



ERICH SOARES NOGUEIRA

VOCALIDADE EM GUIMARÃES ROSA

**CAMPINAS,
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ERICH SOARES NOGUEIRA

VOCALIDADE EM GUIMARÃES ROSA

Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Doutor em
Teoria e História Literária, na área de
Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Adélia Toledo Bezerra de Menezes

**CAMPINAS,
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

N689v Nogueira, Erich Soares, 1971-
Vocalidade em Guimarães Rosa / Erich Soares Nogueira. – Campinas, SP :
[s.n.], 2014.

Orientador: Adélia Toledo Bezerra de Meneses.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Crítica e interpretação. 2. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967. Buriti. 3. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Meu tio o
lauaretê. 4. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. O recado do morro. 5. Voz
. I. Meneses, Adélia Bezerra de, 1944-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Vocality in the work of Guimarães Rosa

Palavras-chave em inglês:

Rosa, João Guimarães, 1908-1967 - Criticism and interpretation

Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Buriti

Rosa, João Guimarães, 1908-1967. Meu tio o lauaretê

Rosa, João Guimarães, 1908-1967. O recado do morro

Voice

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Adélia Toledo Bezerra de Meneses [Orientador]

Márcia Marques de Moraes

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Yudith Rosenbaum

Roberto Akira Goto

Data de defesa: 15-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

Adélia Toledo Bezerra de Meneses

Adélia

Márcia Marques de Moraes

Márcia Marques de Moraes

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Cleusa Rios Pinheiro Passos

Yudith Rosenbaum

Yudith Rosenbaum

Roberto Akira Goto

Roberto Akira Goto

Jeanne Marie Gagnebin de Bons

Maria Augusta Bastos de Mattos

Waltencir Alves de Oliveira

IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

Esta tese de doutorado investiga a vocalidade na obra de Guimarães Rosa. O conceito de vocalidade, definido a partir dos trabalhos de Paul Zumthor, considera a voz não apenas como suporte ou veículo sonoro da palavra, mas também como manifestação de sentido que reverbera aquém e além da palavra. No texto literário de Guimarães Rosa, a dimensão da vocalidade é trabalhada no próprio corpo sensório da palavra poética, que produz feixes de sentido que escapam às determinações da linguagem e, dessa maneira, conseguem aludir ao que seria indizível no sertão rosiano. Além disso, as mais variadas e estranhas vozes escutadas nesse sertão ocupam um lugar central no desenvolvimento de algumas narrativas, como “Meu tio o Iauaretê”, “Buriti” e “O recado do morro”, que são detidamente analisadas. Em “Meu tio o Iauaretê”, a vocalidade alia-se à questão da animalidade no decorrer da metamorfose do narrador em onça, cuja fala é continuamente atravessada por ruídos aquém do humano, quando a linguagem corre o risco de ser devorada pela irrupção de uma voz animal. Em “Buriti”, a voragem sonora das noites do sertão é apreendida pela escuta hipersensível da personagem Chefe Zequiel, capaz de alcançar um núcleo insondável da noite, uma “voz de criatura” que mal resvala o sentido, mas que será revertida no erotismo pujante dessa novela. Em “O recado do morro”, um recado enviado pelo Morro da Garça vai se formulando de modo fragmentado e confuso, à medida que é passado e alterado por sete mensageiros. Essa transmissão depende do entusiasmo (*enthousiasmós*, em grego = com um deus dentro de si) que se manifesta na voz das personagens para além das palavras do recado, até ele se organizar e se revelar na forma de um poema cantado. Por fim, essas questões são retomadas e expandidas com o objetivo de mostrar como a vocalidade ganha extensão em outras narrativas de Guimarães Rosa e elabora a seu modo importantes eixos temáticos dessa obra ficcional.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; vocalidade; “Meu tio o Iauaretê”; “Buriti”; “O recado do morro”

ABSTRACT

This doctoral thesis investigates the vocality in the work of Guimarães Rosa. The concept of vocality, defined from the works of Paul Zumthor, considers the voice not just as a support or a sonorous vehicle of the word, but also as a manifestation of meaning that reverberates beneath and beyond the word. In Guimarães Rosa's literary text, the dimension of vocality is crafted into the sensory body of the poetic word itself, which produces sheafs of meaning that escape the determinations of language and thus can allude to what would be unspeakable in Rosa's backlands. Furthermore, the most varied and strange voices heard in this backlands occupy a central place in the development of some narratives, such as "Meu tio o Iauaretê" ["My uncle the Iauaretê"], "Buriti" and "O recado do morro" ["The message of the hill"], which are analyzed in detail here. In "Meu tio o Iauaretê", the vocality blends with the question of animality throughout the metamorphosis of the narrator in a jaguar, whose speech is continually punctuated by noises short of the humanity, when language is in danger of being devoured by the irruption of an animal voice. In "Buriti", the sonorous maelstrom of the nights in the backlands is grasped by the hypersensitive hearing of the character Chefe Zequiel, able to reach an unfathomable core of the night, a "creature's voice" that barely brushes meaning but that will be converted in the vigorous eroticism of this novella. In "O recado do morro", a message sent by the Morro da Garça [Heron Hill] formulates itself in a fragmented and confused fashion along the way as it passes through and is altered by seven messengers. This transmission depends on the enthusiasm (in Greek, *enthousiasmós* = having a god within you) that manifests itself in the voices of the characters beyond the words of the message, until it is organized and unfolds in the form of a sung poem. Finally, these issues are taken up and expanded with the goal of showing how the vocality gains amplitude in other narratives of Guimarães Rosa and elaborates in its own way important thematic axes of this fictional work.

KEY WORDS: Guimarães Rosa; vocality; "Meu tio o Iauaretê"; "Buriti"; "O recado do morro"

Sumário

Introdução, 1

Capítulo 1 – Voz, Linguagem e Literatura, 9

1.1 O corpo e a presença da voz, 9

1.2 Oralidade e Vocalidade, 21

1.3 Vocalidade e leitura literária, 33

Capítulo 2 – “Palavras de voz”, 45

2.1 O estilo oral: uma abertura para a voz, 45

2.2 Vocabulário da voz, 53

2.3 Os gêneros orais, 61

2.4 Um Sopro de sentido, 67

2.5 Vozes da natureza: onomatopeias, 74

Capítulo 3 - Voz e animalidade, 83

3.1 O retorno à voz em “Meu tio o Iauaretê”, 84

3.2 A Voz da Iara, 96

Capítulo 4 - “Voz de criatura”, 111

4.1 A escuta de Chefe Zequiél, 111

4.2 “E o amor era o milagre de uma coisa”, 129

Capítulo 5 – O recado da voz, 143

5.1 Um morro que não ecoa, 146

5.2 A terceira viagem, 154

5.3 O entusiasmo da voz, 165

Conclusão: Outras veredas da voz, 175

Referências bibliográficas, 199

*À memória de Haquira Osakabe,
mestre de sempre.*

À memória de meu pai, Laudelino, contador.

*À minha mãe, Suely,
coração e coragem*

Agradecimentos

À querida Adélia Bezerra de Meneses, pela orientação generosa, exigente, confiante. Voz afetuosa que me ajudou a sustentar todo o trabalho.

A Ruben Pela, presença amorosa, pelo sabor de cada dia e pela leitura fina do texto.

A Cleusa Rios, Márcia Marques de Moraes, Roberto Goto, Viviana Bosi, Yudith Rosenbaum, pela interlocução e contribuição à versão final da tese.

Aos amigos, pela alegria dos encontros.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

Observação

As citações de trechos da obra de Guimarães Rosa serão feitas indicando-se somente o número de página. Seguem, abaixo, as referências das edições utilizadas:

- *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- “Dão-lalalão”. *Ficção Completa*. vol.1, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995.
- “Buriti”. *Noites do Sertão*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- *Grande sertão: veredas*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- *Primeiras estórias*. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- *Estas estórias*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Introdução

O presente texto resulta de um percurso que só pouco a pouco foi ganhando clareza e consistência. Hoje, percebo que a questão da vocalidade em Guimarães Rosa já se anunciava, sem que eu tivesse consciência, no início do mestrado, em 2000. Eu propunha uma análise da novela “Campo Geral”, de *Manuelzão e Miguilim*, a partir das relações entre corpo e palavra, entre percepção sensorial e linguagem, entre o olhar míope de Miguilim e a elaboração de narrativas, de histórias. No projeto, destacava uma passagem em que o menino, tendo voltado do Sucuriju, vem quase aflito contar para a mãe que um moço que encontrara na viagem havia dito que o Mutum, onde mora a família de Miguilim, era um lugar bonito. O menino, que ainda não tem uma ideia do que seja a beleza — “nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio” (p.15) —, trazia aquela “certeza” que o moço lhe transmitira, “só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum” (*idem*). Miguilim escuta o “tom”, como afirmei no projeto de mestrado. Hoje, diria também que o menino escuta, além da palavra, um sopro vocal pleno de sentido. O menino escuta um brevíssimo ‘recado’ desse moço, mas um ‘recado’ que passa pela voz. Na época, para tratar dessa experiência de escuta, recorri a uma bela passagem de Laymert Garcia dos Santos, em “Ler com os ouvidos”, que vale a pena reproduzir:

Ouvir não é sinônimo de passividade - restringir-se a entender o que entra pelos buracos dos ouvidos, procurar identificar o significado do som. Na audição, importa tanto ou mais o *como* que o *que* se ouve. No como se dá ou não o contato com o quê. Com o que soa. Se soa bem, se ouve, se aprecia. Apreciação que é encontro, comunhão do que vibra soando com o que vibra ouvindo. E, do encontro, resulta como sobra, como algo mais, desnecessário do ponto de vista da economia da audição mas fruto dela, o sentido. (SANTOS, 1989, p.26-27) ¹

¹ O texto “Ler com os ouvidos” está publicado em *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*. Volume 44, números 1/4, jan-dez 83, e compõe a maior parte de outro texto do autor, “A experiência da agonia”, publicado no livro *Tempo de Ensaio* (1989), do qual foi extraída a passagem.

Mais que da palavra, o *sentido* deriva de um “encontro” entre uma *voz* que “vibra soando” e uma *escuta* que “vibra ouvindo”. Relendo essa passagem de Laymert, parece-me que ela aponta uma experiência distante da função mais utilitária de nossa escuta diária: em vez de reduzirmos a voz a suporte sonoro da linguagem, restringindo nossa escuta a “o que se ouve”, passamos a escutar a voz como algo que excede a linguagem, que sopra e atravessa a palavra, abrindo outro campo de sentido, um campo feito de voz, de *vocalidade*. Um campo que tem o poder de imantar a palavra, reabrindo sua significação. É exatamente essa relação entre voz e linguagem que se tornou questão central a ser discutida nesta tese e se reencaminhou a Guimarães Rosa.

Quanto a Miguilim, vale lembrar que a tentativa de transmitir sua experiência de escuta acaba falhando. O menino trazia como um “presente”, uma “salvação”, a frase que ouvira e que ganhara seu corpo, deixando-o “febril até nas pernas”; no entanto, ao abraçar a mãe e ressoar no seu ouvido, “estremecido, aquela revelação” (p.14), a frase perde todo o seu valor. A escuta da mãe não ressoa. A palavra é escutada; a voz, se o foi, não reverbera no corpo nem ganha sentido e, sobretudo, não transforma as impressões negativas que a mãe tem do lugar. Mas o recado de Miguilim transformou as impressões de um mestrando, que também pouco a pouco foi aprendendo a escutar uma voz no texto literário, especialmente no texto rosiano.

Na formulação do projeto de doutorado, já intitulado *Vocalidade em Guimarães Rosa*, percebi, no entanto, que corria algum risco de dispersar-me na bibliografia disponível sobre voz (bem como na vasta fortuna crítica rosiana). Para se ter uma ideia, uma busca simples no sistema de bibliotecas da Unicamp sobre o “assunto” voz leva a praticamente todas as áreas do conhecimento — a voz vai da física à biologia, das artes cênicas à medicina, da educação à música, além de percorrer variados estudos linguísticos (da fonética à psicanálise), de fazer parte do vocabulário da teoria literária e merecer atenção da antropologia, da história e das ciências sociais. Fiz, obviamente, os recortes necessários, mas o próprio movimento da pesquisa precisou aceitar, em certa medida, o entrecruzamento de saberes que a voz exige. Aos estudos de teoria literária, agreguei abordagens da filosofia, como os de Adriana Cavarero, Agamben e Corrado Bologna². Além disso,

² Agradeço ao professor Eric Mitchell Sabinson, que me entregou o texto “Pascoli and the thought of the voice”, de Agamben, ainda no período do mestrado, em 2003, bem como ao brasilianista

considere os trabalhos mais fundamentais sobre oralidade e, nesse caso, foi importante a participação nos seminários brasileiros sobre poéticas da oralidade³, que trouxeram uma verdadeira constelação de estudos sobre manifestações orais no Brasil e me ajudaram a compreender o fenômeno da voz em *performance*, fenômeno que, no primeiro capítulo desta tese, é discutido na própria leitura silenciosa em seu corpo a corpo com a materialidade do texto literário. Também o conceito de *vocalidade* pôde ser afinado em contraste com o conceito de oralidade, muito presente nesses encontros. Vale ainda anotar que, embora eu não domine o discurso e os conceitos da psicanálise, nem os utilize nesta tese, tive a chance de ouvir algumas conferências sobre a voz na psicanálise, e terminei por apresentar um trabalho sobre Guimarães Rosa em um “Seminário” sobre a voz, em que psicanalistas puderam comentar questões que a análise do texto literário havia levantado⁴.

O primeiro capítulo desta tese corresponde justamente a uma seleção e articulação de diferentes enfoques teóricos que ajudaram a responder a algumas questões em torno da voz. A primeira dessas questões, que se pode dizer introdutória, mas fundamental, é simplesmente “O que é a voz?” ou “Que elementos caracterizam toda voz?”, pergunta que, no limite, leva a um impasse: “Como *dizer* a voz, se somente ela, como presença sonora, *se diz*?”. A partir de diferentes autores, a tentativa é captar e definir essa “coisa” humana que é a voz, especialmente em seu enlace com a palavra. Como se verá, não se trata de adotar uma ou outra perspectiva teórica, mas de tentar encontrar elementos comuns entre as leituras que pude fazer para criar um primeiro campo de sentido em torno desse significante “voz”. Em outros termos, o que se busca é trazer esse significante tão atravessado pelos mais diferentes discursos acadêmicos para o interior de uma tese, recortando-lhe os aspectos relevantes para o desenvolvimento do trabalho.

Roberto Vecchi, que em 2006, ao ler um artigo que escrevi sobre “Campo geral” (publicado na revista *Scripta* n.17 – PUC Minas), disse explicitamente que o texto indicava uma questão em torno da voz. O professor indicou-me a leitura de *A più voci – filosofia dell’espressione vocale*, da filósofa italiana Adriana Cavarero, livro que seria traduzido e publicado no Brasil em 2011, e *Flatus vocis*, do também italiano Corrado Bologna. Juntamente com a leitura que eu vinha fazendo da obra de Paul Zumthor, essas obras determinaram uma entrada decisiva nos estudos da voz.

³ Refiro-me ao *I Seminário brasileiro de Poéticas orais: vozes, performances e sonoridades* (Londrina, 2010) e ao *III Seminário de Poéticas Orais* (Porto Alegre, 2013)

⁴ Seminário “Fundamentos da clínica do psicanalista pelas psicoses”, coordenado pelo psicanalista Mauro Mendes Dias. A apresentação se deu em maio de 2013, em São Paulo.

