.

As cantigas, o gênero lírico presente na novela, aparecem em meio aos diferentes gêneros: “[...] ora antecipa ora corrobora cenas e falas do grupo e, mais ainda,

aflora para afastar a angústia, ocultando com seu lirismo o horror de fatos pretéritos inquietantes.” (PASSOS, 2007, p.102). Essas funções que possuem na narrativa aproximam-nas do coro da tragédia grega, assim como as falas dos vaqueiros, conforme diz Martins (1968). Estas auxiliam no desenvolvimento da peça e apresentam constantes comentários, mas, com neutralidade.

O papel dos cantadores vai além desse aspecto; eles também têm a função de reconstituir os instantes míticos. De acordo com Eliade (2010, p.21), a recapitulação de tais instantes pode ser feita através do canto e da dança, constituindo-se como uma reatualização ritual dos eventos míticos essenciais ocorridos desde a criação. Por isso, as partes líricas, as trovas do violeiro, louvam os elementos simbólicos do sertão – o Buriti, o Boi e a Moça –, os quais representam “[...] a **perenidade e a unidade da vida, como síntese de abertura poética do mundo**, consumada através da Viagem, e que o noivado ideal do Grivo representa”. (NUNES, 1969, p.191, grifo nosso). A Moça, a noiva de Grivo, aparece figurativizada pela poesia, as “palavras cantigas” que renovam o espírito de Cara-de-bronze.

Ao lado do texto dramático e das cantigas, aparecem as notas de rodapé. Para Mourão (1983, p.285), elas são características de instrumento de decifração, de elucidação, de procura de saída. Por meio delas, a novela assume um tom de ensaio, dissertação, tese, colaborando para a complexidade da estrutura externa que reproduz o mistério em torno da personagem Cara-de-bronze.

Dias Júnior (2011, p.54) parte das formulações teóricas do alemão Hans Robert Jauss e da definição de Guimarães Rosa de que “Cara-de-Bronze” é uma parábase para analisar essas notas. Segundo o estudioso (DIAS, 2011, p.54), estas também poderiam indicar a presença e a intervenção do próprio autor que se colocaria na narrativa por diversos momentos (como na personagem Moimeichêgo, que poderia ser considerada o *alter-ego* do escritor mineiro). No entanto, as observações contidas nas notas de fim de página são de conhecimento do **narrador**, que é quem conduz o discurso. E, uma vez que a composição trabalha com um narrador que não compreende em sua totalidade o que está contando, as notas seriam suas anotações complementares. (DIAS, 2011, p.83).

No momento em que o narrador cede a voz para Grivo, deparamo-nos com marcação explícita da transferência da voz: “NARRAÇÃO DO GRIVO” (ROSA, 1969c, p.107). A nota de rodapé que aparece no trecho que segue a este e dá continuação à narração do vaqueiro viajante – também explicitamente marcada: “A



NARRAÇÃO DO GRIVO (Continuação)” (ROSA, 1969c, p.108)<sup>15</sup> - relata o nome das árvores vistas na viagem. Contudo, antes dessa listagem, temos uma pergunta da parte do narrador que se coloca como ouvinte e, ao mesmo tempo, visa detalhar a história contada pelo Grivo: “- E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? Com que pessoas de árvores ele topou?” (ROSA, 1969, p.108).

Essa nota, que se refere às “pessoas de árvore” (ROSA, 1969c, p.108), exclusivamente, é considerada uma **narrativa segunda** – aparece subordinada à primeira (GENETTE, [19--], p.47) -, pois há uma historinha do envolvimento amoroso entre uma moça do campo e um vaqueiro (ROSA, 2003, p.94). Para Dias (2011, p.91), “Elas, além de inserirem outra narrativa dentro da narrativa, conferem outro sentido às prováveis relações amorosas do texto: entre o Grivo e a noiva que ele trouxe e entre Segisberto Géia e a namorada que deixou no Maranhão [...]”.

Essa nota, contendo uma sequência de substantivos (nomes de árvores-pessoas) representa, para Pedro Xisto (1983, p.118), uma fábula concreta, através da identificação entre os objetos e os objetivos, entre o significante e o significado, constituindo-se como um “[...] poema vivente que se gerasse e crescesse, mais ou menos assim: os homens, as moças, a aproximação, o namoro, a sedução e a força.” (XISTO, 1983, p.118).

As notas de rodapé também se caracterizam como pausas temporais no discurso, segundo Gálvez (1999, p.126), e contribuem para o alongamento deste, constituindo-se como narrativas segundas em relação à história principal ao estabelecer uma relação de subordinação com ela. (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.127). Elas auxiliam Grivo em sua narração mitopoética, porque tem a função de nomear, e busca aliviar os sofrimentos de Cara-de-bronze.

A esses gêneros, une-se, ainda, a estrutura cinematográfica, presente na indicação do “ROTEIRO” (ROSA, 1969, p.92-96), nos movimentos de câmera – *close-up* dos currais, da casa e das personagens -, nos efeitos de som, entre outros recursos. Nessa parte da narrativa, há uma diferente disposição do texto que valoriza os espaços em branco e as marcações se localizam algumas à direita (indicações de músicas, de poesias tocadas pelos violeiros e a fala das personagens) e outras à esquerda da página (marcação dos movimentos espaciais dos vaqueiros), formando uma espécie de

---

<sup>15</sup>Devido à disposição diferenciada do texto e o trabalho com os espaços em branco, a reprodução aqui dessa passagem é meramente ilustrativa e não representa a maneira como aparece no texto da edição utilizada.

tabuleiro de xadrez (MOURÃO, 1983, p.285) em que um dos jogadores é o próprio leitor.

Nesse jogo estabelecido, em que se converte toda a estratégia narrativa (MOURÃO, 1983, p.285), a canção contida nele, ocupa um papel central por condensar os elementos míticos que permeiam a novela e a viagem do Grivo: o Boi, o Buriti e a Moça. Órtega Gálvez (1999, p.90) afirma que, há, também, a fusão dos elementos rítmico-musicais e da narrativa-poesia do Grivo que, após o fim da canção, é retomada. Na canção, une-se, portanto, segundo a autora (ÓRTEGA GALVEZ, 1999, p.90), os dois planos representados pelas duas colunas: o Plano de Ação Cotidiana dos vaqueiros (Plano 1) e o Plano da Arte (Plano 2) no lado direito.

Em geral, num jogo de xadrez comum, os jogadores buscam matar o rei adversário por meio de uma jogada chamada xeque-mate – em que o rei não tem escapatória. Logo, analogicamente, podemos pensar que a nossa expectativa e curiosidade em torno da história representam o rei para o xadrez, e nós, juntamente com o narrador e o próprio autor – apoiando-nos na idéia de que se trata de uma parábase –, somos os jogadores, buscando alternativas para que a nossa expectativa (o rei) não seja derrubada e, sim, esclarecida. Para isso, articulamos diversas jogadas – vários processos de entendimento do texto. No entanto, é tudo em vão porque o vencedor desse jogo já está definindo: o xeque-mate é dado pelo próprio escritor que articula os recursos narrativos de forma a nos deixar sem saída, sem saber, exatamente, o que se passou na viagem do Grivo.

O crítico Heitor Martins (1968), em relação à estrutura narrativa, diz que a história é contada por um ponto de vista que ocupa vários níveis: o autor onisciente, primeira pessoa onisciente e primeira pessoa seletiva, permitindo, assim, a presença de um “contador de estórias”, semelhante ao Prólogo e ao Epílogo grego. Assim, a viagem está sendo contada, a todo momento, como lembrança de um passado impreciso (MARTINS, 1968).

De certo modo, o posicionamento de Martins (1968) e de Dias Júnior (2011, p.93) ao dizer que as notas pertencem ao narrador, está em consonância com o de Mourão (1991, p.283-284) que defende a presença efetiva do narrador no discurso, ao contrário de Nunes (1969, p.186), como visto. Assim como em *Grande sertão: veredas*, a mescla de gêneros e vozes, de acordo com Arrigucci Jr. (1994, p.9), se articula com a psicologia demoníaca do herói problemático, que é Riobaldo e, também, Cara-de-bronze:

Ao que parece, a singularidade do livro, que se impõe desde logo ao leitor, depende em profundidade da mescla das formas narrativas que o compõem, intrinsecamente relacionada com o mundo misturado que tanto desconcerta o Narrador [de *Grande sertão: veredas*].

A narrativa chega ao fim com o diálogo entre Grivo e os vaqueiros, numa tentativa de aproximação entre eles. Grivo é o único que sabe os verdadeiros desejos de Cara-de-Bronze e pode revelá-los; por isso, o diálogo constitui-se como uma espécie de interrogatório dos vaqueiros à espera do esclarecimento em que o narrador também se coloca como ouvinte:

Grivo (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: - “Você viu e aprendeu como é tudo por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.” Aí ele quis: - “Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...” (Pausa). (ROSA, 1969c, p.126, grifo do autor)

A interferência reflexiva do narrador, para Nunes (1969, p.189), faz com que nós percebamos que o sentido da história está além dele, foge de seus domínios e se completará nos horizontes longínquos e vagos, em que “[...] a viagem do Grivo se projeta miticamente.”. Desse modo, há a passagem do plano da realidade concreta ao mitopoético, a qual se “faz por gradações insensíveis, de cortes rápidos no tronco da narrativa, onde se enxertam, dentro da estrutura geral, grandes entrecos dramáticos e pequenos momentos líricos.” (NUNES, 1969, p.186).

Acredita-se, enfim, que a ausência do narrador é, de certa forma, aparente, pois sendo ele quem conduz o discurso, todos os recursos passam por sua articulação. É essa a instância, portanto, uma das responsáveis pela construção do clima misterioso que marca a novela. Além do narrador, da focalização e da mescla de gêneros, o mistério, que é também o da própria vida que consome os últimos dias de Cara-de-bronze, é construído pelos demais instrumentos narrativos, como o tempo e o espaço – “[...] é no tempo e não no espaço que a aventura tem possibilidade de progredir.” (MOURÃO, 1983, p.288).

### **6.2.3. Tempo e espaço: mistério e mito**

Na estruturação do tempo, é preciso, primeiramente, definirmos o ponto de arranque da história (o seu início no tempo) para que possamos observar os retrospectos

– analepses - e adiantamentos – prolepses. Se considerarmos a conversa dos vaqueiros em que se conta a história do Grivo que retorna da viagem e do fazendeiro Cara-de-bronze, o ponto de arranque coincide com o início do texto. No entanto, para a análise da novela, Órtega Gálvez (1999, p.81) considera o ponto de arranque, o momento da fala do narrador em que ele retoma situações já abordadas pelos vaqueiros nos diálogos anteriores:

Um vaqueiro tinha chegado, de torna-viagem. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem aonde, tão extenso é o Alto Sertão – os bois nesses vastos. Tudo comum e reles dito, entre garfada e garfada. O vaqueiro chamado Grivo. Agora, ele estava almoçando no quarto, com o Patrão, maneira de relatar seus acontecidos. Ao quarto ia e de lá vinha, seca e silenciosa, aquela mulher, Soanhana, de camararia. Soanhana, estreita calada. O fazendeiro patrão não saía do quarto, nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. (ROSA, 1969c, p.97).

A história, em suma, do Cara-de-bronze, sujeito enigmático que manda Grivo ir buscar “o quem das coisas”, é repetida por meio de diferentes vozes e cada qual a conta da maneira que ouviu ou imagina; é por isso que temos a impressão de que o ponto de arranque encontra-se diluído em meio à narrativa (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.81).

Esses acontecimentos são repetidos ao longo da novela de maneira inusitada, como aponta Gálvez (1999, p.82), propiciando um alongamento do discurso em que se enfatiza a palavra e não propriamente a história. Para esse alongamento também contribuem as descrições que permeiam o texto, as quais possuem a função de estabelecer uma pausa no andamento da narrativa, como aponta Genette ([19--], p.93). Nota-se que os três primeiros parágrafos são de conteúdo descritivo: primeiro do lugar, em geral; em seguida, da casa de Cara-de-bronze e, em terceiro, das condições climáticas. Nesses momentos, em que não há coincidência entre o tempo da história e o do discurso, pelas definições genettianas (GENETTE, [19--], p.33) -, a autora diz haver “[...] tempos mortos, pois a história não progride, ao contrário, permanece a mesma.” (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.84).

A repetição, por sua vez, consiste na recordação do passado que é trazido, constantemente, para o tempo presente para ser contado ao leitor. Esse movimento é típico dos tempos do mito e visa atualizar o instante mítico para manter o caráter sagrado. Eliade (1992, p.38-39) considera o tempo mítico como um tempo sagrado, que é reversível, é o tempo primordial tornado presente - o eterno presente - que pode ser recuperado pelos movimentos cíclicos, indicando a eternidade. Essa estrutura cíclica

constitui o eterno retorno, o qual revela que não há acontecimento que seja irreversível, que não possa ser transformado definitivamente.

Na novela, o que se busca, no entanto, é a atualização, a transformação, a eternização e, conseqüentemente, a mitificação da palavra poética: “É a palavra poética sendo construída e construindo o discurso e a história. [...]. As cenas que surgem suspendendo o tempo da história reconstróem-na, e, com ela, a palavra, elemento principal de toda a novela.” (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.86).

Assim, o tempo mítico é constituído na novela por meio de anacronias, as quais, de maneiras diferentes, têm a função de unir os tempos, propiciando a sensação do “sem tempo do mito” como apontou Nunes (1969, p.186). As analepses podem ser encontradas já na epígrafe, que anuncia os temas: a relação fazendeiro-mestre e criado e entre missão e recompensa, o tema da viagem e a percepção poética, respectivamente:

“-*Bôca-de-forno!?*  
- *Fôrno...*  
- *O mestre mandar?!?*  
- *Faz!*”  
- *E fizer?*  
- *Todo!*  
(O jogo) (ROSA, 1969, p.71)

“- *Mestre Domingos,*  
*Que vem fazer aqui? (bis)*  
- *Vim buscar meia-pataca*  
*Pra tomar meu parati...*”  
(Cantiga Alvíssaras de alforria)  
(ROSA, 1969c, p.71)

“*Eu sou a noite pr’a a aurora,*  
*Pedra-de-ouro no caminho:*  
*Sei a beleza do sapo,*  
*A regra do passarinho;*  
*Acho a sisudez da rosa,*  
*O brinquedo dos espinhos.*”  
(Das Cantigas de Serão de João Barandão)  
(ROSA, 1969c, p.71)

No trecho denominado “ROTEIRO”, que ocupa o espaço central do texto, observamos, também, a presença de momentos prolépticos. É a partir daí que a narrativa tomará o tom de relato poético do Grivo, segundo Órtega Gálvez (1999, p.89). Nesse momento da narrativa, permanece a sensação de intemporalidade, pois os verbos são todos utilizados no presente e, como se trata de marcação de ações teatrais, estas podem ser apreendidas a qualquer momento (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.90). Essa é

considerada a “grande prolepse” pela estudiosa (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.91) por ser, praticamente, um resumo da novela e das suas possibilidades de interpretação. Desse modo, tem a função de esclarecimento ao leitor.

Ao contrário das demais novelas, observamos que nesta há o predomínio das prolepses, contribuindo para o efeito de pausa e repetição na narrativa (ÓRTEGA GALVEZ, 1999, p.93); fazem parte destas, também, as canções do Cantador que, praticamente, contam a viagem do Grivo em linguagem e forma poética, ao contrário do discurso do vaqueiro viajante que é pronunciado em prosa.

Ao lado da história da viagem do Grivo, temos a história do protagonista, da qual, como já dito, só tomamos conhecimento por conta da conversa dos vaqueiros, em especial, do vaqueiro Tadeu que, sendo o mais velho, possui mais informações sobre a vida passada de Cara-de-bronze. Os depoimentos do vaqueiro Tadeu, assim, aparecem como uma forma de depoimento em que há o predomínio de analepses, as quais têm a função de retomar a origem da personagem sombria. Nesses momentos, tomamos conhecimento da fuga da personagem diante do possível assassinato do próprio pai, ao mesmo tempo em que sabemos que esse sentimento que assombra Cara-de-bronze é infundado, uma vez que a bala disparada não acertou, verdadeiramente, o alvo.

Em síntese, o tempo mítico é constituído na mistura de tempos e de gêneros narrativos: “As variações do tempo e da mimese em ‘Cara-de-bronze’, dentro de uma estrutura polimórfica, da qual participam elementos narrativos, dramáticos e líricos, produzem a impressão da intemporalidade dos relatos mitopoéticos.” (NUNES, 1969, p.187):

Mas, como na adivinha – só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória. **Aquele era o dia de uma vida inteira.** (ROSA, 1969c, p.96, grifo nosso).

Nota-se, na citação acima, a representação, a significação do tempo para a personagem. Isto, para Georges Gusdorf (1953, p.67-68), é que define o tempo do mito. Para o autor (GUSDORF, 1953, p.67-68), os seres incluídos no tempo mítico valorizam **a sensação do tempo** e não exatamente a sua passagem, pois esse tempo age por forças ontológicas. Assim, propicia àqueles uma “consciência do tempo” que, segundo o estudioso (GUSDORF, 1953, p.60), está na origem da memória. Esta possui uma estrutura *granulaire* que se forma por meio de **tempos particulares** advindos de sensações individuais e a elas obedecendo; é apreciado simbolicamente por meio de

imagens, de acordo com Gusdorf (1953, p.62), o que podemos evidenciar na situação acima descrita.

O tempo do mito também pode ser observado na novela na maneira com que as personagens referem-se ao tempo e à passagem dele. Grivo sai do Urubùquaquí na época das chuvas e volta, na mesma época, dois anos depois – “**O vaqueiro Cicica:** Saiu daqui, escoteiro, faz dois anos. Em tempo-das-águas. [...] **O vaqueiro Mainarte:** Meava-se um janeiro... o Velho mandou. Chuvaral desdizia d’ele ir. Mas o Velhor quem quis. Nem esperou izinvernar, té que os caminhos enxugassem. [...]” (ROSA, 1969, p.81, grifos do autor); “O vaqueiro Filósio: Bom, para que cafungar por onde teria ido, faz dois anos, agora hoje que ele está aqui de volta?” (ROSA, 1969, p.82). Vê-se, assim, que o tempo é percebido por meio das características das estações do ano, processo que expõe a íntima relação entre o homem e a natureza, comum aos primitivos, como apontou Meletínski (1897, p.189). Reconhece-se, desse modo, a passagem do tempo, mas permanece o clima de indefinição em relação à marcação temporal, que, embora indicada, não traz exatidão:

**Eram dias de dezembro, em meia-manhã,** com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O môm de bois. Dos currais-de-ajunta – quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúna – vários continham uma boiada, sobrecheios. A chusma de vaqueiros operava a apartação. (ROSA, 1969c, p.74)

As constantes referências ao tempo chuvoso contribuem para instaurar uma nebulosidade que aumenta o clima de mistério do ambiente:

No chove, chove, tá impossível. Diacho, chuva dá é fome, de bem comer... (ROSA, 1969c, p.78)

Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava [...] assim como a grande Casa estava repleta de sombrios. (ROSA, 1969c, p.98);

Quem já esteve um dia no Urubùquaquí? A Casa – (uma casa envelhece tão depressa) – que **cheirava a escuro**, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. **O tempo do mundo.** Quem lá já esteve? (ROSA, 1969c, p.96, grifo nosso).

E a sensação diante desses espaços contamina a percepção temporal, fazendo com que as personagens sintam-se em um tempo suspenso, o “sem tempo do mito” (NUNES, 1969, p.185): “o tempo do mundo” (ROSA, 1969c, p.96). Essa sensação de

eternidade é propiciada pela configuração cíclica do espaço e do tempo, como se vê pela marcação da data da partida e do retorno de Grivo:

A viagem redonda do Grivo, sem findar propriamente, sugerindo a eterna presentificação de todas as coisas reunidas e coletadas durante o seu périplo no sertão-mundo, que não tem princípio nem fim, é apenas uma passada de Brahma, uma imagem movente do Eterno. (NUNES, 1969, p.195).

Observa-se, também, a relação entre o espaço e a personagem central, Cara-de-Bronze, pois ambos são descritos por meio do campo semântico que indica obscuridade (morte, escuro, a chuva); tanto o espaço, quanto o protagonista são sombrios, fechados, enigmáticos:

No Urubùquaquá, não. Ali havia riqueza, dada e feita. A casa – avarandada, assombrada, clara de cal, com barras de madeira dura nos janelões – se marcava.[...]. A Casa, batentes de pereira e sucupira, portas de vinhático. O fazendeiro seu dono se chamava o “Cara-de-Bronze”. (ROSA, 1969c, p.73).

Não só a casa de Cara-de-bronze, como o Urubùquaquá, em geral, embora seja um lugar de riquezas, é construído sob esse aspecto sombrio dos “fundões e brejos”, da “mata escura”, contrastando com o restante do sertão, em que pode ser observar a beleza das veredas:

No Urubùquaqua. Os campos do Urubùquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubùquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, vacaria. O gadame. Este mundo, que desmede os recantos. Mar a redor, fim a fora, iam-se os Gerais, os Gerais do ô e do ao: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o **agreste** – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e água e alegre relva arrozã, só nos transvales das **veredas**, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás. A buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais, os buritizais, os b u r i t i z a i s, os buritis bebentes. [...] Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (ROSA, 1969c, p.73, grifo do autor).

Assim, o mistério gerado na novela é consolidado pela caracterização do próprio protagonista e determina a articulação das demais categorias – narrador, focalização, tempo e espaço, como se verá. Cara-de-bronze “[...] é figura enigmática feita de palavras, meio gente, meio terra, (meio bronze)”, aquele que ninguém sabe, ao certo, de onde veio. (DUARTE, 2007, p.103).



No entanto, a descrição da fazenda de Cara-de-bronze confere-lhe um aspecto sacro, como sendo o centro do mundo: “No oh-de-mais do Chapadão, **onde a terra e o céu de circunferem.**” (ROSA, 1969c, p.113, grifo nosso). Esse fato coincide com o momento de fundação do mundo, do estado caótico em que o homem buscou um ponto fixo para estabelecer **o centro**. O caminho que conduz a esse centro é difícil, árduo, tem perigos, porque é um ritual de passagem do profano ao sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e eternidade (ELIADE, [19--], p.32). É no Urubùquaquá, portanto, que Cara-de-bronze tem que se refazer como pessoa, sofrer essa passagem ritualística a qual é propiciada por Grivo ao retornar da viagem, transformando o caos em cosmo.

O quarto, para o protagonista, é uma espécie de prisão, da qual ele jamais sai e a que quase ninguém tem acesso. O espaço representa o poder atribuído à figura dele, pois é de lá que a personagem central dita as ordens – “**No Urubùquaquá, nestes dias não se pagodeia – o Cara-de-bronze, lá de seu quarto de achacado, e que ninguém quase não vê, dá ordens.**” (ROSA, 1969, p.76, grifo do autor) - e, também, a sacralidade. A morada humana, nas sociedades tradicionais, constitui-se como um espaço existencial e sagrado, de comunicação com o transcendente: “[...] em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o Mundo.” (ELIADE, 1992, p. 31). Por isso, o apego e cuidado de Cara-de-bronze com o ambiente habitado por ele.

Essas relações e a aproximação entre espaço e a personagem podem ser claramente observadas nos trechos abaixo:

**O vaqueiro Sãos:** [...]. A modo que ele sempre sabe de tudo, assim mesmo sem sair do quarto....

**O vaqueiro Dopim:** Quem estão cansados de conhecer o quarto dele é o Mainarte, José Uéua, Noró, Abel... e o Grivo.

[...]

**Moimeichêgo:** E como é o jeito do quarto dele?

**O vaqueiro Mainarte:** Pois é escuro e muito espaçoso, lugaroso, com o catre, a rede, mochos pra se sentar, as arcas de couro, bruaca aberta, uma mesa com forro de couro; e uma imagem da Virgem na parede, e castiçal grande, com vela de carnaúba...

[...]

**Moimeichêgo:** E – o homem – como é que ele é, o Cara-de-Bronze?

**O vaqueiro Adino:** Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê! (ROSA, 1969c, p.85).

A melancolia da personagem transfigura-se na sua caracterização física e na do espaço. A começar pelo nome da fazenda, “Urubùquaquá”, fazenda dos urubus, aves relacionadas à morte, passando pela casa e o quarto ocupados por Cara-de-bronze: todos são calados, fechados, duros e escuros, barreiras intransponíveis, geradoras de mistério. Com isso, o modo de ser da personagem contamina o ambiente, este se deixa contaminar pela atmosfera mórbida do Urubùquaquá, a qual, por sua vez, atinge outras personagens que tomam contato com essa realidade como a camareira “seca e silenciosa”, “estreita calada”, Soanhana: “O ar ali, era triste, guardado pesado.” (ROSA, 1969c, p.97).

De acordo com Osman Lins (1994, p.26), a esse tipo de relacionamento entre espaço e personagem dá-se o nome de ambientação dissimulada. Nesta, “[...] os atos da personagem vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos.” (LINS apud DIMAS, 1994, p.26). Assim, o processo de identificação entre ambos determina a visão das demais personagens, criando, nelas, a sensação de estarem no espaço mítico - “Viagens curtas do ponto de vista espacial, mas de imprevista duração no Imaginário [...]” (PASSOS, 2007, p.98).

Como o tempo mítico, o espaço do mito não depende do conhecimento objetivo, de uma realidade dada, ele é imaginado e se constitui no interior, pelas **percepções e sensações dos seres**, o que lhe concede a ideia de espaço indefinido (GUSDORF, 1953, p.50), desconhecido, assim como o quarto e a Casa de Cara-de-bronze. Uma vez que não é permitido às demais personagens adentrar-se a esse ambiente, ele passa de espaço real a imaginado, criado a partir da fantasia, da especulação e das poucas informações seguras dos vaqueiros e do narrador: “A perspectiva do sertão vem do fundo de outro espaço e de outro tempo, com tudo o que tem de real e de imaginário, de consciente e de inconsciente, e se confronta com a perspectiva da cidade, sob a forma dramática deste debate de primeiro plano.” (ARRIGUCCI JR., 1994, p.19).

O espaço mítico é justamente aquele em que não valem as contradições do mundo real; criado pelas palavras, ele proporciona a sensação de intemporalidade porque se vive inserido em um tempo mítico.

Cleusa Passos (2007), no artigo “‘Cara-de-bronze’: uma das viagens de *Corpo de baile*”, trabalha com o tema da viagem abordando os vínculos entre espaço geográfico, devaneio de narradores/personagens e tradição literária. Faz referência à viagem pelo sertão e à viagem interna vivenciada pelas personagens por meio de sonhos

e fantasias – projeção dos “espaços geográficos”. Passos (2007, p.97) destaca a presença da viagem nas demais novelas de *Corpo de baile*, como “Buriti” e “Campo geral”, apontando para a característica desta na obra: entrelaçar paisagens aos devaneios pela mediação do olhar (PASSOS, 2007, p.97), em que a geografia do sertão “[...] contamina os sonhos e, reciprocamente, deixa-se contaminar por eles [...]” (PASSOS, 1969, p.98). É desse modo que, em “Cara-de-bronze”, especificamente, a viagem está em prol da poesia. Nesta,

[...] a sutileza da composição assinala o procurar “(d)o quem das coisas”, nomeando, codificando, criando sentidos, graças a uma duplicidade fundamental em que emaranhado de fios da trama e discursos se desenreda na arte paradoxal de capturar o inapreensível. Tal recurso provoca a sensação almejada: a do efeito poético recorrente, difuso e deslizante ao longo do texto e concentrado nas frases finais. (PASSOS, 2007, p.100).

Para Lélia Duarte (2007, p.101), na novela, deparamo-nos com **vários mundos** – referindo-se às diversas regiões do Sertão descritas na narrativa - em **um só tecido poético**. Nesse ambiente, a Casa adquire aspecto fantasmático, pertencendo a um **mundo irreal, virtual, criado pela potencialidade das palavras**. Pertence a esse universo, também, a voz do violeiro – “a voz intemporal da poesia”, configurando um espaço desvinculado do mundo pragmático do trabalho. A autora (DUARTE, 2007, p.102) observa que esse espaço criador de um outro mundo é construído por meio do mito.

Em relação ao processo composicional da novela, Passos (2007, p.105) salienta a reinvenção da tradição de saberes, em contexto sertanejo, graças a diversos recursos: “Dentre eles, ganham corpo ressonâncias de ‘topos’ e ‘figuras’ antigas que retornam, sub-repticiamente, misturadas ao ‘novo’, no perfil das personagens.”. Há, nesse movimento, uma presentificação do passado e conseqüente adaptação; isto é construído na novela por meio da estruturação do tempo mítico o qual permite essa atualização. Os caracteres míticos, assim, não condizem com os dos mitos clássicos e cosmogônicos da antiguidade porque foram adaptados a uma nova ideologia, a do sertão-mundo de Guimarães Rosa, configurando o que Raul Fiker (2000, p.24) denominou de “mito ideológico”, ou “mito moderno”.

### 6.3. Mitos e arquétipos na construção do protagonista

Nas descrições da personagem protagonista realizada pelos vaqueiros, podemos observar a duplicidade da caracterização de Cara-de-bronze:

- Achado que: **ruim** não. Será?
- [...]
- Ruim como um boi quieto, que ainda não deu pra se conhecer...
- Só se é ruindade diversa.
- **É ruim, mas não faz ruindades.**
- Dissesse que ruim é, levantava falso.
- Moimeichêgo: - Então, ele é bom?
- [...]
- O vaqueiro Mainarte: **Pois ele é, é: bom no sol e ruim na lua...** É o que eu acho... (ROSA, 1969c, p.90, grifo nosso).
- Gosta de retornar contra da **verdade** que a gente diz, sempre o contrário...
- Mas ele acredita em **mentiras**, mesmo sabendo que mentira é.
- Ele não gosta é de **nada**...
- Mas gosta de **tudo**. (ROSA, 1969c, p.89, grifo nosso).

A **Ladainha**, momento em que os vaqueiros descrevem Cara-de-bronze, em todos os seus aspectos, surge em meio ao discurso do narrador, tendo duplo significado e função na narrativa: o de ser uma oração invocatória – tentativa de invocar Cara-de-bronze para que ele, de repente, possa aparecer e desvendar o mistério sobre o qual eles comentam nessa oração? -, e, pela linguagem informal, de ser uma conversa sem fundamento, longa e fastidiosa, uma “lengalenga” – confirmação de que tudo o que falam não passa de especulação?

- L A D A I N H A (Os vaqueiros, alternados):
- A ponto: ele é orelhudo, cabano, de orelhas vistosas. Aquelas orelhas...
  - Testão. Cara quadrada... a testa é rugas só.
  - [...]
  - Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...
  - Mas careca ele não é.
  - Cabeçona comprida, o Branco do olho amarelado.
  - Os olhos são pretos. Dum preto murucêgo.
  - Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...
  - [...]
  - Ah, e os beiços, muito finos. Ele não ri quase nunca... O queixo todo vem p'r'adiante... Gogó enorme... As bochêchas estão cavacadas de ôcas.
  - [...]
  - Os olhos são danados!
  - Um olhar de secar orvalhos.
  - Amargo feito falta de açúcar! (ROSA, 1969c, p.87)

Nota-se, assim, que a ambiguidade da personagem e dos discursos que se referem a ela, ao lado das articulações do narrador, constrói o mistério em torno do protagonista, do ambiente e da própria narrativa. Nessa contaminação entre os elementos constitutivos do texto, identificamos a unidade característica do pensamento mítico, em que as partes relacionam-se a um todo, em busca de um estreitamento da visão, a qual tem por objetivo descarregar a tensão e a emoção do momento, na palavra, originando o mito: “Nesta reunião de todas as forças em um só ponto reside o pré-requisito de todo pensar mítico e de toda enformação mítica.” (CASSIRER, 2009, p.53).