A segunda parte desse capítulo elabora uma discussão, por assim dizer, mais técnica, pois busca introduzir o conceito de *vocalidade*. Responde basicamente a uma questão comumente feita em comunicações orais: “Qual a diferença entre vocalidade e oralidade?”. Formulado por Paul Zumthor, o conceito de vocalidade de fato só é compreensível em contraste com o de oralidade, que, por sua vez, surge em oposição a aspectos definidores da escrita. Assim, essas três noções conjugam-se, nesta tese, na apresentação de um percurso teórico e histórico em que se constituem mutuamente.

O texto que fecha o primeiro capítulo enfrenta o desafio de pensar a presença da voz e a invocação da escuta no ato de leitura, isto é, em um ato comumente imerso no silêncio, comandado pela visão e que, no limite, leva a uma “desvocalização” da voz. Nesse caso, importa dizer que os dois principais trabalhos de Zumthor — *Introdução à poesia oral* e *A letra e a voz* — trabalham com a voz em *performance*, isto é, a voz de um intérprete que enuncia um texto para um público ouvinte (ou, num contexto moderno, a voz gravada e transmitida pelo aparato tecnológico). No entanto, o próprio teórico suíço, em seu *Performance, recepção, leitura* (2000), opera um deslocamento de seus principais conceitos para a questão da leitura literária. Dessa maneira, tenta-se recuperar no próprio corpo da linguagem uma importante dimensão de vocalidade e, para isso, além de Zumthor, recorro a outros autores, especialmente Roland Barthes.

Vale dizer que, em seu conjunto, o objetivo desse capítulo inicial não é dominar um instrumental teórico que possa ser aplicado ao texto literário. Antes de tudo, ele corresponde ao processo contínuo de pensar a voz nesses anos de doutorado, o que, acredito, resultou na ativação de uma escuta mais sensível e talvez mais perspicaz para selecionar marcas de vocalidade dos textos de Guimarães Rosa, além de oferecer um vocabulário que ajudasse a apreender e dizer essa experiência. A bem dizer, tentei resguardar certo espaço entre a teoria e as análises de diferentes narrativas da obra de Rosa. Isso também decorre, é preciso assumir, com minha resistência em entrar conceitualmente muito “armado” no texto literário, como que apressadamente buscando passagens que pudessem *revalidar* o que se argumentou em termos teóricos. Uma resistência, na verdade, fundamentada em um texto de Benedito Nunes, “Filosofia e Literatura” (1993), em que o crítico discute os riscos a serem evitados na abordagem da Literatura a partir de determinados sistemas filosóficos ou, de modo geral, de qualquer discurso teórico, como a

Linguística, a Sociologia, a História, a Psicologia ou a Psicanálise. Nunes aponta a “sedutora armadilha” de enquadrar uma narrativa literária a “conceitos instrumentais” que, sendo aplicados ao texto, terminam por reduzir o discurso literário a uma espécie de “paráfrase filosófica” (p.198).

No percurso desta tese, a primazia sempre foi o texto literário. É somente a partir dele, aliás, que se pode elaborar uma análise que trate não somente da voz, mas da especificidade de uma voz *em Guimarães Rosa*. Desde o início, sabia que, no encontro de minha voz com os variados elementos vocais de sua linguagem, muitos deles bastante delicados, sutis, eu deveria ter disponibilidade para uma escuta aberta, quase desarmada, que se deixasse mover e vibrar pelo texto, ainda que já devidamente afinada por um aporte teórico.

É dessa maneira que, a partir do segundo capítulo, essa tese dedica-se à leitura da obra de Guimarães Rosa. Inicialmente, para tratar da questão da voz, há uma retomada da fortuna crítica, especialmente em torno da construção literária de um discurso oral, para em seguida problematizar a questão e tentar distinguir, especialmente na elaboração da linguagem, um campo de vocalidade que, nesta tese, começa a ser pesquisado. Nesse capítulo 2, tendo em vista diferentes passagens da obra do autor, retomam-se alguns tantos gêneros orais que estruturam suas narrativas como instância de enunciação em que a voz tem maior relevo; analisa-se a necessária criação de um vocabulário capaz de expressar as variadas nuances das vozes de suas personagens e, por fim, há uma entrada mais determinante no campo da vocalidade como dimensão sensória da palavra poética de Guimarães Rosa.

Feita essa discussão mais abrangente, os capítulos seguintes são leituras bastante detidas de três narrativas rosianas: “Meu tio o Iauaretê”, conto de *Estas estórias*, “Buriti”, novela de *Noites do sertão*, e “O recado do morro”, de *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Essas análises em alguma medida remetem a passagens de outras narrativas do autor, estabelecendo um jogo de relações que aprofunda a leitura e dá relevo a alguns temas ligados à voz que parecem compor linhas de força que mobilizam toda a obra de Rosa.

É fundamental pontuar que essa sequência das três narrativas justifica-se por criar certo desenho para esta tese, pois traça um arco ascendente que parte de uma voz que mal configura um sentido, que quase chega ao limite de diluir a palavra em puro ruído animal,

para alcançar uma voz que vibra na palavra para excedê-la, especialmente na voz dos cantadores e contadores de Rosa. Com efeito, na relação entre voz e linguagem, os teóricos da voz consideram todo um arco que vai desde as manifestações vocais “aquém” da linguagem até aquelas que vão “além” dela, conforme destacarei no desenvolvimento do primeiro capítulo. Por ora, pode-se anotar que, na abordagem filosófica de Adriana Cavarero, por exemplo, tenta-se recuperar uma dimensão vocal que “antecede” e “excede” a palavra em uma tradição logocêntrica em que a voz se tornou mero aporte sonoro do signo linguístico. Também o filósofo e psicanalista esloveno Mladen Dolar (2006), em um capítulo sobre a “linguística” da voz, busca incluir em um campo de sentido elementos vocais “beneath and beyond the signifier” (p.23): de um lado, o autor considera manifestações pré-linguísticas que envolvem o aparelho vocal, como soluços, risadas, gritos; de outro, o sotaque, a entonação e, especialmente, o canto. Já Paul Zumthor, ao tratar do discurso poético medieval, atentamente adere a toda uma faixa de escuta “aquém ou além de suas formas linguísticas”, em que se capta “um elemento quase metafísico, penetrando toda palavra, mas expresso apenas no tom, no timbre, na amplitude, no jogo vocal” (1993, p.134).

Na fortuna crítica de Guimarães Rosa, também é possível pinçar observações como a de João Adolfo Hansen nas primeiras linhas de seu *O – a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas* (2000). O crítico afirma que, no texto rosiano, “a marca instituinte é a de uma voz aquém ou além dos signos” (p.19). Uma voz aquém dos signos, de acordo com Hansen, remeteria à figura do “demo” e se concretizaria como materialidade bruta e opaca da linguagem, que por vezes mal resvala a significação; uma voz além dos signos remeteria a “Deus” como “idealidade de uma significação última”, como busca de plenitude de sentido. A linguagem de Guimarães Rosa e as falas de algumas de suas personagens operariam entre esses extremos, numa espécie de “terceira margem” que dilui as fronteiras e comunica essas duas instâncias (cf. p.80 e p.128-129).

De modo geral, pode-se dizer que as análises de “Meu tio o Iauaretê” e “Buriti” tratam de uma voz aquém dos signos, embora esses dois textos tenham, evidentemente, tantas particularidades que permitem — ou exigem — que se detecte e se caracterize com precisão as vozes que atravessam cada narrativa. Assim, em “Meu tio o Iauaretê”, discute-se a voz articulada à questão da animalidade — produzindo uma linguagem que se

aproxima do rugido de uma onça —, mas também se desvela uma voz ligada à matriz indígena tão presente nesse conto rosiano: a voz de um importante ser lendário brasileiro, a Iara, espécie de sereia dos rios. Em “Buriti”, também há notadamente uma voz aquém dos signos, mas há sobretudo a voz do miolo insondável da *noite* (escutado pelo personagem Chefe Zequiel) e que se atrela à negatividade do mal; o notável, nesse texto rosiano, é que essa voz passa por um processo de reversibilidade e se manifesta, positivamente, no erotismo tão pulsante dessa novela. Quanto ao conto “O recado do morro”, é possível escutar uma cadeia de vozes que reverberam uma na outra, para além das palavras do recado. Ou melhor: ainda que as falas dos “lunáticos” que passam a mensagem tenham um sentido pouco articulado, pode-se escutar um dinamismo vocal que vai além dessa carência e segue rumo à expressão da palavra cantada, capaz de desvelar e transmitir, na devida dimensão humana da arte, a voz divinizada do morro, seu grito silencioso, sopro primeiro e vital que sustenta toda a viagem do recado.

A conclusão da tese, intitulada “Outras veredas da voz”, faz uma *retomada e expansão* de questões trabalhadas nas três narrativas com o objetivo de mostrar a abrangência que podem ter na obra de Guimarães Rosa. Como quem vai mapeando ou cartografando, sigo alinhavando passagens de diferentes narrativas de modo a configurar uma visão mais ampla que aponte para certa totalidade ou fechamento, mas que na verdade é uma contínua abertura da trilha da vocalidade no generoso sertão rosiano.

Se aqui é preciso deixar clara uma “tese”, pretendo defender que a vocalidade está na base da linguagem poética de Guimarães Rosa e que essa voz criada no próprio corpo da palavra lança ao leitor um “sopro de sentido”; desejo mostrar como a voz ganha especial relevo na enunciação narrativa de seus textos, convocando continuamente nossa escuta; e argumentarei que a voz é elemento central na composição ficcional, ganhando um lugar determinante para o desenvolvimento do enredo de algumas histórias e, mais do que isso, elaborando à sua maneira alguns temas fundantes de sua obra.

Capítulo 1

Voz, Linguagem e Literatura

1.1 O corpo e a presença da voz

A voz está na base de fenômenos culturais tão amplos e variados que, como bem afirma Paul Zumthor (2000, 2010), seria necessário fundar uma “ciência da voz”, uma ciência global e multidisciplinar, que compreenderia a física, a fisiologia, a linguística, a psicanálise, a antropologia, a sociologia, as artes cênicas etc. Somente uma aberta contribuição entre diferentes áreas do conhecimento poderia abarcar a complexidade das relações entre os aspectos corporais e performáticos de qualquer emissão oral, os seus inúmeros valores culturais e sua presença determinante no campo da linguagem. O trabalho do italiano Corrado Bologna sobre metafísica e antropologia da voz (*Flatus vocis*, 2000), prefaciado por Zumthor, também reivindica a centralidade da voz em fenômenos culturais mais ou menos dispersos — “a voz e o salão”, “a voz e o púlpito”, “a voz da técnica” e “a autoridade da voz” são alguns dos capítulos de seu livro. No vocabulário dos estudos literários, sabemos, o termo “voz” é ampla e diversamente usado: “voz” pode equivaler à emissão sonora de um texto via corpo (em estudos de literatura oral); aos pontos de vista que organizam uma narrativa (quando se pensa o narrador e as personagens na estrutura ficcional); às particularidades estilísticas de um escritor (ao se pensar a autoria na elaboração da linguagem poética); às diferentes posições ideológicas assumidas ou não pelo discurso literário; e ao que mais o termo voz possa eventualmente metaforizar. Estudar a “voz”, portanto, já traz, de partida, um problema de definição: a “voz” agrega e comunica toda uma rede de sentidos que inevitavelmente nos escapa.

Assim, nesta tese que deseja pensar a obra de Guimarães Rosa a partir do conceito de *vocalidade*, este primeiro capítulo precisa ter um objetivo bem determinado. Aqui, será importante destacar alguns elementos fundantes para uma possível definição de “voz”, trabalhados por todos os teóricos que pude ler, por mais diversificadas que sejam suas abordagens. Destaco, de partida, os trabalhos de Adriana Cavarero (2011), Paul Zumthor

(1993, 2000, 2010), Corrado Bologna (2000), Mladen Dolar (2006) e Roland Barthes (1984, 1990).

Roland Barthes (1990, p. 225) define com precisão o lugar complexo ocupado pela voz: “a voz é a articulação entre o corpo e o discurso, e é nesse intervalo que o movimento de vaivém da escuta pode realizar-se”. Nesse caso, a voz não pode ser reduzida ao mero fisiologismo, ao funcionamento de uma máquina biológica, pois a voz tende a encaminhar todas as suas marcas notadamente corpóreas para uma significação, isto é, para o campo da linguagem; e a voz não pode ser reduzida às determinações estruturais da língua e ao mero suporte sonoro de uma palavra, pois a voz claramente ressignifica, redimensiona ou mesmo desagrega a linguagem a partir do lugar concreto e único de um corpo que participa da enunciação. Como esse lugar de entrecruzamento, a voz é mais do que corpo e mais do que discurso e, por isso mesmo, destaca-se como um terceiro elemento cujas especificidades têm sido pesquisadas. Qualquer perspectiva que opere com uma dessas reduções corre o risco de perder, a meu ver, esse lugar fronteiro em que se realiza e se escuta a “voz”.

De todo modo, é importante partir desse elemento de base de toda voz — o corpo — e considerar um dado incontroverso da experiência: a “voz” é essa materialidade sonora que pode ser emitida via pulmões, garganta, boca, e vir associada ou não à palavra. A voz põe em movimento órgãos e músculos responsáveis pela respiração, ativa um detalhado aparelho fonador, composto não só pelas cordas vocais, mas por laringe, nariz, dentes, língua, palato, lábios, e ressoa numa espécie de caixa acústica desenhada pela estrutura óssea do rosto, para, como sabem os cantores, reverberar por todo o corpo e para além dele. A voz está presente em nós como uma “coisa” radicalmente ancorada no corpo, dirá Zumthor (2000, p.62), aprofunda-se fisicamente, liga-se às expressões mais imediatas de prazer e dor e se associa a inúmeras manifestações humanas em que o corpo ganha maior relevo, como tosses, choros, sussurros, gritos, risadas.

As características materiais de cada voz — registro, altura, tom, mas especialmente seu timbre, cuja base é biológica — são absolutamente singulares e, culturalmente diferenciadas, compõem uma marca de identidade tão inequívoca quanto a impressão digital. Por mais que haja alterações na materialidade da voz no decorrer do tempo ou na ampla gama de intenções que imprimimos sobre ela (em nossa experiência diária, escutamos vozes que afirmam, imploram, sugerem, seduzem, reclamam, espantam-se,

alegram-se...), por mais que códigos e preceitos sociais modulem e controlem a voz; ou ainda, por mais que se possa inclusive disfarçá-la, imitando ou inventando outras, como fazem os atores, podemos sempre identificar uma pessoa por meio de sua voz (de seu timbre), isto é, por meio dessa “coisa” que lhe é absolutamente inerente e da qual não pode se deslocar. Nesse sentido, Adriana Cavarero (2011, p.121) nos lembra de um conto emblemático de Thomas Bernhard: “O imitador de vozes”. O personagem, já tendo imitado com maestria as mais diferentes vozes, deixa que os espectadores lhe façam pedidos. É quando o prodigioso artista encontra o seu limite: os espectadores propõem que ele imite a sua própria voz. Em outras palavras, propõem ao imitador o impossível deslocamento de sua voz — e de seu corpo, portanto —, deslocamento que seria necessário para abrir o jogo da imitação. De acordo com Cavarero, encontrar esse limite “intrínseco” e “insuperável” revela algo fundamental: “a unicidade da voz do imitador”.

Em *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal* (2011), Adriana Cavarero elabora uma importante discussão sobre o tema da voz — sob o viés da história da filosofia — que tem como vetor justamente este ponto: toda voz tem o poder de revelar uma “unicidade encarnada”, isto é, a singularidade corpórea de um sujeito cuja voz é diferente de todas as outras, também únicas, com as quais se comunica. A autora afirma: “A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite” (CAVARERO, *op.cit.*, p.40). Com a devida ênfase na voz como expressão de uma “unicidade encarnada”, Cavarero chegará pouco a pouco à defesa de uma “ontologia vocálica”. Opondo-se à tradição metafísica e logocêntrica, que nega a presença do corpo e, por extensão, da voz na ordem do pensamento, a autora critica a concepção de um sujeito absoluto — um sujeito tão abstrato quanto fechado em sua pura autoconsciência reflexiva, distante do mundo, da experiência concreta da alteridade e, no limite, da materialidade da linguagem — e, em seguida, propõe uma ontologia que visa apreender a singularidade de todo “ser” que se “autorrevela” por meio de sua voz e se constitui por efeito de seus laços com uma pluralidade de outras vozes.

Será importante apresentar o ponto nuclear da crítica de Cavarero à tradição metafísica que se inaugura na Grécia antiga. A autora recupera uma definição aristotélica para *logos* — *phonè semanthikè* —, apresentada na *Poética* e traduzida por “som/voz

significante”, e a relaciona com a definição do homem político — *zoon logon echon* —, apresentada na *Política* de Aristóteles e traduzida por “animal racional” ou, mais precisamente, “vidente que tem *logos*”. Essas duas definições marcam o limite que separa o homem do animal: o homem da *pólis* diferencia-se dos outros animais por ter *logos*; portanto, por ser capaz de se expressar racionalmente por via de sons que significam, ou seja, por meio da palavra (do nome, do verbo e do discurso). A voz, a *phonè*, caso não esteja associada à linguagem, fica reduzida a mero som sem sentido, à manifestação do animal, e fora do campo do humano. Daí que o termo *phonè* pode abarcar, sem grandes diferenciações, voz, som, grito de animal, canto de pássaros, sons de instrumentos e de outros objetos, ruídos de mar, chuva, folhas etc.⁵ Se bem entendido, não haveria, na tradição logocêntrica, espaço para a reflexão sobre uma emissão vocal não determinada pela palavra, mas ainda assim dentro da ordem do humano e do sentido.

É verdade que, se sublinhássemos a tradução de *logos* como “voz significativa” (em vez de “razão”), daríamos um novo relevo ao lugar da voz nessa definição aristotélica. Em vez de limite e consequente oposição entre a pura *phonè* e a significação, teríamos uma voz *significante*, no sentido de uma voz que contribuiria como dado semântico, ressoando sua singularidade encarnada na palavra, inclusive com aqueles seus elementos que conseguem escapar às determinações da linguagem e podem tocar no terreno do corpo, nesse *prius biológico* de que também somos feitos. Além disso, se adotarmos a definição de homem político como “vidente que tem *logos*”, e se associarmos *logos* à noção igualmente válida de “discurso”, teremos, em vez de “animal racional”, um vidente que elabora discursivamente seu pensamento e que fala. Cavarero lembra-nos de que, etimologicamente, desde a Grécia arcaica, *logos* é da mesma raiz do verbo *legein*, e seus sentidos envolvem “falar”, “recolher”, “ligar”, “conectar”, “contar”, na medida em que, quando falamos, ligamos umas palavras às outras tentando garantir uma sequência clara às nossas frases. O fundamental nesse processo é que ele nos leva à percepção da temporalidade, isto é, à experiência do discurso e da voz como algo que se dá *no tempo* e, inevitavelmente, leva-nos a assumir a própria fragilidade dessa experiência. A voz,

⁵ Foram consultados dois dicionários: Bailly, A; Sechan, L; Chantraine, Pierre. *Dictionnaire grec-français*. Ed. rev. Paris: Hachette, 1950; e *A Greek-English lexicon*. coautoria de Henry George Liddell, Robert Scott. 9th ed. Oxford: Clarendon, 1951.

articulando corpo vivo e discurso, será também, como propõe Barthes em *O rumor da língua*, signo desse tempo que passa:

A voz é ainda signo de outra coisa: do tempo; nenhuma voz é imóvel, nenhuma voz cessa de *passar*; mais ainda, esse tempo que a voz manifesta não é um tempo sereno; por muito igual e discreta que ela seja, por muito contínuo que seja o seu fluxo, toda voz se encontra ameaçada; substância simbólica da vida humana, há sempre na sua origem um grito e no seu fim um silêncio; entre esses dois momentos, desenvolve-se o tempo frágil de uma palavra; substância fluida e ameaçada, a voz é pois a própria vida (...) (BARTHES, 1984, p.168)

Ora, sabemos que esses dois pontos — um discurso que não pode negar sua *dimensão corpórea* e que fragilmente se elabora no *fluxo do tempo* — são problemáticos na tradição metafísica, notadamente já interior da filosofia platônica, e foram apagados numa mesma operação: o deslocamento da noção de *logos* como discurso — noção associada à temporalidade e à presença da voz — para a de *logos* como pura racionalidade, associada a um mundo conceitual, tão eterno quanto impalpável e marcadamente visivo. Em vez da impermanência da voz e de seu dinamismo um tanto evanescente, tem-se a permanência de ideias absolutas, cuja “concatenação”, “ligação” ou “conexão” será então espacialmente estruturada numa cadeia de ideias contempladas pelos olhos do espírito.

Além disso, em vez da escuta às vezes pouco diferenciada de sons que inevitavelmente se sobrepõem, essa operação metafísica pretende entregar-nos objetos que se apresentam ao olhar como formas discriminadas, com limites e recortes nítidos. Em vez da densidade quase palpável do ar e do alcance mais limitado da propagação do som, tem-se preferência pela imaterialidade e pela abrangência infinita da luz. E se a visão apreende de forma bastante direta um objeto que se coloca à frente e a uma distância de quem olha, o som/a voz nos chega de qualquer direção, funcionando muitas vezes como uma alusão indireta, problemática, por assim dizer, ao objeto, cuja presença pode escapar à vigia do olhar. Assim, o logocentrismo platônico — que funda sua noção de verdade a partir da presença inequívoca e imóvel do objeto aos olhos analíticos da mente e inaugura toda uma tradição metafísica (e as bases da ciência) — enlaça o vocabulário do conhecimento ao campo semântico do olhar e, como se sabe, desenvolve sua reflexão a partir de metáforas ligadas à sombra e à luz, numa clara busca de saída das trevas da ilusão, das flutuações do

mundo sensorial, em direção ao domínio da razão pura. De resto, já foi bastante assinalada a resistência do platonismo não só à voz, mas ao canto do aedo; numa palavra, à poesia⁶.

Dá-se, como enfatiza Cavarero, uma “desvocalização do *logos*”, o que, em certo sentido, corresponde a uma autonegação do *logos* como discurso ligado à expressão da palavra:

Em sua perfeição, a metafísica não tem necessidade de um *logos* que procede “encadeando” os nomes aos verbos, isto é, de um *logos* que liga e discorre enquanto o tempo transcorre. O puro e silente espetáculo de uma totalidade congelada para sempre é o seu fim e o seu princípio. Mesmo a linguagem, ou seja, o *logos* entendido como sistema verbal da significação acaba por apresentar-se como um atributo supérfluo da condição humana. (CAVARERO, op. cit., p.63-64)

Nesse sistema, a voz como unicidade encarnada obviamente não interessa, dada a própria resistência dessa tradição filosófica a qualquer índice de singularidade. A voz assume, portanto, a função bastante secundária de fonação de conceitos mentais, o que significa, como já pontuei, negar-lhe uma participação efetiva na significação e, portanto, no conhecimento.

De modo contrastante, se pensarmos na Grécia arcaica e em Homero, é a voz e o corpo que têm precedência na experiência rítmica dos versos, na performance dos rapsodos e na transmissão de narrativas que compõem uma epopeia. Como já notara Walter Ong, “*epos* tem a mesma raiz proto-indo-europeia *wekw-*, como a palavra latina *vox* e seu equivalente em português ‘voz’, e portanto está firmemente apoiado no vocal, no oral.” (ONG, 1998, p.22). Isso significa, por exemplo, que as mais variadas concretizações desses poemas narrados — bem como seus aspectos formais, como a estrutura sintática e o

⁶ Refiro-me especialmente aos livros II, III e X da República de Platão. No livro II (377 a,b,c,d), argumenta-se que as fábulas mentirosas devem ser excluídas da educação desde a infância: as mães e as mães deverão narrar às crianças somente aquelas fábulas que porventura interessem à cidade. No livro III (397e; 398 a,b), argumenta-se que o poeta, “dotado da habilidade de assumir várias formas e de imitar todas as coisas”, deve ser expulso da cidade a ser composta de pessoas com apenas uma ocupação e não por “homens duplos nem múltiplos”; além disso, o estilo admirável e divertido do poeta não interessa à educação dos soldados. No livro X, define-se o poeta como o imitador (que cria imagens) da imitação (o objeto) de uma Ideia (obra de Deus); portanto, como um criador de meros simulacros que se encontram três graus abaixo da verdade: “Sendo assim, firmemos desde logo este ponto: todos os poetas, a começar por Homero, não passam de imitadores de simulacros da virtude e de tudo o mais que constitui objeto de suas composições, sem nunca atingirem a verdade (...)” (600e). Por isso, mas também por se ligarem ao “domínio do amor, da cólera e de todas as paixões da alma”, afirma-se a necessidade de expulsá-los da cidade (605b, 606d, 607a).

formulismo — são forjadas a partir de uma economia vocal, sobretudo de padrões puramente rítmicos que, memorizados e incorporados pelo rapsodo (no sentido forte de um registro e de uma prontidão corporais), organizam a enunciação. O ritmo é o mecanismo de base da memorização, e a partir dele se agregam estruturas formulares de diferentes extensões para, enfim, desenvolver-se um tema narrativo (HAVELOCK, 1996b).

Há, sem dúvida, uma importância do olhar na configuração desse universo poético. A plasticidade das descrições homéricas, “uniformemente iluminadas” e sem “segundos planos”, que tudo põe à vista e nada deixa na penumbra, com ligações sintáticas evidentes, como tão bem analisa Erich Auerbach em *Mimesis* (1976), caracterizaria um estilo homérico bastante voltado ao olhar. E as imagens visuais também constituem um mecanismo mnemônico importante, que gera todo um conjunto de fórmulas com pequenas variações. É fácil, por exemplo, retomar páginas da *Odisseia* e encontrar séries repetidas de imagens para caracterizar os deuses — aqui, numa brevíssima lista: “mal raiou a filha da manhã, Aurora de dedos róseos” ou “Atena de olhos verde-mar” ou “Zeus, que as nuvens ajunta” ou, ainda, “Nausícaa de alvos braços” (cf. HOMERO, 2006). Quanto aos poetas e profetas cegos, representantes emblemáticos do narrador homérico, é preciso notar que eles são também “videntes”, capazes de ver o invisível e revelar aos olhos humanos uma outra realidade, notadamente ligada ao tempo: um passado mítico, uma idade “heróica” e “original”, no caso do poeta; o futuro, “aquilo que ainda não é”, no caso do profeta (cf. VERNANT, 1990, p. 135-166). No entanto, a profusão de imagens visuais das narrativas homéricas e esse dom de vidência decorrem de uma experiência corporal e vocal: os poetas são tomados pela inspiração divina, isto é, pela delirante *escuta* das Musas, filhas de *Mynemosýne*, que *cantam* “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será” (*idem*, p.137-138); como cegos, esses poetas são, simbolicamente, *somente Voz* (ZUMTHOR, 2010, p.248) e sabem *dar voz* e dimensão humana ao canto divino; e, por fim, as imagens a que eles recorrem são expressas em uma narração vocalizada, no interior do fenômeno mais global da performance, que delimita um espaço diferenciado em que a voz passa a ter um sentido

forte: dizendo-se como voz poética, ela participa da ordem do sagrado e é capaz de passar aos ouvintes o estado anímico do *entusiasmo*⁷.

Para além do mundo grego, como tão profusamente ilustra Marius Schneider em “La musique dans les civilisations non européennes” (1963), depara-se também com essa verdade de que a voz — não necessariamente associada à palavra — pode ganhar um estatuto da maior importância. Entre os diferentes valores atribuídos às emissões vocais (sobretudo às suas marcas corpóreas), destaca-se, nos exemplos compilados pelo autor, sua força essencialmente criadora:

Toutes les fois que la genèse du monde est décrite avec la précision désirée, un élément acoustique intervient au moment décisif de l'action. A l'instant où un dieu manifeste la volonté de donner naissance à lui-même ou à un autre dieu, de faire apparaître le ciel et la terre ou l'homme, il émet un son. Il expire, soupire, parle, chante, crie, hurle, tousse, expectore, hoquette, vomit, tonne ou joue d'un instrument de musique. Dans d'autres cas il se sert d'un objet matériel qui symbolise la voix créatrice. (SCHNEIDER, 1963, p.132, *grifo meu*)

É como se o *dinamismo* da voz, apesar de sua impermanência, ou exatamente por conta dela, tivesse o poder de *mobilizar* magicamente o cosmos, de modo a criar novas presenças. Com o sopro vocal, aliás, é que os seres humanos também dinamizam uma palavra para fazer dessa “palavra proferida” um evento dotado de poder sobre o mundo. Trata-se de uma ação vocal que equivale à ação mágica, como de modo geral aponta Ong (1998), ao tratar das chamadas culturas orais.