A ambiguidade – mundo real e virtual - está presente não só no tempo e no espaço, mas também, no próprio nome de “Cara-de-bronze”: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho. A duplicidade será determinante para a recriação de situações míticas e arquetípicas, uma vez que: “Toda designação linguística é essencialmente ambígua e, nesta ambiguidade, nesta ‘paronímia’ das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos.” (CASSIRER, 2009, p.18). Assim, os elementos míticos que caracterizam o modo de ser e agir da personagem estão concentrados no apelido e no nome do protagonista. Para Cassirer (2009, p.68), o nome é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado; talvez, por isso, o único que saiba o nome completo de Cara-de-bronze seja o vaqueiro Tadeu, um dos mais velhos e respeitados do grupo:

**O vaqueiro Tadeu:** Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho – conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos...” (ROSA, 1969c, p.78)

Heloisa Vilhena de Araújo (1992), em *A raiz da alma*, relaciona a novela “Cara-de-bronze” com Saturno, aproximando-os por conta da atmosfera de melancolia e tristeza que circunda a personagem, presente já em seu nome: Segisberto **Saturnino** Jéia Velho, Filho. As personagens saturninas, de acordo a autora (ARAÚJO, 1992, p.123), são solitárias e dedicadas à meditação, à especulação metafísica e religiosa, às artes, em geral. Daí o interesse do protagonista ao enviar Grivo para buscar o “quem das coisas”, “todas as belezas e poesias de lá”.

A estudiosa (ARAÚJO, 1992, p.126) lembra que, na obra de Hesíodo, em que ele relata o mito das raças dos homens mortais, cria-se o mito da Idade de Ouro, a Idade de Saturno, e das demais idades que se seguiram a essa época paradisíaca. Na idade Saturnina, os deuses criaram os homens de ouro que viviam e festejavam e a única atividade era a religiosa, de contemplação. Estes se diferenciavam da raça de Prata, dos

Heróis, da de Ferro e da raça de Bronze. Esta é a terceira geração de homens, que, contrariamente à raça de ouro, rompe com a vida religiosa e contemplativa, introduzindo a competição, a ação, daí a atividade guerreira e destrutiva dos homens de bronze. Assim, o protagonista da novela contém as características de Saturno no presente da novela, pois deseja a contemplação e permite a transposição do estado desordenado do homem de bronze, característica presente em seu apelido, Cara-de-bronze, que se refere ao passado, em que ele era resistente como um guerreiro:

O planeta Saturno é, pois, tanto quanto o deus de Hesíodo, caminho para aprender a contemplação perdida da Idade de Ouro. É caminho para ultrapassar o abismo que separa o estado mais baixo da vida ativa – a ação guerreira e desordenada dos homens de Bronze – e o estado mais alto da vida contemplativa – a contemplação perfeita dos homens de Ouro. (ARAÚJO, 1992, p.129).

Logo, na velhice, a alma do protagonista é liberada pela melancolia do seu temperamento saturnino e, com a proximidade da morte, concentra-se na imaginação voltada para a ausência. Ele passa a se dedicar à vida contemplativa em que o mundo terreno passa a ser o da imaginação e ensina Grivo a transformar o mundo em arte, em poesia: “A transformação do concreto diário, da atividade diária, comum, em atividade artística, poética, precisa, para acontecer, [de] uma verdadeira *conversão* da vida: é necessário morrer para um tipo de vida a fim de poder nascer para outro, para uma vida nova.” (ARAÚJO, 1992, p.134).

A aparência de Cara-de-bronze dá lugar ao que ele é na sua essência, marcada no nome “Saturnino”, “transforma-se em homem que procura a Idade do Ouro, por meio da poesia.” (ARAÚJO, 1992, p.135). Simbolicamente, o Bronze está relacionado ao protagonista indicando o poder, a incorruptibilidade e a imortalidade, característica divina; no entanto, para muitos, aparenta já ter falecido há anos, o que desfaz a atmosfera divina em torno dele. (KIELING, 2007, p.80).

Para Ana Maria Machado (2003, p.87), o mistério que o envolve a novela e o protagonista transparece nas variações do nome que podemos observar nas conversas dos vaqueiros:

**O vaqueiro Adino:** Nome dele é Sigisbé. **O vaqueiro Mainarte:** Sejisbel Saturnim... **O vaqueiro Cicica:** Xezisbé Saturnim, eu sei. Mas “Velho”, também. “Velho” não é graça – é sobrenomes... **O vaqueiro Sacramento:** Homem, não sei. Em que sube, toda-a-vida, é Jizibéu, só... **O vaqueiro Doím:** Zijisbéu Saturnim... **O vaqueiro Sacramento:** Jizibéu Saturnim, digo.[...] **O vaqueiro Cicica:** o Com a

caroça não, o em corpo. O Tadeu, ele é antigo, sempre viveu aqui. Ele sabe. (ROSA, 1969, p.78, grifos do autor).

De acordo com Cassirer (2009, p.68), “O nome não é nunca um mero símbolo”, tornando “parte da personalidade de seu portador.” Pela análise do nome, de acordo com Machado, (2003, p.87), Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho é aquele que domina o tempo (Saturnino = Saturno/Cronos) e a terra (Jéia) e é caracterizado por um procedimento complexo: “[...] um filho que é conhecido como Velho, e que elimina do seu nome o Filho para eliminar a marca paterna, mas que, ao fazer isso, fica com o Nome exatamente igual ao do pai e o incorpora em si.” (MACHADO, 2003, p.88). E é esse conflito presente no nome que assola a personagem protagonista por toda vida e, com mais força, na velhice, momento da vida em que se encontra na história – **“O vaqueiro Tadeu:** Agora, o “Filho”, ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” (ROSA, 1969c, p.79); **“O vaqueiro Mainarte:** Não quis filhos. Não quer pai.” (ROSA, 1969c, p.79).

### 6.3.1. “Cara-de-bronze”: o mito moderno

Para Passos (2007, p.105), de acordo com os princípios da psicanálise, “Velho” e “Filho” são marcas indeléveis da presença paterna. Trechos dessa história são contados, de modo fragmentado, pelo vaqueiro Tadeu que exerce, metaforicamente, “[...] a função do pai ao confirmar o nome ‘registral’ do fazendeiro, evocando a força de lei e o reconhecimento do verbo que determina Cara-de-bronze como sujeito, sempre oscilante entre a aceitação e a recusa do lugar que lhe caberia.” A rasura do nome “Filho” aponta o conflito entre o protagonista e a figura paterna, porém, testemunha um processo de luto e criação, ao mesmo tempo, gerando “um branco”, “espécie de silêncio produtor de sentidos e do vazio a ser preenchido.” (PASSOS, 2007, p.106).

O conflito vivenciado pelo protagonista diante do possível parricídio do pai – **“O vaqueiro Tadeu:** Parecia fugido de todas as partes.” (ROSA, 1969c, p.84); -, aliado ao seu caráter melancólico e solitário – “Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado [...]” (ROSA, 1969c, p.99); **“O vaqueiro Tadeu:** A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo... É ele, e Deus. (ROSA, 1969c, p.79) - e ao fato de nunca ter falado na mãe: **“O vaqueiro Tadeu:** Cara-

de-Bronze nunca falou em mãe. Mas pode.” (ROSA, 1969c, p.83), aproximam a personagem de Édipo.

Heitor Martins (1968) enumera os elementos arquetípicos de Édipo presentes em Cara-de-Bronze: o protagonista nunca falou na mãe – mito maior que obceca o protagonista -, tenta matar o pai, vive isolado como Édipo e, da mesma forma que este recompensa Atena pela proteção que recebe, Cara-de-bronze também recompensa Grivo. O elemento ctônico – preocupação com a natureza – presente em “Cara-de-bronze” também retoma passagens do mito grego, além da viagem interior realizada em busca de si mesmo.

No entanto, a novela rosiana afasta-se da tragédia grega pela renovação de alguns desses elementos. O primeiro deles que diferencia Segisberto Saturnino de Édipo é anunciado pelo vaqueiro Tadeu ao revelar a verdade em torno da relação entre Cara-de-bronze e o pai:

**Tadeu** (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de usa terra, por causa que tinha matado o pai... Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele – então, por se defender, ele também atirou... E viu o pai cair, com o tiro... Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro... (ROSA, 1969c, p.126, grifo do autor).

**Tadeu** (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo... (ROSA, 1969c, p.126, grifo do autor).

A referência a Saturno/Cronos indica o desejo insaciável de controlar o tempo e o medo do possível herdeiro ou sucessor. No entanto, isso se configura, em “Cara-de-bronze”, como o inverso do mito de Cronos e de Édipo, uma vez que não houve o parricídio, verdadeiramente, e o protagonista faz de Grivo, o herdeiro que não tivera (KIELING, 2007, p.80).

Carlos Dias (2011), em *A contradança poética: poesia e linguagem em “Cara-de-bronze”*, por meio da teoria da estética da recepção, analisa os caracteres trágicos da novela de modo a classificá-la como uma “nova tragédia”, vendo-a como uma resposta à tragédia de *Édipo Rei*. O autor (DIAS, 2001, p.23) afirma que “Cara-de-bronze” não é uma mera atualização do mito edípico, no sentido de reproduzir modernamente o conflito sofocliano entre as forças obscuras e a vontade humana. A relação entre o mito e a narrativa moderna vai além da alegorização: “Cara-de-bronze” impõe ao mito



edípico, uma interpretação inovadora do herói trágico, por conta da busca da poesia (DIAS, 2011, p.23).

As aproximações são evidentes, como, por exemplo, a dor de ambos. Porém, Segisberto busca a redenção através do Grivo, ou seja, através do saber, da palavra, da poesia que lhe proporcionam uma realidade menos árida que se opõe ao trágico. Já Édipo busca a paz na marcha para a morte, Cara-de-bronze quer fugir dela através da palavra trazido pelo Grivo. (DIAS, 2011, p.23): “A poesia arrancada às coisas, [...] que submete à transformação, abre para o herói trágico uma perspectiva nova: a de contemplar, mesmo do fundo da dor e da solidão a que está ‘condenado’, a beleza [...]” (DIAS, 2011, p.24).

Desse modo, o estudioso (DIAS, 2011, p.66) afirma que “Cara-de-bronze” é um acúmulo da tradição dramática, transformando-se em uma nova tragédia que aproveita a estrutura teatral das tragédias e atualiza o tema de Édipo, não se constituindo como uma mera repetição dos seus elementos. Todavia, ambos têm origem estrangeira, o desejo de fuga do destino e a acusação de ter cometido parricídio – que, em “Cara-de-bronze”, passa a ser representado pela retirada do “Filho” no nome de Segisberto -, por exemplo. Assim, o sentido do trágico na novela de Guimarães Rosa aparece como sendo “[...] a luta da vontade de adiar a morte, ou mesmo de entender uma nova concepção de realidade através das ‘palavras antigas’ que o vaqueiro Grivo foi buscar.” (DIAS, 2011, p.72).

Observa-se que todos os aspectos míticos identificados na construção do tempo e do espaço propiciam a ambientação necessária à existência do protagonista que sofre uma transformação desde a chegada ao Urubùquaquá. “Cara-de-bronze”, “duro, duro”, como ferro, após a mudança de espírito, causa espanto: “Doidara? Eh, ele sempre tinha sido homem-senhor, indagador, que geria suas posses. Por perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso. Só que, agora, estava mudado. [...]. **Agora ele indagava engraçadas bobeias, como estivesse caducável.**” (ROSA, 1969c, p.99-100, grifo nosso). A personagem central passa a não se interessar por bens, terras e riquezas – “**O vaqueiro Doím:** Por isso, que digo, ele vai vender o que tem, tudo. [...]. **O vaqueiro Sacramento:** Pode, por ele não ser daqui. Não tem amor. Terras em mão dele são perdidas...” (ROSA, 1969c, p.83, grifo do autor), pois está se preparando para a morte – “O vaqueiro Cícica: Se sabe que mandou vir o pessoal para o testamento. Uma hora destas, o Nicodemos estará lá por isso, na Januária; se sabe.” (ROSA, 1969c, p.82-83). Nesse momento da vida outras coisas passam a ter significado, como, por exemplo, a

poesia - “o que no comum não se vê”, “as palavras cantigas”, “a substância-forma” (XISTO, 1983, p.135) - que não sofre com a ação do tempo. Para ele, isso passa a ser valorizado enquanto, para os vaqueiros, são “engraçadas bobeias”, “Quisquilha. Mamãezice”.

A prioridade da vida diante da morte é, assim, aquilo que está relacionado à essência, à origem: “A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. [...]. O virar, vazio por si, dos lugares. **A brotação das coisas.**” (ROSA, 1969c, p.100, grifo nosso). Como o protagonista encontra-se doente e paralisado, escolhe Grivo para ir em busca dos elementos capazes de renovar a alma, propiciando a salvação: “**O vaqueiro Tadeu:** ...Querida era que se achasse para ele o **quem** das coisas!” (ROSA, 1969, p.101, grifo nosso). Cara-de-Bronze está em busca da do ser das coisas, porque para ele o ter já não tem mais valor, já não significa; ele está em busca do significado das coisas, da significação, do signo, da poesia e, por isso, almeja trazer “[...] tudo p’ra perto de si.” (ROSA, 1969c, p.89).

Raul Fiker (2000), em *Mito e paródia: entre narrativa e o argumento*, parte do sentido geral do mito, mencionando diversos teóricos como Eliade, Campbell, Lévi-Strauss, entre outros, para definir as diferentes formas de permeação do mito na literatura. Levando-se em conta os elementos elencados em “Cara-de-bronze” no que diz respeito ao mito de Édipo e demais elementos míticos, podemos afirmar que a novela consiste em um processo de permeação direta por romanceamento (FIKER, 2000, p.75). Nesse procedimento, segundo o autor (FIKER, 2000, p.75-78), há a reorganização dos mitos antigos pelo autor que o aborda externamente, porque o vê pelo ponto de vista de outra cultura, com finalidades diversas das da tradição original. Há, nessa forma de mito moderno, uma desarticulação dos valores em que a estrutura do mito passa a flutuar segundo requisitos de qualidades díspares, morais e estéticas definidas pelo escritor que age, principalmente, como um mediador entre várias tradições.

Em “Cara-de-bronze”, Guimarães Rosa reúne fragmentos do mito edípico e os adapta à realidade sertaneja, a qual, por sua vez, adquire aspecto universal pela confluência das diferentes tradições, exploradas nas novelas que compõem *Corpo de baile*. Nunes (1969, p.195) aponta a presença do brahmanismo na novela em pauta: “A viagem redonda do Grivo, sem findar propriamente, sugerindo a eterna presentificação de todas as coisas reunidas e coletadas durante o seu périplo no sertão-mundo, que não tem princípio nem fim, é apenas uma passada de Brahma, uma imagem movente do

Eterno.”. Ana Maria Machado (2003, p.172) também salienta essa presença e elenca as diferentes crenças e tradições: em “O recado do morro”, explora-se o cristianismo e o judaísmo (por oposição ao paganismo clássico); em “Buriti”, predomina o panteísmo, o totemismo e o culto fálico, enquanto em “Uma estória de amor”, há visões islamistas que unem o cristianismo ao maometismo.

Esses deslocamentos das tradições originais obedecem, muitas vezes, às razões formais e temáticas produzidas em função do objetivo de “trazer mais alguma luz sobre o problema geral das determinações de ordem formal que afetam o mito [...] quando ele entra nos parâmetros literários.” (FIKER, 2000, p.78). Nesse sentido, o aspecto religioso embarador é substituído pelas necessidades narrativas de um determinado gênero literário.

Contudo, como, na novela, deparamo-nos com uma miscelânea de gêneros que visam explorar a palavra e seu poder criador, o aspecto sagrado não é eliminado da narrativa, como indica Fiker (2000, p.78), ao contrário, concentra-se na própria palavra. O mito, assim, passa a ser, como apontado por Xisto (1983, p.135), um estado de consciência, uma vez que o caráter edípico em “Cara-de-bronze” é construído a partir de elementos que se desenvolvem na consciência das pessoas e do próprio protagonista, pois nada na narrativa é comprovadamente um fato, sendo esse o mistério dela.

Desse modo, reelaborando e atualizando o mito na ficção, Guimarães Rosa singulariza e universaliza, ao mesmo tempo, o sertão mineiro por meio da palavra poética. E, assim como o sertão, Cara-de-bronze ambiciona a revitalização proporcionada pela poesia.

#### **6.4. Grivo: fragmentos de mitos e arquétipos literários**

*O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores... Acho que tão cedo ele não vai esbarrar de relatar... (ROSA, 1969c, p.80).*

Cara-de-bronze, diante da morte, procura alguém para lhe trazer a poesia e a belezas das coisas de sua terra natal. Grivo, juntamente com mais dois vaqueiros, passa pelo processo de seleção do protagonista, que lhes impõe certas tarefas que envolvem o ato de criar a partir do olhar, de saber ver o que está além das coisas:

Mandava-os por perto, a ver, ouvir e saber – e o que ainda é mais do que isso, ainda, ainda. [...]. Tem de falar e sentir, até amolecer as

casca da alma. [...] Tirar a cabeça, nem que seja por uns momentos: tirar a cabeça, para fora do doido rojão das coisas proveitosas.[...].” (ROSA, 1969c, p.105-106).

Para isso, é preciso “tirar a cabeça” que foca a utilidade das coisas e não a significação delas. Por meio dessa espécie de concurso de poesia – como aparece em “São Marcos” (ROSA, 2001) -, ele escolhe Grivo, que se mostra o mais poético entre eles, pelo conteúdo sensível de suas afirmações e aproximações inusitadas, uma vez que a poesia se caracteriza pelo uso não-corriqueiro das palavras:

**- Eu nasci longe daqui; que é que tem entre duas árvores? Num jacarandá dava o sol. Nossa Senhora dá saudade.** (ROSA, 1969c, p.102, grifo do autor).

Cara-de-Bronze – A gente pode gostar de repente?

Grivo – Pode.

Cara-de-Bronze – Como-é-que? Como que pode?

Grivo – É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha... (ROSA, 1969c, p.103).

Grivo torna-se o mensageiro do protagonista por conta de sua “linguagem misturada”, aquela que “[...] denuncia uma poderosa vontade de estilo (explicitada pelo próprio Rosa) de tudo moldar ou remoldar conforme a necessidade de expressão, que não se satisfaz jamais com o código expressivo herdado, o lugar-comum, a forma tradicional.” (ARRIGUCCI JR.,1994, p.11).

Podemos observar que a dualidade da estrutura textual e de Cara-de-bronze também se transfigura na construção ambígua de Grivo, como afirma Nunes (1969, p.185). O nome de Grivo, “o menino das palavras sozinhas” que aparece em “Campo geral”, advém de Grifo, que possui dois sentidos. O primeiro é de grifo que pertence à tipografia, “[...] sublinhando o mundo, retrazendo a linguagem, apontando a ambiguidade latente no não-grifado.” (MACHADO, 2003, p.93). Assim, ele empreende uma viagem pelo tempo (Saturnino) e pela terra (Géia), trazendo o texto, a palavra poética, “a palavra sozinha”, o significante para conferir significação à vida de Cara-de-bronze.

O segundo sentido é o de Grifo, personagem mitológica - criatura mítico-lendária, ambígua, conhecida por ser o guardião das estradas (GRIMAL, 2000, p.188) –, presente na obra de Dante (o carro de Beatriz era puxado por um Grifo), animal composto por corpo de leão, cabeça e asas de águia. Como animal mitológico de

natureza ambígua, ele age como mediador entre a natureza e a cultura, entre o mito e o real, o significado e o significante (MACHADO, 2003, p.92).

A personagem também pode ser caracterizada pela figura do Menino mítico, um dos arquétipos do *sagrado*, encontrado em Diadorim e Miguilim. Grivo, portando, é um ser lendário que propicia alívio à alma de Cara-de-bronze, desempenhando a função mediadora, a favor da ordenação cósmica, da atividade criadora e da pacificação dos homens. É, ele, enfim, o elo entre o quarto do protagonista e “a gente comum que povoa o Urubùquaquá”.

Para Sofia E. C. Baú Ortega Gálvez (1999), o nome de Grivo está relacionado ao verbo “grivar” que significa aproveitar o vento para navegar velozmente. A autora (GÁLVEZ, 1999, p.21) também destaca a presença dos verbos “ir” e “vir” no nome da personagem. Essas características presentes no nome delimitam o perfil de viajante e de contador de histórias da personagem. Alkmar L. dos Santos (apud ORTEGA GÁLVEZ, 1999, p21), aborda a questão da leitura poética do real que Grivo faz, dividindo o papel de protagonista com Cara-de-Bronze.

Por isso, o vaqueiro-poeta e viajante é o escolhido para o “remitir”: “Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado [...]” (ROSA, 1969c, p.99), podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, **mas escolhendo um só para o remitir**. Isso, mais para diante se verá.” (ROSA, 1969c, p.99, grifo nosso). Isto é, foi incumbido de resgatar fatos passados inconclusos e dar-lhes continuidade, “forma de validar uma existência que se esvai” (PASSOS, 2007, p.106). A vida é marcada pela suposta culpa de ter tirado a vida do pai o que lhe impôs um preço doloroso: “[...] a perda simbólica da própria vida, impregnada de punições”. (PASSOS, 2007, p.106).

Embora Tadeu e Cara-de-bronze sejam os mais velhos e detentores do saber, a Passos (2007, p.107) atenta para o fato de que é Grivo quem retorna à origem do caso; sua juventude insinua

[...] o retorno ao tempo resguardado do patrão, que lhe cede o lugar, sugerindo o reconhecimento de seus limites e a sujeição ao princípio de realidade: saber de si exige a troca, o contar e a escuta alheia... Além de comportar a dolorosa ilusão de uma demanda que não é mais mera repetição da trajetória anterior [...]. (PASSOS, 2007, p.107).

No meio da travessia, eis que “os caminhos se confundem”. A viagem que tinha objetivo definido adquire valor religioso para Grivo e torna-se uma peregrinação da alma (NUNES, 1998, p.255), porque a personagem reconhece seus desejos em meio ao

deslocamento do tempo e no espaço – daí a aproximação entre Miguel, Lélío, Soropita e Grivo: “[...] seja como ‘massa de lembrança’ ou ilusória realização, sublinhada pela incerteza de todos a respeito de seu casamento e da noiva ausente.” (PASSOS, 2007, p.107). Assim, a viagem que é a busca da poesia tem diferentes significados. Para Grivo, representa o “recomeço de nova fase” e para o protagonista, “a preparação para a morte” (PASSOS, 2007, p.107).

Ao chegar das “estúrdias viagens” (ROSA, 1969c, p.81), os vaqueiros esperam pelo relato, expectativa apresentada logo no início do texto, a qual permeia toda a narrativa: “O vaqueiro Tadeu: A bem, ele agora voltou, ele está aí, de oxalá. **A gente vai saber as coisas todas...**” (ROSA, 1969c, p.103, grifo nosso). E, embora haja a marcação do narrador, indicando que o vaqueiro viajante passará a narrar -“A NARRAÇÃO DO GRIVO” (ROSA, 1969c, p.107) -, o que temos são alguns indícios do que ele viu pelas andanças, não, exatamente, o que relatou ao protagonista:

**O vaqueiro Cicica:** Do que narra, do que não conta: que será que ele foi buscar?” (ROSA, 1969c, p.121, grifo do autor).

- Na hora de Deus, amém!

Sobrevim.

Saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o côco do buriti madura em toda a parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobresseenchendo.

Na beira de um buriti – onde esbarrei – entristeci e quase esmoreci... (ROSA, 1969c, p.107)

Pelo trecho, observamos que a narração de Grivo constitui um relato poético fundamentado pela consciência mítico-religiosa (NUNES, 1998) evidenciada na indefinição temporal, na atribuição da vitória ao poder divino e na maneira de se referir ao tempo por meio das características naturais das estações.

O vaqueiro aceita o desafio por dois motivos: pela compaixão ao estado atual do patrão e receio de ter o mesmo fim solitário: “GRIVO: ... Ele, o Velho, disse acendido: - ‘Eu queria alguém que me abençoasse...’ – ele disse. Aí, meu coração tomou tamanho.” (ROSA, 1969c, p.126); “- Tenho costume de tristeza: tristeza azul tarde, água assim. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande...” (ROSA, 1969c, p.111) e por conta da sociedade, da herança que receberia do protagonista: “-Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade...” (ROSA, 1969c, p.111).

No entanto, os benefícios vão além do que ele, a princípio, imagina: a contemplação da beleza das paisagens que se mostram revigorantes, primeiramente, para o próprio viajante, o aprendizado e o auto-conhecimento proporcionado pelo deslocamento no espaço, comum nas personagens que viajam em Guimarães Rosa e Grivo acaba se tornando “[...] **o mundo da viagem.**” (ROSA, 1969c, p.119, grifo nosso):

- Luas... Viajando toda-a-lua. Enlagoado de luar: o senhor só tem saudade dele é mesmo com ele à mão, na abundância...

- Luz-me, lua! – benção...

[...]

- Por escuridão: no fecho da nova, a gente pensa que já morreu. (ROSA, 1969c, p.112).

- É. A gente acostuma. Parece sujo, depois parece limpo, depois torna a parecer sujo. Aí, a gente se acostuma. Então, perde todas as vergonhas que teve... (ROSA, 1969c, p.112).

O homem diante de si mesmo, da solidão e da natureza recondiciona o pensamento e as percepções, atribuindo novas significações às coisas.

Pela empatia com a natureza, a caracterização de Grivo permite aproximá-lo da figura do buriti – elemento simbólico presente nas canções espalhadas em meio à narrativa: “O Grivo estava no meio de **setenta** velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. [...] Ele se balançou como um coqueiro. [...] **Ele se balançou, sete vezes.**” (ROSA, 1969c, p.118, grifo nosso).

Pela imagem proporcionada pela descrição, podemos observar que se reproduz, aqui, o mesmo ritual fálico de “Buriti” em que Iô Liodoro, cercado pelas ninfas – Maria da Glória e Lalinha -, representa a palmeira - a encarnação vegetal do sexo (MACHADO, 2003, p.123) - que se assemelha ao falo:

[o buriti-grande] - Maravilha: vilhamara! – “Qual o nome que podia, para ele? - Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...” Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. Palmeira de iô Liodoro e nhô Gualberto Gaspar. Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Doinéia, a mulata Alcina, iã-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroa-lo de flores. O rato, o preá podem corre na grama, em sua volta; **mas a pura luz de maio fá-lo maior.** Avulta, avulta, sobre o espaço do campo. Nas raízes, alguém trabalhando. O mais, imponência exibida, estrovenga, chavelhando nas grimpas. – “Eh, bonito, bão... Assunga... Palmeira do Curupira...” Tinha dito o Chefe Zequiel, bobo risonho. (ROSA, 1965b, p.125-126, grifo nosso)

O Buriti-Grande, “palmeira-real” típica da região do sertão mineiro, é descrito, na novela “Buriti” de maneira que se evidencia a admiração dos sertanejos perante sua grandiosidade e beleza:

[...] o Buriti-Grande! Descomum. Desmesura. Verdadeiro fôsse? Ele tinha umidades. O líquen vem do chão, para o cimo da palmeira. A gente olhava, olhava. (ROSA, 1965b, p.11)

Todo buriti é uma esperança. (ROSA, 1969c, p.109).

Segundo Leonel (1985, p.90), nessa novela, a palmeira assume a função de eixo mítico da narrativa, em torno da qual giram as demais personagens.

Nesse sentido, “Cara-de-bronze” altera a caracterização das ninfas – jovens sedutoras, guardiãs da natureza -, descrevendo-as como “velhas e baixinhas” que não conseguem, portanto, chamar a atenção de Grivo, para não desviá-lo de seu objetivo. No entanto, aproxima-se de “Buriti”, porque “o *viajor*” também se assemelha à palmeira, constituindo-se como eixo mítico.

O vaqueiro viajante sai em busca da palavra originária para renovar, recriar a vida do protagonista, sendo assim é a fonte do mito recriado em Cara-de-Bronze, pois cabe a ele a instituição de uma nova ordem, do cosmo, da organização do caos – como no mito cosmogônico, que conta como o mundo foi modificado, enriquecido ou empobrecido: “[...] a vida [para a sociedade arcaica] não pode ser reparada, mas somente recriada mediante um retorno às fontes.” (ELIADE, 2010, p.33).

Observa-se, também, a presença do número sete para se referir à quantidade de vezes que Grivo “se balançou”, além das setentas velhas ao seu redor. O simbolismo atribuído a esse número já foi explorado por Heloísa Vilhena de Araújo (1992) ao relacionar as novelas aos sete planetas. No entanto, cabe salientar os demais aspectos que envolvem o número e que são significantes para a narrativa. Além dos sete planetas, são sete os dias da semana, os pecados capitais, e os dias que Deus, de acordo com o livro do *Gênesis* (2000, p.1384) levou para **criar** o mundo. Assim, Grivo é equiparado à figura do Criador porque, por meio dessa viagem que envolve as sete balançadas, ele instaura um novo mundo para Cara-de-bronze por meio da palavra: “No princípio era o Verbo [...]” (BÍBLIA SAGRADA, 2000, p.1384).

Diante disso, para Machado (2003, p.96), temos um texto que interroga a própria linguagem e isso pode ser observado na pluralidade dos narradores que “corrói de dentro a narração”, visando a “chama viva da palavra”. O fogo que mantém essa chama



acesa é visto na novela no plano da espiritualidade, que, como nos sacrifícios propiciatórios, tem contato com o sobrenatural (MACHADO, 2003, p.97). Esse mundo espiritual e bíblico faz-se presente nos nomes dos vaqueiros: Abel, Tadeu, Sacramento etc.

Contudo, a passagem do caos ao cosmo constitui, conforme Meletínski (1987, p.196), o sentido fundamental da mitologia, sendo esta a orientação funcional do mito: ele explica e sanciona a ordem social e “[...] explica ao homem o próprio homem e o mundo que o cerca para manter essa ordem”. Assim, não importa o que aconteceu e com o quê Grivo se deparou ao longo da viagem, mas a função que esta teve na vida do protagonista, na dele e na dos vaqueiros que o rodeiam:

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado – botado preso aí dentro do curral – jejua, jejua. Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sozinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. **De agora, tudo sossegou, Tudo estava em ordem...\*** (ROSA, 1969c, p.124, grifo nosso)

Na citação acima há uma marca (\*) que se refere às notas que contêm um trecho de Goethe (Fausto II) e dos Upanishad. Nestas, faz-se referência ao “leite da palavra”, ou seja, a origem dela e o poder que possui sobre os humanos, como um alimento essencial à alma, justificando a busca da palavra empreendida por Grivo. Desse modo, palavra e mito relacionam-se à salvação de Cara-de-bronze e a missão é atribuída a Grivo por conta do seu olhar poético em relação às coisas do mundo:

A palavra e o homem. Ele e ela. Um ao outro, buscando-se. Nos encontros e desencontros do amor e da vida. Definir-se ou finar-se. A palavra conheceu, recebeu o homem. Fora dela, ele não se salvará. [...]. A palavra, com ser o que é, dá o ser ao que, doutra forma, não seria. A palavra sobrevinda. O homem sobreviva. Nas estórias. Na poesia. Sobretudo. (XISTO, 2008, p.129).