Também Adriana Cavarero, exatamente com o objetivo de nos ajudar a ouvir todo um campo de sentido próprio da voz, chama a devida atenção para uma esfera acústica do divino, independente da palavra. Em contraposição à tradição da metafísica grega, a autora discute a tradição hebraica a partir dos termos *ruah* (respiração) e *qol* (voz). O primeiro corresponde ao *sopro* criador de Deus e deriva em imagens como vento e brisa, sendo traduzido por *pneuma* (na versão grega) e por *spiritus* (na versão latina). O termo *qol* corresponde ao efeito propriamente acústico, aos sons do vento e do trovão. Assim como seu equivalente grego *phonè*, o termo *qol* alude àquele mesmo campo semântico bastante

⁷ Em grego, o termo “enthousiasmós” remete a “en – theós” e significa “com um deus dentro de si”. Aproxima-se do que se entende por “inspiração”. Retomarei essa questão no capítulo 5, sobre o conto rosiano “O recado do morro”.

difuso dos mais variados sons que podem ser ouvidos. Cavarero pontua duas passagens bíblicas em que esses termos hebraicos são usados: uma no salmo 33, segundo a qual Deus cria “com o sopro [*ruah*] de sua boca”; outra, no salmo 29, em que o *qol* soa sobre as águas e é voz criadora. Essa proximidade entre eles — no que diz respeito à potência de criação e ao fato de terem uma mesma origem, a boca de Deus — enfatiza uma ação que é simultaneamente sopro e som, mas não palavra. A autora ainda esclarece que, em “relação à criação mediante o *qol* de Javé evocada no salmo 29, o relato que abre o *Gênesis* reflete uma concepção mais tardia”, quando a criação é efeito da *palavra*, especialmente no conhecido versículo “Deus disse: ‘seja luz’. E a luz foi” (cf. CAVARERO, *op.cit.*, p.36). Argumenta Cavarero:

Para a velha Israel, tanto a criação quanto a autorrevelação não vêm da palavra de Deus, mas sim de seu respiro e de sua voz. Mesmo quando é explicitamente *qol*, isto é, voz, a potência divina é pertinente a uma esfera que se distingue e independe da palavra: um puro vocálico, indiferente à função semântica da língua, que compreende modos muito variados e, em geral, extraordinários de manifestação sonora. (*idem*, p.35-36)

Considerando estudos de Gershom Scholem e Franz Rosenweiz⁸, a autora termina por mostrar-nos as consequências dessa percepção do divino para a concepção hebraica de língua e para a leitura das escrituras sagradas. Na tradição judaica, a voz de Deus continua a vibrar no som da língua, como seu excesso indizível, e se faz presente na palavra dita, que passa a veicular muito mais do que um “conteúdo”; assim, se a escrita hebraica omite as vogais, como que indiciando que *ruah* e *qol* resistem ao registro visivo, isso obriga que o leitor leia em voz alta a escritura sagrada, fazendo ecoar a voz do criador: “o som das vogais deve ser inserido por quem lê em voz alta, ou seja, por quem re-enuncia a palavra profética. É a esfera do som e do respiro vibrantes na palavra que está em relação mais próxima com a transcendência de Deus na comunicação originária” (CAVARERO, *op.cit.*, p.37).

Obviamente, cada um dos contextos culturais acima apontados mereceria um tratamento extenso e aprofundado, que explorasse suas devidas especificidades quanto à

⁸ Gershom Scholem, *Il nome de Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, Milano, Adelphi, 1998; Franz Rosenweiz, *La stella della redenzione*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.

relação entre voz e linguagem. Nesta tese, a breve passagem por esses contextos tem antes o objetivo de indicar diferentes lugares dados à voz em termos de participação na ordem da significação, contrastando a perspectiva da tradição logocêntrica — que em sua busca de transcendência silencia os sentidos da voz —, com a voz como ação sonora que cria sentido, mundos, seres, que se alia à busca do divino; ou ainda, como forte elo rítmico que agrega e sustenta toda uma cultura.

Além disso, os exemplos apresentados têm a função de ajudar a cumprir o que se propõe neste texto: pontuar aspectos que possam conceituar “voz”. Com efeito, a sua destacada ação criadora pode ser entendida como a expressão máxima, no âmbito metafísico-religioso, deste seu outro elemento definidor: voz é *presença*. É preciso entender que essa noção de presença da voz difere daquelas *formas* ideais e eternas capturadas pelo olhar metafísico. Trata-se, ao contrário, de uma autorrevelação vocal — “Dizendo qualquer coisa, a voz se diz” (ZUMTHOR, 2000, p.100). A voz se enuncia como presença sonora, irrompe num tempo presente e como presença viva de um sujeito.

Essa noção torna-se central em algumas discussões teóricas acerca da voz, como é notadamente o caso da obra de Zumthor, em que a “presença” se torna uma importante categoria de análise para diferenciar os variados graus de performance. A performance, em sua definição mais *forte*, supõe uma presença física e vocal, que se inscreve num espaço físico determinado (a ser simbolicamente transformado, configurando-se, por exemplo, como espaço ficcional), num tempo presente (ainda que atravessado por outros tempos), e se dirige aos ouvintes/espectadores, que participam em maior ou menor medida da performance, inclusive expandindo-se para a dança. Tem-se, aí, a presença plena da voz. No entanto, ela sofre perdas quando a voz é, por exemplo, gravada e midiaticizada. A voz, nesse caso, passa a apontar simultaneamente para uma *presença* e para uma *ausência*, com a inevitável perda de uma “tactilidade” corpórea. A possibilidade de repetir e multiplicar infinitamente essa voz em diferentes contextos de recepção também relativiza a noção de espaço e de tempo: trata-se, a rigor, de uma voz gravada num espaço/tempo passado que é recolocada num novo espaço e num tempo presente. Além disso, essa voz não pode ser respondida, portanto a *presença* e participação de quem a escuta fica reduzida, por assim dizer, a certa passividade. Por fim, o grau mais fraco, quase zero de performance se daria,

para Zumthor, por via da comunicação escrita e da chamada leitura silenciosa, com a *ausência* quase absoluta da voz e do corpo⁹.

Essa mesma ideia de “presença” é o próprio fundamento da “ontologia vocálica” proposta por Cavarero, na medida em que essa ontologia não remete a uma “essência”, nem mesmo a uma noção genérica de corpo, mas à multiplicidade concreta de “seres” encarnados que se comunicam e se relacionam num “aqui e agora”. Em síntese:

Na unicidade que se faz ouvir como voz, é um existente encarnado — ou, preferindo-se, um “ser-aí” na sua radical finitude — que se faz ouvir aqui e agora. A esfera do vocálico envolve o plano da ontologia e o vincula à existência de seres singulares que se invocam mutuamente em um dado contexto. (*op. cit.*, p.202)

Já fica claro, ao final desta citação, o último elemento definidor da voz, bastante destacado por Adriana Cavarero: sua natureza essencialmente relacional. Para a filósofa italiana, considerar devidamente o aspecto relacional da voz exige que a discussão sobre uma “ontologia vocálica” deixe a noção abstrata de um ser identificado com um “trabalho silencioso do pensamento” e se aproxime da pluralidade concreta de vozes únicas que se invocam, articulam-se e agem no espaço público. A autora sublinha que, neste caso, é o ato de dizer, de falar, mais do que a linguagem, o vetor responsável por comunicar *quem diz* — *quem* toma a palavra — e dessa maneira invocar uma contínua relação com o outro.

Note-se, ainda, que essa relação dá-se justamente porque a voz vai além da “clausura do corpo” e se expande num espaço socializado, mas “atravessa o limite do corpo sem rompê-lo”, continuando a representá-lo plenamente por meio suas qualidades sonoras, como afirma Zumthor (2000, p.97-98). Mais do que isso, numa interação em que pessoas efetivamente falam e se escutam, há uma aberta experiência de alteridade em que a voz nos dá a escutar os estados mais interiorizados do sujeito. É o que também nos diz Barthes:

A escuta da voz inaugura a relação com o outro; a voz, que nos faz reconhecer os outros (como a letra sobre o envelope), dá-nos a conhecer sua maneira de ser, sua alegria ou sua tristeza, seu estado; transmite uma imagem do corpo do outro e, mais além, toda a psicologia (fala-se de voz quente, de voz neutra etc.). (BARTHES, 1990, p.224-25)

⁹ No terceiro item deste capítulo, trabalharei exatamente a questão da presença da voz na leitura silenciosa do texto literário.

Ora, esse aspecto relacional da voz é desenvolvido nas mais diferentes perspectivas justamente por seu dado óbvio, mas nada banal: toda voz implica uma escuta. De modo determinante, essa condição estaria posta desde o nascimento. Cavarero nos lembra de que no grito de uma criança que nasce reverbera não somente o anúncio de um corpo vivo, mas sobretudo a interpelação do outro e de sua responsabilidade em relação a uma existência que se inicia. Nesse mesmo sentido, mas pelo viés declaradamente psicanalítico, Mladen Dolar (2006, p.27) aponta a contribuição de Lacan para a análise da transformação do grito em “chamado” e cita o trocadilho usado por esse teórico: o *cri pur* (grito puro), o primeiro grito da criança, movido pela necessidade, dirige-se ao outro e torna-se *cri pour* (grito para), exigindo uma escuta, uma “interpretação” e uma “resposta”. A equivalência sonora entre as expressões *cri pur* e *cri pour* enfatiza essa relação primeira entre o grito e a enunciação: ainda longe de produzir um enunciado e de ligar-se à palavra, a voz cumpre essa função central de toda enunciação, isto é, a de endereçar-se à alteridade (a função fática, nos termos de Jakobson). Pode-se entender, nessa mesma via, que exatamente porque se endereça ao outro e esse outro se mobiliza e responde, esse grito inaugural ganha algum possível sentido, configura-se então como *voz* e se diz como *alteridade*. Aliás, para recorrer mais uma vez à etimologia, o termo *vox* já parece guardar essa sua função originária da invocação: no latim, *vox* é da mesma raiz do verbo *vocare*, que significa justamente “chamar por alguém” (cf. SARAIVA, 1993).

Compreende-se — devido à força desse chamado que interpela um vínculo com o *outro* — que a voz, mesmo quando se articula fora da linguagem ou nas fronteiras da linguagem, pode abrir um campo de sentido. A partir dessa primeira escuta, toda uma gama de sentidos anterior à palavra passará pela voz. Isso é fundamental para apresentar uma última questão: se busquei, nesta discussão, enfatizar esse campo de sentido mais propriamente vocal; se, por assim dizer, busquei descolar, em alguma medida, o sentido da voz do sentido da palavra, foi também com o intuito de dar um próximo passo, isto é, o de poder trabalhar a articulação da voz com a palavra sem, no entanto, deixar de escutar na palavra uma presença vocal. A voz antecede a palavra, afirma Cavarero (*op. cit.*, p.28), mas “a palavra constitui o seu destino essencial”. Isso, na verdade, revela simultaneamente uma potência e uma impotência da voz. Uma voz ainda não articulada em linguagem guarda certa “impotência” na medida em que não é uma entrada decisiva na expressão de sentidos,

ou melhor, não é “bastante diferenciada para ‘fazer passar’ a complexidade das forças de desejo que a animam” (ZUMTHOR, 2010, p.8). Por outro lado, como potência sonora que se abre para a alteridade e para a significação, a voz é ação que gera a palavra, continua a ressoar na palavra, e será, por fim, seu inevitável excesso.

Quanto a esse excesso, basta, por exemplo, lembrarmos de experiências emocionais que fazem as possibilidades oferecidas pela linguagem serem acompanhadas de uma reverberação vocal suficientemente forte — de dor, de alegria, de surpresa, de prazer — capaz de extravasar a linguagem e ganhar o primeiro plano da expressão. Mas certamente a realização mais plena desse excesso é o canto. Exatamente porque no canto a voz já não se coloca, de partida, como mero veículo de fonação, ela entrará num jogo mais complexo com a linguagem. A voz pode desde simplesmente tentar reforçar a significação dada pela palavra — modulando seus variados registros e ritmos —, até criar outros tantos feixes de sentido que escapem a essa operação básica, podendo inclusive desvincular-se da palavra para expandir plenamente o seu modo de *dizer* o mundo. Mas se, nesse limite, a voz *diz* o mundo, se a *phonè* atribui algum possível sentido às coisas, é porque ela carrega em seu bojo sua destinação à linguagem: “Trata-se de uma *phonè* que, mesmo afogando o semântico em seu mar sonoro, permanece *semantikè*” (CAVARERO, *op.cit.*, p.154)

Isso posto, registrem-se, em síntese, os elementos básicos que foram pontuados acerca da voz: toda voz é corpo; toda voz é presença de uma singularidade encarnada; toda voz é relacional e pressupõe um escuta. A depender do contexto sociocultural e de seu aparato tecnológico, esses elementos podem ganhar maior ou menor relevo ou mesmo serem quase ‘apagados’. Esses aspectos serão retomados adiante, especialmente na discussão sobre voz e linguagem literária. Antes, porém, vejamos o fundamental conceito de vocalidade.

1.2 Oralidade e Vocalidade

De acordo com Havelock (1996b, 1997), o início dos anos 60 foi um momento extraordinário para os estudos sobre oralidade e representaram uma “descoberta moderna” das culturas orais e de sua relação com a escrita. O teórico canadense destaca que, em 1962

e 1963, na França, Inglaterra, EUA e Canadá, surgiram quatro obras importantes em diferentes campos de investigação que enfrentaram, de modo mais ou menos direto, o problema da oralidade: em 1962, *The Gutenberg Galaxy*, de McLuhan, e *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss; em 1963, o artigo “The consequences of literacy”, de Jack Goody e Ian Watt, e o livro *Preface to Plato*, do próprio Havelock. A profusão de novos estudos sobre oralidade a partir dessa década pode ser contabilizada, como faz Havelock, na vasta bibliografia de um texto clássico como *Orality and Literacy*, de Walter Ong, originalmente de 1982¹⁰. Configura-se, naquele momento, um quadro de pesquisas bastante amplo e diversificado:

Do Homero da Antiguidade ao Novo Testamento; da retórica ao moderno desconstrucionismo; do tantã africano à canção polinésia, aos mitos do índio americano, aos analfabetos da Rússia soviética; da tipografia de Gutenberg à imprensa de tipos móveis, e, finalmente, ao rádio e à televisão do presente — existem contatos entre todas essas variantes do conhecimento humano surgindo dentro do contexto da equação oralidade-cultura escrita; entretanto, deve-se observar quão diversos, pluralísticos e distintos são os caminhos da exploração, já que buscam objetivos específicos. (HAVELOCK, 1997, p.25)

Nesse caso, o mais importante a se destacar é que as pesquisas operam, de modo geral, com a “equação oralidade - cultura escrita”. Como bem anotam Galvão&Batista (2006), em artigo que faz uma retomada dessa relação, a novidade conferida a esses estudos está no desenvolvimento dos mais diferentes níveis de contraste entre esses dois modos de transmissão da linguagem¹¹. Assim, características que seriam próprias da oralidade, com implicações sociais e mentais, são estabelecidas por efeito de uma contraposição com elementos correspondentes, mas antagônicos, no interior da cultura escrita; esta, por sua vez, também passa a ser caracterizada tendo em vista a oralidade, na medida em que a escrita é pesquisada como um processo que se constrói no interior de uma cultura oral. Isso resulta, na melhor das hipóteses, em uma “tensão mútua e criativa” entre os estudos acerca da palavra oral e da palavra escrita, quando eles não caem no erro de uma polarização excludente (HAVELOCK, 1997, p.17-18). Como assinala Havelock, com a expansão das

¹⁰ Nesta tese, utilizo a edição brasileira de 1988: *Oralidade e Cultura escrita – a tecnologização da palavra* (Ed. Papirus)

¹¹ Ainda que o artigo de Galvão&Batista (2006) não dê extensão ao trabalho de Paul Zumthor, trata-se de uma referência importante para o mapeamento histórico sobre o conceito de oralidade aqui apresentado.

pesquisas a partir da década de sessenta, ocorre inevitavelmente uma divisão entre os estudos que dão maior enfoque às questões de oralidade (a “metade oralista”) — especialmente os trabalhos de caráter antropológico — e os estudos que se dedicam a aspectos mais próprios da cultura escrita, centrando-se, por exemplo, na materialidade do livro ou nos processos de letramento.