Logo, a ligação entre a poesia e o mito, na novela, passa pelo ato de nomeação empreendido pelo Grivo ao longo da viagem. A sensação diante da poesia exige o ato de nomear que gera, por sua vez, o mito, buscando o “máximo de significado no mínimo de significante.” (XISTO, 1983, p.132). Essa ação passa pela significação que o objeto passa a ter para o vaqueiro viajante, de modo que há a renomeação, a atualização da palavra poética e do instante mítico:

O Grivo: -... Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, depois teve o nome de João-ti, foi o que teve... Toda árvore, toda planta, demuda de nome quase que em casa palmo de légua, por aí... (ROSA, 1969c, p.108)

Bosi (2000, p.163) cita *Gênesis* para introduzir a questão em torno do poder de nomear que, para os hebreus, significava “dar às coisas a sua verdadeira natureza ou reconhecê-la.”, e se constitui, para nós, como o fundamento da linguagem e, conseqüentemente, da poesia. O ato de nomear, como se viu nas ideias de Pedro Xisto (1983), é que liga à poesia ao mito. Para Cassirer (2009, p.17), os nomes - não apenas o nome próprio, “[...] mas qualquer outra designação verbal, que é, desta forma, manejada como uma propriedade física, podendo ser como tal adquirida e usurpada.” (CASSIRER, 2009, p.68) - ilustram o processo de fusão entre signo e símbolo, que, articulados de forma poética, instauram o mito.

Nessa relação mito e poesia, o poeta reconstrói realidades anteriores uma vez que os homens modernos estão carecendo de mitos (XISTO, 1983, p.134): “De mitos novos que funcionem concretamente, em substituição aos mitos peremptos, aos obsoletos, aos que, perdendo conteúdo, se tornaram desertas abstrações. O mito poético é um processo psicossocial de auto-recuperação do homem.” Em geral, na obra de Guimarães Rosa, há uma abordagem poética da reintegração do homem alcançada por meio da recorrência ao mito. Assim, a missão do Grivo, resume-se em “retraçar o surto originário da linguagem, recuperar a potencialidade criadora do Verbo.” (NUNES, 1969, p.184). Por fim, o que o viajante entrega ao protagonista, não é a Noiva real, “[...] finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses ‘nadas aéreas’ que as palavras são [...].” (NUNES, 1969, p.185).

Vê-se que, em “Cara-de-bronze”, Guimarães Rosa utiliza a ficção como um meio de depuração religiosa do homem,

[...] graças ao efeito anagógico sobre o leitor da narrativa poeticamente trabalhada, cuja linguagem, de ressonância contemplativa e de amplitude alegórica, eleva-o a um plano superior, metafísico, está em harmonia com as marcas distintivas do pensamento neoplatônico, que sobressaem dos principais textos de Rosa. (NUNES, 1998, p.258).

Configura-se, assim, a perspectiva mitomórfica da novela: “narrativa escrita como se mito fosse”, que começa na poesia e conforma-se no mito. (NUNES, 1998, p.262). E, por ser mitomórfica, torna-se poética, “uma vez que a poesia é geradora de

mitos, ou é mito em potencial na linguagem, atualizando-se no canto e no voo da ‘plumagem das palavras’” (NUNES, 1998, p.262), porque “poesia e mito se mantêm um no outro, diferentes e em correspondência.” (NUNES, 1998, p.262) e é a aliança entre ele que permite a renovação constante das interpretações da obra de Guimarães Rosa.

### 6.5. A narrativa mitopoética

Buscamos demonstrar, até o momento, que as categorias da narrativa como narrador, focalização, tempo e espaço constroem o aspecto mítico da novela, o qual se relaciona à poesia, principalmente, pelo modo de ver e encarar o mundo – e por possuírem o mesmo processo de plasmação espiritual (CASSIRER, 2009, p.34). Desse modo, a interrelação entre os elementos narrativos, simbólicos e míticos permite-nos considerar a narrativa como mitopoética.

Isto pode ser sistematizados na novela por meio das proposições de Alfredo Bosi (2000) em *O ser e o tempo da poesia*. Nesse livro, o autor (BOSI, 2000) faz um estudo dos elementos que caracterizam a poesia: a imagem, o som e o tempo e estabelece a relação entres estes e o mito, por conta das semelhanças funcionais e originárias entre eles. Aspectos poéticos e míticos atrelam-se às categorias narrativas da novela e, todos, articulados, conduz-nos ao tema central do mistério que envolve o protagonista Segisberto Saturnino Géia Velho, Filho.

#### 6.5.1. Imagem e sonoridade: a linguagem poética

Para o autor (BOSI, 2000, p.19), a experiência da imagem é anterior à palavra e enraíza-se no corpo, na matéria, sendo assim, um “[...] modo de presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.” Importa o ato de ver, pois é por meio dele que captamos não só a aparência, mas, também, aquilo que ela representa e significa para nós. No entanto, as imagens aparecem como “palavras articuladas” em que o significante e o significado se entrelaçam por meio de construções fônicas que compõem um código novo, a linguagem poética (BOSI, 2000, p.29).

Cara-de-bronze, devido à condição de paralítico e adoentado, encontra-se impossibilitado de sair em busca de imagens que lhe tragam um novo significado a sua existência. Por isso, seleciona Grivo, pois ele **enxerga** as situações, as coisas e as

peças de uma maneira diferente – “A atividade poética, enquanto linguagem, pressupõe a diferença.” (BOSI, 2000, p.31) -, sabendo traduzir o **significado** das imagens com que se depara. Cara-de-bronze não quer o externo, a aparência, quer a essência, o “ser das coisas”. Desse modo, Grivo é como se fosse os olhos de Cara-de-bronze diante das imagens redentoras, como as diversas árvores mencionadas e descritas, os pássaros, o Buriti, a Noiva, a rede das moças, o raminho de orvalhos, entre outras.

O trabalho sonoro com as palavras edifica imagens e pode ser representado, nessa novela, por uma fala do narrador em que nos deparamos com aliterações (a predominância dos sons em /r/), assonâncias (recorrência das vogais /u/) e onomatopéias (“uuu trestreme”), recursos sonoros da poesia que demonstram o perfil do narrador - não muito distante do de Grivo, considerado o mais poético entre os vaqueiros:

No curral, um touro urra – o urro de rival a faro, querendo amedrontar.  
Se escuta também uma tosse de vaca. [...] Sôam sempre os berrantes,  
seu “**uuu** trestreme” (ROSA, 1969c, p.91, grifo do autor).

A singularidade das imagens presentes em “Cara-de-bronze” também se deve à utilização de metáforas e analogias. Ambas são características do discurso poético – “enriquecimento da percepção” (BOSI, 2000, p.38-40) -, e estão presentes em toda a novela, desde as falas dos vaqueiros, até as de Grivo e do narrador, vozes narrativas que se fundamentam em elementos da realidade sertaneja para tratar de assuntos universais, como a questão do amor e da morte:

*Buriti, minha palmeira,  
É de todo viajor...  
Dono dela é o céu sereno.  
Dono de mim é o meu amor...* (ROSA, 1969c, p.74)

Mas, também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. (ROSA, 1969c, p.96)

A metáfora, segundo Cassirer (2009, p.102), é o vínculo intelectual entre a linguagem e o mito, sendo o modo de ver e perceber o mundo de ambos. Por diferentes metáforas e processos analógicos uma mesma imagem pode ser (re)lembrada, recordada, e essa “palavra que retorna” é a que pode dar, à imagem evocada, a aura de mito (BOSI, 2000, p.42-43); assim, vemos que o mito se instaura na poesia por meio da

recorrência, da repetição e retorno de elementos e tempos. É o que faz Guimarães Rosa (1969), duplamente, em “Cara-de-bronze”. O protagonista manda Grivo buscar imagens que possam lhe trazer um tempo passado capaz de revigorá-lo.

Sendo reproduzidas pelo fato de terem significação, as imagens amadas e temidas tendem, segundo Bosi (2000, p.20), a perpetuar-se, tornando-se ídolos ou tabus, objeto de obsessão. O que podemos notar na conduta de Cara-de-bronze: é pelo fato dessas imagens terem tido um significado especial em algum momento de seu passado é que ele manda Grivo buscá-las. O que acontece é que, para o vaqueiro viajante, elas também passam a ter outro sentido – “[...] nos percursos da imagem, por mais que se evite a distância não se consegue nunca suprimi-la.” (BOSI, 2000, p.21) -, uma vez que as imagens são sedutoras – “A imagem impõe-se, arrebatada.” (BOSI, 2000, p.33).

As imagens, logo, passam a ser, para Grivo e Cara-de-bronze, “imagens-fantasma”, que “ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade.” (BOSI, 2000, p.21). Tanto o é, que Grivo volta noivo de lá:

**O vaqueiro Cicica:** Ficou noivo por lá, então?

**O GRIVO** (sorrindo superior): Sempre-nôivo... (ROSA, 1969, p.125).

Vê-se que as imagens edificam os tormentos vivenciados pelo protagonista no presente da narrativa, como a imagem do suposto assassinato do pai e do abandono da noiva. Por sua vez, se a imagem seduz e encanta, o discurso “[...] pede a quem o profere, e a quem o escuta, alguma paciência e a virtude da esperança” (BOSI, 2000, p.33), como reconhece o narrador heterodiegético de “Cara-de-Bronze”, mencionando a dificuldade de se narrar a história.

No entanto: “Se no fim do trajeto a imagem parece ter ultrapassado o discurso, a transcendência se fez também em sentido contrário: para levar a figura à plenitude, foi necessário desatar a corrente de palavras.” (BOSI, 2000, p.46), foi necessário recorrer a diferentes gêneros textuais, a diversas vozes narrativas para que fosse possível desmembrar a corrente textual e decifrar, parcialmente, o enigma em torno da narrativa. A repetição dos acontecimentos e essa alternância dos discursos proferidos em diferentes gêneros, como o teatral, o roteiro cinematográfico, as notas de rodapé, entre outros que compõem a narrativa, também determina o ritmo poético do texto; e nessa movimentação, aglomeram-se os sentidos: “A alternância é mais do que uma sequência

de opostos: é conversão mútua, passagem de um no outro; tensão armada e aliança conjugal de contrários no uno-todo.” (BOSI, 2000, p.109).

### 6.5.2. O encontro de tempos

Essas imagens, detidas na memória, podem ressurgir a partir de uma lembrança ou de um sonho, momento em que há a coexistência de tempos, presente e passado (BOSI, 2000, P.19), caracterizando o tempo mítico na novela. Na narração de Grivo estamos diante desse tempo, como já demonstramos. Assim, como em todos os momentos da narrativa em que nos deparamos com analepses que possuem a função de recuperar uma informação do passado de Cara-de-bronze, temos recursos reproduzem aquilo que Nunes (1969, p.185) denominou de intemporalidade típica do mito. Segundo Bosi (2000, p.22), a imagem nunca é um elemento, ela “[...] tem um passado que a constitui; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência.”. Logo, Grivo é quem estabelece o elo entre o passado e o presente para Cara-de-bronze, mantendo vivas as imagens amadas e veneradas pelo patrão. De todas as imagens, destaca-se a figura da Noiva, uma vez que ela aparece como a figuração da poesia: “Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia.” (ROSA, 1969c, p.98) - o elemento que propicia a salvação do protagonista.

O estudioso (BOSI, 2000, p.111) atenta para o fato de que, na composição poética, o uso da alternância supõe a aplicação consciente de um “princípio cicloide”, indicando uma certa periodicidade que condiz com a estrutura do tempo mítico, indicando o eterno retorno. Nesse sentido, “[...] a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.” (BOSI, 2000, p.131-132). Diante disso, o tempo mítico parece ser, por excelência, o tempo da poesia por obedecer aos mesmos critérios de existência: “A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca.” (BOSI, 2000, p.141).

Contudo, Bosi (2000, p.144) afirma que, no texto poético, podemos nos deparar com uma produção constituída por vários tempos, como o histórico-social, o “tempo relâmpago” e o tempo cíclico. Em “Cara-de-bronze”, o tempo histórico perpassa a

narrativa – como podemos notar na relação semi-feudal representada por Cara-de-bronze, sua casa grande e os demais servos, os vaqueiros, reproduzindo a relação entre vassalo e susserano - e se entrelaça ao mítico que prevalece por conta da significação geral da novela, caracterizando o “mundo misturado”, “[...] mistura de tempos e níveis de realidade histórica.” (ARRIGUCCI, 1994. p.17):

[...] a temporalidade histórica está presente no interior do sertão enquanto processo, como uma dimensão da **matéria vertente**, de que trata o relato. Até onde se pode ver com mais clareza, **Rosa oculta ou dissolve as marcas da História, incorporando, no entanto, o processo.** (ARRIGUCCI, 1994, p.16).

Sofia Órtega Gálvez (1999) atenta-se para o fato de que a poética rosiana, nessa novela, mostrou-se além da teoria com a presença, por exemplo, de haicais em meio aos textos, os quais contêm fragmentos de acontecimentos e repetições de uma mesma narrativa, só que atualizada. Nessa constante atualização, observa-se a construção de uma linguagem que se quer nova e para isso, está-se em busca da palavra, de um discurso altamente poético que a construa. Tudo isso é concretizado e figurativizado na personagem feminina: a Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores que condensa o princípio do eterno feminino por influir positivamente na trajetória de Cara-de-bronze e do Grivo.

#### **6.6. A narrativa, o mito e a poesia: personagens femininas**

*No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres...* (ROSA, 1969c, p.86)

A busca empreendida pelo Grivo é dos elementos que fazem com que Cara-de-bronze se sinta vivo. Estes são “as coisas do coração”, incluído a beleza feminina. Ao longo da narrativa, deparamo-nos com poucas referências às personagens femininas, mas estas compreendem presenças simbólicas fundamentais. Embora haja menções a mãe, suposta Inácia Vaz, a Nhorinhá e às duas Noivas – a de Cara-de-bronze e a de Grivo -, elas são seres ausentes na ação narrativa, construídas por meio das palavras dos vaqueiros e do Grivo.

A crítica especula que Inácia Vaz – “um ígneo nome em aço vai-se”, “um nome que enche os tons”- pode ser o nome da mãe de Cara-de-bronze, que, em nenhum

momento é mencionada na narrativa; assim, a nomeação seria uma espécie de homenagem que atribui existência mítica à personagem, demonstrando, também, a falta e a devoção à presença materna – que se encontra no próprio nome do protagonista: Segisberto Saturnino **Jéia** Velho, Filho. *Jéia* é *Géia*, a Deusa Mãe:

**O vaqueiro Cicica:** A veja o senhor: pois o Velho, de repente, mandou mudar o nome de lá. Que, em vez de Vereda-do-Sapal, ele quer é crismar assim: *Buriti de Inácia Vaz*... Não dá de em de doído?!

**O vaqueiro Adino:** O que Ciciva está falando, é por causa que ninguém não sabe de nenhuma razão. Por aqui, e em perto e em longe, léguas que o senhor ande nos Gerais, ou esse rio Urucúia pra baixo ou pra riba, nunca ninguém ouviu a graça de alguma mulher com o nome... Não é mesmo, Pai Tadeu? Não é mesmo, Muçapira?

[...]

**Moimeichêgo:** *Buriti de Inácia Vaz*...

**Iô Jesuíno Filósio:** É um nome que enche os tons.

**O vaqueiro Mainarte:** Lá tem passarinhos, que remexe os ares. Bando de sofrês faz nuvens...

**Iô Jesuíno Filósio:** Será, não será o nome da mãe dele?

**O vaqueiro Tadeu:** Cara-de-Bronze nunca falou em mãe. Mas pode. (ROSA, 1969c, p.83, grifo do autor).

Em relação à noiva de Cara-de-bronze, faz-se alusão a ela poucas vezes na narrativa e o que sabemos é que foi abandonada pelo protagonista, que, tempos depois, pede a Grivo que a busque. Pela fala do vaqueiro Tadeu, sabemos que “Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura...” (ROSA, 1969c, p.126), o que impediria Grivo de trazê-la. No entanto, a ambiguidade do texto faz com que, aparentemente, não consigamos distinguir quem é, na verdade, a noiva de Grivo: a mesma de Cara-de-bronze ou a neta dela? Todavia, o que podemos supor, é que o imbricamento entre essas duas mulheres remete ao mito do eterno feminino.

Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá. Mas – é a estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto *Jéia*. **Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra**, a Muito Branca-de-todas-as-Côres, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (ROSA, 1969c, p.98, grifo nosso).

O que se sabe é que a moça Muito Branca-de-todas-as-Côres é a noiva de Grivo e que ela não é bem recebida por algumas pessoas do Urubùquaquí:



**O cozinheiro-de-boiada Massancongo:** Diz-se que o Grivo aonde lá esteve até se casou... Que trouxe a mulherzinha dele até... Que deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuina... (ROSA, 1969c, p.80, grifo do autor)

**Iàs-Flores:** Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando... (ROSA, 1969c, p.95)

O vaqueiro Pedro Franciano: Ué, então ele trouxe a Mãe-d'água?!... (ROSA, 1969c, p.96)

O branco, assim, está relacionado à beleza, à revelação, à pureza e à própria imagem de noiva, a qual está relacionada à água, reforçando o caráter cíclico, de regeneração e purificação. E nota-se que os aspectos arquetípicos que delimitam a personagem estão concentrados em seu nome, traduzindo, também, a significação que ela tem na trajetória de Grivo e de Cara-de-bronze, necessariamente.

Como a cor branca que é constituída por todas as outras cores, a noiva de Grivo reúne, em si, todas as mulheres. Afinal de contas, apesar do caráter múltiplo já comentado, a essência feminina é única e pode ser resumida como algo belo que propicia a salvação da alma, semelhante à poesia: “**José Proeza** (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar **palavras-cantigas?**” (ROSA, 1969c, p.126, grifo nosso).

### 6.6.1. Nhorinhá: a mulher mexível

Em contraposição, aparece a figura de Nhorinhá, “mulher mexível”, apresentada em meio a narração de Grivo:

Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a môça Nhorinhá – ela com um chapéu de palha-de-buriti, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda – feito noiva nua, toda pratas-e-ouros – e para ele sorriu, com os olhos da vida.\* Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das cosias – não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar.\*\*. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher.\*\*\*(- **Essa eu olhei com o meu sangue...**) Deixou, para depois formoso se arrepender. (ROSA, 1969c, p.117-118)

Nhorinhá, personagem de *Grande sertão: veredas*, representa o amor puramente carnal, recusado, a princípio por Grivo, que, no entanto, se arrepende por não ter

desfrutado desses prazeres. As notas que se referem a esse trecho fazem menção à Beatriz de Dante, às Cantigas de Serão (“mulher nua como sol e lua, ouro e prata”) e apresenta um trecho do *Cântico dos cânticos*, além de uma citação de Platão relacionada ao prazer: “*Hai prókheiroi hédonái*”.

Os impulsos e fracasso das relações amorosas são representados na novela por essa personagem, que aparece na história para contrastar corpo e alma – a Noiva, a Moça-Branca – evocando arquétipos literários como a de Beatriz, de Dante e Helena, de Goethe e rejeitada por Grivo por não condizer com o objetivo de sua busca. Essa relação de oposição condiz com um dos recursos poéticos elencados por Bosi (2000) utilizados na construção das personagens femininas na novela. Por meio de opostos, é que as coisas e pessoas são definidas e singularizadas: o bem só foi reconhecido por existir a presença do mal, o frio só existe se houver o calor e assim por diante. A alma só existe se houver a matéria.

De acordo com Nunes (1969, p.188), a presença feminina na novela está inteiramente relacionada ao mito, , como se vê na louvação da Moça e no descante da Noiva de tão longe trazida – partes do texto que também introduzem o tom dos romanceiros populares a “Cara-de-bronze”. Nhorinhá, a meretriz, é a imagem dos prazeres fáceis, apresentando-se como uma paródia da Beatriz celestial - o chapéu de palha-de-buriti trazido por ela figura a árvore da vida ao pé da qual a Beatriz de Dante se deteve (NUNES, 1969, p.192).

As duas noivas – a carnal e a celestial - revezam-se na visão de Grivo (assemelhando-se a Soropita, em relação a Doralda e Izilda):

“[...] a primeira, sinal de coisas mais altas e mais sutis, sublima-se na outra, aérea, impalpável, que o viajante continuaria a perseguir até transformá-la no objeto de seu imaginário relato ao Cara-de-Bronze. Não são as coisas vistas como Nhorinhá, mas as imaginadas, como a Noiva, que formam o ciclo da viagem, durante o qual é muito difícil, se não quase impossível, distinguir entre ‘as coisas marcadas com um sinal e as não marcadas’.” (NUNES, 1969, p.192).

### **6.6.2. A Moça Muito-Branca-de-todas-as-Côres: noiva etérea**

Lélia Parreira Duarte (2007, p.101) lembra-se da noiva supostamente trazida pelo Grivo de sua viagem: “[...] Mesmo quando Iàs Flores fala sobre ela não parece falar da Noiva real, mas da imaginária, feita de ‘nadas etéreos’.” (DUARTE, 2007, p.101). E, diante desse fato, afirma (DUARTE, 2007, p.101) que a noiva, por vezes,

configura-se como objeto de desejo, no entanto, não há nada de concreto em torno dela que a torne real e desejada, indicando “[...] o amor que falta, ou ainda a que existe apenas pela criação poética, pela narrativa, feita de palavras.”

A noiva seria um desses “nadas etéreos” presentes na novela de que fala Nunes (1969), pois nada diz, nada afirma, e, por isso, recupera a potencialidade criadora do Verbo. Ela aparece “entretecida em vários fios”, nas trovas que falam de amor e de desejo, “[...] apenas na potencialidade das palavras e no abstrato do ser humano, como se o impulso amoroso fosse sempre condenado ao fracasso.” (DUARTE, 2007, P.106).

Desse modo, ao ser questionado pelos vaqueiros sobre o noivado, Grivo responde: “Sempre-nôivo...” (ROSA, 1969c, p.125) e parece se irritar com a curiosidade em torno da viagem. Diante disso, tenta fazer com que eles percebam o real motivo da busca - a moça figurativizada em poesia, “um raminho de orvalhos”, “as palavras-cantigas”, proferindo um relato poético, composto de metáforas que traduzem o desejo de Cara-de-bronze – a palavra poética, “a rede que não tem fios”, “a viagem da viagem”:

O GRIVO: Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz...

**Moimeichêgo** (com riso): Isso! É preciso é **vir aquém...**

O GRIVO (a Moimeichêgo): Eu disse ao Velho: ... **A noiva tem olhos gázeos...** Ele queria ouvir essas palavras. (ROSA, 1969c, p.125, grifo do autor)

GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é **um raminho com orvalhos...**

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Ele, o Velho, me perguntou: -“Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” – perguntou, com muita cordura. Eu disse: - “Nhor vi.”. Aí, ele quis: - **“Como é a rede de moça – que moça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: - “É uma rede grande, branca, com varandas de labirinto...”** (Pausa).

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar **palavras-cantigas?**

Adino: **Aí, Zé, opa!**

GRIVO: Eu fui...

Mainarte: Jogou a rede que não tem fios.

GRIVO: Não sei. Eu quero viagem dessa viagem... (ROSA, 1969c, p.126).

A noiva, a rede, as palavras-cantigas e a poesia compõem o fio de Ariadne, compõem a história de Cara-de-Bronze, dando sentido a ela, como Diadorim em *Grande sertão: veredas*: “A poesia que imanta o sertão como uma presença do sentido: o toque de transcendência que corresponde a Diadorim.” (ARRIGUCCI JR., 1994,

p.28). Diadorim e Moça Branca, assim, configuram o eterno feminino porque impulsionam positivamente o herói e conferem significação à existência deles, como Lina proporciona a Lélío, Maria da Glória a Miguel, Lalinha a Iô Liodoro e Doralda a Soropita.

A Moça Muito-Branca-de-todas-as-Côres é, por fim, a figuração da palavra poética, força renovadora da alma que é capaz de fazer (re)viver o mais moribundo dos homens. A personagem feminina, que é a própria poesia, torna-se símbolo do eterno feminino, que na obra de Goethe é representado por Helena: “Helena é o mundo poeticamente dominado e ordenado, que a viagem do Grivo, no conto de Guimarães Rosa, descobre e cristaliza na figura da Noiva de olhos gázeos.” (NUNES, 1969, p.194). Esta, é “feminina e vegetal” porque reúne as grandes figuras míticas: a Terra Mãe, a Terra Primordial e a Árvore da Vida – Nhorinhá, Beatriz e Helena. “Substrato do mundo, agente de criação, confunde-se com a Palavra, que a torna manifesta e sensível à imaginação.” (NUNES, 1969, p.194).

### **6.6.3. Poesia e redenção: o eterno feminino**

A referência à Géia e a significação positiva da moça Muito-Branca, que indica o princípio de renovação, configuram o tema mítico e arquetípico do Eterno Feminino na novela. Este concentra os traços constitutivos e essenciais que faltam ao protagonista para a plena existência. A “Terra mãe”, “Terra primordial” e “Árvore da vida” são referências femininas, representadas na noiva de Grivo, entendidas como o poder da criação, capaz de restaurar felicidades. (DIAS, 2011, p.91), exatamente, aquilo de que necessita Cara-de-bronze para se sentir completo e vivo: “Ele fez o Urubùquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era para se esquecer, de si, por desimaginar.” (ROSA, 1969, p.98), porque somente o eterno feminino é capaz de impulsionar a travessia.

A viagem do Grivo, como fonte originária e originante da vida, é simbolizada no eterno feminino, de acordo com Ronaldes de Melo e Souza (2008, p.199), e miticamente singularizada como a “Moça Branca-de-todas-as-Cores”, mostrando-se como um dos enigmas da narrativa a ser decifrado. O relacionamento amoroso entre Grivo e a Moça-Branca é representando na novela, demonstrando o vínculo nupcial do homem com a natureza – a hierofanização do sensível -, no catálogo mitopoético das árvores e das plantas. (MELO E SOUZA, 2008, p.202). Assim, o eterno feminino se

poematiza no catálogo rosiano das plantas e se relaciona com o substrato mítico da divindade venerada sob multiformes figuras da *Magna Mater*, *Tellus Mater*, ou Terra Mátria que nada sabe da distinção entre amor carnal e espiritual (MELO E SOUZA, 2008, p.203)

O diálogo entre o texto rosiano e o antigo substrato mítico da cultura mediterrânea torna-se mais evidente, segundo Melo e Souza (2008, p.204), ao se notar a aproximação de Grivo do Grifo, que se caracteriza como o páredro, o filho e amante da *Magna Mater* ou da Grande Mãe. Grivo/Grifo assume um papel duplamente mítico porque também representa a encarnação do Menino Mítico – arquétipo fundamental da vida que se renova (MELO E SOUZA, 2008, p.206), como foi demonstrado. Desse modo, tem a função de mediador entre o confinamento mortal do Urubùquaquá e os Gerais. E, nesse processo, o vaqueiro viajante sente-se “intimidado” com a força regenerativa da *Dea Natura* e “[...] retorna de sua excursão aos confins da terra, trazendo consigo em ‘raminho com orvalhos’ que simboliza o poder da vida que sempre se renova como rebento prodigalizado pela deusa fitomórfica.” (MELO E SOUZA, 2008, p.206). Esse raminho, para o estudioso (MELO E SOUZA, 2008, p.206), representa o “sêmen da vida”.

Elo que reforça o diálogo do texto com a figura da Grande Mãe é a presença do narrador parabático ao afirmar que “a história não é a do Grivo [...]. Mas é a estória da moça que o Grivo foi buscar.”. A novela funciona como parábase, para o estudioso (MELO E SOUZA, 2008, p.211), no sentido de que elabora a teoria poética da intimidade relacional do espírito e da natureza, pois o interior e o exterior não podem ser separados. Isso é o que caracteriza o aspecto uno, típico do mito na relação entre o homem e a natureza, como apontou Meletínski (1987, p.195).

Outro elemento que reúne o feminino e o mito é a “rede que a moça recebe quando se casa”; essas imagens míticas da Noiva vegetal e de Ariadne se entrelaçam. Vê-se, assim, que a narrativa rosiana “[...] não tem neme, não possui fio para sair do labirinto, sobretudo porque se reconhece articulada por uma construção labiríntica. Ao falar da rede da moça com tendas de labirinto, Grivo assinala a Senhora do Labirinto do Palácio de Cnossos.” (MELO E SOUZA, 2008, p.209). Desse modo, o labirinto sugere a eterna busca pela conversão mitopoética do homem e do mundo. (MELO E SOUZA, 2008, p.213).

Em suma, o que chama a atenção na narrativa é o fato da palavra poética estar associada à personagem feminina e, unidas, fundamentarem o aspecto mítico da novela.

No entanto, a Moça Muito-Branca-de-todas-as-Côres não se trata de uma personagem concreta, mas refere-se ao “ser” das mulheres. E o que permite aproximar a essência feminina à poesia, por sua vez, é o poder de encantar, acalantar, renovar e recriar, como observamos em “Dão-lalalão”.

Não só nesta, mas nas demais narrativas de *Corpo de baile*, excetuando “O recado do morro”, todos esses poderes são condensados em personagens que agem e possuem uma existência delimitada na narrativa, caracteres físicos e psicológicos, como Dona Rosalina, Maria da Glória e Doralda; diferente da Moça-Branca, a Noiva, que aparece em “Cara-de-bronze”, a qual é mencionada de forma analógica para se referir à poesia. Vê-se, diante do exposto, que em “Cara-de-Bronze” não nos deparamos com as três mulheres que, geralmente, influenciam a trajetória do herói, como em “Buriti”, “A estória de Lélío e Lina” e “Uma estória de amor”, por exemplo. Contudo, temos uma personagem, como Doralda, Lina e Nhanina, que condensa os três aspectos – carnal, espiritual e metafísico - em si mesmas. De todo modo, o simbolismo do número três permanece presente nas personagens femininas, demonstrando que o enigma presente na antiguidade clássica permanece: a mulher tendo que ser vista por um viés múltiplo.

Órtega Gálvez (1999, p.93) conclui que, diante de toda essa manipulação da estrutura e dos recursos narrativos, a viagem real, é a do próprio texto, “a viagem da narrativa e de suas modalidades discursivas”. A busca, assim, é pela origem da palavra – expressão poética fundadora (que condiz com o momento mítico original, o que empreende a preocupação dos vaqueiros em “O recado do morro”):

É através do ato criador/revitalizador da personagem Grivo, que Guimarães Rosa depõe sua visão de criação poética, que busca, na utilização da linguagem, uma volta ao estado original/poético da palavra, que acaba por proporcionar, ao ser-humano, o prazer estético pela poesia. (ÓRTEGA GÁLVEZ, 1999, p.101).

Desse modo, Grivo “está sempre noivo”, pois não pode se desvencilhar daquilo que alimenta a sua alma e o espírito: Grivo vive de poesia, ele é poesia. E, obedecendo ao percurso de análise explicitado no início da novela, saímos do corpo feminino, da matéria representada em Doralda, para chegar à essência – a Moça Branca -, que permeará a novela “O recado do morro”. Nesta, a personagem feminina também se constituirá como motivação presente na poesia e nas canções.

## 7. “O RECADO DO MORRO”: FORMAÇÃO MÍTICA

### 7.1. “O recado do morro”: o conto, a canção e o mito

A novela “O recado do morro” foi publicada em *Corpo de baile* e faz parte do volume *No Urubùquaquá, no Pinhém*, ao lado de “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”. As duas primeiras são consideradas contos por Guimarães Rosa, enquanto a última, um romance.

O autor (ROSA, 2003, p.92) afirma em correspondência a Edoardo Bizarri que o conto em pauta é a história da formação de uma canção:

“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, síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, pela revelação inicial. (ROSA, 2003, p.92).

Para José Carlos Garbuglio (1978), no ensaio “Um salto no oco do sertão”, a história representa um plano humano (a viagem), intermediário entre um plano divino, superior (a cantiga que se faz), e um nível demoníaco, inferior (o plano de traição perpetrado por Ivo). Perante essa visão, Pires (2007, p.17) afirma que “O recado do morro” estrutura-se sob três eixos (PIRES, 2007, p.17): a) a viagem realizada por Pedro Orósio e sua comitiva; b) o desenvolvimento do recado proferido pelo morro e c) o plano de traição articulado por Ivo Crônico. Os dois primeiros níveis seguem paralelos ao longo da narrativa e se unem ao terceiro apenas ao final da história, em que há a intersecção do plano mítico à realidade factual. (PIRES, 2007, p.18).

Assim, ao considerar a novela como conto, Guimarães Rosa reorganiza os elementos característicos deste – como a brevidade e a unidade de efeito, como aponta Nádia Gotlib (2006) - ao construí-lo em cima dos três veios citados, alterando a extensão desse gênero. De acordo com Barbosa (2010), em muitos momentos, a história aproxima-se da estrutura do conto e, em outras, afasta-se, o que dificulta a denominação. É preciso lembrar, ainda, que a novela, no índice contido ao final das

primeiras edições, também é considerada parábase <sup>16</sup>, ao lado de “Cara-de-bronze”. Portanto, ao longo da narrativa, há elementos que se referem ao próprio autor, como foi observado em um dos trabalhos realizados, em nível de Iniciação Científica, por Aline M. M. de Oliveira e concluído por mim, Hellen Viviane Rodrigues - *Estranhos no sertão mineiro: personagens estrangeiras em Guimarães Rosa* -, orientado pela Professora Doutora Maria Célia de Moraes Leonel sob o apoio do CNPq/PIBIQ – período 2009/2010.

Neste, sob a luz dos estudos culturais, viu-se que, em “O recado do morro”, o escritor mineiro é representado pela figura de Seo Alquiste, o estrangeiro que, com sua máquina fotográfica e uma caderneta, “parecia querer remedir cada palmo de lugar [...]” (ROSA, 1969c, p.6). Essa atitude remonta aos hábitos do escritor mineiro em suas andanças pelo sertão, como demonstrou Lenira Covizzi e Edna Nascimento (1998) em *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular* e Maria Célia de Moraes Leonel (1985) em *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto* – tese de doutorado.

Em relação ao posicionamento da novela na organização global de *Corpo de baile*, “O recado do morro” está localizada ao centro. Embora a edição utilizada nesse trabalho seja a quarta de *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1969), levamos em consideração o arranjo das novelas no primeiro volume lançado em 1956, em que a novela em pauta ocupa a posição central. Acredita-se que a localização da história de Pê-boi seja simbólica por reunir elementos que permeiam as demais narrativas, como já demonstrou a crítica:

“O recado do morro” concentra os aspectos dos demais contos, concentra “todos os papéis”, todos os planetas, todos os viajantes/viventes/dançadores de *Corpo de baile*. (ARAÚJO, 1992, p.80).

No centro nuclear do mundo representado em *Corpo de baile*, “O recado do morro” funciona como sùmula poética do estatuto mítico das estórias e da origem divina do canto e da saga rosiana. (SOUZA, 2008, p.161).

Por isso, é a última de nossas análises, pois podemos encontrar nela, os vestígios das demais, fazendo as devidas relações e diálogos, como se vê ao longo do trabalho.

---

<sup>16</sup> Parábase, segundo Passos (2007, p.103), é o momento da tragédia grega em que o coro retirava as máscaras e as vestimentas para interpelar a plateia, em nome próprio ou do poeta, como foi explorado na análise de “Cara-de-bronze”. Assim, a novela se aproxima do conto, mas se diferencia dele por conta desse aspecto autoral.



A novela, de acordo com o exposto por Oliveira (1983), traz algumas características relevantes na composição da obra, como a magia que envolve tanto o espaço – o morro que profere uma mensagem -, quanto as próprias personagens, que, quando não possuem algo de misterioso e mágico como Gorgulho e Nominedômine, deixam-se contagiar pela atmosfera mítica do local, como o estrangeiro, Seo Alquiste/Olquiste.

Nesse espaço, observa-se o processo de formação do mito em torno do recado e do Morro que o profere – o Morro da Garça, no qual a palavra adquire valor sagrado e, conseqüentemente, mítico, porque traz significação à vida do protagonista e das demais personagens que o cercam. Nesse sentido, nota-se uma singela, mas fundamental, participação das personagens femininas que contribuem para a instauração do conflito central entre Pedro Orósio e Ivo Crônico. Elas são representadas pelo próprio Morro que se assemelha à Grande Mãe, Géia, a Terra, porque este aparece como potência musal, inspiradora dos loucos, das crianças e dos poetas na elaboração da mensagem a ser passada ao protagonista, a qual tem função de salvá-lo.

## 7.2. A narrativa mítica em torno do recado

A epígrafe de “O recado do morro” (1969c, p.3), assim como nas demais narrativas analisadas, anuncia e condensa o tema a ser desenvolvido na novela – um morro personificado que profere um recado endereçado ao protagonista:

“ – Morro alto, morro grande,  
Me conta o teu padecer.  
- Pra baixo de mim, não olho;  
P’ra cima, não posso ver...” (Contracção. Peça pseudofolclórica)  
(ROSA, 1969c, p.3).

Pedro Orósio é a personagem central que empreende uma viagem junto com a comitiva pelo sertão mineiro, em um curto espaço de tempo. De acordo com Cannabrava (1983, p.269), ele aparece como um Hércules sertanejo, “bronzado pelo sol do sertão bruto”, e é conhecido pela sua robustez e força: “[...] nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante [...]” (ROSA, 1969c, p.5). Ao lado das outras personagens que compõem o grupo de sertanejos viajantes, como Frei Sinfrão, Seo Jujuca do Açude, Seo Alquiste, Ivo e os seis vaqueiros “planetários” – Jovelino, Veneriano, Zé Azogue, João Lualino, Martinho e Hélio Dias -, Pedro estabelece uma

relação de confronto e, ao mesmo tempo, de identificação, determinantes no processo de autoconhecimento pelo qual ele passa. Este se dá por meio do recado proferido pelo Morro da Garça, o qual é ouvido, primeiramente, por Gorgulho/Malaquias, em seguida, por Catraz/Zaquias, passando pelo Menino Joãozezim, o Guégue, Nominedômine, o Coletor, até chegar aos ouvidos do poeta Laudelim Pulgapé.

Em meio à viagem, os vaqueiros instalam-se em seis diferentes fazendas, as quais correspondem a seis planetas do sistema solar – Fazenda do Jove, de dona Vininha, de Nhô Hermes, de Nhá Selenia, de Marciano e a de Apolinário, respectivamente: Júpiter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte e Sol (ROSA, 2003, p.86). Esse “aspecto planetário ou de correspondência astrológicas [...]” (ROSA, 2003, p.86), salientado pelo autor, é explorado na novela e em todo *Corpo de baile* por Heloísa Vilhena de Araújo em *A raiz da alma* (1992), como demonstrado nas demais análises.

A história é contada por um narrador heterodiegético – que não participa da história (GENETTE, [19--], p.243) – e narra um fato passado: “**Sem que bem se saiba**, conseguiu-se rastrear pelo avesso **um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum**, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-boi, de alcunha) [...]” (ROSA, 1969c, p.5, grifo nosso). Já no início do discurso, por meio da indefinição do relato, percebemos o tom lendário e mítico com que o narrador se pronuncia, posicionando-se em relação à história: a vida e a morte como algo paradoxal. E, levando-se em conta o fato de que ela é considerada parábase, é possível afirmar que o ponto de vista da voz que narra aproxima-se da de Guimarães Rosa em torno do tema: “[...] a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras.” (ROSA, 1983, p.68).

Além disso, a figura de linguagem – o paradoxo - contida na expressão “extraordinariamente comum” acentua a dualidade dos acontecimentos – o caso de vida e morte - na trajetória de Pedro Orósio. E isso transparece no discurso do narrador, que ora não sabe ao certo o que acontece ora afirma que narra “com rigor” (ROSA, 1969, p.5). E, segundo Ana Maria Machado (2003, p.114), concentra-se no nome do protagonista que carrega todas as marcas de sua personalidade, inclusive, de seu destino:

[...] Pedro como *pedra*, Orósio como soma de *oros* (“montanha”) e *ósio* (“escolhido”). (MACHADO, 2003, p.114)

Pedrão que é a grande pedra ou montanha. Chã que é chão, que é planície e que é simplicidade; ou é 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. Mais uma vez, vemos como essa série de Nomes e alcunhas se desdobra pelo texto, como variações em torno de um tema [...]. (MACHADO, 2003, p.115).

A significação do nome também deixa transparecer o conteúdo mítico da personagem, uma vez que, de acordo com Cassirer (CASSIRER, 2009, p.17), o nome se refere à essência do ser, estando na base de toda formação mítica, assim como a ambiguidade, também demonstrada na variação dos nomes atribuídos a Pedro Orósio: “[...] a atmosfera ambígua, instável em que se desenrola a narração: vida e morte, extraordinário e comum, princípio e fim, direito e avesso.” (ARAÚJO, 1992, p.85). O narrador, assim, transforma o fato em mito por meio da manipulação da organização dos elementos narrativos.

Nas longas descrições das paisagens, essa voz que narra configura pausas na narrativa que permitem a contemplação do espaço descrito: “De feito, diversa é a região, com belezas, maravilha. [...] Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, cor por cor, vivente longo ao solsim, feito um pavão.” (ROSA, 1969c, p.6). Nessas descrições - das cavernas, das águas que formam riachinhos, lagoas e rios, dos pássaros que ali vivem e das histórias contadas sobre o lugar -, o narrador demonstra conhecimento e apreço pela terra, assim como Pedro Órosio, e propaga, a partir disso, o mau agouro que ronda o protagonista: “Por resto, o mudo passar alto dos urubus, rodeando, recruzando -; pela guisa esses sabem o que há-de-vir.” (ROSA, 1969c, p.8).

Essa aproximação entre o narrador e Pedro Orósio fica mais evidente nos momentos em que o primeiro adota o protagonista como focalizador, utilizando a focalização interna, a qual é predominante na narrativa:

[...] [Pê-Boi] queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e **cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma**

**da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho.** (ROSA, 1969c, p.9, grifo nosso).

O Ivo, falante assim, **a gente** tinha um gostinho de rebater os conselhos dele [...]. (ROSA, 1969c, p.44, grifo nosso).

A utilização da focalização interna, juntamente com o discurso indireto livre e, sobretudo, com a presença de “a gente” (que pode indicar a passagem da voz do narrador para o focalizador) proporcione a ideia de proximidade entre um e outro, de modo que temos a impressão de que é a própria personagem quem se pronuncia na narrativa: “Mas, porque havia de ter ameaçado com aquilo, de contrição e confissão? **Pê-Boi restava perturbado, seu pensamento desobedecia.** Aquela hora, nem que quisesse, não podia dar balanço em pecados nenhuns.” (ROSA, 1969c, p.24, grifo nosso). O trânsito entre a focalização externa e interna também contribui para a dualidade expressa na narrativa, sendo o narrador, o responsável pela manipulação desse movimento de ir e vir. Em meio à narração da viagem, o narrador ora descreve as paisagens, ora adentra nos pensamentos de Pedro Orósio – demonstrando a dupla viagem realizada: uma espacial, que envolve o deslocamento da comitiva para diferentes lugares, e outra interior, em que Pê-Boi volta-se para si mesmo, reconhecendo seus verdadeiros desejos e vontades, como Lélío, Miguel e Grivo – os viajantes de *Corpo de baile* que passam pelo processo de autoconhecimento por meio da viagem:

E voltou à mente o querer se deixar ficar lá, em seus Gerais, não havia de faltar onde plantar à meia, uma terreola; era um bom pressentimento. Mas logo a ideia raleou e se dispersou – ele não tinha passado por estreitez de dissabor ou sofrimento nenhum, capaz de impor saudades. Assim, era como se minguasse terra, para dar sustento àquela sementezinha. (ROSA, 1969c, p.25).

Há oposição entre os sertanejos, Pedro Orósio e Ivo, e os três acompanhantes da comitiva – Frei Sinfrão, Seo Alquiste e Seo Jujuca. Colocados lado a lado, representam o conflito entre *mithos* e *logos*<sup>17</sup>, entre o pensar mítico e o científico (CASSIRER, 2009, p.51):

Nunca desgostara do Ivo, e, quando mesmo, ali era o Ivo o único de sua igualha, a próprio, e a gente sentia falta de algum companheiro,

<sup>17</sup> *Mithos*, termo grego que designa narrativa; envolve a *mimese*, a participação emocional e a magia da palavra, enquanto *logos* refere-se a um procedimento de pesquisa ligado à razão, à inteligência crítica. (FIKER, 2000, p.40). Esse tema foi explorado por Acácio Luiz Santos (2009), no artigo “Entre *mythos* e *logos*, uma leitura de ‘O recado do morro’ de Guimarães Rosa”.

para se entreter presença de conversa; do contrário a viagem ficava aborrecida. Outros eram os outros, de bom trato que fossem: mas, pessoas instruídas, gente de mando. E um que vive do seu trabalho braçal não cabe todo avontade junto com esses, por eles pago. (ROSA, 1969c, p.10).

O conhecimento de Pedro é o da terra, aquele oferecido por ela e sentido por ele – *myhtos*. E o narrador, por conta do ponto de vista adotado, demonstra a sensação da personagem central, desprovida de conhecimentos técnicos e científicos – *logos* -, diante daquelas que os possuem: “De qualidade também que, os que sabem ler e escrever, a modo que mesmo o trivial da ideia deles deve de ser muito diferente. [...] Por isso tudo, aqueles a gente nem conseguia bem entender.” (ROSA, 1969c, p.10); “Do que eles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não acertava compreender, a respeito da beleza e da parecença dos territórios.” (ROSA, 1969c, p.11).

A dualidade entre *mythos* e *logos* demonstra a necessidade do homem comum de abrir-se a uma via mais ampla de reconhecimento da realidade (SANTOS, 2009, p.22) – a transcendência – e aparece na construção do espaço, do tempo e das personagens da história, como será visto. Pedro Orósio representa o encontro do *logos* e do *mythos* por sofrer com atos e desejos humanos, mas ser caracterizado como um ser divino, mítico, no que diz respeito ao aspecto físico: “Chama a atenção, aliás, na primeira descrição de Pedro, sua figura vigorosa, a que falta pouco para chegar a um estágio mítico (“gigante” e de força descomunal), em mais um signo do meio termo *mythos/logos* cultivado na narrativa.” (SANTOS, 2009, p.92).

O conflito entre o pensar mítico e o pensar lógico também é visto na constituição de Ivo Crônico, pois, assim como o protagonista, ele é desprovido de conhecimento científico e age perante os sentimentos e as paixões, sem racionalizar. Ambos podem exemplificar a ideia rosiana de que a lógica - a razão -, impede a emoção, a poesia, sendo esta, a matéria da metafísica: “Um gênio é um homem que não sabe pensar com lógica, mas apenas com a prudência. A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada.”; “[...] é importante antes de tudo aprender a reconhecer que a sabedoria é algo distinto da lógica. A sabedoria é saber e prudência que nascem do coração.” (ROSA, 1983, p.92). Logo, a alternância, na narrativa, dos dois tipos de pensamentos, fornece, por sua vez, uma dupla explicação para os eventos narrados, as quais, jamais, pendem, em definitivo, para um dos lados (SANTOS, 2009, p.93).

Contribui para essa alternância geradora de mistério e expectativa, a transferência de vozes na narrativa. Conforme Souza (2008, p.182), o narrador se

comporta como um “poeta coreográfico” ao passar a voz para as demais personagens, utilizando, para isso, o discurso direto: “[...] [ele] se reveste da função de corifeu do concerto de vozes dos mediadores responsáveis pela recepção e transmissão da enigmática mensagem da potência telúrica.” E, nesse processo de interação com os recadistas do morro, também passa a ser um dos decifradores do mistério: “De acordo com a mundividência mitopoética do narrador rosiano, a narrativa começa como indicação na arte de rastrear os passos e trâmites do recado do morro, que se afigura impresso na letra em forma de ‘S’ da estrada, ‘que começa grande frase’.” (SOUZA, 2008, p.182).

Marli Fantini (2003, p.204), ao estudar a novela pelos estudos culturais, aponta, nessa diversidade de vozes, a relação entre o local e o universal, a qual é expressa pelo próprio recado do morro (ou o legado de Rosa?); e a pluralidade de pontos de vista e diferentes olhares revelam, sobretudo, as subjetividades variantes que concorrem para o redimensionamento e a interrelação de fronteiras locais e universais.

Assim, o narrador é visto como um “arquiteto que calcula o travejamento estrutural do todo o livro e de cada uma de suas partes.” (SOUZA, 2008, p.161), sustentando o enigma em torno do recado do morro e do plano de traição tramado por Ivo até o final da narrativa. Até que, na última cena, quebra-se a expectativa do leitor ao narrar, inesperadamente, a batalha entre Pedro e Ivo:

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 pingo 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. (ROSA, 1969c, p.69).

Essa manipulação, como aponta Barbosa (2010, p.139), demonstra a maestria na construção desse narrador rosiano que, ao iniciar a história com o “caso de vida e morte”, guarda a revelação para o final. Para Zilberman (2007, p.49), o início do discurso corresponde a um prólogo do narrador:

[...] a abertura retarda o início da narrativa, buscando estabelecer os parâmetros temporais e geográficos que alicerçam o relato, com o intuito de garantir a verossimilhança do que é contado. Ao mesmo tempo, ao confessar que o caso é “extraordinariamente comum”, o narrador antecipa a desconfiança do leitor, estabelecendo de antemão

a contradição entre o fantástico e o realismo de que se nutre a história. (ZILBERMAN, 2007, p.49).

Logo, por meio do adiantamento da informação que rompe com a linearidade do discurso, anuncia-se o que acontecerá ao final da história conferindo aspecto cíclico, típico do mito, à novela (ELIADE, [19--], p.165). Com isso, considerando a construção do tempo e do espaço, produz-se a atmosfera característica das narrativas míticas.

## 7.2.1. Entre *mythos* e *logos*: o sertão e o mundo

### 7.2.1.1. A construção do tempo: o sagrado e a eternidade

A relação entre os sertanejos e a medição do tempo dá-se pela percepção dos fenômenos naturais típicos de cada estação. Assim, embora identifiquem a passagem do tempo, não o medem de forma cronológica, como o tempo da História. Impera neles, como nas sociedades primitivas, a **consciência mítico-religiosa** (NUNES, 1998), de forma a saberem que se trata de meio dia quando o sol se posiciona ao meio do céu, e que este, em agosto, no inverno, tem aspecto cinzento: “Seguiam por terras convalares, na bacia do Riacho Magro, sob o **pálido céu de agosto**, fumaças subindo para ele, de tantos pontos.” (ROSA, 1969c, p.35, grifo nosso).

A construção do tempo e do espaço, na novela, passa pela manipulação do narrador, o qual, desde o início, cria uma atmosfera de indefinição, reproduzindo a intemporalidade do mito: “[...] e teve **aparente princípio e fim, num julho-agosto**, nos fundos do município onde ele residia [...].”(ROSA, 1969c, p.5, grifo nosso); “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.” (ROSA, 1969c, p.5, grifo).

No que diz respeito à ordem temporal (GENETTE, [19--], p.14), observa-se que há certa linearidade na apresentação dos fatos narrados – viagem que principia em um domingo e termina na sexta - “Ao em seguimento disso, só na sexta-feira de tardinha foi que chegaram no arraial, terminada a viajação.” (ROSA, 1969c, p.45).-, finalizando-se a história no sábado posterior à data da partida, já que a festa programada para domingo é antecipada por Ivo. Isso acontece porque o narrador, por meio da focalização interna, tem acesso à memória de Pedro Orósio e pode ordenar os fatos ocorridos em uma sequência lógica (BARBOSA, 2010, p.155). No entanto, essa objetivação é

prejudicada pela não delimitação exata de tempo - “[...] **dali a uns três dias**, era o dado da lua-cheia, conforme se sabe.” (ROSA, 1969c, p.44, grifo nosso) -, contribuindo para a ambiguidade e duplicidade presente na narrativa, as quais contribuem para a estruturação da narrativa mítica.

No entanto, ainda que os fatos sejam apresentado de forma linear, as anacronias em meio ao discurso do narrador, têm a função de propiciar o encontro dos tempos característico do mito. Essas manipulações do narrador presentificam o passado, ao trazerem à tona as lembranças de Pedro Orósio, para fazer projeções futuras, produzindo, assim, o tempo da eternidade, do mito - “Com a consciência da morte, sobrevêm o tempo: a saudade e a memória do passado, da origem, por um lado, e a antecipação, o pressentimento do futuro, do destino, por outro.” (ARAÚJO, 1992, p.92).

Isso pode ser visto ao final da narrativa, em que, ao ouvir a versão do recado em cantiga, já bêbado, a caminho da própria morte, Pedro tem uma espécie de visão que poderia ser tanto uma lembrança inconsciente da infância, quanto uma projeção dos desejos futuros; ele vê uma imagem harmônica de um casal e de uma criança, que provoca nele a revelação de quem é (VARGAS, 2007, p.70):

Até defrontar-se com a morte na encruzilhada, Pedro Orósio ainda não havia amadurecido, embora viesse sentindo sinais de desconforto emocional oriundos da jornada empreendida ao interior do estado, em direção a seu próprio passado, viagem de caráter iniciático, portanto. (VARGAS, 2007, p.71).

Nesse processo, a analepse mais significativa se dá quando Pedro Orósio encontra-se diante da morte; nesse momento, o homem olha para a própria vida e as imagens do lugar de origem surgem como uma força renovadora da alma:

Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do chapadão – de onde tudo se enxerga. [...] Ar assim farto, céu azul assim, outro nenhum. Uma luz mãe, de milagre. E o coração e corôo de tudo, o real daquela terra, eram as veredas vivendo em verde com o muito espelho de suas águas, para os passarinhos, mil – e o buritizal, realegre sempre em festa, o belo-belo dos buritis em tanto, a contra-sol. (ROSA, 1969c, p.66).

Pode-se dizer que o discurso inicia por meio de um anúncio que adquire sentido somente ao final da história quando nos deparamos com a sua realização. No momento em que o narrador diz “[...] conseguiu-se rastrear pelo avesso um **caso de vida e de morte**, extraordinariamente comum [...].” (ROSA, 1969c, p.5, grifo nosso), adianta o final da história, gerando a expectativa no leitor. Para Ronaldes de Melo e Souza (2008,



p.175), o paradoxo verbal do sintagma “extraordinariamente comum” antecipa o desfecho inusitado da narrativa e traduz a mundividência rosiana, segundo a qual a casualidade do destino suplanta a concatenação lógica dos eventos (SOUZA, 2008, p.175).

Também podemos considerar o recado proferido pelo morro e pronunciado pela primeira vez por Gorgulho a grande prolepse da novela, por anunciar o que acontecerá com o protagonista e antecipar o desfecho da história. Como o relato é transmitido para diferentes personagens, a prolepse também se desdobra nas diversas vozes que proferem a mensagem.

Já Ivo recebe o apelido de Crônico, referindo-se a Chronos – o tempo para os gregos. Sendo este o companheiro de viagem de Pedro Orósio, há uma metaforização em que se configura a viagem como uma “viagem móvel do tempo”: “O Tempo existe neste organismo vivo – que viaja – e este, por sua vez, vive no Tempo – viaja. Mas o Tempo (*chronos*), como diz Platão, é uma imagem móvel da Eternidade (*aiōn*).” (ARAÚJO, 1992, p.89, grifos da autora).

Portanto, a estruturação temporal e a representação do tempo na novela têm, por finalidade, não reproduzir o tempo mítico, como salientou Souza (2008, p.162), mas, reelaborá-lo a fim de propiciar a sensação do eterno, uma vez que se está diante de um espaço mítico.

#### 7.2.1.2. A saudade dos Gerais: significações do espaço mítico

Ele sabia – para isso qualquer um tinha alcance – que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamava Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné – tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas cores e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz – **ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja.** (ROSA, 1969c, p.11, grifo nosso).

Na citação, observa-se a elevação do espaço sertanejo ao aspecto divino. Cordisburgo, a cidade natal da personagem – e também do autor -, adquire aura sacra pelas sensações causadas no protagonista, proporcionando uma suspensão do tempo e a aproximação do local a uma festa e a uma igreja.

De acordo com Eliade (1992, p.50), tanto uma quanto a outra são representações do espaço mítico, pois se constituem como lugares onde a realidade humana é transfigurada a partir da irrupção do sagrado. Para Gusdorf (1953, p.50), o espaço do mito, semelhante ao tempo mítico, é imaginado e constituído no interior, por intermédio das percepções e sensações, sendo, portanto, individuais. Essa relação com o sagrado dá-se na própria estrutura do espaço mítico, pois ambos constituem um horizonte transcendente de uma atividade que se implanta como liturgia cósmica, constituindo o grande espaço ontológico (GUSDORF, 1953, p.59).

O apreço de Pedro Órosio por sua cidade natal transfigura-se na exaltação do narrador: “Mas, daquilo, daquela, ninguém não podia se cansar. Ah, e as estrelas de Cordisburgo, também – o seo Olquiste falou – eram as que brilhavam, talvez no mundo todo, com mais agarre de alegria.” (ROSA, 1969, p.11). A cidade, de acordo com Eliade (1992, p.31), representa o cosmos – o mundo organizado -, assim, o retorno a ela, significa a instauração da ordem e a saída do caos. E é a saudade desse local que motiva Pedro Orósio a realizar a viagem com a comitiva: “Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado.” (ROSA, 1969c, p.12), o que permite afirmarmos que a personagem encontra-se em um estado caótico, em busca da reorganização de sua vida.

Na construção desse espaço, alguns elementos conferem identidade à cidade, como, por exemplo, o riachinho – elemento constante na narrativa: “Mas, nesse entremeio, baixando o lançante, chegava, a um lugar sombroso, sob muralha, e passado ao fresco por um riachinho: eis, eis. Um regato fluifim, que as pedras olham. Mas que mais adiante levava muito sol.” (ROSA, 1969c, p.18); “Ali o riachinho, por pontas de pedras, parecia correr defugido, branquinho com uma porção de pés. Suaves águas. De gameleira, o passarim, superlim.” (ROSA, 1969c, p.22). Em uma terra seca como o sertão, a água representa vida e fertilidade, o oásis em meio ao deserto, por isso, o riachinho é tão representativo. Para Souza (2008, p.182), ele funciona como “[...] variação vivente do ritmo harmônico ou do ‘cacho de acordes’ [...] da modulação poético-musical do recanto do morro, simboliza, junto com o morro, a origem musal do drama representado.”

O buriti, como nas demais narrativas analisadas, também aparece em “O recado do morro” tendo uma funcionalidade que vai além do espaço, tornando-se assim um símbolo, um arquétipo mítico do sertão: “[...] a gente dava com a primeira grande vereda – os buritis, saudando, levantantes, sempre tinham estado lá, em sinal e céu,

porque o buriti é mais vivente.” (ROSA, 1969c, p.12), porque contribui para a mitificação do sertão mineiro e passa a ter significação na existência das personagens, servindo, muitas vezes, como modelo de comparação entre pessoas, atitudes e paisagens.

As descrições realizadas pelo narrador, tão detalhadas, também extrapolam a função de construir um cenário para a história, elas possuem significação. É por meio dessas descrições do ambiente que percebemos a atmosfera agourenta em torno de Pedro Orósio, por exemplo, como nas constantes referências aos urubus – lembrando-se que “Urubùquara”, a caverna habitada por Gorgulho, significa “toca dos urubus”:

Urubú vinha lá, zuretas, se ajuntavam, chegavam por de longe, muitos todos, gostavam mesmos daquelas covocas. Que é que ele ia fazer? O senhor diga... Amém que, urubu, de seu de si, não arruma prejuízo pr’a ninguém, mais menos p’ra ele, que não tinha criação nenhuma, tinha só lavouras... (ROSA, 1969c, p.19).

Na página vinte (ROSA, 1969c), há uma longa descrição dos urubus, contendo a caracterização destes desde quando nascem, até quando adultos e os hábitos que cultivam. Todo o conhecimento passado advém dos ensinamentos de Gorgulho, que se manifesta em tom de revolta com o Morro, uma vez que foi o primeiro escolhido para ouvir a mensagem:

– “Vão pelos mortos... Ofício deles. Vão pelos mortos... Daí em vante. Este morro é bom de vento... Eu sou velho daqui, bruaca velha daqui. A fui morar lá, mò de me governar sozinho. Tenho nada com arubú, não. [...] Vou indo de forasta, tendo minhas obrigações, e, daí, aquele Morro ainda vem gritar recado?! Quer falar, fala: não escuto. Tenho minhas amarguras...”. (ROSA, 1969c, p.21).

Isso demonstra a estreita relação entre os espaços e seus habitantes, em que um se deixa contaminar pelo outro e, tamanha é a identificação entre eles, que um passa a ser o outro – caracterizando a ambientação dissimulada denominada por Osman Lins (apud DIMAS, 1994, p.26). Essa ligação é observada na construção do espaço habitado por Gorgulho - a caverna passa a se chamar “Lapinha do Gorgulho” - e nos momentos em que se narra a passagem dos vaqueiros pelas seis fazendas, em que os donos representam planetas do sistema solar.

Os viajantes partem da fazenda de Saturno – o tempo que marca o início – e passam, primeiramente, pela de Jove (representação de Júpiter). Este é o Deus supremo

do Olimpo, deus do céu e dos trovões. Por isso, no momento em que se encontram nessa fazenda o tempo se fecha e ameaça chuva: “[...] fechava um falso-horizonte de nuvens, a sobre. Caminhar era proveitoso. [...] Tardeava, quando chegaram no Jove, a casa de frente dada para uma lagoa. Marrecos voavam pretos para o céu vermelho: que vão se guardar junto com o sol.” (ROSA, 1969c, p.25). Como aquilo que pertence ao Deus supremo, a fazenda do Jove é caracterizada como um casarão, onde reina a fartura, demonstrando a grandiosidade da divindade figurativizada em Jove.

A terceira fazenda pela qual passam é a de Dona Vininha – a fazenda do Bõamor, nome sugestivo, uma vez que Vininha remete a Vênus, a deusa da beleza e do amor. Contaminado por essa atmosfera, Pedro Orósio principiou um namoro com Nelzí. E, dando prosseguimento à viagem, repousam na fazenda de Nhô Hermes, onde acharam “notícias do mundo”, uma vez que Hermes corresponde a Mercúrio, o deus da comunicação. Chegam, assim, à fazenda de Nhá Selenia em que participam de uma noite de festas e confissão, visto que se trata da representação da Lua. Na fazenda de Marciano, Pedro arruma briga deixando-se dominar pelo clima de guerra regido por esse deus/planeta e, por fim, encontram-se na fazenda de Apolinário – onde se localizava os campos-gerais, “dentro do sol” (ROSA, 1969c, p.26). De acordo com Zilberman (2007, p.51): “A trajetória de Pedro Orósio comportaria componentes alquímicos, já que o herói se transferia do mundo sombrio, o do chumbo, de Saturno para o luminoso do Sol, da cor do ouro.” (ZILBERMAN, 2007, p.51).

Nesse processo de ascendência, quebra-se a expectativa diante da luminosidade esperada, pois, a comitiva retorna à fazenda de Saturnino, para marcar o fim da viagem em um determinado espaço, onde Ivo preparara a tocaia para Pedro. Em meio à festa do Rosário organizada e antecipada por Ivo Crônico, eles voltam ao beco do fazendeiro que corresponde a Saturno, de onde partiram para a viagem, para concretizar o plano de morte. Observa-se, assim, uma circularidade presente no espaço, que está atrelada à concepção cíclica do eterno retorno, dadas as relações entre espaço e tempo que caracterizam o mito – o sincretismo delimitado por Meletínski (1987, p.191). Heloísa Vilhena de Araújo, em *A raiz da alma* (1992, p.19), diz que, em “O recado do morro”, esse movimento circular se dá pela movimentação expressa na viagem do grupo de viajantes que passam por sete fazendas, ao lado do repouso, da solidez e permanência da terra – do centro – concentrados no recado:

Temos a constância tanto da imobilidade do centro, quanto da mobilidade da circunferência. O deus da movimentação por excelência é *Hermes* [...] O centro e a circunferência – a *Terra* e *Mercúrio* – encontram-se, portanto, juntos [...] O movimento e o repouso, combinados, resultam no movimento circular. (ARAÚJO, 1992, p.19, grifo do autor).