Para encaminhar a discussão, interessa selecionar desse amplo quadro alguns aspectos do importante trabalho de Walter Ong – *Oralidade e cultura escrita*. Esse livro é um resultado bastante emblemático de cerca de duas décadas de pesquisa da chamada “descoberta moderna da oralidade”, operando simultaneamente nas duas frentes de trabalho mencionadas por Havelock, a que focaliza a oralidade e a que se dedica ao letramento. Nessa tensão com o mundo da escrita, os estudos sobre oralidade enfrentam o desafio de circunscrever e sistematizar o seu campo de pesquisa. Com efeito, uma das tarefas de Ong é definir mais claramente os tipos de oralidade a depender da presença mais ou menos efetiva da escrita ou de outros meios tecnológicos. Ele distingue, de modo geral, uma “oralidade primária” e uma “oralidade secundária”: a primeira corresponde a “uma cultura totalmente desprovida de qualquer conhecimento da escrita ou da impressão”; a segunda está presente numa “cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos” que convivem com a escrita e a imprensa (*idem*, p.19). Note-se, porém, a dificuldade em que resvala a definição de oralidade primária: ela se dá por referência à escrita ou, mais problematicamente, pela ausência da prática letrada e não por elementos, por assim dizer, positivos e de fato caracterizadores do discurso oral. A rigor, Ong não pode evitar o perigo que ele mesmo aponta: “descrever um fenômeno primário começando por um fenômeno subsequente secundário e comparando as diferenças” (*idem, ibidem*). A dificuldade surge também do próprio fato de determinados contextos históricos de oralidade — primária ou não — serem apreensíveis somente por meio de seus rastros na escrita, ou melhor, por “índices de oralidade”, que por diferentes razões foram incorporados à escrita, como os analisados por Zumthor em textos da Idade Média, em seu *A letra e a voz*. No mais, inevitavelmente perde-se no tempo toda a matéria propriamente vocal, corporal e de outros elementos absolutamente situacionais dos quais dependem a significação, especialmente na oralidade primária. No século XX, argumenta Ong, mesmo as comunidades ditas ‘puramente orais’

existentes no momento de emergência dos estudos modernos de oralidade não corresponderiam a um contexto de “oralidade primária”, pois já estariam de algum modo tocadas pela difusão da escrita. No entanto, segue o autor, seria possível detectar subculturas que “preservam muito da estrutura mental da oralidade primária”. Serão exatamente os aspectos de uma psicodinâmica da oralidade que irão compor, de modo central, o livro de Ong.

Assim, tendo delimitado um conceito de “oralidade”, Walter Ong apresenta as “características do pensamento e da expressão fundados na oralidade” (p.47). O pressuposto é de que a base mnemônica da cultura de oralidade primária determinaria também “o tipo de pensamento que pode ser realizado, o modo como a experiência é intelectualmente organizada”, fundamentalmente diferente, defende o autor, dos modos de pensamento e expressão de base manuscrita e tipográfica (p.46-47). Em síntese, caracterizariam o “pensamento e a expressão fundados na oralidade” a tendência de serem: “mais aditivos que subordinativos”, privilegiando relações sintáticas indeterminadas; “mais agregativos que analíticos”, agrupando e articulando pequenas totalidades mnemônicas, como os epítetos; “redundantes”, pela repetição constante de seus conteúdos; “conservadores ou tradicionalistas”, como modo de manutenção e transmissão da cultura oral; “próximos ao cotidiano da vida humana”, por restringir o conhecimento às referências mais imediatas da experiência; “de tom agonístico”, por colocar em tensão os interlocutores; “mais empáticos e participativos do que objetivamente distanciados”, exigindo uma aproximação “íntima” entre sujeito e objeto de conhecimento; “homeostáticos”, por descartar memórias irrelevantes para o presente; e “mais situacionais do que abstratos”, por não operar com definições abrangentes ou formas abstratas (*cf.* p.47-71).

No jogo de oposição oralidade-escrita, Ong aborda também as consequências da inserção da escrita em sociedades orais. Basicamente, a introdução da escrita promoveria objetividade e operações analíticas, propiciaria o experimento intelectual, eliminaria repetições desnecessárias ao registro visivo, armazenaria dados do passado, além de propiciar uma organização abstrata do pensamento e uma operação mais lenta e controlada da linguagem, tornando-a mais elaborada.

Ora, todo esse conjunto de oposições tão demarcadas é evidentemente questionável e não faltaram críticas a essa perspectiva generalizante e dicotômica. Essas críticas vieram sobretudo dos estudos de letramento, que assumiram o fato de que a relação entre oralidade e escrita é antes de continuidade e de convivência por vezes inseparável, e não poderia mais ser colocada nos termos de uma “grande divisão”, expressão usada para sintetizar a perspectiva mais geral dos estudos da oralidade até então. Assim, a partir da década de oitenta, pesquisam-se relações muito mais complexas entre as modalidades oral e escrita, que coexistem tanto em comunidades preponderantemente orais quanto em contextos letrados, como o acadêmico. Além disso, aquelas características atribuídas exclusivamente à escrita também se mostraram constitutivas da oralidade:

(...) what empirical evidence we do have from societies with different or less permeating literacies is that they not necessarily lack the characteristics of ‘logic’, ‘abstraction’, etc., that Ong attributes to literacy. (...) All people have conventions for formalizing, distancing, analyzing, separating, holding some things constant, acting as if the evanescent world could be ‘fixed’. (STREET, 1995, p.156-57, *grifo do autor*)

Fixing, separating, abstraction all happen without literacy. Furthermore, pictures, ritual, stories all transform the evanescent to the quasi-permanent, distance us from the immediate, heighten consciousness and so forth. (*idem*, p.158)

Outra crítica feita a Ong e que se estende, de modo geral, aos estudos de oralidade é o ideal evolucionista que comumente organiza essas teorizações. Justamente porque se atribui um valor positivo à escrita, ela tende a ser vista como tecnologia a ser conquistada para que haja um pleno desenvolvimento social, econômico e de pensamento de qualquer sociedade. De modo geral, no interior da difícil “equação oralidade-escrita”, é comum deparar-se com o que Street (1995) denominou “mito do letramento”, ou seja, a defesa da escrita como um benefício em si mesmo, o que tende a reduzir a oralidade a sinônimo de analfabetismo e, portanto, de falta¹².

¹² Evidentemente, conforme adverte Street (1995, p.161), ler e escrever são habilidades fundamentais que todos devem ter no interior de qualquer sociedade letrada, mas não se pode neutralizar ou mascarar a dimensão sociopolítica envolvida no letramento. Nesse caso, deve-se exigir muito mais do que o chamada alfabetização “funcional” e garantir uma posição mais ativa e crítica em relação às práticas de leitura e escrita e, por extensão, às estruturas que as sustentam,

Também na avaliação dos autores que se dedicaram aos estudos sobre a voz, como Zumthor (2010), Cavarero (2011) e Bologna (2000), as pesquisas em torno da oralidade incorreram num mesmo problema epistemológico: além de a expressão “literatura oral” confundir-se com outras noções de definição problemática, como literatura popular, literatura primitiva ou folclore, todo esse conjunto destacava-se radicalmente da escrita, vista como forma mais nobre de expressão. Para esses autores, o importante a se pontuar é que essa conceituação de “oralidade”, justamente porque inevitavelmente pensada sob a perspectiva de uma cultura letrada, não foi capaz de dar à voz um estatuto para além do fato de ser portadora da linguagem, mantendo-a subordinada aos cânones da textualidade. Como adverte Zumthor (2010), esses estudos não tiveram por objeto a voz, mas a “palavra oral”.

Os já clássicos trabalhos de Zumthor sobre poesia oral (*Introdução à poesia oral*, publicado originalmente em 1983) e literatura medieval (*A letra e a voz*, publicado em 1987) introduzem, em resposta a esse panorama, um novo conceito, o de *vocalidade*. Essa noção é trabalhada em diferentes momentos dessas obras e constitui, a bem dizer, o seu eixo organizador. De partida, vale aqui recorrer à diferenciação precisa e sintética entre oralidade e vocalidade, apresentada por Zumthor em prefácio ao livro de Bologna:

Definisco ‘oralità’ il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio; ‘vocalità’ l’insieme delle attività e di valori che le sono proprii indipendente dal linguaggio (ZUMTHOR, apud BOLOGNA, *op.cit.*, p.7)

Note-se, com isso, a abertura de um novo espaço de pesquisa, que considera, junto aos aspectos textuais, aqueles elementos da voz que excedem a palavra, associados aos valores simbólicos que ganham em variados contextos sociais. Daí, justamente, a possibilidade de se estudar uma antropologia e uma metafísica da voz, como faz Corrado Bologna (2000).

Se os estudos de oralidade trabalham com a “palavra oral” (em seu equacionamento com a palavra escrita), os estudos de vocalidade incidem, portanto, na tensão que se estabelece entre a própria palavra e a voz, seja no âmbito da expressão oral, seja no âmbito da escrita literária, como veremos. Essa tensão se dá justamente a partir do momento em

perspectiva que, no Brasil, importante lembrar, remonta ao trabalho de Paulo Freire. Sobre os diferentes modelos de letramento, cf. o bom livro introdutório *Letramento: um tema em três gêneros*, de Magda Soares (1998).

que a voz pode ser escutada para além do fato de ser um meio de transmissão da palavra. Nesse sentido, em vez de escutarmos uma palavra *oralizada*, passamos a escutar uma palavra *vocalizada*. A diferença pode ser explicada a partir de uma experiência cotidiana: quando, em nossa comunicação diária, buscamos nos acomodar às características das vozes que ouvimos, privilegiando a sua função mais comunicativa, alguns dos numerosos elementos que compõem a voz, mas não são endereçados à palavra ou excedem a função mais imediata do trânsito de informações, acabam sendo escutados como resíduo insignificante, mal percebido, ou como ruído indesejável. Assim que, em favor de um bom funcionamento da linguagem ou de seu caráter mais utilitário, a voz é, por assim dizer, ‘silenciada’. No entanto, são essas mesmas vozes que nos fazem escutar breves rupturas ou desvios de sentido, desejos ainda mal formulados pela linguagem, interpelações que nos convocam a uma ação, marcas mais ou menos definidas de lugares sociais etc. Como elemento às vezes dissonante em relação ao que é dito pela palavra, a voz continuamente produz essas linhas de fuga que resistem à transparência e à eficiência que o uso da linguagem tem por fim. Mais do que isso, a voz, como dado ontológico, passa a ser lugar fundante de resistência do sujeito: “Talvez, em nossa mentalidade mais profunda, a voz exerça uma função protetora: a de preservar um sujeito que ameaça sua linguagem, de frear a perda de substância que constituiria uma comunicação perfeita.” (ZUMTHOR, 1997, p.13).

Corrado Bologna também aponta com precisão esse lugar premente de sentido, constituído pela voz em sua tensão com a linguagem, ao qual remete o conceito de “vocalidade”:

La produzione del discorso è perciò farcita di uno stratto di vocalità impropria, non-discorsiva, né direttamente significativa, ma ugualmente inserita nel circuito semantico. (BOLOGNA, *op.cit.*, p.90)

É verdade que quase toda expressão vocal comportará, a um só tempo e de modo indissociável, elementos que veiculam a palavra e elementos que excedem a palavra. Mas é possível, na operação de uma escuta interessada, atentar mais para um desses campos da voz. Os livros de Zumthor são bastante representativos na escolha de seu enfoque: o autor mostra-se claramente herdeiro de toda a tradição dos estudos de oralidade, mas ao mesmo

tempo adota um distanciamento crítico dessa perspectiva e busca introduzir a necessária abordagem da voz.

O título *Introdução à poesia oral* (2010), por exemplo, remete a uma das áreas mais profícuas de pesquisa sobre oralidade, a poesia; no entanto, sua primeira afirmação deixa claro que se trata de “escrever um livro sobre a voz”. Em sua parte inicial, dá-se algo como um ajuste ou acordo entre os termos “oralidade” e “voz”, resultado mesmo do deslocamento feito por esse teórico. Assim, o objetivo do livro é chegar a uma “poética geral da oralidade”, mas elaborando “noções operatórias, aplicáveis ao fenômeno das transmissões da poesia pela voz” (p.7). Sua definição bastante ampla de palavra inclui o campo da oralidade — “Chamo aqui palavra a linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz” —, mas, em seguida, Zumthor enfatiza a dimensão da vocalidade: “a voz ultrapassa a linguagem” (p.11). Ou ainda: “Produzindo desejo, ao mesmo tempo em que é produzido por ele, o som vocal sempre fabrica o discurso, sem que uma intenção prévia ou um conteúdo o tenham programado de modo seguro. O som vocal divaga... a menos que, falsa oralidade, apenas verbalize uma escrita.” (p.12). Embora, em suas primeiras páginas, Zumthor não mencione o termo “vocalidade”, o autor revolve o terreno da oralidade de modo a trazer à superfície essa “coisa” que é a voz para apontar alguns “valores simbólicos” a ela relacionados, como o erotismo, a sociabilidade e a religiosidade.

É no primeiro capítulo de seu livro que Zumthor desenvolve uma crítica à “oralidade”, ou melhor, às perspectivas dominantes no tratamento da poesia oral. Mesmo correndo o risco de alguma repetição, é importante aqui destacar que Zumthor trabalha, basicamente, com os mesmos argumentos utilizados pelos estudos do letramento. Notem-se os seguintes trechos: “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna” (2010, p.24-25); “A oralidade não se define por subtração de certos caracteres da escrita, da mesma forma que esta não se reduz a uma transposição daquela” (*idem*, p.34).

Com o assumido empenho de romper essa perspectiva e criar categorias intermediárias que respondam mais adequadamente aos fenômenos históricos, Zumthor apontará quatro “tipos de oralidade”, reelaborando, portanto, aquela diferenciação feita por Ong entre oralidade “primária” e “secundária”. Zumthor propõe uma “série contínua” em

que palavra oralizada e palavra escrita seriam os pontos extremos que servem de referência para lidar com situações históricas concretas nas quais se observam não somente oposições, mas sobretudo convivência e dependência entre oralidade e escrita (nesse sentido, o seu trabalho sobre o contexto medieval em *A letra e a voz* é exemplar). Para lidar com a “extrema diversidade de situações possíveis” dessa série polarizada, o teórico apresenta quatro tipos “ideais” de oralidade (2010, p.35-36). O primeiro é denominado “oralidade *primária* e imediata, ou *pura*, sem contato com a ‘escrita’”. O segundo é a “oralidade coexistente com a escrita”, com dois modos diferentes de funcionamento: um modo como “oralidade *mista*, quando a influência da escrita aí continua externa, parcial ou retardada”; outro como “oralidade *segunda*, que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário”. Por fim, há uma “oralidade mecanicamente *mediatizada*, logo diferenciada no tempo e no espaço”.

Em relação ao ideal evolucionista verificado em pesquisas sobre “oralidade”, a obra zumthoriana elabora, por assim dizer, uma inversão naquela perspectiva que valoriza a passagem de uma “cultura oral” para uma “cultura da escrita”, segundo a qual haveria ganhos importantes de diferentes ordens – tecnológicos, sociais ou de estruturação do pensamento. Vale dizer, primeiramente, que Zumthor não abandona a perspectiva histórica; pelo contrário, analisa detidamente contextos bem delimitados, como o final da Idade Média ou o século XX. No entanto, Zumthor entende a consolidação de uma cultura preponderantemente escrita como uma perda significativa da presença da voz e de tudo que ela comporta. Em síntese: a escrita é que passa a ser vista sob o signo da falta. Para Zumthor, a escrita pode perder a corporeidade da performance, a força de convocação do outro, as inflexões do desejo, ainda que a escrita seja permeável a esses elementos, o que permite, justamente, que Zumthor possa em alguma medida recuperá-los nos manuscritos medievais. Conforme claramente nota Anita Moraes (2009, p.119-137), Zumthor tenta abandonar um conjunto de dicotomias e lugares comuns da “oralidade”, mas ainda recorre a oposições valorativamente marcadas, em que a escrita passa a ser associada a recalque, controle, solidão e racionalização. De fato, este talvez seja o sintoma mais forte de um trabalho que deseja e consegue dar inédito relevo à questão da vocalidade, elaborando uma resposta incisiva à determinada abordagem da “oralidade” que, a rigor, tomava a escrita como seu modelo e seu fim.

Na esteira dessa discussão, gostaria de destacar uma passagem do início de *Introdução à Poesia oral*, na qual Zumthor diz que seu esforço será o de “não se afastar, em nenhum dos capítulos, do sentimento daquilo que é a ‘voz humana’ e do que ela implica: esta incongruência entre o universo dos signos e as determinações pesadas da matéria” (p.8). Como entender essa afirmação? Parece-nos que Zumthor aponta exatamente para aquela articulação referida no início deste capítulo, com a definição de “voz” de acordo com Roland Barthes: “a voz é a articulação entre o corpo e o discurso”. Ora, Zumthor indica-nos que a voz *articula*, justamente, duas ordens que são, em princípio, *incongruentes*: a materialidade pesada do corpo e a abstração impalpável do “universo dos signos”. Como expansão sonora de uma *singularidade encarnada* rumo à *linguagem*, a voz ocupa esse lugar fronteiro e dinamiza essa relação. Pode-se, ainda, para tentar compreender melhor essa “incongruência” que a voz tende a resolver, tomar a noção saussuriana de *langue* como uma definição possível do que Zumthor chama de “universo dos signos”. Sabemos que o signo linguístico, em Saussure, é arbitrário e convencional, e sua significação não é determinada por uma relação substancial entre significante e significado, mas surge por efeito de uma rede de oposições e diferenças entre os significantes. Considerando esse tipo de perspectiva calcada na idealidade da Língua, Mladen Dolar (2006, p.17) lembra-nos da seguinte passagem em Saussure: “na língua só existem diferenças. E mais ainda: uma diferença supõe em geral termos positivos entre os quais ela se estabelece, mas na língua há apenas diferenças *sem termos positivos*” (SAUSSURE, 1991, p.139). Dolar retoma essa observação fulcral para apontar algo importante sobre a voz: em um sistema de signos que se constitui pela *negatividade* de seus termos, a entrada da voz é algo tão estranho (ou incongruente) justamente porque ela é um elemento de *positividade*, que articula a abstração desse sistema a uma singularidade corpórea, concretizando e positivando um lugar de enunciação de que esse mesmo sistema precisa para se manifestar. Nesse sentido, em *A letra a voz*, Zumthor argumenta que a voz humana “tende a despojar esse signo [da linguagem] do que ele comporta de arbitrário; motiva-o a presença desse corpo do qual ela emana” (1993, p.20).

É essa positividade da voz — a sua *presença* — que se vê recuperada na obra de Zumthor. Para isso, ele necessariamente retoma aquele conceito de *phonè* definido por Aristóteles, lembremos, como “som significante” e que reduz a função da voz à fonação da

palavra. Com isso, Zumthor visa apreender não só a *palavra* dita em voz alta, mas sobretudo esse encontro entre a voz e o “universo dos signos”, cuja incongruência, na verdade, resultará em um constante jogo de sentido. Cito a passagem:

É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. A vocalidade é a historicidade de uma voz: seu uso. Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e organizar a substância. Essa *phonê* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar (ZUMTHOR, 1993, p.21, *grifo meu*)

Ainda que a escolha da perspectiva da vocalidade possa acarretar uma redução dos valores até então associados à escrita, é importante não esquecer que as obras de Zumthor insistem na análise de uma relação complexa, por vezes indissociável, entre voz e escrita. Em *A letra e a voz*, por exemplo, o autor analisa como, na Baixa Idade Média, valores antes atribuídos à voz — o valor de “autoridade”, por exemplo, e a decorrente noção de “tradição” — somente aos poucos deslizam para a palavra escrita. A própria distinção entre os registros visual e auditivo — entre ler e ouvir — não é tão clara: alguns textos se designam como canções; os termos “legere” e “audire” são redundantes; fórmulas prontas iniciam livros dizendo que o texto será visto, mas suas belas palavras serão escutadas etc. (cf. p. 35-41) De modo geral, as análises detidas feitas por Zumthor apontam que “a escrita depende ainda da ordem da oralidade, e essa dependência, longe de se atenuar, torna-se manifesta depois de 1200”, quando a aceleração na produção dos manuscritos exige que os copistas sejam acompanhados por leitores que ditam o texto (cf. p.102). Além disso, os inúmeros “obstáculos materiais” para a leitura desses manuscritos — difícil maneabilidade, variedade de estilos, uso de sistemas abreviativos, ilegibilidade de algumas letras, baixa qualidade do suporte, mistura de textos de diferentes tipos, etc. — bem como o número reduzido de “profissionais da escritura” capazes de ler esse material fizeram com que a difusão da escrita só fosse possível por um estreito laço com a comunicação vocal (cf. p.97-110).

Com efeito, ao estudar a recorrente passagem dos manuscritos medievais pela voz e pela escuta, Zumthor trabalha com os rastros vocais sob a forma de grafias, rasuras, alterações, formas de espacialização, notações musicais, etc. A pontuação, por exemplo, não é sistemática, ou seja, não obedece a regras que sejam internas ao código escrito, mas remetem à variação das operações como a elevação da voz ou a suspensão da elocução. Assim, a fixação pela escrita dá-se por “contágio corporal a partir da voz” (1993, p.103), e essas “marcações fazem do texto uma espécie de partitura musical, tanto mais que não se aproximam de nossas páginas impressas” (*idem*, p.106). Chegam até nós, justamente, todo um conjunto de “índices de oralidade” constitutivos da própria atividade de escrita, os quais, a rigor — para mantermos a diferenciação — expressam o campo da vocalidade:

De resto, acontece-nos freqüentemente perceber no texto o rumor, vibrante e confuso, de um discurso que fala da própria voz que o carrega. Todo texto permanece nisso incomparável e exige uma escuta singular: comporta seus próprios índices de oralidade, de nitidez variável e, às vezes, é verdade (mas raramente), nula. (...) Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* — quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (ZUMTHOR, 1993, p.35)

No importante jogo de sentido entre voz e palavra, manifesta-se uma variedade de elementos sonoros que também derivam da própria sensorialidade da palavra, para além de sua significação mais imediata. No final de seu *A letra a voz*, Zumthor elenca uma série desses elementos vocais que terminaram por se incorporar aos manuscritos e que ainda podem invocar a nossa escuta:

A técnica que consiste em integrar no texto poético puros vocalises se manteve durante séculos, até o começo do século XVI, e se prolongou na canção dita popular. As coletâneas manuscritas que nos conservaram a poesia cantada dos séculos XII, XIII e XIV formigam de exemplos: a frase, as palavras se esmaecem em sugestões sonoras, desfazem-se em puras figuras de som cumulativas. Mas a tendência é muito mais geral, e há poucos gêneros poéticos em que não se destacam as marcas de uma agradável desarticulação da língua: ao longo do desenvolvimento textual, surgiu uma seqüência absurda de sintagmas justapostos sem relação gramatical nem semântica; ou então, uma acumulação litânica de palavras isoladas, sem contexto, uma multidão de nomes próprios apostrofados, fora da frase ou encadeados em concatenações vertiginosas de fonemas; palavras gregas ou

hebraicas, como tal incompreensíveis e reduzidas apenas a sua sonoridade (assim o *Kyrie eleison* recorrente nesta ou naquela canção satírica alemã); monossílabos ambíguos interpretáveis tanto como palavras quanto como interjeições, onomatopéias, gritos. (1993, p.166-67)

Se não esquecermos que, na ordem da recepção, essas vibrações da voz e da palavra se enlaçam não somente a certo prazer de escuta e de reverberação corpórea, mas à promessa de um sentido, então estamos, decisivamente, em pleno campo da vocalidade.

Para finalizar essa parte, é interessante ainda anotar que, apesar de o trabalho de Zumthor fundar-se num conhecimento bastante erudito sobre a Idade Média, seus principais conceitos são de tal modo operantes que permitiram a análise acurada de fenômenos do século XX, quando ocorre algo como um renascimento do universo da vocalidade, então mediatizado pelas tecnologias capazes de registrar e reproduzir som e imagem, deslocando-os no tempo e no espaço. Em *Escritura e Nomadismo* (2005), o autor analisa algumas consequências desses deslocamentos e termina por apresentar um ensaio sobre a chamada “poesia sonora”, em voga nas décadas de 50 e 60 e auge de um movimento de poetas que, desde o início do século, sentiam-se compelidos a vocalizar, registrar e reproduzir seus poemas.

No que diz respeito ao trabalho com o texto literário e, especialmente, com a obra de João Guimarães Rosa, a discussão aqui posta parece, no entanto, lançar-nos um paradoxo: como é possível trabalhar com a noção de vocalidade na situação de leitura silenciosa de um texto escrito? Afinal, não estamos, a rigor, diante de uma performance, nem de um ser vivo, um “intérprete”, cuja voz única nos enuncia um texto; estamos diante de um objeto feito de linguagem que se endereça mais diretamente ao nosso olhar e que lemos silenciosamente como que colocando entre parênteses os dados circunstanciais que nos rodeiam. É a essa questão que é preciso ainda responder.

1.3 Vocalidade e leitura literária

Ainda que os trabalhos de Paul Zumthor tenham sido mais imediatamente aproveitados para a análise de textos em performance, é importante sublinhar que o autor

também investigou a chamada leitura silenciosa, isto é, uma operação de leitura que, em princípio, nega a *presença* da voz. Afinal, a leitura silenciosa tende a abolir qualquer traço físico que ainda remeta a essa presença, sejam os movimentos da boca (muitas vezes eliminados durante o processo de alfabetização, como uma deficiência de leitura), seja a escuta de um sussurro, algo como uma voz internalizada, apagada pela velocidade que cada vez mais se impõe à já dominante percepção visual da escrita. Resultado também de um processo histórico bastante assentado, que configurou uma transição de uma leitura socializada e oral (destinada à escuta) para uma leitura individualizada e silenciosa (destinada à visão), essa “disjunção entre a voz e o olhar” (cf. BARTHES; MARTHY, 1987, p.49-50) nos pareceria definitiva.

Na crítica literária, o sintoma mais geral desse processo está no fato de que o termo “voz” possa coerentemente nomear algumas categorias literárias, mas apareça quase sempre destituída de presença vocal, de vocalidade. É o que se dá, por exemplo, na aproximação metafórica entre “voz” e estilo. A metáfora é funcional porque, de modo geral, voz e marca estilística apontam para a singularidade do sujeito: nenhuma voz é igual a outra, assim como o estilo de um escritor deve diferir de todos os outros; ou ainda, assim como se reconhece alguém pela sua voz, deve-se inequivocamente reconhecer o escritor pelo seu estilo. É interessante notar que Corrado Bologna, quando define o timbre de toda voz, também faz uso dessa mesma aproximação: “Il *timbro* è, si diceva, la base su cui si elabora uno ‘*stile*’ della voce, l’unica traccia di essa memorizzabile nel tempo, traducibile solo in emozione così come lo è lo stile dello scrittore” (*op.cit.*,p.93)

Se, por um lado, esse procedimento ajuda a *explicar* o que possa ser essa categoria literária, por outro ela contraditoriamente pode levar a uma desvocalização da voz, destituindo-a de seu devido registro sonoro:

O jogo é sutil: o funcionamento da metáfora requer que a voz, em sua perceptibilidade sonora, seja única, mas a própria metáfora transforma o fato da unicidade na peculiaridade de um estilo consagrado à escritura. Se, em meio aos vários aspectos desse estilo, existe também um ar musical, certamente aqui está a passagem preciosa que reaproxima a “voz” da voz. (CAVARERO, 2011, p.114)

Ora, ainda que a experiência mais generalizada e comum da leitura possa estar longe da percepção sensorial de um “ar musical”, não será um erro supor que, latente em nossas leituras silenciosas, possa estar um conjunto de *presenças vocais* que, para serem bem ouvidas e interpretadas, demandam inclusive um instrumental teórico mais adequado. É o que busca fazer Paul Zumthor, quando desloca para a recepção da escrita literária a noção mais geral de performance, definida, em síntese, como um acontecimento vinculado à presença irredutível de um corpo que se expande por meio da voz e dos gestos, dirigindo-se a um público cuja presença corpórea também entra no jogo de significação. A hipótese de Zumthor é de que os mesmos elementos que constituem a performance numa cultura predominantemente oral ainda estariam presentes no ato de leitura, mas fortemente atenuados. Em *Performance, recepção, leitura* (2000), o autor parte dessa hipótese:

(...) em que medida pode-se aplicar a noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2000, p.39).

A questão é premente sobretudo porque, numa típica situação de leitura silenciosa, lida-se justamente com a *ausência* do elemento de base de toda performance, isto é, a presença de um corpo. Historicamente, o contato notadamente sensório entre emissão e recepção tendeu a se diluir e se anular à medida que um complexo jogo de adaptações entre escrita e oralidade (como o estudado por Zumthor em *A letra e a voz*) foi suspendendo essa transmissão em presença. Nesse quadro geral, a leitura puramente visiva representará, para o teórico suíço, “o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero”, operando numa “surdez particular”, associada a uma já tradicional educação literária (ZUMTHOR, 2000, p. 82-83).