Em meio à circularidade mítica, Ana Maria Machado (2003, p.), atenta para a relação dos nomes das fazendas e os dias da semana, “[...] correspondendo perfeitamente a cada uma das fazendas, a seus deuses patronos na mitologia clássica, aos astros do sistema planetário da Antiguidade.” (MACHADO, 2003, p.105). Assim, “Sexta-feira fica por conta de Vênus, do amor. É a vez da fazenda do Bõamor. [...] E é sintomático que dona Vininha tenha com o marido seu Nhôto, ignoto pai, uma filha chamada Lirina: a lírica é filha do amor.” (MACHADO, 2003, p.111).

Essa correspondência planetária foi esclarecida pelo próprio escritor em carta a Edoardo Bizarri (ROSA, 2003, p.86), como mencionado. A representação dos planetas e dos valores que os envolvem também pode ser percebida nos companheiros de viagem de Pedro Orósio e Ivo: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino e o Zé Azogue, ou seja, Júpiter, Vênus, Marte, o Sol, a Lua e Mercúrio; atentando-se para o fato de que Pedro é a própria Terra e Ivo, Saturno (identificado por meio do apelido “Crônico”). Comprova-se, assim, o caráter sistemático com que os nomes próprios funcionam na estruturação da narrativa (MACHADO, 2003, p.112), contribuindo para a mitificação do local.

Esse processo colabora para que Pedro Orósio, ao entrar em contato com diferentes lugares, valorize ainda mais o seu espaço, a sua casa, de modo que a viagem pode ser considerada um rito de passagem em sua trajetória, do profano ao sagrado, de efêmero e ilusório para a realidade e eternidade (ELIADE, [19--], p.32): “Só um tanto, por tudo, agora ele precisava de querer pensar em sua casinha, sua lavoura [...]” (ROSA, 1969c, p.51). A morada humana, por sua vez, nas sociedades tradicionais, constitui-se como um espaço também existencial e sagrado, de comunicação com o transcendente: “[...] em todas as culturas tradicionais, a habitação comporta um aspecto sagrado pelo próprio fato de refletir o Mundo.” (ELIADE, 1992, p. 31). A sacralidade, embora permeie a caracterização dos diferentes espaços na novela, concentra-se, verdadeiramente, no Morro da Garça.

### 7.2.1.2.1. A personificação do Morro

Surgindo como algo onipresente, o Morro é apresentado pela voz do narrador, após a indicação de Gorgulho:

Lá estava o morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, **feito uma pirâmide**. O Gorgulho mais olhava-o, de arrevirar bogalhos; parecia que aqueles olhos seus dele iam sair, se esticar para fora, com pedúnculos, como tentáculos. (ROSA, 1969c, p.15, grifo nosso).

Segundo Zilberman (2007, p.48), a aproximação do Morro à pirâmide contribui para o caráter enigmático e mágico da montanha que manda recados. Além disso, a comparação com o triângulo permite a afirmação de que morro se configura como o centro do mundo, pois, na pirâmide, os quatro triângulos se convergem em um ponto específico. Esse símbolo representa a morte, a iniciação, as origens e o conhecimento (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, 1997, p.322) e o “Centro do Mundo”, o local de renovação e instauração do cosmo; com esses significados aglomerados no Morro reproduz-se, assim, a dualidade e a ambiguidade que perpassa a novela: a morte e a renovação que é sinônimo de vida.

Diante dessa não-homogeneidade, que coincide com a experiência primordial das origens, da fundação do mundo, do estado caótico, o homem religioso buscou um ponto fixo para estabelecer o centro do mundo e o caminho que conduz a esse centro é difícil, árduo, tem perigos, porque é um ritual de passagem do profano ao sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e eternidade (ELIADE, [19--], p.32). Esse recinto sagrado permite a transcendência do mundo profano e a abertura para o alto, para o céu - um dos três níveis cósmicos ao lado da Terra e das regiões inferiores. A comunicação entre eles é simbolizada por imagens como a do pilar, da escada, da **montanha**, das árvores, dos cipós, entre outros (ELIADE, 1992, p.24-25).

A montanha, representando a ligação entre o céu e a terra, marca o ponto mais alto do mundo e delimita o território que a cerca como a própria terra santa. Esse local situa-se sempre no centro, como uma imagem do cosmos. E assim é o Morro da Garça para os habitantes do Urubùquaquá, uma vez que, geograficamente falando, ele está localizado no centro geodésico de Minas Gerais, o que firma seu caráter sagrado e mítico (ZILBERMAN, 2007, p.44). Guimarães Rosa, assim, parte do real, mas o transcende ao transformar o Morro da Garça em potência telúrica e divina.

Zilberman (2007, p.44), ao realizar um estudo interpretativo da novela, aproxima o Morro da Garça aos montes Herebes e Sinai, devido à recorrência de elementos cristãos presentes na novela – observados nos nomes das personagens: Malaquias, Zaquias, João, José, Pedro. Para a autora (ZILBERMAN, 2007, p.44), tanto o Morro da Garça, quanto os dois montes antigos, são lugares de epifania: “No caso da narrativa de Guimarães Rosa, porém, é o próprio acidente geográfico que se comunica com o Gorgulho, como se o monte substituísse a divindade, assimilando seus atributos.” (ZILBERMAN, 2007, p.45).

Seguindo essa linha de análise, a estudiosa (ZILBERMAN, 2007, p.45) lembra que Deus se manifestou a Moisés em um monte sagrado: no alto no Monte Sinai, os dez mandamentos são ditados ao apóstolo, juntamente com as leis que guiarão os judeus por uma boa parte de tempo da humanidade. Desse modo,

[...] o Morro da Garça corresponde aos espaços epifânicos - o Horebe e o Sinai – por onde passou Moisés, antes e depois de libertar os hebreus do jugo dos egípcios. Por sua vez, Malaquias e, em menor proporção, Zaquias reforçam sua condição, respectivamente, de profeta e o futuro, nem sempre auspicioso. Dois lugares ficam desocupados, se pensarmos na triangulação representada pelo Deus emissor/lugar sagrado/herói mítico: o da divindade, substituída pelo espaço, que, ao mesmo tempo, reforça sua sacralidade e desliga-se de Deus; e o do herói, Moisés, num caso, Jesus, em outro, ambos fundadores de nações, pois Malaquias, e depois Zaquias, conformam-se com a função de propagadores do recado. (ZILBERMAN, 2007, p.47).

Para alguns estudiosos, como Ronaldes de Melo e Souza (2008) e Vargas (2007), o fato de o morro falar confere o aspecto lúdico e misterioso à novela. Para Bento Prado Júnior (1985), a fala do morro corresponde ao *logos* anônimo e universal do mito, que transcende o *logos* privado da *psique*:

Aquém da escrita é que se pode encontrar uma experiência da linguagem semelhante àquela que a literatura procurará restituir: a esperança de captar, no puro movimento das palavras, no domínio exíguo que instauram, a verdade do mundo e da experiência. (PRADO Jr, 1985, p.220).

Portanto, o morro não só se comunica como é comparado à palavra: “Em cada momento, espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, a nordeste, testemunho. **Belo como uma palavra.**” (ROSA, 1969c, p.17, grifo nosso). De acordo com Souza (2008, p.174), “[...] o narrador rosiano reconhece que o morro é belo como uma palavra,

porque o aspecto telúrico e o fenômeno verbal são manifestações de uma mesma potência musical.” E o epíteto “belo”, que se aplica tanto ao morro quanto à palavra, não se compreende no sentido estético da beleza da forma, da coloração, do ornamento e da decoração, mas na acepção ontológica do grau mais elevado de um ser divino e perfeito (SOUZA, 2008, p.174).

Assim como em “Cara-de-bronze”, a palavra, transformada em poesia, reflete as “belezas das coisas”, adquirindo valor sagrado para os protagonistas porque proporcionam a renovação da alma.

Diante de algo divino, o homem, muitas vezes, busca explicações para o que sente, ouve e vê. Contudo, na novela, demonstra-se que, em alguns casos, o conhecimento científico não tem serventia: “Frei Sinfrão recomendava a seo Alquiste que agora deixasse de tomar notas na caderneta.” (ROSA, 1969, p.17). Frei Sinfrão, ao tomar conhecimento do recado, tenta esclarecer o fato por meio de seu conhecimento científico – *logos*. No entanto, ele se vale de uma superstição, demonstrando que, muitas vezes, a ciência não dá, mesmo, conta de responder a todos os questionamentos humanos diante das coisas e é preciso recorrer a outro tipo de conhecimento, o popular, o intuitivo, o sensitivo – o *myhtos*:

“Possível ter havido alguma coisa?” – frei Sinfrão perguntava. – “Essas serras gemem, roncaram, 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...**” (ROSA 1969c, p.15, grifo nosso).

Guimarães Rosa (1983), na entrevista concedida a Gunter Lorenz, posiciona-se a respeito da lógica, da explicação científica. Para ele (ROSA, 1983, p.93), a literatura tem de ser ilógica, de modo “a transformar o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável.”. Nesse sentido, ele se vale da poesia com valor metafísico. E a metafísica presente na novela em pauta, e em toda a obra do escritor mineiro, está relacionada ao valor da terra, do sertão, ao espaço mítico, portanto: “Pois qualquer metafísica e qualquer visão transcendente do mundo se realizam primeiro no chão concreto, na realidade concreta do homem que atravessa o espaço duplamente real e mítico do sertão.” (PIRES, 2007, p.20).

Desse modo, o estatuto mitopoético em “O recado do morro”, conforme Souza (2008, p.174), já se condensa na voz passiva pronominal da frase que inicia a narrativa –



“Sem que bem se saiba. [...]” (ROSA, 1969c, p.5), sendo construído ao longo do texto, pela intervenção do morro como potência mitopoética. O Morro, assim, configura-se como um ser, porque personificado, onipresente na narrativa:

E, indo eles pelo caminho, duradamente se avistava o Morro da Garça, sobressainente. O qual comentaram. Pedro Orósio bem sabia dele, de ouvir o que diziam os boiadeiros. [...] por dias e dias, caceteava enxergar aquele Morro: que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir, parecia que a viagem não progredia de render, a presença igual do Morro era o que mais cansava. (ROSA, 1969c, p.25).

Segundo Vargas (2007, p.63), o Morro, que pela descrição parece mais se assemelhar a uma pequena montanha, de perfil agudo<sup>18</sup>, exibe uma certa onipresença por poder ser avistado de muitos lugares diferente, causando, mesmo, ao viajante, a sensação de que o deslocamento não acontece de fato. Para Wisnik (apud VARGAS, 2007, p.63) esse aspecto compreende uma ruptura da noção de tempo e espaço, contribuindo para a constituição de aura mística na novela. Esta, construída pela manipulação das demais categorias da narrativa, pode ser claramente observada no clímax da história: a festa em que Pedro Orósio ouve o recado em forma de canção e, por meio dela, toma conhecimento do seu destino.

#### **7.2.1.2.2. A festa e a irrupção do sagrado: o reconhecimento**

“- Ah, pois isso. A festinha, vamos ter é no Azerve, domingo de noite, na certa. Sem falta, você vem... Alegria da palavra!” (ROSA, 1969c, p.42)

À primeira vista, Ivo convida a todos para irem à festa do Rosário com o intuito de comemorar o retorno dos vaqueiros. Todavia, sabe-se que se trata de um pretexto para atrair Pedro Orósio para a tocaia, em que Crônico, juntamente com os demais “companheiros planetários”, dariam fim ao protagonista namorado. Cria-se, assim, uma expectativa em torno da festa e uma falsa imagem da paz estabelecida entre Pedro e Ivo quando comentam sobre o evento, como se vê na citação acima e no trecho a seguir: “- ‘Pois, ei, Crônico... Ei, Pê! Salve essa bizzarria...’ Saudavam com palmadas de abraço.” (ROSA, 1969c, p.42).

<sup>18</sup> Em anexo, uma fotografia do Morro, que se situa no município Morro da Garça, próximo a Curvelo-MG.

A festa, em celebração a Nossa Senhora do Rosário, é realizada ao redor da Igreja que leva o mesmo nome. Nesta, um dia anterior à celebração, como indicado na narrativa, Nominatedômine acorda a todos com suas pregações e se dirige à torre da igreja em que ficava o sino, badalando-o de forma a chamar a atenção para suas palavras. Pedro Orósio, devido à força e tamanho, vai ao local para tentar parar o louco, o qual desce ao salão da Igreja e profere o recado do morro:

A igreja agora estava cheia, de mulheres e homens, que escutavam aquietados. E ninguém, nem Pedro Orósio, não tinha coragem de ir sojigar o homem dali, e o expulsar pra fora, só pelo tanto que ele invocava o nome da Virgem e de Deus, e porque tinham medo de produzir algum sacrilégio, no consagrado daquele recinto, estando o Senhor do Tabernáculo. Mas nada ou quase nada do que o Nominatedômine dava de sermão, se aproveitava. (ROSA, 1969c, p.48).

O santuário representa o centro por excelência, portanto, é o lugar santo, a casa dos deuses que ressanctificam e purificam continuamente o mundo e pode ser exemplificado pelas igrejas; nestas, busca-se reproduzir o paraíso ou o mundo celeste, deixando transparecer a profunda nostalgia do homem religioso de habitar um mundo divino, em ter uma casa semelhante a dos deuses (ELIADE, 1992, p. 37). Por esse motivo é que Nominatedomine, o qual se julga Jesus Cristo, escolhe o local sagrado para proferir o recado. No entanto, como se trata de um marginalizado pela sociedade, ninguém lhe dá ouvidos, enxergando o acontecimento como um dos momentos de desvario da personagem. Neste momento, o recado atinge o ápice de sua significação mística, completando sua viagem das entranhas da terra até transformar-se em palavra sagrada (VARGAS, 2007, p.61).

A presença da religião é bastante recorrente e significativa para a novela. Além dos nomes das personagens, da aproximação do morro ao Monte Herebe e Sinai e das funções de profetas que assumem Malaquias/Gorgulho e Zaquias/Catraz, há a menção à coroação do Rei e da Rainha Congo, demonstrando o sincretismo religioso característico do Brasil. Nesses momentos, religião, mito e história se interpenetram configurando o mundo misturado (ARRIGUCCI, 1994) de Guimarães Rosa.

Segundo Gusdorf (1953, p.64), as festas e as comemorações são os momentos em que florescem, autenticamente, o tempo e o espaço míticos, pois nesses rituais a realidade humana é transfigurada. Esse é o espaço considerado sagrado para Eliade: “O Mundo deixa-se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como

mundo sagrado.” (ELIADE, 1992, p. 36), o qual é significativo e percebido de forma não homogênea, pois apresenta roturas, quebras na percepção da realidade, com porções qualitativamente diferentes umas das outras, uma vez que se liga às sensações individuais (GUSDORF, 1953, p.50).

É nessa festa, enfim, que Pedro decifra o recado já ouvido seis vezes. Ele toma conhecimento da canção quando está bêbado – o que o faz ter outra visão da realidade -, quase a contragosto, pois, queria se retirar para aliviar a bexiga; acaba ficando por insistência de Ivo Crônico, que, no entanto, não percebe na cantiga de Laudelim os significados relativos aos seus intentos. Já Pedro, segundo Wisnik (apud VARGAS, 2007, p.68), finalmente atenta para os versos, o que faz com que a canção ganhe um poder encantatório pela força das palavras cantadas, cujo valor se modificaria em relação àquelas apenas faladas.

Assim, Pedro vai ao encontro de Ivo e dos companheiros, cantarolando e remoendo a canção de Laudelim. Ao mesmo tempo, ele rememora viagem - “Tinha ido e tinha voltado, por aquelas todas fazendas [...]” (ROSA, 1969c, p.68) - e sua origem - “Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. [...] aquilo sim era ter saudade!” (ROSA, 1969c, p.66) -, tentando elaborar sensações que o têm assaltado - o desejo de retorno a terra natal, àquilo que é sua essência (VARGAS, 2007, p.69). Diante da possibilidade da morte não percebida por ele e da atmosfera mítica proporcionada pela festa, Pedro Orósio olha para si mesmo, reconhecendo os defeitos dos companheiros de viagem e a sua própria força, como podemos observar no discurso do narrador valendo-se da focalização interna em que o protagonista é o focalizador:

Em ver que tinham medo dele. Ah, tinham! Aquele Ivo Crônico, ranheta, coçador de costa de mão; aquele Jovelino – eh, bronho, - metade de si mesmo! Aquele Martinho... Companheiros para ele? De muxoxo... Cabeçudo como esse Crônico: pior que se meter o freio na boca dum ruim burro. E o Veneriano pé prancha, e o focinho do Martinho, e esse João Lualino assassinator de gente, todos eles. E o Nemes? Podia algum?! Súcia... (ROSA, 1969c, p.67).

Deveras, tinham receio. Pois não era? Um exagero de homem-boi, um homão desses, tão alto que um morro, a sobre. Assim desmarcado, pescoço que não dobrava, braços de tamanduá, inchos de músculos, aquilo era de ferro – se ele estouvava, perigava qualquer sociedade, destruía as certezas. (ROSA, 1969c, p.67).

Nesse momento, Pedro é visto como o próprio Morro e, para Vargas (2007, p.69), esse homem-terra dá uma guinada em seu destino e toma a dianteira dos acontecimentos, agindo como o rei de espada na mão, surpreendendo os inimigos e derrotando-os. O narrador se centra particularmente na cena do combate a Ivo Crônico, alegoria do tempo, derrotado pela natureza em suas pretensões de vingança, tendo a última se utilizado da palavra dos que lhe eram mais íntimos, menos comprometidos com a cultura, para proteger seu filho mais querido.

Por fim, no que se refere ao espaço, em geral, observa-se que, em “O recado do morro”, há um processo de mitificação do local, pelo caráter sagrado atribuído a ele e pela identificação estabelecida entre espaço e personagem, em que um se deixa contaminar pelo outro. Destaca-se, também a importância da viagem, por meio da qual, as personagens reconhecem a si mesmas e, por isso, é comparada à vida: “E assim seguiam, de um ponto a outro, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares.” (ROSA, 1969c, p.13). Ao fazer da viagem uma cópia, uma metáfora da vida, nota-se a tendência platônica no indivíduo que toma consciência de si no encontro com a morte, como atentou Araújo (1992, p.101).

### **7.3. O relato da tripla viagem**

#### **7.3.1 Os recadeiros**

A história do recado que permeia a narrativa, e constitui um dos eixos centrais desta, é contada e recontada por sete diferentes personagens, as quais possuem características peculiares em relação às demais. São, todas, seres marginalizados da sociedade, vistos como loucos ou bobos. E, por conta disso, não se dá muita atenção ao que eles dizem: “Por modo, que ia por atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim?” (ROSA, 1969c, p.34).

Assim, a mensagem só é decifrada ao final da história quando os discursos são transformados em cantiga pelo poeta Laudelim Pulgapé, o último recadeiro que consegue fazer com que o destinatário da mensagem reconheça a que ela se refere.

O primeiro a pronunciar-se sobre o recado é o “velhouco” Malaquia, apelidado Gorgulho – modo como as demais personagens e o narrador referem-se a ele -, que morava em uma das grutas da região do Urubùquaquá: “[...] homenzinho terém-terém,

ponderadinho no andar, todo arcaico.” (ROSA, 1969c, p.13)”; “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias.” (ROSA, 1969c, p.13). Ana Maria Machado (2003, p.102) aproxima Gorgulho da personagem bíblica, Malaquias, que, etimologicamente significa: “[...] ‘mensageiro de Deus’, profeta menor, um dos dois últimos profetas do Velho Testamento [...]” (MACHADO, 2003, p.102). Isso determina a função dessa personagem na história: a de ser uma espécie de profeta: “[...] Guimarães Rosa reforça, pois, sua propensão profética. Distingue-o, assim, de Moisés, mas não desfaz sua capacidade de se comunicar com o divino e o sagrado.” (ZILBERMAN, 2007, p.46). Dessa maneira, ele não estranha a mensagem passada pelo morro, mas não quer se envolver com ela e parece rejeitar as palavras ouvidas:

- 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 pr’as profundas!... (ROSA, 1969c, p.14)
  
- Alguém também algo ouvira? Nada, não. (ROSA, 1969c, p.14).

A personagem, capaz de ouvir as vozes da montanha, sente-se perturbada diante do acontecimento – “[...] a **gente** notava quanto esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava.” (ROSA, 1969c, p.14, grifo nosso) e isso é exposto na narrativa por meio do discurso indireto livre, o qual proporciona um efeito de aproximação entre a instância que narra e as personagens da história. No entanto, após a excitação do espírito diante do evento mítico (CASSIRER, 2009, p.79), Gorgulho passa a refletir sobre o acontecimento: “- ‘-‘H’hum... Que é que o morro não tem preceito de estar gritando... Avisando de coisas...’ – disse, por **fim, se persignando e rebenzendo, e apontando** com o dedo no rumo magnético de vinte e nove graus nordeste.” (ROSA, 1969c, p.15, grifo nosso).

Regina Zilberman (2007, p.45) atenta para a caracterização física e comportamental de Gorgulho/Malaquia, na qual evidenciamos a ligação entre a terra e a personagem, uma vez que ele reside em uma lapa. Esse fato explicaria a intimidade com a terra e o fato de ser o receptor da mensagem proferida pelo Morro da Garça. Ainda, no

que diz respeito ao modo de agir da personagem, a autora (ZILBERMAN, 2007, p.46) vê uma aproximação entre Gorgulho e os beatos que se espalharam pelo sertão brasileiro, sendo o mais conhecido dentre eles, Antônio Conselheiro, criando-se, assim, um arquétipo tradicional do Brasil que se fundamenta na imagem de uma personalidade histórica.

Ao tentar entender o que o Morro queria dizer, o primeiro recadeiro gera desconfiança em relação a seu estado psíquico nas demais personagens, as quais, por não possuírem o mesmo modo de ver de Gorgulho, julgam os dizeres dele como loucuras dignas de deboche:

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**. (ROSA, 1969c, p.15, grifo nosso).

Na passagem acima representada, Pedro Orósio, ao ter vontade de rir diante do acontecimento, aproxima-se do narrador personagem de “São Marcos”, conto de *Sagarana* (2001). Nesse último, o narrador-personagem duvida das forças sobrenaturais e sofre as consequências, do mesmo modo que Pedro Órosio, inicialmente, acha graça na fala de Gorgulho, mas depois é tocado por ela. Religião, crença e superstição se ligam ao mito pela concepção do sagrado que as permeiam. Mircea Eliade (1992) explora em seus estudos, como se viu, as aproximações e relações intrínsecas entre esses aspectos.

No momento em que Gorgulho reconta a “doidice”, há a revelação do conteúdo da mensagem: “Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito **História Sagrada**, del-rei, del-rei!...” (ROSA, 1969c, p.22, grifo nosso). Nesse momento, o recado do morro surge como uma história sagrada, como mito, portanto, segundo as proposições teóricas de Eliade (ELIADE, 2010, p.11) - contando uma história sagrada, o mito relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Estamos, assim, diante da formação, da instauração do mito o qual se origina a partir da irrupção do sagrado – a mensagem proferida pelo Morro – em um determinado espaço e tempo que, como vimos, possuem aspectos míticos.

No encontro entre Gorgulho e Catraz, o primeiro comenta com o irmão a “tumba de Salomão” – o primeiro templo construído em Jerusalém. E, querendo anunciar o recado, aproxima o Morro da Garça ao local sagrado destinado à contemplação. Desse modo, de acordo com Zilberman (2007, p.45): “A sacralização do Morro da Garça e a incorporação, pelo local geográfico, do papel desempenhado por Deus no Velho Testamento, se fortalecem graças à caracterização de Malaquias, o primeiro dos sete recadeiros.” (ZILBERMAN, 2007, p.45).

Assim como o irmão, Catraz também mora em uma lapa e é descrito na narrativa com estranheza pelo narrador por conta de suas vestimentas, falas e comportamentos: “- É o Catraz! – o menino Joãozezim logo disse. – Apelido dele é Qualhacôco. Mas, fala não, que ele dá ódio... Ele cursa aqui. **É bocó.**” (ROSA, 1969c, p.29, grifo nosso). Catraz/Qualhacôco são os apelidos da personagem que se chama Zaquias – menção a Zacarias, personagem bíblica: “[...] mestre que deseja introduzir Jesus às leis da religião.” (ZILBERMAN, 2007, p.46); “Zaquias não é o homem da razão, nem está à altura de interagir com Jesus.” (ZILBERMAN, 2007, p.47). Segundo Machado (2003, p.102):

[...] Zaquia ou Zaquias ou sê Ziquia, o grotesco Qualhacôco que transmite a mensagem ao efetuar em sua mente (popularmente, côco) uma nova aglomeração de partículas dispersas (qualha) do recado, Catraz que ‘cá tráz’ a morte e o recado, Capataz de urubus, presença do Velho Testamento a anunciar ameaças ao que surge como rei, evocação de Caifaz em mais um de seus Nomes. (MACHADO, 2003, p.102).

A autora (MACHADO, 2003, p.102) atenta para a significação dos nomes dessas duas personagens que condensam a presença da tradição cristã-judaica sendo revisitada e renovada pelo escritor mineiro, uma vez que são abordados como loucos. As loucuras atribuídas a Catraz dizem respeito ao fato de ele desejar se casar com a moça do calendário – “- ‘ E a moça da folhinha, Catraz? Você guardou?’ [...] o Catraz pelo retrato pegara paixão, e tanto pedira, tinham dado a ele.” (ROSA, 1969c, p.29); “‘Fiz promessa de não casar com mulher feiosa...’.” (ROSA, 1969c, p.29) - e de inventar objetos mirabolantes, como o “arioplãe”, um carro voador puxado por duas dúzias de urubus: “Esse Catraz – um sujeito que nunca viu bonde... – mas imaginava muitas invenções, e movia tábuas, serrote e martelo, para muitas coisas de engenhosa fábrica.” (ROSA, 1969c, p.30-31).

Gorgulho parte em viagem para impedir que o irmão se casasse e, nesta, reconta o caso do recado do morro. Catraz, assim, é o segundo a proferir a mensagem acrescentando-lhe uma nova informação – o fato de a morte e a traição acontecerem entre semelhantes: “ ‘É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos [...]’ ” (ROSA, 1969c, p.32); “Morte à traição, pelo semelhante.” (ROSA, 1969c, p.32).

Com essas informações, o recado chega aos ouvidos de Joãozezim – o qual adiciona o fato de que tudo acontecerá em uma festa: “E a morte, tocando caixa, naquela festa. A morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição...” (ROSA, 1969c, p.34) . O menino repassa a Guégue: “O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo [...]. E tinha intensas maneiras diversas de resmungar. Mas falava.” (ROSA, 1969c, p.33). Este, por não saber dar opinião, “apenas repetia, alto, as palavras”, e, por seus meios, recapitulava o recado do morro, “Mas Pedro Orósio, que via e ouvia e não entendia, achava-lhe muita graça.” (ROSA, 1969c, p.35).

No percurso percorrido pelo recado, passa-se pela voz de Nominedômine que também é visto como um louco ao se pronunciar como Jesus na terra, também vestindo-se como tal:

“– Bendito! Que evém em nome em d’homem...” (ROSA, 1969c, p.37).

Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. Deitado debaixo duma paineira, espojado em cima do estêrco velho vacuum, ele estava proposto de nu – 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. (ROSA, 1969, p.37)

E solejava numa mão uma comprida cruz, de varas amarradas a cipó – brandia-a, com autoridade. Era um doido. (ROSA, 1969c, p.38)

Para Ana Maria Machado (2003, p.102), Nominedômine refere-se a uma revelação do Senhor “[...] de que tudo está é no Nome do homem, Nomindome.”. E a pluralidade onomástica concentrada na personagem – que é chamada Jubileu, Santos-Óleos, Nominedômine, Nomindome, Nomendomen -, juntamente com seu discurso em que se fala de Catraz/Caifaz e Malaquias, “[...] marca o momento mais delirante da linguagem do recado. Soando, ecoando, sino e signo se confundem.” (MACHADO, 2003, p.102). Isso se dá porque a personagem, ao pronunciar o recado, encontra-se em um templo sagrado - a Igreja do Rosário -, propiciando aos presentes sensação de se estar diante de um evento mítico.



Nesse lugar, ele anuncia o fim do mundo ao som dos sinos: “[...] o fim-do-mundo está apressado, não dou por mais três meses, se tanto. A humanidade vê? Não vê! Não sabe. Cada um agarrado com seus muitos pecados... Mas hei de gritar fogo e chorar sangue, até converter ao menos uma boa parte!” (ROSA, 1969c, p.338). E, por mais que duvidassem das palavras vindas de um louco, as suas profetizações causam espanto em Guégue, mas não em Pedro Orósio, o gigante inatingível que acredita, a princípio, na veracidade do conhecimento científico: “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.” (ROSA, 1969c, p.41, grifo nosso).

O penúltimo a receber o recado é o Coletor - “[...] era outro que não regulava bem” (ROSA, 1969c, p.49); “[...] doideira dele era uma só: imaginava de ser rico, milionário de riquíssimo, e o tempo todo passava revendo a contagem de suas posses.” (ROSA, 1969c, p.52). Como o próprio nome diz, ele reúne as informações obtidas em torno da mensagem, acrescentando a novidade de que a morte anunciada acontecerá à noite. Em seu pronunciamento, faz referência aos sete homens-guerreiros: “Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!...” (ROSA, 1969c, p.49).

O recado, assim, ganha significação e torna-se mais claro à medida que é retransmitido a diferentes personagens, as quais vão agregando sentidos através das diferentes visões que possuem em torno do acontecimento (VARGAS, 2007, p.61). Essa “galeria de bobos e alucinados” diferencia-se pelas estranhas moradias, roupas, trejeitos, manias e linguagem, causando estranheza, receio, tristeza e, ao mesmo tempo, risos por conta dos disparates. Para Costa (2005, p.51),

São seres excepcionais, dotados de uma percepção aguçada, que ouvem e distinguem coisas incompreensíveis para os demais – como a voz da natureza, de Deus e seus profetas. Vivem na encruzilhada entre o que é definido como o humano e o natural, e concebem o mundo segundo uma lógica diversa do senso comum, e por isso mesmo desqualificada como impossível ou inverossímil. Falam línguas estranhas, de conteúdos enigmáticos, frequentemente atribuindo outros nomes para as coisas e novos significados para os nomes, ou simplesmente criando nomes motivados por inusitadas sinestésias.

Por demonstrarem um olhar diferenciado em torno do espaço habitado e diferentes concepções que fogem à lógica e à racionalidade, nomeando e renomeando coisas, podemos afirmar que eles contribuem para a criação da atmosfera mitopoética

construída em torno do Morro da Garça e do protagonista Pedro Orósio, uma vez que, de acordo com Pedro Xisto (1983), o que liga a poesia ao mito, é o ato da nomeação, o qual, na novela em pauta, é realizado pelas personagens vistas como loucas pela sociedade. Marli Fantini (2004, p.193), na perspectiva dos estudos culturais, afirma que o conhecimento primitivo desses seres – excluindo dessa listagem, Laudelim Pulgapé – considerados grotescos, constitui-se como uma “[...] insuspeitada fonte de criação mitopoética, passando a objeto não de curiosidade científica, mas de produtiva troca simbólica.” (FANTINI, 2004, p.193).

Diferencia-se dessa galeria de personagens, o último a receber a mensagem, Laudelim Pulgapé, o qual a traduz para o destinatário final, Pedro Orósio. O cantador toma conhecimento do recado por meio do Coletor e atenta para a significação das palavras pronunciadas: “ –‘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!...’.” (ROSA, 1969c, p.54-55, grifo do autor).

Sendo o melhor amigo de Pedro Orósio, o poeta tenta alertá-lo sobre o anúncio da tragédia, mas, por meio da focalização interna adotada pelo narrador, vê-se que, nem assim, ele se interessa: “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 de despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus porfins.” (ROSA, 1969c, p.55).

### 7.3.1.1. Laudelim Pulgapé: o poder da arte

[...] dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros – trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice, mas mais gozando e sofrendo por seu violão; apelido dele era Pulgapé. Fazia tempo que Pedro Orósio não o via. Mas era, quem sabe, o único amigo seguro que lhe restasse [...]. (ROSA, 1969c, p.12).

Nessa descrição que apresenta Laudelim Pulgapé ao leitor, percebemos a proximidade entre as personagens e a confiança que o protagonista deposita no amigo – o que contribui para o fato de que a personagem central só reconheça o conteúdo do recado por meio da voz do cantador: “[...] [Laudelim] era alegre e avulso. [...] Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos,

em precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia.” (ROSA, 1969c, p.52). Para Wisnik (apud VARGAS, 2007, p.60), Laudelim percebe o núcleo poético na mensagem e empresta “novas e mais distintas cores à narrativa”, oferecendo a conformação mais compreensível do recado. Há, nesse sentido, a valorização simultânea da poesia, da criatividade do artista e da comunicabilidade da literatura, além da semelhança com a novela “Cara-de-bronze”: a compreensão do mundo e de si mesmo por meio da arte e da poesia.

Após ouvir a canção elaborada por Laudelim Pulgapé é que Pê-Boi descobre o verdadeiro sentido do recado e a quem ele se destina: “Com as campainhas do Nome de Laudelim acompanhando as loas e louvações aí presentes etimologicamente (desde o latim *laudare*), cumpre-se um ciclo.” (MACHADO, 2003, p.105). E, reconhecendo-se a tempo de impedir a própria morte, ele reage e se salva – “A poesia, mostrando-se clarividente, protege o protagonista [Pedro Orósio] e afiança seu futuro.” (ZILBERMAN, 2007, p.47). Pedro transforma o caos em cosmo por meio da poesia, como na novela de Segisberto Saturnino e, em ambas, a palavra poética surge como o meio de salvação e redenção.

Adélia Bezerra de Meneses (2011, p.182) no ensaio “ ‘O recado do morro’ ou: *um caso de vida e de morte*”, faz um apanhado dos estudos publicados sobre a novela em pauta, atentando para o fato de que todos eles, a sua maneira, tratam da estória de Pedro Orósio a partir das premissas delimitadas por Guimarães Rosa nas cartas trocadas com Bizarri. Desse modo, os estudos se dividem em cinco subtemas: a) os sete proprietários e vaqueiros que se relacionam aos sete planetas; b) a viagem dos homens correspondendo às viagens dos astros; c) a transmissão do recado; d) o recado percebido na forma de obra de arte e e) o fato de ser considerada “a estória de uma canção a formar-se”. A autora (MENESES, 2011, p.186), assim, propõe a análise contrária da maioria dos estudos: parte da canção para as demais versões do recado, porque:

[...] a contribuição pessoal de cada transmissor do recado mostra a incorporação dessas contribuições todas no produto final que é a composição do Poeta, que retoma invariantes dos anteriores, resgatando os fragmentos numa unidade plena, que ganha sentido, um revelador sentido. (MENESES, 2011, p.187).

Meneses (2011, p.195) afirma que a canção de Laudelim apresenta-se como um tecido fiado pelos diferentes fragmentos dos vaqueiros, aos quais ele empresta melodia e ritmo, atribuindo-lhes coerência e organicidade. Esses elementos é que permitem o

reconhecimento por parte do protagonista: “-‘Você entendeu alguma coisa da estória do Gorgulho, ei Pedro?’ ‘- A pois, entendi não senhor, seo Jujuca. **Maluqueiras...’ Claro que era, poetagem.**” (ROSA, 1969c, p.25, grifo nosso). A poeticidade da canção está concentrada, de acordo com a estudiosa (MENESES, 2011, p.205), nos versos heptassílabos, com tônica na 3ª (ou 4ª) e na 7ª sílabas, na alternância regulada de sílabas tônicas e sílabas átonas que instauram um ritmo e seu efeito encantarório, no poder sugestivo da rima, na sonoridade que nos atinge sensorialmente, na melodia, nas figuras de linguagem, na força das imagens e no patrimônio folclórico. (MENESES, 2011, p.205) – como se vê na pequena demonstração da canção<sup>19</sup>:

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 prensas de ouro  
usaram nomes de reis.  
Sete deles mais valiam:  
dos doze eram um mais seis...  
(ROSA, 1969c, p.61-62).

Para a estudiosa (MENESES, 2011, p.206), a canção de Laudelim Pulgapé transcende o caso de Pê-Boi, “o caso de vida e de morte, extraordinariamente comum”, pois, pela força da palavra organizada, atinge o universal. Mas, nesse universal, Pê-Boi vê embutida a sua questão, que é a questão de todos nós: a dialética entre Destino x ação humana; entre Fatalidade x iniciativa pessoal; entre “sorte” e “valor”. (MENESES, 2011, p.206).

### 7.3.2. Os companheiros e os traiçoeiros

“Os seis mais um” presente na canção e nos pronunciamentos dos recadeiros, referem-se aos companheiros de viagem de Pedro Orósio: Jovelino, Martinho, Veneriano, João Lualino, Zé Azogue e Hélio Dias, mais um, Ivo Crônico, representação de Saturno/Chronos, na correspondência planetária citada por Guimarães

---

<sup>19</sup> Verificar anexo 3 em que se encontra a canção completa.

Rosa (2003, p.86). Os sete, número simbólico, como se viu, armam a tocaia para Pedro Orósio por conta do ciúme em relação à fama do protagonista com as moças do Urubuquaquá: “[...] agora que quase todos os companheiros estavam de volta com ele e lhe franziam cara, **por meia-bobagem de ciúmes.**” (ROSA, 1969c, p.12, grifo nosso).

Os demais vaqueiros que compõem a comitiva da viagem são os três patrões: Seu Jujuca do Açude, Seo Alquiste e Frei Sinfrão. Estes representam, na novela, a formação colonial brasileira (WISNIK apud VARGAS, 2007, p.60) - o fazendeiro, o poder econômico, o estrangeiro, a cultura letrada e o padre, a força da Igreja: “Seguindo-o, a cavalo, três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa.” (ROSA, 1969c, p.6). Ao lado de Pê-Boi e Ivo Crônico, eles refletem o conhecimento científico – o *logos*:

Mas, outras coisas, que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por ele desentendido, fechado sem explicação nenhuma; [...]. **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. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda a força de seu corpo, **como é que há se saber pensar continuado?** E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado – por ódio ou por amor. Mais não conseguia. (ROSA, 1969c, p.12, grifo nosso).

Essa oposição entre os que se destinam ao trabalho e aqueles destinados à arte surge em “Cara-de-bronze”, dividindo os vaqueiros da fazenda de Segisberto Saturnino em iniciados e não-iniciados, e desenvolve-se em “O recado do morro”.

Em Seo Alquiste, alemão-rana, observamos o olhar estrangeiro diante de uma nova terra, por meio da atenção dada aos detalhes e às miudezas, que, para os nativos, soam como coisas comuns e sem importância. Nesse sentido, o estrangeiro valoriza a terra: “Tomava nota, escrevia na caderneta; a caso, tirava retratos.” (ROSA, 1969c, p.8);

Um, de fora, a quem tratavam por seo Alquiste ou Olquiste – espigo, alemão-rana, com raro cabelinho barba-de-milho e cara de barata descascada. [...]. Enxacôco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava 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. (ROSA, 1969c, p.6).

Frei Sinfrão também se afasta do modo de ser dos sertanejos por conta do uso de uma linguagem diferenciada, formal, à qual eles não possuem acesso:

[...] um frade louro [...] desses de sandália sem meia e túnica marrom, que tem casa de convento em Pirapora e Cordisburgo. Também trazia, sobre o hábito, um guarda-pó, creme; e punha chapéu branco, de pano mole. Relia o breviário, assim mesmo montado, e fumava charuto. Falava completo a língua da gente, porém sotaqueava. (ROSA, 1969c, p.6).

A distância ainda se mantém quando se trata de Seo Jujuca do Açude, um “[...] fazendeiro de gado, e filho de fazendeiro, de seu Juca Vieira, com apelido seu Juca do Açude, da fazenda do Açude, para lá atrás do Saco do São João.” (ROSA, 1969c, p.6).

As diferenças entre eles e as demais personagens são refletidas na língua, gerando um conflito na comunicação:

“- É do airado...” – disse seo Jujuca. Nem era, coisas do mundo entendível. De certo o Gorgulho, por sua mania, estava transferindo as palavras. [...] Só Pedro Orósio às vezes capiscava, e reproduzia para Frei Sinfrão, que repassava revestido p’ra seo Olquiste. (ROSA, 1969c, p.23)

No entanto, isso não impede que a poesia seja percebida, identificada e sentida pelo estrangeiro, o que demonstra a universalidade desta expressa na canção de Laudelim Pulgapé, como observado por Meneses (2011, p.187): “Nessa passagem que é da parte para o todo, viabiliza-se que cada um de nós tenha possibilidade de nesse todo se reencontrar: não é mais a experiência do indivíduo que na poesia é ficada, mas a do ser humano; supera-se o circunstancial.” (MENESES, 2011, p.187). Assim, Seo Alquiste se sente 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. (ROSA, 1969c, p.64);

Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras. (ROSA, 1969c, p.64).

Logo, é por meio da poesia que Guimarães Rosa transforma o sertão em um mundo nessa novela. E esse efeito reflexivo provocado pela canção do cantor Laudelim, como disse Barbosa (2010, p.147), é um “efeito genuíno da manifestação artística”, uma vez que o poder da arte está em sensibilizar os seres, não fazendo distinção entre intelectual ou rústico, letrado ou iletrado, rico ou pobre, como pode ser visto na comoção de Seo Alquiste diante da cantiga, a mesma que salva a vida de Pedro

Orósio. O diálogo entre a cultura popular e erudita transparece nas relações estabelecidas entre essas personagens.

Além dos três companheiros, há Ivo Crônico, personagem que, desde o início, é apresentada com certo descaso pelo narrador, o que pode ser observado no tom de indefinição da descrição: “Derradeiro, outro camarada – a cavalo esse, e tangendo os burros cargueiros -: um Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merênciã.” (ROSA, 1969c, p.6). Ainda que haja uma gradação do artigo indefinido acompanhando o substantivo para as locuções adjetivas que o caracterizam, permanece a falta de identidade da personagem, sendo reconhecida como “Ivo de Tal” e “Ivo da Tia Merênciã.”. Este também é caracterizado pela preocupação em relação ao tempo, justificando seu apelido:

E esse Ivo era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer. Por isso, o apelido dele, que tinha, era: ‘Crônico’ (do qual não gostava). Agora, que vinham se aproximando de final, os agrados dele aumentavam. Adquiriu uma garrafa de cachaça, deviam de beber, os dois, dum copo só. E estendeu a mão, numa seriedade leal: - “Toques?!” “-Toques!”. Dois amigos se entendiam. (ROSA, 1969c, p.28).

Segundo Ana Maria Machado (2003, p.113), como é comum nas histórias rosianas, o nome da personagem – Ivo Crônico – designa sua função na narrativa, dada a aproximação do nome com *Chronos*/Saturno – aquele que domina o tempo: “[...] é ele quem age sobre o tempo, quem altera a cronologia prevista para os acontecimentos, quem antecipa a festa que estava marcada para o domingo no povoado vizinho e prepara a cilada para a véspera, o sábado, seu dia, sua plena dominação temporal [...]” (MACHADO, 2003, p.113).

No entanto, nem tudo está sob o seu controle, como a conduta de Pedro Orósio em relação às mulheres. Ele tenta fazer com que o protagonista deixe de ser namorador, mas não obtém sucesso e o motivo dos desentendimentos entre eles, como foi apresentado é o ciúme. Na fazenda de Dona Vininha, o protagonista mantém uma breve relação com Nhazita, “a moça de finos olhos”, “mocinha completa” (ROSA, 1969c, p.28), e Ivo posiciona-se contrariamente a respeito desse envolvimento: “Pedro Orósio podia notar [...] que o Ivo desgostava, sério, de que caprichasse tanto interesse nessas namorações. – ‘Descaminha filha dos outros não, meu amigo!’ – o Ivo cochichava, pelo menino Joãozezim não ouvir.” (ROSA, 1969c, p.28).

Pedro é conhecido pela fama de namorado e se interessou pela mesma mulher que Ivo – Maria Melissa – “da qual gostavam.” (ROSA, 1969c, p.9): “Mas, por umas três vezes, Pedro Orósio se encontrou com o Ivo Crônico, que vagueava. Até, sem querer mau juízo, mas parecia que o Ivo tomava conta. Sujo desse ciúme, causa das moças, azangando.” (ROSA, 1969c, p.56). Esse ciúme, não só de Pedro Ivo, mas dos demais vaqueiros “planetários” contra Pê-boi - “Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinha, ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sonsatez de medo, por ele ser turma e primão em força, feito um touro ou uma montanha.” (ROSA, 1969c, p.9, grifo nosso). -, conforme Barbosa (2010, p.161), é a “força-motriz” causadora da emboscada. Sobre isso, o autor (BARBOSA, 2010, p.161) fez um levantamento dos estudos da região sertaneja de Minas Gerais e, dentre eles, os de Spix e Martius (apud BARBOSA, 2010, p.161) apontaram ser o ciúme, uma das únicas paixões a atormentar o pacato temperamento mineiro.

De fato, esse sentimento conduz Ivo a organizar o plano de morte para o amigo, tamanha revolta. Para isso, conta com a ajuda dos demais vaqueiros que, em meio à festa, embebedam Pedro Orósio e tiram-lhe as armas para que ficasse vulnerável e não pudesse reagir. Ivo, com os descontentamentos constantes em relação ao protagonista, prepara a cilada:

- “Eh, Pedro! Desta vez, não te largo. Depois, daqui, a gente ruma...”
- [...] Ah, uma festa, com suas saúdes, era boa estância, mesmo assim de véspera só.
- A paz, agora vamos...
- Pois vamos. Qu’ é de os outros?
- Estão esperando, no fim do bêco do Saturnino. (ROSA, 1969c, p.59)

Nesse momento da narrativa, vemos que a paz para Ivo condiz com a aniquilação de Pedro Orósio; deparamo-nos, assim, com a vida e a morte diante do tempo: Pedro Orósio perante Ivo Crônico, e este último é vencido pela força e grandeza, não só física, mas também da alma, do protagonista.

### **7.3.3. Pedro Orósio: a montanha intransponível**

Debaixo de ordem. De guiador – a pé, descalço – Pedro Orósio: moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante, capaz de cravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira [...]. (ROSA, 1969c, p.5)



O enxadeiro e guia da viagem, Pedro Orósio, é caracterizado na narrativa por meio da ligação com a terra, expressa no fato de andar descalço - “- ‘Prazia caminhar, isto sim, e estava sendo bem gratificado. [...]. E, os pés de sola grossa, experimentava-os firme em qualquer chão.’”(ROSA, 1969c, p.13) – e pela força e estatura que o aproximam de um gigante, uma espécie de Hércules sertanejo (CANNABRAVA, 1983, p.269), como dito anteriormente. Ele se diferencia dos demais vaqueiros e é respeitado por eles por conta dessas características:

De seu, o guia Pedro Orósio preferisse mesmo viajar a pé, talvez, culpa do seu tamanho, nem acharia cavalgada que assentasse. Mas ele era um sete-pernas. Abrindo passo muito extenso e ligeiro, é, tão forçoso, de corpo nunca se cansava. Por mais, aqueles ali não estavam apurados, iam jornada vagarosa. (ROSA, 1969c, p.6).

De acordo com Machado (2003, p.114), todos os traços que delimitam a personagem estão concentrados na variação de seu nome, como já demonstrado:

Pedro é também apresentando como uma espécie de novo Anteu, que recebe força da Terra quando a toca com seu pé descalço, filho e prolongamento que é da Terra. A relação entre Pedro, seu pé e o chão é insistentemente acentuada, na multiplicação do Nome do vaqueiro por seus apelidos, muitas vezes em associação a outro tema que o acompanha, o do boi, animal ligado à própria sobrevivência econômica do vaqueiro, o que, além disso, corresponde perfeitamente em relação isomórfica às qualidades que marcam o destinatário do recado pela narrativa afora: tamanho, solidez, simplicidade. (MACHADO, 2003, p.114)

Apegado às origens, o que motiva Pedro a viajar é a **saudade da terra natal**, que permanece na memória por meio das paisagens e das sensações despertadas diante daquele espaço:

Não. Pê-Boi era de mais afastado, catrumano, nato num pavadim de vereda, no sertão dos campos-gerais. Homem do brejo de buritizal entre chapadas arenosas, terra de rei-trovão e gado bravo. E, mesmo agora, só se ajustava de vir com a comitiva era porque tencionavam chegar, mais norte, até ao começo de lá, e ele aproveitava, [Pê-Boi] queria rever a vaqueirama irmã, os de chapéu-de-couro, tornar a escutar os sofrês cantando claro em bando nas palmas da palmeira; pelo menos **pisar o chapadão chato, de vista descoberta, e cheirar outra vez o resseco ar forte daqueles campos, que a alma da gente não esquece nunca direito e o coração de geralista está sempre pedindo baixinho**. (ROSA, 1969c, p.9, grifo nosso).

Observa-se a semelhança entre o protagonista de “O recado do morro” e o de “Cara-de-bronze” no sentido de que ambos têm a certeza de que a estadia e as belezas da terra natal são capazes de renovar o espírito. No entanto, Cara-de-bronze encontra-se imobilizado pela paralisia, encaminhando Grivo à jornada; enquanto Pedro reúne em si a vontade do primeiro e a disposição do segundo. E, embora seja caracterizado como um ser rústico, há momentos em que podemos notar traço reflexivo da personagem central de “O recado do morro”, além do apreço pelas canções e pela poesia, o que também permite que o aproximemos de Segisberto Saturnino: “Entrementes, ia cantando. Gostava. Canta-cantando, surdino, para não incomodar os grandes nem os escandalizar com toadas assim: ‘... **Jararaca, cascavel, cainana... Cunhão de um gato, cunhão de um rato...**’ – a qual cantarolava, parecia um sobre-dizer de maluco.” (ROSA, 1969c, p.12, grifo do autor).

Porém, Pedro Orósio canta sem atentar para a significação da canção que anuncia a traição representada pela serpente – “Jararaca, cascavel, cainana” -, de acordo com a tradição cristã, além da metáfora condensada na presença do gato e do rato – Pedro Orósio e Ivo Crônico, este à caça daquele?

Como se viu, os motivos que levam Ivo a tentar matar Pedro Orósio é o fato deste manter diversos relacionamentos amorosos, gostar de ser solteiro e não almejar o casamento, sendo, assim, uma ameaça para os demais:

- E quando é que você toma juízo, Pedro, e se casa?  
Todos riam. Até o Ivo, que ria fazia, destornado. (ROSA, 1969c, p.9).

E frei Sinfrão mesmo sabia, já respondia, jocoso, linguajando. 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.[...]. **Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam.** (ROSA, 1969c, p.9, grifo nosso).

O fato de o protagonista ser querido e almejado pelas moças do Urubùquaquá, ao lado dos traços de vaidade dele, como sugerido em alguns momentos da narrativa, permite a aproximação da personagem a Narciso, arquétipo mítico que condensa a questão da exaltação da própria beleza:

Com frequência, Pedro Orósio tirava do bolso um **espelinho** redondo: **se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto.** (ROSA, 1969c, p.9, grifo nosso).

Sujeito feioso e lero, focinhudo como um coati [o Maral, primo do Ivo]. Então era ele, Pedro, que devia crime, por as moças não quererem saber de namoro com esse? (ROSA, 1969c, p.12).

E Pedro Orósio, **espiando no espelinho**, se achava meio carecido de cortar o cabelo, que por sobre as orelhas caracolava. (ROSA, 1969c, p.26, grifo nosso).

E mocinhas de fora compareciam, de mãos dadas, umas até eram de Araçá ou das Lajes, ele bem certo não estava. Todas tão bem vestidas, todas elas de novo. **Era sorte que ele estava assim calçado de botinas, apertavam um pouco os pés, não fazia mal.** As botinas era que pareciam grandes demais, maiores que as de todo o mundo. E daí? O que valia era estar com sua vida em ordem, e no perfeito da saúde. (ROSA, 1969c, p.56, grifo nosso).

No mito de Narciso (GRIMAL, 2000, p.322), a contemplação da própria imagem prenunciava a má sorte. Desse modo, vemos que as atitudes de Pedro Orósio na novela também revelam o seu destino. No entanto, diversamente da personagem mítica, Pedro preocupa-se com a aparência, mas acaba por reconhecer e valorizar outros aspectos – a vida em ordem e a saúde -; não despreza as mulheres, ao contrário, envolve-se com a maioria delas; não se isola do mundo, valoriza e percorre diferentes lugares; não desfaz do amor, almeja um, e, com isso, acaba por se reconhecer, tendo um final diferente do mito:

E, nesse comenos, Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, fiar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. (ROSA, 1969c, p.21)

Tamanho é o interesse pelas mulheres que Pedro anseia por saber como são as estrangeiras da terra de Seo Alquiste: “[...] Pedro prosapiou graça de responder, sem quebra de respeito – que perguntassem ao outro se na terra dele as moças eram bonitas, pois gostava era de se casar com uma assim: de cara rosada, cabelo amarelo e olho azul.” (ROSA, 1969c, p.10). Pedro aprecia o diferente e demonstra o desejo de se casar

com aquela que foge aos padrões de beleza do local em que se encontra. Essa questão do encantamento pelo diferente é também expressa na novela pelo posicionamento de Seo Alquiste diante da pergunta de Pedro:

Seo Alquiste, quando o frade a entendeu para ele, apreciou muito a parlada, e mesmo disse um ditado, lá na língua: que um quer salada fina e outro quer batata com a casca... Porque ele, seo Olquiste, premiava para si, se pudesse, era casar com uma mulata daqui, uma dessas quase pretas de tão roxas... (ROSA, 1969c, p.10).

O estrangeiro compara Pedro à figura de Sansão, personagem bíblica, por conta da força e grandeza que impressiona:

Aquele elevado moço, sem paletó, a camisa furada, um ombro saindo por um buraco; terminando, de velho, seu chapéu-de-palha: copa e círculo, com o rêgo côncavo; e à cintura a garrucha na capa, e um facão; ia, a longo. – “Sansão...” – disse seo Alquiste. Fazia agrado ver sua boa coragem de pisar, seu decidido arranque. (ROSA, 1969c, p.13).

A referência a um lugar denominado Osório de Almeida firma a relação entre o protagonista e a terra: “Tinha passado por lá, com o pai só de vinda da casinha deles, no Morro da Cachaça, e indo para o lugar conominado Osório de Almeida, beira de estrada-de-ferro”. (Rosa, 1969, p.28), para que “[...] não se pense que seu sobrenome poderia ser meramente uma distorção de Orósio, por metátese [...]” (MACHADO, 2003, p.114). Ele é, portanto, a própria Terra, estando sempre em movimento - “Pedro Orósio, Terra, pedra, é também o homem das estradas, do movimento.” (ARAÚJO, 1992, p.81), “E Pedro Orósio não podia parar quieto. O estatuto de seu corpo requeria sempre movimentos: tinha de estar trabalhando, ou caminhando, ou caçando como se divertir.” (ROSA, 1969c, p.24).

A viagem, como tentamos demonstrar ao longo das análises, extrapola os limites de tempo e espaço. Ela permite, antes de tudo, o autoconhecimento e é desse modo que, Pedro Orósio, ao observar os companheiros da comitiva, reconhece a si mesmo, a sua maneira de ser e as diferenças de condutas entre ele e os demais:

Talvez ele, Pê-Boi, dava apreço demais aos patrões, resguardando a ordem, lhe faltava calor no sangue, para debicar e dizer ditos maldosos. Outramente, admirava seu tanto a vivice do Lualino, mesmo do Ivo Crônico. Por mais que virasse e vivesse, ele ficava diferente daqueles: era sempre o homem dos campos-gerias, sério

festivo para se decidir, querendo bem a tudo, vagaroso. (ROSA, 1969c, p.43).

Entretanto, Pedro não demonstra muita afeição pelas viagens e só aceita sair com a comitiva rumo aos Gerais por conta da saudade de lá: “Viajar era bom, mas por curto prazo de tempo.” (ROSA, 1969c, p.57). O aprendizado ocorre em meio à travessia, a significação do deslocamento no espaço dá-se com a vivência das situações: “Toda aquela viajada, uma coisa logo depois da outra, entupia, entrincheirava; só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que um pode livrar a ideia do emendado de passagens acontecidas.” (ROSA, 1969c, p.43). Desse modo, na volta da viagem, Pedro Orósio passa a refletir sobre os companheiros e os reais desejos a partir dali:

Mais valia a boa amizade, companheiragem – o Ivo Crônico, o João Lualino, o Veneriano – e a festa, por ser, já que ocasião dela: nas cafuas, perto das estradas, em casas quase de casa negro se ensaiava, tocando caixas, com grande ribombo. Agrado de festar, isso sim, as mocinhas moças, tinha desejos de umas. Ao depois, carecia de retomar seu trabalho costumeiro [...]. (ROSA, 1969c, p.43).

Ao longo de toda a novela, a personagem central demonstra agir com tranquilidade diante das situações, não gostando de se envolver em brigas e em discussões, o que contraria a visão que se tem a respeito de sua aparência física:

Em todo o caso, melhor estava que o Ivo retornasse às boas. A vida era curta para nela se trabalhar e divertir; para que tantas dificuldades? (ROSA, 1969c, p.12).

E, apesar d’ele ser capiau, roceiro muito, as pessoas finas do arraial apreciavam o Pedro – principalmente por seu tamanho em desabuso, forçado assim, dava gosto e respeito. (ROSA, 1969c, p.51).

Contudo, no retorno de viagem, Pedro passa a refletir sobre ela e sobre os companheiros, momento em que notamos uma mudança nos pensamentos da personagem em relação aos falsos amigos:

Em ver que tinham medo dele. Ah, tinham! Aquele Ivo Crônico, ranheta, coçador de costa de mão; aquele Jovelino – eh, bronho, - metade de si mesmo! Aquele Martinho... Companheiros para ele? De muxoxo... Cabeçudo como esse Crônico: pior que se meter o freio na boca dum ruim burro. E o Veneriano pé prancha, e o focinho do Martinho, e esse João Lualino assassinator de gente, todos eles. E o Nemes? Podia algum?! Súcia... (ROSA, 1969c, p.67).

A cilada é tramada por Ivo, aos poucos: primeiramente, convence-o a participar da festa, mostra-se amigo e companheiro, aproveitando para questioná-lo sobre as armas que estava portando. Assim, Pedro é conduzido para a morte pelo traidor:

Todos o rodeavam, à feição de agrados: - ‘Amigos, ôi Pê amigo!’ Pedro Orósio queria andar a fôlego, singular, com muita perna e muito braço, sem cuidando; daquela estatura de passo, nenhum com ele podia se emparelhar. - ‘Que é isso, gente? Tão me levando de charola? Deixa de enrôlo...’ Todos davam a ele a confirmação do riso. - ‘Vamos ir, vamos determinar...’ - o Ivo Cronhco falava, o Ivo era o cabecilho. Carecia de ordem, porque tinham estado bebendo. [...]. (ROSA, 1969c, p.66).

Ouvindo, lembrando e cantando a cantiga de Laudelim Pulgapé, Pedro percorre o caminho para a morte, sem que o saiba, e age, inconscientemente, como um homem que se dirige para o fim, rememorando a origem: “Ao sim, tinha viajado, tinha ido até princípio de sua terra natural, ele Pedro Orósio, catrumano dos Gerais. Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. [...] aquilo sim era ter saudade!” (ROSA, 1969c, p.66). E, despercebidamente, projeta a si mesmo na canção e começa a decifrar o conteúdo da mensagem: “Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua ideia. [...] **Gostava daquela música. Gostava de viver.**” (ROSA, 1969c, p.66).

Nesse processo gradual, Pedro toma consciência de sua força. E Ivo e os demais parecem perceber a mudança de seu estado de espírito e temendo-o, retiram as armas de Pedro Orósio:

Deveras, tinham receio. Pois não era? Um exagero de homem-boi, um homão desses, tão alto que um morro, a sobre. Assim desmarcado, pescoço que não dobrava, braços de tamanduá, inchos de músculos, aquilo era de ferro - se ele estouvava, perigava qualquer sociedade, destruía as certezas. - “Escuta, gente. Escuta, Pê. Vamos determinar...” - falou o Ivo, quando pararam. - “O quÊ?!” “- Pedro Bergo, você tomou demais, você está esquentando. Então, melhor, reservar com a gente sua garrucha e faca, p’ra se guardar... Evita alguma distração que você tenha...” “-Ué, faz diferença?” “- Convinhável dar. O Ivo pode ter razão, Pê...” “- Escola!...” “-Escola o que, Pê? Doideiras...” “- A que te... Tu sabe?!” “- Nome-da-mãe, não, gente! Paz...”. (ROSA, 1969c, p.67).

Até que ao final da narrativa, a quebra da expectativa dá-se pelo fato de, após reconhecer o conteúdo da mensagem, Pedro alterar o seu comportamento, agindo impulsiva e violentamente, de modo que imagem e atitude passam a se corresponder,

estabelecendo a unidade, a identificação entre as características físicas e comportamentais que delimitam a personagem. Como afirmou Bento Prado Jr. (1985, p.198), a recepção do recado enviado pelo morro acaba por se constituir como a história do autorreconhecimento do herói, enquanto herói.

Todavia, Pedro Orósio transcende a condição humana ao vencer o tempo – representado por Ivo **Crônico** – e insere-se na eternidade: “Pedro está além do tempo, imagem sensível da Eternidade [...]” (ARAÚJO, 1992, p.81), o que permite que o aproximemos de um semi-deus: “Pedro, que se inclinava para a terra, salta, agora, pelas estrelas, pelo céu. Sua alma, de atada e restrita aos sentidos do corpo, ao tempo, liberta-se, agora, para o espírito, para a contemplação do Modelo.” (ARAÚJO, 1992, p.93). Já Santos (2009, p.102), considera o protagonista como um legítimo Ulisses sertanejo que vence o vasto mundo e retorna a sua Ítaca – aos Gerais -, afirmando o resgate de uma harmonia de conhecimento – *mythos* e *logos* – cujo divórcio é o fundamento da fragmentação do mundo moderno.

A esse aspecto, liga-se o da traição, da qual Jesus Cristo foi vítima, que também surge como um elemento mítico na novela. Para Zilberman (2007, p.55), Pedro Orósio constitui-se pelo paradigma de Jesus, não tendo o mesmo destino deste, porque é transformado em Moisés, ao entender o recado do morro. Assim, ele se apresenta como um fundador de um povo que se dirige à Terra Prometida, os Gerais.

A estudiosa (ZILBERMAN, 2007, p.55) ainda atenta para o nome Pedro, o qual, primeiramente, pode referir-se ao apóstolo a quem Jesus confiou a difusão de suas ideias e quem, mais tarde, deu início a uma religião. Segundo Wisnik (apud ZILBERMAN, 2007, p.55), “O recado do morro” corresponderia a uma espécie de alegoria da formação do Brasil, em que religião, mito e história se fundem para recriar o sertão mineiro: “Ele é a pedra, a montanha, o touro humano, o gigante filho da Terra.” (MACHADO, 2003, p.117).