Ora, essa surdez seria mesmo absoluta e representaria uma ‘ruptura’ entre os dois modos de recepção do texto — via leitura silenciosa e via performance —, se não houvesse uma exigência da linguagem poética: o restabelecimento, em algum nível, de uma leitura corpo a corpo com a materialidade da palavra. Nesse sentido, vale anotar que, na teoria literária do século XX, André Spire foi um dos primeiros a chamar a atenção para essa dimensão da leitura. Em capítulo de *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, ao tratar da

audição e de todo um conjunto de sensações por ela despertadas, Spire argumenta que o ato de ler ganha extensão corpórea na forma de uma mímica vocal, isto é, compreende o início de uma articulação física, de uma pronúncia. No caso da leitura literária, a tensão poética ativaria mais intensamente essa região laringo-bucal, como que requisitando a presença da voz e o prazer de sentir nos insinuados gestos do corpo o fluxo da linguagem (cf. SPIRE, 1986, p.51-56). A “palavra interior” de uma leitura “interiorizada” não é, para Spire, simplesmente mental: “Et ce poème, ceux qui l’entendront réciter, déclamer, qui le liront dans le silence de leur chambre, ils sentiront qu’ils le prononcent à leur tour.” (*idem*, p.55). Já em Zumthor, o conceito de performance também insiste numa dimensão corpórea, mas vai além da mera abordagem fisiológica porque agrega componentes situacionais mais amplos e complexos da enunciação poética. Um dos ganhos desse conceito como instrumento teórico para pensar a leitura é entendê-la como implicação forte do corpo, mas no interior de uma relação de alteridade. A leitura passa a manifestar a presença de um outro — de uma outra voz — que se dirige ao leitor e lhe exige uma escuta que passa por uma resposta corporal:

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, em vigília. Na leitura, essa presença é por assim dizer colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é a manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2000, p.80-81)

Caberia, nesse caso, mencionar algumas considerações de Paul Valéry sobre a presença da voz na leitura, em dois textos publicados na primeira metade do século XX. Em “Poesia e pensamento abstrato”, de 1939, o poeta e ensaísta francês sublinha a importância determinante dos elementos rítmicos e musicais para a constituição da linguagem poética e entende essa substância sonora, física e sensível como uma *ação* vocal. A “forma” do poema — “o som, o ritmo, as entonações, o timbre, o movimento” — é a “Voz em ação”, afirma Valéry (1991, p.213). Trata-se de uma “forma sensível” que está em permanente tensão com as significações do poema de tal modo que “o valor do poema resulta na indissolubilidade do som e do sentido” (*idem*, p.214). Ou ainda: a poesia é “a linguagem cuja forma, ou seja, a ação e a sensação da Voz, tem a mesma força que o

conteúdo” (*idem*, p.216). Mas essa ação só se efetiva no ato de leitura, conforme Valéry já havia argumentado em sua “Primeira aula do curso de Poética”, de 1937. Nessa aula inaugural do Colégio de França, o ensaísta primeiramente argumenta que um poema é um objeto autônomo em relação a sua “produção”, um objeto que, no limite, passa a ter um valor e um sentido arbitrários. Por isso mesmo, o poema *exige* a entrada da voz. Isso significa que a voz de quem lê o poema alia-se a uma outra voz que passa a *atuar*, justamente, por efeito da especial organização formal da linguagem, de maneira que essa conjugação *afete* o leitor. Nos termos desse poeta:

Um poema sobre o papel nada mais é do que uma escrita submetida a tudo o que se pode fazer de uma escrita. Mas, entre todas as suas possibilidades, existe apenas uma, e uma apenas, que coloca finalmente esse texto nas condições em que ele adquirirá força e forma de ação. Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre *a voz que existe e a voz que vem e que deve vir*. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal. Eliminam a voz e a voz que é necessária, tudo se torna arbitrário. O poema transforma-se em uma sequência de sinais que só estão ligados por estarem materialmente traçados uns depois dos outros. (VALÉRY, 1991, p.193-194)

Não é sem razão, portanto, que Zumthor vai elaborar sua reflexão sobre leitura e voz a partir da linguagem literária. Trata-se de uma linguagem capaz de ainda resistir à perda de corporeidade num percurso histórico marcado por certa ‘neutralização’ da voz nos modos de leitura. Nesse sentido, é fundamental destacar a seguinte afirmação de Zumthor: “a leitura *literária* não cessa de *trapacear a leitura*” (*idem*, p.78, *grifo meu*). Isto é, a linguagem literária é aquela que, na ordem da recepção, será capaz de convocar tão fortemente e de uma só vez as faculdades perceptivas e intelectivas do sujeito, que o leva a um deslocamento do procedimento mais usual de “leitura”. Em vez de ser mera decodificação visual quase imaterializada, a leitura literária ‘trapaceia’ a leitura e nos coloca em contato com um declarado trabalho linguístico que corresponderá à escuta de uma voz aliada a uma percepção visual que, a bem dizer, também se adensa.

Na passagem citada, Zumthor parece, aliás, fazer referência àquela “trapaça” que Barthes, em 1977, também em uma aula inaugural do Colégio de França, via como necessário desvio de toda linguagem do poder:

Mas a nós (...) só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. (BARTHES, 2001, p.16)

Ouvir a língua fora do poder é, no quadro teórico de Zumthor, entender a ordem da recepção como momento em que se instaura a *co-presença* da performance, não mais, está claro, entre um “intérprete” e um “público”, mas como relação propriamente literária entre o corpo do leitor e o corpo da linguagem. Em outras palavras, o discurso literário, justamente porque se enuncia ao leitor como corpo feito de palavra, torna-se ele mesmo uma *ação performancial*:

Todo texto poético é nesse sentido performático, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica, e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como meu lugar de um dia. (ZUMTHOR, 2000, p.63-64)

Note-se que o trecho desvela um processo de constituição de sentido: uma *materialidade* e uma *estrutura acústica* do texto afetam o leitor, que por sua vez age e se *apropria* dessa experiência perceptiva por via de dados semânticos do texto, *interpretando* esse texto e, por meio dele, *reconstruindo* o seu “lugar de um dia”, isto é, elaborando um sentido que também ressignifica o lugar do sujeito no mundo.

Sobre essa questão, vale dizer que, no horizonte teórico de Zumthor, está a chamada *Teoria da recepção*, especialmente o trabalho de Wolfgang Iser. Em resumo, lembremos que para o teórico alemão há “lugares vazios” constitutivos do texto literário que geram diferentes graus de indeterminação de sentido durante a leitura. Esses “lugares vazios” são, portanto, responsáveis por exigir uma maior interação entre texto e leitor para que este participe ativamente da elaboração de sentidos. Num processo dinâmico, o leitor deverá continuamente interpretar e rever suas interpretações conforme isso lhe é demandado pelo texto: “Em outras palavras, eles [os lugares vazios] fazem com que o leitor aja dentro do

texto, sendo que sua atividade é ao mesmo tempo controlada pelo texto” (ISER, 1996, p.107). Na perspectiva de um teórico da voz como Zumthor, o leitor concebido pela teoria de Iser mostra-se “simples entidade de fenomenologia psicológica, ressentindo-se singularmente de substância” (ZUMTHOR, 2000, p.60-61); por isso, Zumthor afirma que sua reflexão em torno da leitura “deixa formalmente íntegra a teoria alemã da recepção, mas lhe acrescenta uma dimensão que lhe modifica o alcance e o sentido” (*idem*, p.61), isto é, a dimensão do corpo. Assim, os possíveis sentidos do texto resultam de uma dinâmica ainda mais complexa e aberta porque a interação entre texto e leitor comporta também uma “vibração”:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório porque só pode ser ocupado por um instante, por mim, por ti, leitores nômades por vocação. (*idem*, p.63)

Ora, voz é vibração. Assim que, para Zumthor, a estrutura acústica tende a ganhar o primeiro plano da leitura, e o discurso sobre o corpo no ato de ler estende-se como discurso sobre a voz. Isso também porque essa linguagem vibrada, insiste Zumthor, é “sentida como vocal” por um “fato de natureza, o laço que prende a língua à boca, à garganta, ao peito” (*idem*, p.51). A voz surgirá, finalmente, não mais como simples metáfora do discurso teórico-crítico, mas em sua plena vocalidade nesse momento decisivo em que o texto literário se concretiza de modo incomparável na voz do leitor:

(...) as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (*idem*, p.89)

Não há “verdade” (...) vitalmente legítima que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura virtualmente à sua. (*idem*, p.74)

Se bem entendido, o leitor toca a palavra com a sua voz e, reversivelmente, sua voz é tocada pela palavra. O leitor dá sua voz à palavra e ao mesmo tempo deixa sua voz ser atravessada pelas vozes do texto, fazendo da leitura uma “operação vocal” que, não contraditoriamente, será também uma operação de escuta, isto é, a escuta de uma voz da linguagem.

Perceba-se que está em questão, nesse caso, o que costumeiramente chamamos de apropriação do texto pelo leitor — numa citação mais acima, Zumthor afirma justamente que o texto vibra e o leitor integra-o “àquilo que é ele próprio”. Julgo importante discutir esse tópico e, para isso, gostaria de indicar brevemente as ideias de Ricoeur sobre recepção do texto literário. Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, defende que é fundamental que o texto literário seja analisado como instância de enunciação que só se completa no ato de leitura¹³. Considere-se que a leitura, tal como a concebe o filósofo francês, comporta um duplo movimento. Por um lado, a leitura exige uma *abertura* do sujeito à alteridade. Assim, a *apropriação* do texto literário não significa reduzir ao que já é *próprio* do sujeito (ao *mesmo*) aquilo que seria um elemento alteridade (a *diferença*); pelo contrário, a leitura também deve permitir que “desapossamos de nós mesmos” em busca de mediações simbólicas que nos levem a uma sempre inacabada constituição: “A prova de que essa *apropriação* [do texto] não implica o regresso sub-reptício à soberania da subjetividade reside na necessidade absoluta de que nos desapossamos de nós mesmos, necessidade essa imposta pela autocompreensão perante o texto.” (RICOEUR, 1997, p.105). Por outro lado, Ricoeur também argumenta em favor de um papel mais ativo e criador do leitor, que às

¹³ Ao explicar os três momentos da *tríplice mimese* — dividida em pré-figuração narrativa (mimese I), configuração narrativa (mimese II) e refiguração narrativa (mimese III) —, o filósofo dá especial relevância à leitura (mimese III). Ela coloca em movimento todo o arco que se inicia na prefiguração de ordem prática do mundo, passa pela configuração ficcional no “mundo do texto” e se fecha no encontro possivelmente transformador entre esse mundo do texto e o mundo do leitor. De modo mais detalhado, a mimese I corresponde a uma “pré-compreensão” do mundo, que elabora uma “trama conceitual” entre os “fins, motivos, agentes, circunstâncias, interação e resultado” de toda ação. Trata-se de uma mediação simbólica que permite dirigir e interpretar toda ação, o que cria uma primeira textura ou legibilidade do mundo. A mimese II se elabora a partir de elementos já presentes em mimese I e corresponde ao processo de configuração narrativa, que consegue extrair uma história sensata *de* uma pluralidade de acontecimentos ou organizá-los sob a forma de uma narração. Dessa seleção e articulação de elementos surge, portanto, uma proposta de mundo que a obra “projeta e que constitui um horizonte” de sentido, o que equivale ao conceito mais geral de “mundo do texto”. A mimese III corresponde ao entrecruzando do “mundo do texto” com o “mundo do leitor”, quando o leitor é capaz de operar uma refiguração de suas representações de mundo via ficção. (cf. RICOEUR, 1994, p.85-131)

vezes deve em grande medida apropriar-se do árduo trabalho de configurar um tipo de narrativa cujo enredo tende a diluir-se, como no caso limite de *Ulisses*, de Joyce, citado pelo filósofo (cf. RICOEUR, 1994, p.118). A leitura, portanto, realiza-se, a um só tempo, como movimento de apropriação do texto pelo sujeito e desapropriação do sujeito em direção ao texto¹⁴.

A partir disso, se aceitarmos a reflexão de Zumthor, incluindo de modo determinante a voz na leitura literária, pode-se entender a expressão *dar voz ao texto* no duplo e mais forte sentido que ela pode assumir para designar a leitura literária. Ela corresponde a uma interação que se realiza como tomada efetiva do texto pelo sujeito, que faz soar a singularidade de sua voz na palavra lida, e como um “desapossamento”, por assim dizer, dessa mesma voz em sua abertura à voz da linguagem literária, bem como às vozes narrativas que ali se enunciam. Isso significa que, já no interior do jogo ficcional, o leitor deve ativamente criar e receptivamente escutar as vozes desses *outros* que são os narradores e as personagens, que passam a povoar a leitura e fazem dela, de fato, um discurso polifônico. É assim que usuais categorias da ficção, quase sempre neutras e abstratas podem então se concretizar como *presenças* efetivas, numa espécie de virtualidade que se adensa nesse fluxo a que chamamos leitura.

Isso posto, é importante aqui retomar aqueles elementos mais fundamentais da conceituação de voz, apresentados na primeira parte deste capítulo, e pontuá-los nessa experiência global da leitura literária, que a rigor não dissocia trabalho linguístico, representação ficcional e recepção. Um aspecto definidor da “voz” é, como vimos, a sua *singularidade*. Primeiramente, não será demais lembrar que, caso o leitor ousasse exteriorizar em voz alta o texto literário, ativaria fisicamente o particular “grão” de sua voz, “essa materialidade do corpo que emana da garganta, espaço onde o metal fônico adquire consistência e se recorta” (BARTHES, 1990, p.225) e sua leitura já seria, por isso mesmo,

¹⁴ Para esta e outras questões em Ricoeur, cf. o ensaio “Uma filosofia do *cogito ferido*: Paul Ricoeur”, de Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 163-178). Destaco a seguinte passagem; “No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos. A dinâmica da compreensão comporta, porém, certo apagamento do intérprete em favor da obra; uma ‘desapropriação de si’ para deixar o texto, por exemplo, nos interpelar na sua estranheza e não só nos tranquilizar naquilo que nele projetamos, mas também produzir, graças ao confronto entre o universo do intérprete e o universo interpretado, uma transformação de ambos.” (p.167-168).

única. No entanto, justamente pelo fato de toda voz se situar na “articulação entre o corpo e o discurso” — como propõe Barthes —, a *singularidade* da voz, quando projetada no discurso ficcional, multiplica-se em outras *singularidades* vocais. Logo, aquele outro aspecto definidor de “voz” — seu caráter sempre *relacional* — configura-se, mais exatamente, entre a voz do leitor e esse conjunto de vozes que emanam por via da ficção. A leitura literária problematiza, portanto, a própria noção de singularidade da voz, pois exige sua deriva numa multiplicidade de outras vozes. Daí, por fim, que a possível expansão de se ler em voz alta, muito mais que a mera ‘declamação’, é possibilidade de encontro, via corpo, com esse espaço de alteridade que é a literatura.

Outro elemento caracterizador da voz apontado anteriormente é o fato de ela *exceder* a linguagem e ser capaz de desestabilizar o sentido daquilo que veicula. O canto é a expressão máxima desse excesso, e seu correspondente, na escrita, é a literatura. Pode-se dizer, comparativamente, que os estratos sonoros que a linguagem literária dá a escutar, fazendo dela uma espécie de texto-partitura, podem gerar uma predominância acústica que, como no canto, podem comandar a significação. Essa vocalidade é constitutiva da escrita literária, mas ela tende a ganhar maior consistência na leitura em voz alta. Para recorrer uma vez mais a Barthes, cito um trecho final de *O prazer do texto*, em torno do que ele chama de “*escritura em voz alta*”, sublinhando que a voz de quem lê se inscreve na leitura. O leitor, diz Barthes, passa a fruir de uma “linguagem atapetada de pele, de um texto onde se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, 1999, p.86). Dizendo de outro modo, como resultado mesmo da escritura literária, a voz e o corpo do leitor ganham tal relevo que instauram uma nova e incessante busca de sentido. Ao contrário do que pensavam alguns estudiosos da oralidade, a voz não se opõe à escrita, mas sim a libera de “uma clareza parasita”, como diria Barthes (1990, p.251), para revigorar aquilo que na palavra há de incontrolável.¹⁵

¹⁵ Como mencionei a “declamação” e o canto, importa sinalizar que haveria uma discussão mais ampla sobre as inúmeras codificações sociais dadas à voz (cf. BOLOGNA, 2000) e, portanto, inclusive sobre a atividade de se declamar textos literários. De modo geral, entendo que a declamação, a depender de quem a faça, pode, ao contrário do que se espera, produzir uma *redução expressiva* das potencialidades de significação do texto literário, por efeito dos clichês da dramatização vocal. É o que, obviamente, também pode ocorrer com determinadas expressões do canto, tal como demonstra Barthes em “A música, a voz, a língua” (1990, p.247-252). No entanto, o

Por tudo que foi discutido, pergunto: não seria este *o limite* do trabalho literário, esvaziar a linguagem de todas as suas alienações — como propõe Barthes, mas também Guimarães Rosa — para que a palavra se potencialize como experiência vocal, com seu corpóreo e vital sopro de sentido? Se assim for possível compreender a linguagem literária, então ao leitor (e ao crítico) caberia lidar com a vocalidade sob a inevitável condição de uma escuta não autoritária, isto é, de uma escuta que necessariamente se desprende da costumeira pressa de significar.

texto literário pode propor uma nova *dicção* — a estruturação diferenciada de seus elementos vocais — e, com isso, quando lido em voz alta, romper os códigos que tendem a comandar a atividade da “declamação”. Seria esse, aliás, o desafio dos *audiobooks*, que vêm conquistando espaço junto ao público leitor.