O processo de construção do texto, assim, parte do real, vale-se da história, passa pela religião, e, reelaborados, fundem-se à atmosfera sertaneja, concretizando-se na formação do mito:

O contar do conto é, portanto, constante transformar do real em estória, em mito, em imaginação, em alma, em reflexo, em Guimarães Rosa. Ao contar a movimentação do corpo e da alma, isto é, ao contar a vida – a viagem do grupo de Pedro Orósio -, o conto transforma a vida, a viagem, em estória, em imaginação, em lembrança. É imagem da vida. (ARAÚJO, 1992, p.94).

Guimarães Rosa, assim, reproduz o percurso de formação do mito, delimitado por Cassirer (2009): primeiro, há uma sensação mítica dos seres diante de um acontecimento inexplicável à razão (CASSIRER, 2004, p.34) – o morro que fala; em seguida, o “atuar ordenado e duradouro do homem”, envolvendo um processo de identificação (CASSIRER, 2009, p.37) –; depois, o percurso percorrido pelo recado para obter significação e, por fim, a influência do acontecimento mítico na trajetória dos deuses, sendo eles capazes de agir e sofrer como uma criatura humana (CASSIRER, 2009, p.55). É nesse momento que Pedro Orósio toma consciência da armação e reage impulsivamente e todo o processo resulta na mitificação do Morro da Garça e do protagonista.

O mito em formação tem por função, como nas sociedades primitivas, instituir um lugar sagrado – o Morro da Garça – e eternizar a figura da personagem protagonista, Pedro Orósio, que, em meio aos diferentes traços míticos e arquetípicos que o caracterizam – Hércules, Narciso, Sansão, Terra, Moisés, Pedro, o apóstolo –, surge como um arquétipo tradicional do Brasil, representando o sincretismo e a mistura de nossa cultura, o “mundo misturado” construído por Guimarães Rosa.

Nesse sentido, o escritor mineiro utiliza diferentes situações míticas para compor a história do recado do Morro e de Pedro Orósio, o que caracteriza, se tomarmos a reflexão de Raul Fiker (2000, p.79), uma modalidade temática subjacente de permeação do mito na literatura: “[...] ao invés deste contar mais uma vez de Orfeu ou de Prometeu [...] pode-se apresentar uma situação órfica ou prometeica. Ou retomar literariamente algum padrão mítico básico, como o do rito de passagem ou o mito da demanda.” (FIKER, 2000, p.80).

Desse modo, não só no que diz respeito ao protagonista, mas na novela em geral, observam-se essas situações míticas, principalmente, em relação à presença feminina que se mostra, embora camuflada, primordial para o desenvolvimento da trama. A presença feminina permeia todo o percurso da viagem, seja na lembrança, seja nos relacionamentos mantidos nos lugares pelos quais ele passava:

Pena era que a moça Nhazita, segundo se sabia agora, ali não estivesse mais. [...] E essa moça era noiva – o noivo estava por mais de um ano no Curvelo, purgando por crime, prisioneiro de prisão. Parece que se chamava José Antônio. (ROSA, 1969c, p.28-29).

Como se viu, além da motivação do conflito central da narrativa concentrar-se na questão das mulheres com que Pedro se envolvia, o reconhecimento, por parte do



protagonista, do seu destino, dá-se pelo intermédio da voz feminina representada pelas Musas, a mando da Grande Mãe que aparece em forma de Morro da Garça.

#### 7.4. A motivação feminina na trajetória do herói

*Ar assim farto, céu azul assim, outro nenhum. Uma luz mãe, de milagre. (ROSA, 1969c, p.66).*

Os elementos femininos dispersos ao longo da história condensam a função das personagens femininas na novela, as quais ora são construídas por meio de aspectos míticos e arquetípicos, como Dona Vininha, Nhá Selena e Lirinha, ora propiciam sensações míticas à personagem protagonista, como Nelzí.

Todas as mulheres que surgem na narrativa, apesar de serem a causa do plano de morte elaborado para Pedro Orósio, possuem a função de motivá-lo positivamente, de diferentes maneiras, em sua trajetória; por isso, com quanto mais mulheres ele se envolvia, maior era o aprendizado e mais ele descobria quanto a si mesmo. Isso não é compreendido pelos demais vaqueiros que se sentem enciumados, além do fato de ele não querer se casar, prender-se a uma só mulher, representando uma ameaça para eles. Nesse sentido, as mulheres escondidas de “O recado do morro” - porque não fica escancarada a relevância delas na história - aproxima-se da significação de Doralda para Soropita: ela é uma das causas dos conflitos vivenciados por ele, ao mesmo tempo que lhe propicia o bem estar da alma.

Dona Vininha, dona da fazenda Bõamor, representa Vênus/Afrodite, a deusa do amor e da beleza, o que se reflete no nome de sua propriedade. Esta é a mãe de Lirinha, que se casa com seu Nhoto e vai morar em uma “bonita fazenda branca, entre árvores” (ROSA, 1969c, p.41). Observa-se, nesse ponto, a relação entre o amor – Vênus -, a poesia – Lirinha, nome próximo de lira, que, por sua vez, é sinônimo de lírica -, a beleza e o branco: o amor ao lado da poesia recria, renova, purifica, tornando o mundo e as coisas mais belos. A ligação entre esses elementos já aparece em “Cara-de-bronze”, como se viu, concentrando-se na personagem da Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores, que representa a poesia e tem a função de recriar a realidade em busca da salvação de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho.

A promessa de não se casar com “mulher feiosa” feita por Catraz reforça esse aspecto concentrado nas personagens femininas: a valorização da beleza, que,

pertencente à atmosfera mítica criada no sertão, relaciona-se à pureza da alma, como uma tendência platônica.

Temos, também, Nhá Selena, proprietária de outra fazenda pela qual o protagonista e sua comitiva passam. Esta última reflete as diferentes faces femininas comparáveis às fases da Lua – Selene – as quais são as responsáveis por uma vida sexual intensa, sendo este o fator que une Selene a Gaia (PESTALOZZA, 1965, p.21). Nessa unidade entre a terra e a lua destaca-se a presença da noite - que representa o aspecto obscuro da Grande Mãe, de modo que a mulher aparece, na novela, envolta ao aspecto erótico-amoroso e, também, de mistério.

Diferentemente das outras novelas – “Dão-lalalão” e “Cara-de-bronze” -, não temos meretrizes nessa novela, porém, faz-se menção a elas: “Mulher-da-vida, quando passa na rua, e dia de festa, adquire um ar de sobre-dona, desdenha do alto as senhoras e moças-de-família.” (ROSA, 1969c, p.57). Nesta, o narrador diz como deve ser o sentimento das prostitutas diante das demais moças e senhoras, lembrando que estas, no sertão, não são tão mal vistas. Para Guimarães Rosa (1983, p.94) não há, no sertão, a noção de pecado original. Ao contrário, predomina a visão da prostituição sagrada, dominante na Antiguidade Clássica (PESTALOZZA, 1965, p.47).

A lembrança das mulheres é constante e oferece conforto a Pedro Orósio que se sente inibido, por conta de Ivo, e começa a nutrir um sentimento de raiva em relação ao “amigo”:

E Pedro Orósio, pelo que tinha de esperar, repensava na Laura, filha do Timberto, do Saco-do-Mato; e na Teresinha e na Joana Joaninha, do arraial; e em todas. A-prazer-de que não queria deixar de pensar também na Maria Melissa, do Cuba, por causa do Ivo ele sentia uma qualidade de remorso; descontente com isso, do Ivo mesmo era que então começava quase a ter raiva. Andava, andava. (ROSA, 1969c, p.45).

Pedro Orósio mostra-se resistente ao casamento porque acredita que o “remelhor” da vida é conhecer diferentes mulheres a fim de aproveitar a juventude; para ele, a presença feminina tem a função de revigorar o espírito. Assim, o casamento aplacaria os impulsos amorosos e impediria o exercício do poder sedutor (VARGAS, 2007, p.60):

A mais outro gosto, de arrelhar adiante o amigo, que estava sempre volteando e se queixando no mesmo assunto, de que ele Pedro devia de não querer namorar com as moças todas, mas escolher uma, ou as

duas ou três, só, e deixar a cada um outro a de amor de cada um: - “Você sabe, Crônico, o remelhor é ir namorando namoriscando, enquanto elas quiserem. Mocidades...” Então o Ivo arriava a crista, demudava de conversação. (ROSA, 1969c, p.44).

As constantes referências às mulheres demonstram a persistência delas na imaginação do protagonista e a influência nas atitudes dessa personagem:

Baixo um momento, Pedro Orósio esteve namorando, com uma moça ou outra, à incerta. Depois, assim sem prisão de regra, tencionava trançar pelo arraial, resvés, para valer o tempo. Só um tanto, por tudo, agora ele precisava de querer pensar em sua casinha, sua lavoura [...]. (ROSA, 1969c, p.51).

O relacionamento amoroso, assim, apresenta-se como uma necessidade na vida do protagonista porque revigora, permite a saída do tempo e do espaço histórico, inserindo-o na dimensão mítica, do amor e do prazer:

Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidas se podia ter. Melhor, mesmo melhor, era a gente ir aproveitar o ôco 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. (ROSA, 1969c, p.55, grifo nosso).

Dentre as mulheres com quem Pedro se envolve durante a viagem, está Nelzí, irmã de Nilzí, ambas, filhas de Ji Antonho: “Nelzí era a mais bonita. [...]. Um dia tivesse de casar, mas mais tarde, podia mesmo ser com a Nelzí que ele havia-de.” (ROSA, 1969c, p.56). Nota-se, nessa passagem, que, apesar da recusa, o casamento aparece como um desejo, desde que a escolhida seja bonita. A sensação diante da beleza das mulheres é a suspensão no tempo: “Pedro Orósio podia ficar muitas horas perto dela, até se esquecia das outras demais.” (ROSA, 1969c, p.57).

O protagonista mostra-se gentil, protetor e respeitador para com as mulheres ao eleger a Igreja como o melhor lugar para se namorar:

Se entre aquelas vaquinhas que pastavam ali no capim da Vargem, que alguma delas fosse brava, e quisesse bater, ele escorava a bicha, escornava e baqueava – salvava a vida daquelas moças todas, salvava mais era a Nelzí, e era uma imponência, todos tinham de ver, gabar e admirar. Para namoro, de noite é muito mais agradável do que de dia.

Mais festivo, melhor de tudo, é em igreja – todos em seus lugares, o padre naquela solenidade de estado, o harmônio tocando, mulheres cantando; e a gente correndo com jeito o olho, era capaz de namorar com diversas, de uma vez. Quantos anos devia de ter a Nelzí? A Nelzí era a mais velha. (ROSA, 1969c, p.57).

O amor, assim, adquire aspecto divino para a personagem porque por meio dele, Pedro Orósio se recompõe como homem: “[...] ele aproveitava para referir, olhando bem para ela, **se pondo e repondo nesse olhar**. Eh, bem que ele podia passar meses e anos assim pertinho. A Nelzí era **a cabeceira entre todas**, senhorinhazinha, rainha de solertes formosuras, **aquela merecia amor.**” (ROSA, 1969c, p.58, grifo nosso).

Em geral, a personagem feminina representa para o protagonista a base sobre a qual ele se apoia e adquire forças para o trabalho – a mulher é uma cabeceira, aquilo que sustenta e escora o homem, por isso, o respeito e a consideração que devem ser dedicados a elas: “Mas, por cabo do dia, não podia ficar mais tempo. Aquilo ainda não era noivado, como para embroma, dando na vista: o que não é casório é falatório! Disse adeus, com pena. – ‘Amanhã o senhor vem?’ Ah, amanhã ele estava. **Supridamente.**” (ROSA, 1969c, p.58, grifo nosso). A presença feminina, assim, **supre completamente** as necessidades da **mente** e da alma. E, embora creia que Nelzí seria a mulher ideal com quem se unir, não deixa de olhar para as outras:

Ia porque ia, a bem dizer não tinha grandes vontades. Ao mesmo, enquanto durava a reza. Nelzí estava lá, na parte das mulheres, e ela olhava para ele, com sinceras doçuras. Aquela, só sim. A próprio, Pedro por ela desdeixara de namorar as outras. Somente, por habituação, olhara mais uma vez para a Miinha, clara, que estava na escada do côro. Uma vez, ou umas duas. E outras tantas para uma mocinha do Araçá, de vestido vermelho – disseram que a graça dela era Cândida. (ROSA, 1969c, p.60).

É interessante observar que Pedro não vê maldade em agir assim e não o faz com o intuito de magoar as moças e os colegas, é seu instinto, natural: um Don Juan, em certo sentido, sertanejo para o qual a presença feminina é renovadora. Por conta desses aspectos levantados, as mulheres representadas na novela figuram o eterno feminino; ainda que sejam a causa do conflito, elas motivam positivamente o herói, acalantam, renovam e dão forças para o protagonista, como Penélope em relação a Ulisses e Helena a Paris.

Vê-se que o eterno feminino se constrói nas mulheres que não são divinas, a partir da multiplicidade: cada uma contém um aspecto diferente que o caracteriza, por

isso, Pedro se relaciona com várias delas, porque, também, está em busca da eternidade representada pelas personagens femininas. No entanto, esses aspectos reúnem-se em uma única figura: no Morro da Garça. A montanha aparece como o centro da significação feminina na novela, concentrando o aspecto sagrado, ao ser comparada à beleza da palavra que aparece em forma de poesia.

Para Ronaldo de Melo e Souza (2008, p.174), essa aproximação constitui o aspecto mitopoético da novela, pois o Morro apresenta-se como uma musa singularizada como Deusa da Montanha. Essa origem divina da palavra, segundo o autor (SOUZA, 2008, p.174), permite determinar a gênese mitopoética da canção que se forma e se transmite em “O recado do morro”. Barbosa (2010, p.139), em seu artigo, também menciona o fato de o morro surgir como uma musa, um sopro inspirador na produção da arte – o recado que se torna a canção.

#### **7.4.1. O Morro da Garça: a Graça da Grande-Mãe**

*A poesia é também uma irmã tão incompreensível da magia. (ROSA, 1983, p.89)*

No Evangelho segundo João (BÍBLIA SAGRADA, 2000, 1983), deparamo-nos com a declaração: “No princípio era o Verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus.” Assim, por meio da palavra, fundou-se o mundo e as criaturas.

Do mesmo modo, em “O recado do morro”, o Morro da Garça, ao anunciar o caso de vida e morte, adquire a função de recriar o mundo de Pedro Orósio, visando salvar-lhe a vida. Mas a narrativa rosiana diferencia-se da bíblica porque, na primeira, quem assume a iniciativa da fala não é um humano, como o apóstolo João, mas o próprio Morro mítico.

Destaca-se, nesse aspecto, a importância da terra na vida do homem do sertão, o qual deve se guiar por aquilo que a natureza quer lhe dizer. É preciso, para isso, manter uma relação íntima com ela, andar descalço para sentir a terra, o que ilustra a unicidade entre homem e natureza, típica da época mítica e do homem primitivo (MELETÍNSKI, 1987, p.189). No entanto, em “O recado do morro”, como se trabalha com a duplicidade entre *mythos* e *logos*, vemos que o protagonista se divide entre as duas visões. Por isso, inicialmente, não compreende a mensagem da montanha destinada a ele. Até que, diante da arte, predomina a consciência mítica – dada a relação entre poesia e mito -, e o

recado transformado em arte poética permite a identificação por parte da personagem central.

Ronaldes de Melo e Souza (2008), em “A origem divina da saga em ‘O recado do morro’” atenta para as aproximações entre o morro e a palavra e entre as musas e as montanhas, as quais colocam as personagens e os elementos femininos envoltos numa aura sacra, mítica, que envolve o

[...] reconhecimento de que **a origem da poesia em geral remonta à potência telúrica, e não ao sujeito humano**. No contexto antropocêntrico da cultura ocidental, soa muito estranho um morro que fala, pronuncia e revela a verdade acerca do ser do homem e do mundo. (SOUZA, 2008, p.167, grifo nosso).

O aspecto mítico da novela concentra-se, portanto, no fato de um morro se pronunciar como um ser humano. A partir disso, as demais categorias da narrativa – como o narrador, a focalização, o tempo e o espaço – são estruturadas pelo escritor de modo a constituir essa atmosfera que prepara as personagens para o evento mítico destinado ao protagonista. Para o autor (SOUZA, 2008, p.162), em “O recado do morro”, compagina-se o estatuto mitopoético da linguagem rosiana, uma vez que a palavra pronuncia o inaudito e revela o encoberto, assinalando o destino da personagem protagonista. E concentra-se na palavra, pelo fato de ela possuir uma natureza mítica que proporciona a transcendência, o poder de salvação da personagem central: “A fala de potência telúrica tem sentido, porque **o morro simboliza a existência humana em travessia**. O morro é uma pirâmide que representa ‘a passagem que nos conduz do humano àquilo que o transcende.’” (SOUZA, 2008, p.168, grifo nosso).

Desse modo, na novela em pauta, a terra se constitui como uma potência geopoética e não só como um fenômeno geológico, revelando a significação que esta tem para os seres e a sensação sentida por eles diante da grandiosidade e perfeição da natureza. Nesse sentido, a montanha surge como personagem e divide o título de protagonista com Pedro Orósio: “Sem o recado enviado pelo morro, não há recadista nem receptores. O próprio destinatário do recado traz no próprio nome a marca ctônica de sua vinculação com a potência telúrica.” (SOUZA, 2008, p.169). Com isso, podemos afirmar que a presença feminina na novela é que origina a história, compondo a trama de Pedro Orósio.

Agindo como as musas, a montanha constitui-se como uma potência telúrica, deusa ctônica, como afirma Souza (2008, p.170). Essa aproximação é etimológica: o

nome grego das musas se relaciona com a raiz *mont*, representando uma transposição indoeuropeia do denominativo oriental da Senhora da Montanha e do Riacho, como demonstrou o estudioso (SOUZA, 2008, p.170). O Morro, sendo uma montanha, a representação da terra entre os homens, e tendo a função de intervir na trajetória do herói, pode ser visto como a Grande Mãe que tem por objetivo salvar um de seus filhos – dadas as características que permitem aproximar Pedro Orósio a um semi-deus. Esse arquétipo mítico, na tradição antiga, embora esteja condensada no corpo feminino, também se configura como uma ideia, um conceito que remete à origem e à universalidade (PESTALOZZA, 1965, p.25).

Ao pronunciar o recado, compreendido como “mensagem revelada pela potência telúrica”, o Morro da Garça é comparado a Gaia, a Terra, a deidade ctônica por excelência, a primeira profetiza, deusa primordial, ao revelar a origem primeira e o fim último de tudo que existe (SOUZA, 2008, p.170). Sendo assim, agrupa, em si, os diversos aspectos do eterno feminino (PESTALOZZA, 1965, p.24) - aquele que, em suma, dá vida ao espírito humano:

No texto que tem o título latino de *Terrae vis*, que significa força da terra, Guimarães Rosa revela perfeito domínio da antiga concepção mitopoética da terra como potência profética ao citar a passagem em que Cícero afirma, no *De divinatione*, que “uma força emanada da terra” era o que animava a Pitonisa. (SOUZA, 2008, p.170).

Vê-se, assim, que o Morro surge como a musa que profere o recado, semelhando-se a Gaia e também a Geia, as quais são superiores aos demais deuses, porque são resistentes e edificantes, reconciliadoras e consoladoras originárias (LORAU, [199-], p.55). Logo, a mensagem proferida pela montanha-musa e deusa é transformada em poesia porque esta tem o poder metafísico de encantar e renovar proporcionando a transcendência, como vimos em “Cara-de-bronze”.

Assim, a teoria poética construída nessa última novela é colocada na prática em “O recado do morro”, demonstrando a sua força, poder e ligação com a essência feminina que, na novela de Pedro Orósio, está concentrada nas palavras de uma montanha: “A essencialização do mundo só se consuma na poematização da palavra que revela o sacrossanto ser da realidade. O verdadeiro sentido do mundo, dos deuses, dos homens e dos entes intramundanos depende do canto das musas, as filhas de *Mnemosyne*.” (SOUZA, 2008, p.170).

Mnemósine é a personificação da memória, filha de Urano e Geia, pertencente à mais antiga geração divina. (GRIMAL, 2000, p.316): “No poema teo-cosmogônico de Hesíodo, a Terra, a grande deusa primordial, gera, à sua imagem e semelhança, o constelado Céu, para que a cubra toda inteira, e das núpcias do Céu e da Terra nasce *Mnemosyne* [...]” (SOUZA, 2008, p.172).

Em “O recado do morro”, as musas agem, principalmente, em Laudelim Pulgapé; ao ser inspirado por elas, o cantador transforma o recado em canção, a qual adquire valor divino pelo fato de conferir sentido ao mundo de Pedro Orósio. A poesia, assim, revela um acontecimento que está por vir, não algo do passado ou uma profetização, além de demonstrar a essência da personagem protagonista: “A significação das palavras cantadas pelas musas se revela ativa, e não passiva. Elas não significam o mundo como uma ordem cósmica previamente constituída. Pelo contrário, o mundo adquire sentido somente por efeito do canto das filhas de *Mnemosyne*.” (SOUZA, 2008, p.171). Por conta disso, a festa é o local propício à revelação da mensagem em forma de cantiga, pois envolve o canto e dança, traços característicos das musas, – “o canto, que é rito em palavras” (SOUZA, 2008, p.172).

O estudioso (SOUZA, 2008, p.172) afirma que antes de Hesíodo, em sua *Teoofania*, as musas existiam em número de três, sendo veneradas no santuário do monte Hélicon. *Melete*, *Mneme* e *Aoide* manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética: a primeira representa a disciplina indispensável ao aprendiz, a segunda, o vigor da improvisação e da recitação, enquanto a última significa o canto, o resultado harmonioso entre o rigor da composição e o vigor da inspiração – “Três em uma ou uma em três, a trindade divina das musas constitui a essencialidade da poesia, que se caracteriza pela tensão harmônica do rigor racional e do vigor passional.” (SOUZA, 2008, p.173).

Em “O recado do morro”, essa tríade está integrada na montanha – uma vez que o símbolo do impessoal feminino, Geia, é unificador – “[...] falar-se-á, assim, do mito da feminidade em ação como mistério reconciliador do mundo.” (LORAUX, [199-], p.55). Além disso, estão representadas nos próprios recadeiros, demonstrando a recriação rosiana do mito – as musas são, na verdade, os próprios recadeiros. Gorgulho, Catraz, Guégue, Joãozezim, Nominedômine e o Coletor contêm os traços da musa *Mneme* – “o vigor da improvisação e da recitação” -, enquanto Laudelim Pulgapé representa a musa *Aoide*: a união do rigor e do vigor, concedendo significação ao recado. Portanto, a musa surge como uma potência telúrica e cosmogônica, “[...] que



revela o saber acerca do destino do homem e do mundo, constitui o remoto substrato mitopoético, que subage na trama simbólica do drama representado [...]”. (SOUZA, 2008, p.173).

Antônio Donizetti Pires (2007, p.25-26) sintetiza o processo de formação da mitopoesia em “O recado do morro”, que se apresenta sob duas faces complementares: a) está profundamente ligada a uma representação mitogênica do mundo e do universo (a cantiga que lentamente desabrocha, em “O recado do morro” e b) pode valer-se dos mitos (mas também do acervo cristalizado de tópicos e temas, dando-lhe novos sentidos) de várias tradições, como a greco-romana, a judaica e a cristã, “[...] para contrapor a coesão e a unidade do tempo mítico com o esfacelamento do mundo moderno, não mais apegado a valores absolutos.” (PIRES, 2007, p.26).

Esse diálogo entre as diferentes tradições e a realidade sertaneja é estabelecido pelo narrador na novela em questão, havendo um processo de adaptação das primeiras ao sertão:

Na transposição mitopoética, o monte Hélicon se transmuta no Morro da Garça. O estatuto musal do Morro da Garça se comprova na solenidade da comparação proposta pelo narrador, em que o morro e a **palavra se associam como denominações equivalentes da mesma potência responsável pela revelação da verdade do ser e dos entes [...]**. (SOUZA, 2008, p.173, grifo nosso).

#### **7.4.2. O eterno feminino: o papel dos mitos e arquétipos femininos em *Corpo de baile***

Nesse processo de formação do mito por meio da poesia, destaca-se a presença feminina ao longo de toda a narrativa de que tratamos: primeiramente, o recado se origina de um elemento mítico feminino; em seguida, vemos que a motivação do conflito entre protagonista e Ivo Crônico também se resume à presença feminina; e, por fim, a completude do ser, para Pedro Orósio, consiste na união entre homem e mulher. O feminino, desse modo, é que fundamenta a instituição do mito na novela, propiciando o autoconhecimento ao protagonista e o reconhecimento de sua condição de homem.

Em “O recado do morro”, como se trata da novela central de *Corpo de baile*, agrupam-se os eixos temáticos de *Corpo de baile*, os quais são anunciados em “Campo geral”: a viagem, a existência do homem no sertão, a significação deste para os sertanejos e o amor. Embora a novela trate da travessia de vaqueiros em uma viagem

exploratória e a presença feminina passe despercebida, observa-se que nela se encontra, na verdade, a origem de tudo.

Como acontece com os demais temas, há, na novela em questão, a concentração de todas as formas e aspectos do tema mítico e arquetípico do eterno feminino, que, como se viu, está presente nas demais novelas. Isso porque, nesta, há a figurativização concreta da Grande Mãe representada em sua forma original, como uma montanha, como terra, Gaia, o “centro do universo”, “força geopoética”, “matriz absoluta de tudo o que existe” (SOUZA, 2008, p.184). Assim, os aspectos que envolvem a deusa matriarca, como a proteção, o acalanto, a cosmicização do caos, o conforto, a salvação da alma e a relação com a natureza (PESTALOZZA, 1965) disseminam-se pelas demais narrativas, surgindo de diferentes maneiras nas personagens femininas, mas representado em sua forma pura em “O recado do morro”. Por meio deste arquetipo mítico, distinguem-se as personagens femininas das masculinas, aproximando-as do aspecto divino.

O eterno feminino, desse modo, corresponde à essência feminina que se faz presente ora em personagens construídas por caracteres físicos e psicológicos ora nas menções e lembranças dos protagonistas em que elas adquirem existência etérea. Portanto, as personagens femininas, embora possam se constituir como corporalidade, como matéria, são mais do que isso, pertencem ao estado metafísico, o qual propicia a transcendência dos seres. Assim, Dona Rosalina, Maria da Glória, Lalinha, Doralda, Nhorinhá e Nelzí aparecem ao lado de Izilda, de Inácia Vaz, da Moça Branca-de-todas-as-Cores, da presença das musas e do Morro da Garça, por conta da função comum que adquirem na trajetória das personagens masculinas, alterando, modificando ou ampliando seus horizontes.

Sendo corpo e alma, a mulher é a própria poesia que refaz a vida do homem, daí o seu aspecto mítico: recria e renova a realidade, sendo a representação do eterno feminino no sertão de Guimarães Rosa.

## **8. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

No capítulo “Concepções sobre mito e arquetipo” apresentamos os conceitos e ideias que envolvem o mito e o arquetipo, desde seu aspecto sagrado – estudado por Mircea Eliade (2010) (1992) ([19--]) e Georges Gusdorg (1953) -, passando para as relações destes com a literatura, em que abordamos as propostas teóricas de Ernt

Cassirer (2009) (1994) (1977) e de Eleazar Meletínski (2002) (1987), teóricos que se pautam na vertente simbolista do mito. Relacionando as propostas desses autores e considerando as observações contidas no prefácio de Victor Jabouille (2000, p.9), concluímos que o mito é uma maneira distinta de expressar o pensamento e a cultura, constituindo-se como uma visão de mundo, um modo de pensar. Isso acontece por meio de uma linguagem diferenciada, uma vez que o conteúdo a ser exposto afasta-se do comum, do ordinário. Diante desse aspecto, o mito tem a função de fazer com que os homens entendam a si mesmos, o mundo, permitindo, também, a vivência da fantasia e da realidade, além do trânsito entre elas.

Vimos que, na literatura, o mito faz-se presente por meio de temas mitológicos – as paixões, o embate entre o bem e o mal, o caso e cosmo -, em uma estrutura mítica que propicia a suspensão do tempo e do espaço. Nesse sentido, os homens alcançam o estado transcendente, por meio do qual entendem a si mesmos e ao mundo.

Um panorama dos conceitos e princípios da Antiguidade Clássica que fundamentam os mitos e arquétipos femininos, como a prostituição sagrada, a questão do adultério, da exogamia etc permitiu a exposição do estudo do mito na obra de Guimarães Rosa, destacando a importância deste na construção das personagens e do sertão mineiro. Por sua vez, as personagens femininas aparecem como representações míticas, influenciando na condução das personagens masculinas; esses aspectos, que se refletem nas ações das personagens, advêm dos traços míticos atribuídos, primeiramente, ao sertão mineiro. Segundo Carrière (apud BRICOUT, 2003, p.31), dada a dominação da natureza pelo homem, os mitos são adaptados de acordo com as novas relações que surgem entre o homem e a natureza, acompanhando a velocidade das inovações e das produções no mundo atual, levando mesmo à dominação de outros homens. Destarte, Guimarães Rosa fundamenta-se na realidade sertaneja para recriar os mitos por meio das relações que ali se estabelecem.

Com essas ideias, em geral, foram feitas as análises das novelas: “Dão-lalaão”, “Cara-de-bronze” e “O recado do morro”, buscando-se demonstrar que os traços míticos e arquetípicos atribuídos às personagens, tanto masculinas quanto femininas, advêm da manipulação das categorias narrativas, como narrador, focalização, tempo e espaço; estas também constroem a atmosfera mítica sertaneja, pela qual as personagens são contaminadas. E, como proposto, atentou-nos para as relações estabelecidas entre personagens femininas e masculinas, observando a função e o papel desempenhando por elas na trajetória dos protagonistas.

Constatou-se que as articulações discursivas dos narradores são, na maior parte das vezes, responsáveis pela estruturação mítica das novelas, de modo a reproduzir o sertão mineiro, espaço propício à recriação dos mitos e arquétipos. Nesse processo, contribui a reelaboração da linguagem empreendida por Guimarães Rosa, além da presença constante da poesia – aquela em que a palavra adquire valor sagrado:

Nos relatos da Criação de quase todas as grandes religiões culturais, a Palavra aparece sempre unida ao mais alto Deus criador, quer se apresente como o instrumento utilizado por ele, quer diretamente como o fundamento primário de onde ele próprio, assim como toda existência e toda ordem de existência provêm. (CASSIRER, 2009, p.65).

No contexto de produção da obra, o escritor mineiro resgata o valor metafísico da poesia inserindo-a no sertão mineiro na tentativa, bem-sucedida, de transformar o espaço em algo universal, mítico, de forma a resistir ao tempo.

Alfredo Bosi (2000, p.165) afirma que, na atualidade, a poesia encontra dificuldade para se integrar no discurso corrente da sociedade, originando o símbolo fechado, o canto oposto à língua da tribo, autodesarticulação e o silêncio. Essas formas estranhas não constituem o ser da poesia, mas “[...] apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.” (BOSI, 2000, p.165). A poesia, assim, tem de aparecer camuflada, como vimos em “Cara-de-bronze” e em “O recado do morro”, de modo que, quando menos se espera, estamos em contato direto com ela – experiência vivida por Pedro Orósio.

Segundo o autor (BOSI, 2000, p.166), na tentativa de resistir ao tempo, ela se vale de diversas faces, sendo a **poesia mítica**, a primeira delas. Essa concepção pode ser percebida na declaração de Guimarães Rosa ao ser apontado como um revolucionário da língua:

Não sou um revolucionário da língua. Quem afirme isto não tem qualquer sentido da língua, pois julga segundo as aparências. Se tem de haver uma frase feita, eu preferia que me chamassem de reacionário da língua, pois quero **voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem.** (ROSA, 1983, p.84, grifo nosso).

A palavra, assim, retornando à origem, ao mito, torna-se poesia, para o escritor mineiro. O que Bosi (2000, p.167) aponta é o caminho contrário: a poesia faz renascer o

mito e assim, valoriza-se a palavra. No entanto, ambas as perspectivas conjugam-se no ponto em que destacam a necessária relação entre mito e poesia: “[...] a fala mitopoética deplora as úlceras que o dinheiro fez e faz na paisagem [...] e tenta reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*.” (BOSI, 2000, p.173). Logo, o mito também está a favor de um tempo histórico em que a poesia recompõe a alma, o espírito e o “universo mágico que os novos tempos renegam”. (BOSI, 2000, p.174). E, na tentativa de recuperar o paraíso perdido, a poesia mítica tem o papel de humanizar as carências humanas, dentre elas, o amor (BOSI, 2000, p.179).

A partir do exposto, afirma-se que é por meio dessa perspectiva mitopoética que as personagens tentam decifrar os enigmas da existência e a dualidade constante em *Corpo de baile* - a vida e a morte – almejando a transcendência do universo caótico. A transformação deste em cosmos, dá-se, na maioria das vezes, pela presença significativa das mulheres e do relacionamento amoroso mantido com elas, em que a poesia mítica exerce papel fundamental, como afirmou Bosi (2000, p.179). Nesse sentido, sentimento e razão, *mythos* e *logos*, misturam-se nas configurações da realidade objetiva e mítica das personagens.

Em “Dão-lalalão”, novela em que a personagem feminina se destaca por influir na condução da personagem protagonista, sendo uma causa e, ao mesmo tempo, a solução do conflito vivenciado por Soropita, observa-se, claramente, a perspectiva simbólica do mito. Soropita vivencia um conflito interior justamente pelo fato de, ao possuir um modo de ver mítico (evidenciado na relação com a natureza e em seus desejos de transcendência), deixa-se levar pelos julgamentos, pensamentos e atitudes sociais. Estes contaminam a sua consciência mítica e fazem com que ele tenha uma visão alterada dos acontecimentos. Desse modo, ao ver-se diante de Doralda, pelas sensações que ela desperta, propiciando momentos de exaltação e paz interior, sente-se suspenso no espaço e no tempo, mas logo se depara com o real – o fato de ela ter sido prostituta – e, com isso, cria situações, hipóteses para condená-la, sendo influenciado pela recepção da sociedade em relação a esse papel social.

Em Doralda, ao contrário, notamos a predominância do pensamento mítico. Para ela, não há distinção de raça, perigo em ter vícios, não existe malícia, pudor, pecado no sexo e problema em não ser mãe. Ela é guiada por outros princípios: aqueles que satisfazem corpo e alma e não a opinião da sociedade. Consciente de seus poderes de

atração e sedução, ela manipula e sabe agradar Soropita, omitindo, muitas vezes, alguns acontecimentos apenas para não aborrecê-lo.

O choque das visões é o motivo das situações conflituosas vivenciadas, na imaginação, por Soropita. Assim, entre o mito e o fato, ele se constitui como um ser ambíguo, podendo ser representado pelo arquétipo do duplo, como delimitado por Meletínski (2002, p.95), em que o caos e o cosmo confluem em uma só personagem. No entanto, ao fim da novela, quando o protagonista se vê livre das ameaças representadas por Dalberto e pelo negro Iládio, parece haver o estabelecimento do cosmo.

Essa passagem entre o caos e o cosmo só é possível pelo intermédio de Doralda. A personagem é construída sob os aspectos míticos e arquetípicos advindos de Afrodite, de Pandora, da Grande Mãe, mas, sendo humana, constitui-se como uma mulher-deusa, uma *Potnia* grega; por isso, adquire poderes divinos por meio dos quais ela pode agir na transcendência do estado caótico do marido. Soropita demora a perceber que a sua salvação se concentra em Doralda; esta, sendo ambígua (apesar da essência divina, preza as coisas “mundanas”, como um bom vestido de seda), confunde-o e mantém um mistério em torno de sua existência, o que, praticamente, enlouquece o protagonista.

Contudo, a mulher de Soropita, representando o equilíbrio por si só, garante ao protagonista os prazeres que o conduzem ao mundo mítico, onde não há medo, dor e amarras espaço-temporais (NASCIMENTO, 1999, p.130). Logo, a partida para o Campo Frio desejada, ao fim da novela, representa a ideia de recomeço pelo deslocamento no espaço, reforçando a questão da viagem presente na maioria das novelas de *Corpo de baile* (NUNES, 1969).

Além de “Dão-lalalão”, podemos observar essa questão em “Campo geral” – “Despertava exato, dava um recomeço de tudo.” (ROSA, 1970, p.98), em “Buriti” – “Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe.” (ROSA, 1969a, p.83). - e em “A estória de Lélío e Lina”: “ - 'Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por cansaço aqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...” (ROSA, 1965, p.243).

Em “Cara-de-bronze”, o deslocamento no espaço representa a possibilidade de renovação da vida, já que o protagonista pede a Grivo que busque as poesias e belezas da terra natal, as quais representam a salvação da alma. Tamanha é a significação da viagem para os sertanejos, que Grivo se torna o “mundo da viagem” (ROSA, 1969, p.119). Em “O recado do morro”, observamos uma tripla viagem: a do recado que

transita entre as diferentes vozes até chegar a Pedro Orósio, a da comitiva liderada pelo enxadeiro e a viagem interna em que o protagonista reconhece a si mesmo; desse modo, a viagem aproxima-se da própria vida – “E assim seguiam, de um ponto a outro, por brancas estradas calcáreas, como por uma linha vã, uma linha geodésica. Mais ou menos como a gente vive. Lugares.” (ROSA, 1969, p.13). A viagem adquire caráter mítico e metafísico, pois é por meio dela que as personagens reconhecem a si mesmas e a seus desejos, tendo função redentora muitas vezes.

Pode-se constatar, por meio desse traço comum apontado nas novelas, a íntima relação que as personagens estabelecem com a terra, em que o espaço parece agir sobre o destino, como se buscou evidenciar na análise da novela “O recado do morro”. Nesta, tamanha é a intimidade entre o enxadeiro Pedro Orósio e a terra, que esta se sente responsável por ele, anunciando a sua morte na tentativa de salvá-lo. Isso condiz com o aspecto uno da obra de Guimarães Rosa apontado por Candido (1983, p.306), que se caracteriza pela fusão entre homem e sertão; e esta só pode ser compreendida somente quando se adentra ao universo sertanejo, uma vez que “O Sertão é o Mundo.” (CANDIDO, 1983, p.309).

Outros temas míticos são comuns entre as novelas, demonstrando a unidade de *Corpo de baile* como a importância do narrar; a ambiguidade; a significação dos nomes; a presença do menino mítico (Miguilim, Dito, Grivo e Joãozezim); o complexo de Édipo (presente em “Campo geral”, na devoção de Miguilim pela mãe -, em “Uma estória de amor” – o pé machucado de Manuelzão -, em “A estória de Lélío e Lina”- provável incesto entre as personagens - e em “Cara-de-bronze” – o parricídio, a solidão); a ideia da prostituição sagrada (essencial na construção das personagens, como Jiní, Doralda, Nhorinhá, e no modo como elas são vistas no sertão); e o amor – necessidade constante na vida das personagens, como demonstrou Nunes (1983, p.155): “[o amor] possui uma dimensão cósmica universal. Força atrativa, irradia-se do objeto amado, o qual imanta os seres, seduz as almas e cativa-as em sua substância.” Destacando-se, dentre este, a presença das personagens femininas, determinantes nas histórias.

Além da ideia da prostituição sagrada - “[...] a ausência de degradação e de malícia nas prostitutas, que nem sempre são figuras secundárias, circunstanciais.” (NUNES, 1983, p.148) -, podemos observar outras semelhanças entre elas que permitem a delimitação de um processo comum na sua construção. Destacam-se,

primeiramente, a presença de três mulheres que marcam a trajetória dos protagonistas, respectivamente, Miguilim, Manuelzão, Lélío, e Miguel, Miguilim adulto.

Sucintamente, em “Campo geral”, temos Vó Izidra, Nhanina e a presença discreta de Siãrlinda, salientando o aspecto maternal, de proteção, acalanto e aprendizado visto em todas elas. Em “Uma estória de amor”, vemos D. Quilina, a mãe, Leonísia, a nora e Joana Xaviel, a mendiga contadora de estórias, três diferentes aspectos que influem na travessia de Manuelzão. N’ “A estória de Lélío e Lina”, Jiní, meretriz, Sinhá Linda, a Virgem, e Dona Rosalina, Maria-Madalena (santa e “puta”), representam as diferentes necessidades do protagonista. E em “Buriti”, deparamos com a figura de Maria da Glória, livre e destemida, Behú, enclausurada em si mesmo e Lalinha, em busca de sua identidade, as quais auxiliam Miguel no processo de autoconhecimento. Em “Dão-lalalão”, deparamos com a presença de Doralda, Izilda e Analma; no entanto, nessa novela, observamos um aspecto diferente das demais citadas. Nesta, tanto Izilda quanto Analma confluem em Doralda, pois são projetadas a partir da existência desta.

Em “Cara-de-bronze”, por sua vez, não nos deparamos com três mulheres, mas, vemos em uma, na Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores, os três diferentes aspectos: a terra mãe, a terra primordial e a árvore da vida – Nhorinhá, Beatriz e Helena. “Substrato do mundo, agente de criação, confunde-se com a Palavra, que a torna manifesta e sensível à imaginação.” (NUNES, 1969, p.194). Já em “O recado do morro”, as diversas mulheres citadas ao longo da narrativa – Maria Melissa e Nelzí, por exemplo - condensam-se, por conta da função na narrativa, na figura do Morro da Garça, figurativização da Grande Mãe, Gaia, a terra. Proferindo o recado que visa salvar a vida do protagonista, ela se apresenta, também, como Mnemósine que reúne em si as três antigas musas, anteriores à criação de Hesíodo: *Melete*, *Mneme* e *Aoide*, as quais manifestam três aspectos indissociáveis da natureza e da função poética.

Observa-se que o simbolismo do número três permeia as personagens femininas, demonstrando que o enigma presente na antiguidade clássica permanece: a mulher tendo que ser vista por um viés múltiplo. Isso pode ser visto na existência das Horas, das Moiras, das Cárites, das Keres, das Nereides, das Oceânides, que, apesar de serem três, são representadas por um único nome. Sobre essa constante, Loraux ([199-], p.47) afirma não haver uma explicação correta, certa, há apenas hipóteses, como a de que se trata do gosto clássico por personagens plurais, como se estas fossem a ilustração, no plano divino, dos problemas encontrados na conquista do número. A tríade seria, talvez,



a formulação do plural para os gregos, em oposição ao dual e ao singular, de modo que o feminino é visto de maneira menos homogênea pelos deuses. Assim, na tentativa de decifrar o mistério que envolve o universo feminino, cria-se a multiplicidade por não se compreender a identidade, a unidade que caracteriza cada mulher.

Sendo assim, as diferentes mulheres determinam diferentes tipos de amores. Sobre isso, escreveu Luiz Roncari (2004, p.134) em *O Brasil de Rosa* em que reflete sobre a teoria dos três amores na obra de Guimarães Rosa, a qual se origina no conto “São Marcos”, de *Sagarana*, em que se evidenciam as três “árvores tutelares”: “Lá se reuniam os três arquétipos fundamentais que regiam as várias dimensões da experiência amorosa. Eles aparecem como três árvores imensas na cabeceira da lagoa oval e especular.” (RONCARI, 2004, p.134).

Resumidamente, a primeira árvore representa o amor puramente carnal, fálico, masculino, instintivo, que visa a satisfação sexual, a ereção incessante. A segunda é feminina por excelência, simboliza o amor sensível, puramente humano, voltado para satisfazer apenas os sentidos. Já a terceira diz respeito ao amor gerador e fecundo, contendo o masculino e o feminino, é a árvore geratriz da vida, é inteira, possibilita a continuidade de tudo, por isso, transcende, traz futuro, permanência e imortalidade (RONCARI, 2004, p.136-137).

Benedito Nunes (1983, p.145) elabora, também a sua teoria em torno do tema, baseado nas três personagens de *Grande sertão: veredas*, Otacília, Diadorim e Nhorinhá. O autor (NUNES, 1983, p.145) afirma que, na relação entre essas três espécies de amor, há diferentes formas e estágios de um mesmo impulso erótico: o primitivo e caótico, em Diadorim, o sensual em Nhorinhá e o espiritual em Otacília, os quais se relacionam em uma dialética ascensional – do sensível ao inteligível, do corpo à alma, da carne ao espírito<sup>20</sup>. Essas premissas balizam a erótica de Guimarães Rosa, em que “[...] o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros*.” (NUNES, 1983, p.148). Desse modo, o amor carnal, em Guimarães Rosa, gera o espiritual e nele se transforma, e é só por isso que é válido, de acordo com o estudioso (NUNES, 1983, p.156).

Diante do exposto, vemos que as personagens femininas das novelas analisadas, a partir da caracterização e ação na narrativa, estabelecem as relações com as

---

<sup>20</sup> Movimento este que delimita a disposição de nossas análises em relação à presença/ausência das personagens femininas.

masculinas, transitando entre um aspecto e outro. É interessante observar que, sendo a primeira, a segunda ou a terceira árvore, vivendo um amor espiritual, carnal ou caótico, todas elas atuam de forma semelhante na trajetória dos protagonistas: cada uma, com seu modo de ver e ser, permite a transcendência a eles porque lhes oferecem o alívio e renovação da alma, seja pelo prazer sexual, seja pela lembrança, seja pela capacidade de alterar a trajetória deles, fazendo-os se sentirem diante da eternidade. Esses elementos, assim, estão, todos, reunidos no tema mítico e arquetípico do eterno feminino, o qual se configura por diferentes aspectos, sendo representando pela corporalidade feminina, ou apenas, como uma ideia, como afirmou Pestalozza (1965).

Múltiplas e unas por conta de um aspecto comum – o eterno feminino –, Guimarães Rosa concede traços míticos e arquetípicos às personagens femininas das novelas de *Corpo de baile*, os quais se mesclam ao papel social assumido por elas, ora contrariando-o, ora reafirmando-o, o que também contribui para a ambiguidade, geradora de mistérios em torno delas. Como podemos observar em Joana Xaviel, mendiga contadora de histórias: o papel social - negativo para a sociedade -, não condiz com a atmosfera positiva criada pelo aspecto mítico e arquetípico concedido a ela, uma vez que as histórias são acalentadoras. Isso também pode ser visto em Doralda; sendo ex-prostituta, perante as leis da sociedade e da religião, jamais alcançaria o reino celeste, o paraíso arquetípico. No entanto, pela caracterização mítica, é ela quem propicia a salvação da alma do próximo, a sua redenção; e, unindo-se a ele, alcançam o eterno, e isso é o mais importante na narrativa: “[...] o amor é coragens. E amor é sede depois de se ter bem bebido...” (ROSA, 1969a, p.61).

Conclui-se, pelo exposto, que, na obra analisada, no que diz respeito à utilização do mito pela literatura, ocorre o processo de remitologização apontado por Meletínski (1987), pois o escritor mineiro traz para o sertão mitos e arquétipos clássicos, literários, bíblicos, realocando-os e adaptando-os à atmosfera sertaneja, como pôde ser visto na construção das personagens tanto femininas – Doralda, Moça Muito-Branca-de-todas-as-Cores e Nhorinhá – quanto masculinas – Soropita, Cara-de-bronze, Grivo e Pedro Orósio.

Isso consiste no que Raul Fiker (2000, p.58), ao elencar as formas de permeação do mito na literatura, denomina como “modalidade direta tradicionalmente imposta” – aquela em que há a utilização extra-mítica do mito, em que este é adaptado à realidade comum, levando em consideração o aspecto estético e ético, não mais religioso – e a “modalidade temática subjacente” – utilização de arquétipos literários, de padrões

míticos subjacentes e do mito-criticismo -, sendo essa última a mais recorrente nas novelas.

Guimarães Rosa vale-se de diferentes situações míticas e aglomera várias delas em uma só personagem, atribuindo-lhes um novo sentido ao inseri-las no sertão mineiro. Isso pode ser visto em Pedro Orósio: aproxima-se de semi-deuses, como Hércules e Narciso, de deuses, a Terra e Mercúrio, de personalidades bíblicas – o apóstolo Pedro e Sansão. Todas estas, reunidas na personagem protagonista de “O recado do morro”, conferem um aspecto singular à construção de uma figura sertaneja que é, portanto, mitificada a partir da utilização de outras fontes míticas.

Embora o escritor mineiro atribua maior importância à realidade mítica, como demonstra em carta do dia 25 de novembro de 1963 endereçada ao tradutor italiano Edoardo Bizarri:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros são “antiintelectuais”, defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana. [...] Por isto mesmo, como apreço da essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los: a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) \*enredo: 2 pontos\*; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. [...]. Dei toda essa volta, só para reafirmar a você que os livros, o *Corpo de baile* principalmente, foram escritos, penso eu, neste espírito.” (ROSA, 2003, p.90)

A poesia aparece como o elemento central em *Corpo de baile* e adquire aspecto universal por permitir o entendimento entre estrangeiro e nativo e o autoconhecimento por parte das personagens, como foi visto em “O recado do morro” e em “Cara-de-bronze”. É sob ela que os recursos narrativos – narrador, focalização, tempo e espaço – e os míticos estruturam-se para originar a prosa poética e a mitopoesia rosiana, como demonstrado nas análises. Além disso, a mistura entre realidade mítica e histórico-social apresenta-se como uma tendência nas obras rosianas, constituindo o rosiano “mundo misturado”, o qual foi explorado por Davi Arrigucci Jr (1994).

Superficialmente, isso pôde ser observado nas três novelas. Em “Dão-lalalão”, faz-se menção à escravidão com a figura do preto Iládio; em “Cara-de-bronze”, reproduz-se a organização patriarcal do Brasil pela figura do protagonista Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, enquanto na novela de Pedro Orósio, aborda-se a formação colonial brasileira que se pautava sobre três poderes: o econômico, representado pelos

fazendeiros, a cultura letrada e o clero. Sendo assim, parte-se da realidade para a instauração do mito, porque

O homem do sertão não se compreende tão-somente como categoria sociológica, mas como dimensão ontológica da vida que se compraz em recriar continuamente a si mesma. A visão do sertanejo como símbolo dinâmico do homem criativo desautoriza a interpretação do mundo do sertão como cultura arcaica e atrasada em relação à pretensa superioridade da cultura urbana. (SOUZA, 2008, p.166).

Assim, os processos de adaptação, recriação e fundação do mito, presente em *Corpo de baile*, constituem-se pela mescla de diferentes mitos e arquétipos da antiguidade clássica, advindos também de diferentes tradições, como a judaico-cristão, o brahmanismo, o hinduísmo, entre outras. Esse processo configura a universalidade característica da obra de Guimarães Rosa, em que confluem a tradição e a modernidade, o erudito e o popular, estabelecendo o elo entre o particular e o universal que está na essência do mito. Conforme Cassirer (2009, p.46), “[...] o particular está eternamente submetido ao geral por intermédio do qual justamente é ele constituído e torna-se inteligível em sua singularidade.”

O sertão, logo, é configurado como um lugar transcendente, que propicia a elevação da alma também por meio de suas personagens femininas que são a representação do eterno feminino, “atração que guia o desejo do homem no sentido de uma transcendência” (MANGUEL, 2008, p.165).

Além do aspecto divino, religioso e metafísico que caracteriza as mulheres e o eterno feminino que as delimitam, o modo como elas influenciam a trajetória dos heróis também está relacionado a um saber tipicamente feminino – o intuitivo e imaginativo (BARBOSA, 2009, p.176). Este é que permite a influência positiva das personagens femininas na trajetória do herói, porque, em geral, a razão objetiva, masculina, não é capaz de guiar o homem.

Portanto, as mulheres valorizam um diferente tipo de conhecimento, a razão noturna, a conciliação dos contrários, relacionados à simbologia do feminino em diversas culturas - como aponta o estudioso (BARBOSA, 2009, p.150) - que se contrapõe à razão diurna, masculina, que busca a transformação e a superação das contradições. A razão objetiva, apenas, conforme Barbosa (2009, p.150), é incapaz de guiar o homem, e, a intuição e a imaginação, associadas ao eterno feminino, exercem função primordial na jornada do ser humano, de modo que masculino e feminino

complementam-se e, unidos, representam a totalidade humana – o homem humano – em meio à travessia: “Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus.” (ROSA, 1969a, p.21).

## REFERÊNCIAS

- ALVES, R.; MORAIS, R. de. et al. **As razões do mito**. Campinas: Papyrus, 1988.
- ARAÚJO, E. L. de. A trama estética nos horizontes de leitura de “Dão-lalalão”.
- TEIXEIRA, L. F.; HOLANDA, S. A. de O. **Guimarães Rosa: novas perspectivas**. Curitiba: CRV, 2010. p.29-45.
- ARAÚJO, H. V. de. **O espelho**: contribuição ao estudo de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O roteiro de Deus**: dois estudos de Guimarães Rosa. São Paulo: Mandarim, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A raiz da alma**. São Paulo: EDUSP, 1992. (Col. Criação & Crítica; v.10).
- ARRIGUCCI JR., D. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos/CEBRAP*, v.40, 1994, p.7-29. Disponível em [http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626\\_o\\_mundo\\_misturado.pdf](http://www.novosestudios.com.br/v1/files/uploads/contents/74/20080626_o_mundo_misturado.pdf), acesso em 23 de janeiro de 2013.
- BARBOSA, A. J. Estudo interpretativo de “O recado do morro”. In: TEIXEIRA, E. L. F.; HOLANDA, A. de O. (Orgs). **Guimarães Rosa: novas perspectivas**. Curitiba: Editora CRV, 2010. p.133-162.
- BARBOSA, F. L. **Mito e literatura na obra de José Saramago**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – Campus de Araraquara. Araraquara, 2009. 212p.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Claretiana, 2000.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANNABRAVA, E. Guimarães Rosa e a linguagem literária. In: COUTINHO, E. F. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.264-270.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.294-309. (Coleção Fortuna crítica; v.6).
- CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Antropologia filosófica**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 11 ed. Com a colaboração de André Barbault et al., coordenação de Carlos Sussekind e tradução de Vera da Costa e Silva et al.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

COSTA, A. L. M. O mundo escutado. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.9, n.17, p.47-60, 2º sem. 2005.

DIAS JÚNIOR, C. A. C. **A contradança poética**: poesia e linguagem em “Cara-de-Bronze”. Paraná: CRV, 2011.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994. (Princípios).

DUARTE, L. P. Poder, morte e poesia em “Cara-de-Bronze”. **Nonada**: letras em revista, ano 1, v.1, p.99-110, ago./dez., 1997.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. 6.ed. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **O mito do eterno retorno**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, [19--].

FANTINI, M. Relato de uma incerta viagem. In: \_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa**: fronteiras, margens, passagens. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.185-204.

FARIA, E. B. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de *Corpo de Baile***. Araraquara, 2008. 204p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

GARBUGLIO, J. C. Um salto no oco do sertão. **Almanaque**, Cadernos de literatura, n. 7, p.95-104, 1978.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].

GEORGOUDI, S. Bachofen, o matriarcado e a antiguidade: reflexões sobre a criação de um mito. In: DUBY, G; PERROT, M. (Org.). **História das mulheres no Ocidente**. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, [199-].p.569-576.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios, v.2).

GRASSI, E. **Arte e mito**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Livros do Brasil, 1960.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução: Victor Jabouille. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUSDORF, G. **Mythe et métaphysique**: introduction a la philosophie. Paris: Flammarion, 1953

HOUAISS, A. **Minidicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JABOUILLE, V. Introdução à edição portuguesa. In: GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4.ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

JANUÁRIO, S. A. R. **Do amor humano ao amor divino**: correspondências entre “Dão-lalalão (o devente)” e *A divina comédia*. Belo Horizonte, 2011, 154p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

KIELING, M. S. Elementos simbólicos e mitológicos em “Cara-de-Bronze”. In: ZILBERMAN, R. **Corpo de baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.73-84.

LEONEL, M. C. de M. Imagens de animais no sertão rosiano. **Scripta**: Belo Horizonte, v.5, n.10, 1º sem. 2002. p.286-298.

\_\_\_\_\_. O amor em novelas de *Corpo de baile* de Guimarães Rosa. In: **Seminário do GEL**, 60., 2012. Programação do 60º Seminário do GEL. São Paulo: GEL, 2012. Disponível em <http://gel.org.br/detalheResumo.php?trabalho=8535>, acesso em 05/09/2012.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa alquimista**: processos de criação do texto. Tese de doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985. 349p.

LORAUX, N. O que é uma deusa?. In: DUBY, G; PERROT, M. (Org.). **História das mulheres no Ocidente**. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, [199-]. p.34-60.

MACHADO, A. M. **Recado do nome**: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MANGUEL, A. **Íliada e Odisséia de Homero**: uma biografia. Tradução de Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARTINS, H. No Urubùquaquá, em Colônia. **O Estado de São Paulo**, 01 de jun, 1968. Suplemento Literário. São Paulo, ano 12, nº579.

MELETINSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. 2.ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ateliê, 2002.



\_\_\_\_\_. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MENESES, A. B. de. “Dão-lalalão” ou o *Cântico dos Cânticos* do Sertão: um sino e seu *badaladal*. In: \_\_\_\_\_. **Cores de Rosa**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p.135-161.

\_\_\_\_\_. “O recado do morro” ou: *um caso de vida e de morte*. In: \_\_\_\_\_. **Cores de Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010. p.181-210.

MOURÃO, R. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, E. F. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p.283-290.

NASCIMENTO, E. M. F. S.; COVIZZI, L. M. **João Guimarães Rosa: homem plural escritor singular**. São Paulo: Atual, 1998.

NASCIMENTO, T. R. C. **A narrativa redentora de “Dão-lalalão” (O devente)**. Araraquara, 1999.164p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras – Câmpus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.

NIETZSCHE, F. Humano, demasiado humano. In: \_\_\_\_\_. **Obras incompletas**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 83-151. (Os pensadores).

NUNES, B. Volta ao mito na ficção brasileira. **Cronos**, Natal, v.7, n.2, p.333-337, jul./dez. 2006.

\_\_\_\_\_. De *Sagarana* a *Grande Sertão: Veredas*. In: \_\_\_\_\_. **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-263.

\_\_\_\_\_. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.144-169. (Col. Fortuna Crítica, v.6).

\_\_\_\_\_. A viagem do Grivo. In: \_\_\_\_\_. **O dorso do tigre: ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.181-195.

OLIVEIRA, A. M. M. de; RODRIGUES, H. V. **Estranhos no sertão mineiro: personagens estrangeiros em Guimarães Rosa**. 2009. 31 f. Relatório parcial de pesquisa ao PIBIC/CNPq (Iniciação científica) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

OLIVEIRA, F. de. Revolução roseana. In: COUTINHO, E. (Org). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 179-186. (Col. Fortuna crítica, v.6).

ÓRTEGA GÁLVEZ, S. E. C. B. **“Cara-de-Bronze”**: a viagem pela poesia, pelo tempo e pelos gêneros. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Câmpus de Araraquara. Araraquara, 1999. 160p.

PACHECO, A. P. **Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa**. São Paulo: Nankin, 2006.

PASSOS, C. R. P. “Cara-de-Bronze”: uma das viagens de “Corpo de baile”. **Asas da palavra**, revista de Letras, Universidade da Amazônia, Centro de Ciências Humanas e Educação, v.10, n.22, p.95-107, jun, 2007.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. Para trás da serra do mim. **SCRIPTA**, Edição especial do 2. Seminário Internacional Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, v.5, n.10, p. 210-217, 2. sem. 2002.

PESTALOZZA, U. *L'éternel féminin dans la religion méditerranéenne*. Traduction de la édition italienne de Marcel de Corte. Bruxelles: Latomus, 1965.

PIRES, A. D. Cosmopoesia e mitopoesia no recado de Rosa. **Itinerários**, Araraquara, n.25, p.13-38, 2007.

PRADO Jr., B. O destino cifrado: linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: \_\_\_\_\_. **Alguns ensaios**. São Paulo: Max Limonad, 1985. p.195-226.

REINALDO, G. A cura pela palavra: Aristeu e Guimarães Rosa. **Revista Ângulo**, nº115, out/dez, 2008, p.82-88. Disponível em [publicações.fatea.br/index.php/ângulo/article/viewFile/101/88](http://publicações.fatea.br/index.php/ângulo/article/viewFile/101/88), acesso em 25 de junho de 2012.

ROBERT, P. **Petit Robert**: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000.

RÓNAI, P. Os prefácios de Tutameia. In: ROSA, J.G. **Tutameia**: terceiras estórias. 9.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.p.14-20.

\_\_\_\_\_. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: ROSA, J. G. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.17-25.

ROCHA, E. S. O sino do amor e o badalar do recalque: notas sobre “Dão-lalalão” de Guimarães Rosa. **Revista Criação & Crítica**, nº3, p.17-32, 2009. Disponível em [http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/2CC\\_N3\\_ESRocha.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/2CC_N3_ESRocha.pdf), acesso em 30/08/12.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: UNESP, 2004.

\_\_\_\_\_. O cão do sertão no arraial do ão. **Itinerários**, Araraquara, p. 117-139, n.25, 2007.

ROSA, J. G. **João Guimarães Rosa**: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

- \_\_\_\_\_. Entrevista: diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p.62-97. (Coleção Fortuna Crítica, v.6).
- \_\_\_\_\_. **Grande sertão: veredas**. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Manuelzão e Miguilim**.5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Noites do sertão**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969a.
- \_\_\_\_\_. **Tutameia: terceiras estórias**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969b.
- \_\_\_\_\_. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969c.
- SÁ, O. de. A narrativa e seus avessos: o inacreditável. **Ângulo**, n. 115, out-dez, 2008, p.122-126. Disponível em [www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/107/93](http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/view/107/93) , acesso em 22 de dezembro de 2010.
- SANTOS, L. A. Entre *mythos* e *logos* uma leitura de “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa. **Miscelânea: revista de Pós-graduação em Letras – UNESP, Assis**, v.5, dez 2008/maio 2009.
- SOUZA, R. de M. Eros e psique em “Lão-dalalão (Dão-lalalão)”. **Metamorfoses**, Rio de Janeiro, Cátedra Jorge de Sena, para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, UFRJ, n.8, 2008. p.139-148.
- \_\_\_\_\_. Arte e natureza em “Cara-de-Bronze”. In: \_\_\_\_\_. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p.199-213.
- \_\_\_\_\_. A origem divina da saga em “O recado do morro”. In: \_\_\_\_\_. **A saga rosiana do sertão**. Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p.161-184.
- SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: UNESP, 1995.
- VARGAS, M. L. B. A viagem iniciática de “O recado do morro”. In: ZILBERMAN, R. (Org). **Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.57-72.
- WISNIK, J. M. O Recado de Viagem. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v.2, n.3, p.160-170, 2º sem. 1998.
- ZILBERMAN, R. “O recado do morro”: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. In: \_\_\_\_\_. (Org). **Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. p.41-56.

## ANEXO 1



Fonte: [http://www.cidadesdomeubrasil.com.br/mg/morro\\_da\\_garca](http://www.cidadesdomeubrasil.com.br/mg/morro_da_garca); acesso em 25 de fevereiro de 2013.

Data da fotografia: 20/02/2007

Autor: [oliveiraperez2](#)

## ANEXO 2

*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 mais 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 baixar 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 para 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:  
.....” (ROSA, 1969, p.61-62)*