Capítulo 2

“Palavras de voz”

2.1 O estilo oral: uma abertura para a voz

Ao pensar as relações entre voz e linguagem em Guimarães Rosa, interessou-me resgatar parte dos estudos acerca da oralidade em sua obra, pela natural relação com o tema da voz, mas também para avaliar em que medida esses estudos se abrem para a dimensão da vocalidade. A bem dizer, ainda que haja poucos estudos inteiramente dedicados à questão da oralidade, ela está bastante assentada na fortuna crítica, quase sempre integrando discussões mais amplas, em torno do regionalismo ou de características estilísticas, por exemplo. Com efeito, desde os primeiros estudos linguísticos sobre a obra de Rosa — como as apuradas descrições e análises feitas por autores como Cavalcanti Proença (1959), Mary Lou Daniel (1968) e, posteriormente, Teresinha Souto Ward (1984) — apontou-se que as marcas de oralidade não se restringem ao mero registro escrito de expressões tipicamente orais, nem à mímese de certos modos de pronunciar determinadas palavras, mas correspondem à incorporação de toda uma dinâmica da língua falada como mecanismo de criação de neologismos e de estruturação sintática na escrita literária.

Em seu conjunto, pode-se dizer que as análises operam, no entanto, sob certa tensão. Por um lado, há o inequívoco aproveitamento de elementos de uma determinada variedade regional pesquisada e anotada por Rosa, os quais conferem às suas narrativas um viés oralizante e de teor regionalista. Nesse caso, a tendência é sublinhar a função referencial e privilegiar o dado por vezes simplesmente documental, ainda que se façam ressalvas sobre o tratamento ficcional e estilístico em torno desses elementos. Por outro lado, a crítica se deparou com a poderosa inventividade rosiana, que também se utiliza de recursos de outras variantes do português brasileiro, de termos do tupi-guarani, de arcaísmos, expressões eruditas e científicas e, como se sabe, de tantas línguas estrangeiras para criar uma oralidade fictícia que se desprende da amarra regionalista, extrapola os processos que usualmente caracterizam a oralidade e buscam, sobretudo, uma eficácia poética.

É importante detalhar esse quadro. O trabalho pioneiro é certamente o de Cavalcanti Proença, em “Trilhas do Grande Sertão” (1959), que trouxe a ideia não óbvia na época de que a “busca da oralidade” empreendida por Guimarães Rosa não poderia ser entendida como mera “reprodução documental da linguagem falada”, mas como sua “estilização” a partir de processos linguísticos já “vigentes na linguagem sertaneja” (p. 218-9). Note-se que o autor afirma uma base regional e oral, mas ao mesmo tempo indicia esse espaço de criação e renovação da linguagem por meio da intensificação de processos formativos da língua:

Mas — convém repetir e explicar melhor — ele [Guimarães Rosa] não usou um sistema arbitrário, nem de hermetismos intencionais; apenas exagerou tendências da linguagem regional, quer sintáticas, quer expressivas, explorando as virtualidades da língua sem, entretanto, fugir aos processos tradicionais na formação de neologismos, ou no revigoramento de palavras desusadas (PROENÇA, *op.cit.*, p.226)

Vale dizer que Proença analisa um conjunto de “aspectos formais” de *Grande sertão: veredas*, evidenciando que grande parte de seus recursos estilísticos são voltados à ênfase ou repetição de significados, aos efeitos sonoros e rítmicos, bem como à carga afetiva da fala de Riobaldo, o que de fato corresponde a aspectos gerais da oralidade. No entanto, sua anotação crítica sobre Guimarães Rosa contribuiu principalmente para que fosse explorada não a referência propriamente regional e oral, mas cada vez mais a radicalidade da “estilização” da linguagem rosiana.

Assim, estudos posteriores buscaram descrever recursos estilísticos sob o prisma desse princípio poético mais amplo de “revigoramento das palavras”, abertamente assumido, aliás, por Guimarães Rosa em 1965, na conhecida entrevista a Günter Lorenz. Destaca-se, nesse contexto, o livro de Mary Lou Daniel, de 1968, que descreve de forma cuidadosa e extensa os níveis lexicais e sintáticos da obra de Guimarães Rosa com o objetivo de sistematizar uma “totalidade estilística” do autor. Vale citar também o artigo de Eduardo Coutinho (1983), que considera a pesquisa de Mary L. Daniel para enfatizar um “processo de revitalização da linguagem” capaz de criar, por meio de novas realidades linguísticas, também uma nova consistência ao mundo: “sua tarefa é explorar as possibilidades latentes dentro do sistema da língua com que está lidando e conferir

existência concreta àquilo que existia até então como algo meramente em potencial” (COUTINHO, 1983, p.205); “Para Guimarães Rosa, é mediante a criação da linguagem que o poeta renova o mundo” (*idem*, p.207). Isso vale não somente para os neologismos. A simples reprodução de um arcaísmo ou de um vocábulo regional já conhecido em um novo contexto de linguagem pode promover um deslocamento de sentido igualmente renovador da percepção desse mesmo vocábulo e, por extensão, da realidade a que fazia referência. Nesses textos, a questão da oralidade continua presente, mas o movimento é, por assim dizer, de ampliação do mapa linguístico rosiano — como argumenta Mary Lou Daniel, predominam os “brasileirismos” e não os “regionalismos” de um dialeto mineiro — e de compreensão dos modos como se reelaboram no corpo da escrita literária alguns procedimentos observados, de modo geral, na oralidade. Assim, Guimarães Rosa cria uma oralidade à medida que aproveita, e por vezes leva ao limite, procedimentos de prefixação e sufixação comuns na fala; sugere uma cadência oral com o uso pouco normativo da pontuação; constrói orações que, segundo o padrão escrito, são gramaticalmente incompletas; ou, enfim, dá preferência a séries cumulativas de orações coordenadas, sem que haja uma conexão lógica linguisticamente marcada entre elas.

Considerando-se o quadro mais geral da fortuna crítica rosiana, vale pontuar que a questão da oralidade acompanhou a recepção crítica que imediatamente compreendeu que não somente a fala dos personagens de Rosa mas toda a representação ficcional de seu “sertão” são entidades literárias que ganham autonomia em relação às características linguísticas, geográficas e sociais de uma região que se poderia enquadrar como a do sertão rosiano. Já no mesmo ano de publicação de *Sagarana*, um artigo de Antonio Candido lançava claramente a questão:

Mas Sagarana não vale apenas na medida em que traz um certo sabor regional, mas na medida em que constrói um certo sabor regional, isto é, em que transcende a região. A província do sr. Guimarães Rosa, — no caso, Minas — é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. (1995, p.64, *grifo meu*)

No mesmo sentido, Benedito Nunes (1998), em estudo que mostra como a leitura crítica de *Sagarana* foi revista a partir da publicação de *Corpo de Baile* e *Grande sertão: veredas*, argumenta que o gesto inaugural de Guimarães Rosa foi a “conversão poética” da realidade sertaneja, fundando-a como um “mundo-texto”:

Imprimindo novas camadas de significação aos referenciais do universo sertanista, a conversão poética, completada em *Corpo de Baile*, fundava o mundo-texto do sertão, que mais largamente se abria, em *Grande Sertão: Veredas*, às regiões da alma e do cosmo, e assim legitimava o regional sem regionalismo. (NUNES, 1998, p.252)

Na discussão em torno da oralidade, o que se tem, portanto, é também uma fala que sentimos como marcadamente regional sem ser regionalista, que resulta de uma conversão poética complexa, com irrefreável aproveitamento de inúmeras fontes linguísticas que pouco a pouco a crítica pôde explicitar¹⁶. Nessa mesma vertente, Walnice Nogueira Galvão sublinha que a oralidade rosiana é uma “oralidade *ficta*”, que elabora um salto para além do regional ou do “folclórico” e, por isso mesmo, consegue evitar o contraste geralmente estigmatizante entre o discurso letrado do narrador e a fala estereotipada do personagem durante os diálogos (GALVÃO, 1986, p.70-1).

Essa perspectiva geral da crítica possibilitou, conseqüentemente, que se desenvolvesse um trabalho como o de Terezinha Souto Ward, único livro que encontrei dedicado inteiramente à questão da oralidade, mas por via de um regionalismo estrito. Em *O discurso oral em Grande Sertão: Veredas* (1984), a autora busca reconhecer um conjunto de marcas textuais que remetam diretamente a “elementos culturais e linguísticos peculiares ao Norte de Minas” (p.15). Para isso, a autora fez uma pesquisa de campo em 12 cidades mineiras — Cordisburgo, Fazenda Pindaíba, Paraopeba, Pirapora, São Romão, Brasília de Minas, etc. —, onde entrevistou “informantes que se assemelhassem aos personagens” da

¹⁶ Vale mencionar, por exemplo, os estrangeirismos. Há um conjunto de trabalhos que nos permitem identificar, na linguagem de Rosa, adaptações e empréstimos lexicais das seguintes línguas: alemão, francês, italiano, holandês, inglês, grego, japonês, russo, húngaro, chinês e japonês. Exemplos podem ser encontrados em MARTINS (2001); DANIEL (1968); RÓNAI (1990); COUTINHO (1983). Também na invenção de ordem sintática, Rosa aproveitou seu conhecimento de línguas estrangeiras. De acordo com Rónai (1990, p.28), estruturas que apresentam o verbo no final da oração, comuns em Guimarães Rosa, mas não no português comumente falado, remontariam à estrutura frasal latina. Outra característica sintática descrita por esse autor — um determinado modo de introduzir um complemento predicativo com o uso do travessão — viria do russo.

obra de Rosa. Escolheu, por uma questão de variação linguística temporal, pessoas com mais de 60 anos que gostassem de contar histórias ou simplesmente conversar. O material gravado resultou em noventa páginas de uma “amostra do discurso oral” que pudesse servir de “base de comparação” na análise de passagens de *Grande sertão: veredas*. O objetivo é validar um espaço de pesquisa que a recepção crítica de Guimarães Rosa deixou de investigar de forma mais extensiva, isto é, uma escrita que estaria, mais do que se pensava, vinculada por um falar regional que autora denomina de “variedade rural”. Em sua avaliação dos principais textos críticos até então publicados, Ward argumenta que, apesar de a presença inequívoca da realidade sertaneja nos livros de Rosa ter sido considerada pelos autores, sua importância foi reduzida — ou pelo menos não desenvolvida — à medida que se privilegiou a dimensão simbólica que se alça nessa realidade e vai para além dela, em um conjunto de leituras que deram a ver uma abrangente tradição literária e filosófica na obra de Guimarães Rosa. De fato, Cavalcanti Proença (1959) já havia sublinhado a tradição medieval em *Grande sertão: veredas*; Benedito Nunes (2009) tinha recuperado a tradição platônica e alquímica na análise do amor em Guimarães Rosa; Suzi Sperber (1976) havia pesquisado a biblioteca do autor e mostrado a importância fundamental das mais variadas “leituras espirituais” na composição de suas narrativas. Segundo Ward, chegou-se, no entanto, a um ponto em que a “simples sugestão de qualquer relação com o contexto fora do livro pode ser motivo de crítica” (p.21). Isso decorreria também de uma resistência em identificar a produção rosiana com o até certo ponto esgotado “regionalismo” literário e com a “oralidade”, o que associaria o autor ao “provincianismo” e ao “subdesenvolvimento”, preferindo-se dar corpo a “trabalhos de significação e aceitação internacional” (p.23).

Ward não visa, em seu livro, questionar a consistência dos trabalhos que enumera, mas, na análise dos vocábulos de *Grande sertão: veredas*, a autora sublinha alguns erros pontuais cometidos por autores que classificaram como neologismos alguns vocábulos que, na verdade, são uma apropriação direta de uma forma oral, devidamente registrada em sua amostra regional — por exemplo, “esmagalhar” (p.29). Também vocábulos antes considerados próprios de outras de outras regiões brasileiras, sobretudo o Nordeste, fariam parte da variante do norte de Minas Gerais pesquisada por Ward. Argumenta-se, nesse sentido, que a ausência de fontes de informação linguística teria levado a crítica literária a

uma contabilização desmedida dos neologismos rosianos. São listadas, por exemplo, as seguintes palavras que já estariam presentes na variedade mineira: “havente, criatura, cachorrar, slaves, supetume, refução, felão, jaibão, são-guido, refrego, pretear, miúcia, buzo, croa, envir, tôo, lubrinar, percurar, amerecer e truxe”. (p.33). Para defender, enfim, que no grande romance rosiano predomina “um vocabulário regionalista, consequência natural da sua localização geográfica” (p.32), a autora acrescenta a esses argumentos uma declaração de Guimarães Rosa, ainda que essa declaração, a meu ver, só valorize e selecione o dado geográfico se ele for poeticamente eficaz, isto é, se transmitir aquele ineditismo renovador da linguagem tão caro ao autor:

Incorpo certas peculiaridades dialetais de minha região (Minas Gerais) que não constituem parte da linguagem literária. Incorporo-as porque são peculiaridades originais que não estão ainda gastas pelo uso e são, na maioria dos casos, caracterizadas por uma extraordinária sabedoria linguística... (apud WARD, 1984, p.32)

No decorrer de seu trabalho, Ward de fato nos faz ver uma série convincente de traços estilísticos formulados a partir de uma matriz oral. Exemplificam-se grafias que reproduzem a realização fonética de uma palavra, com preferência pelas reduções, como em “of’recer”, “f’losofou”, “arimética”, “córgo”, “sumeteu”, ou expressões como “S’as ordens”, “Dei’stá”, “x’eu cá ver”, “Ij’Maria”; entende-se a instabilidade na grafia de uma mesma palavra ou de nomes em *Grande sertão: veredas* como reflexo na escrita do fenômeno de variação linguística, mais perceptível ou flexível no registro oral; apresentam-se arcaísmos como marca bastante própria do dialeto mineiro; ou listam-se prefixos frequentemente utilizados por Rosa (*a-*, *des-*, *re-*, *de-*) em palavras que aludem à formas orais, como “desproduzia”, “desovouiu”, “desesquentar”. No nível da sintaxe, Ward também reúne passagens que refletem aspectos comuns à oralidade: acréscimos — “Ele pitava era charutos”, “Que o curiango canta é: Curí-angú”; “feito uma a cobra” —; eliminação de artigos, pronomes, verbos e demais elementos da oração, visando à concisão e economia na linguagem — “(a) Mãe dela chegou”, “Quero (um) punhado dessas”, “Achei que.”, “(Era) Muito deleitável.”, “E assim.” —; justaposição de orações curtas com alguma repetição — “A lanço, a lanço fui, pulei, nos abertos entre as árvores, acompanhei o Hermógenes”, entre outros procedimentos nos quais não me estenderei aqui.

O importante a se pontuar é que Ward, à medida que faz uma seleção e análise apuradas de passagens de *Grande sertão: veredas*, também se depara com os limites de sua hipótese. Primeiramente, porque muitos dos procedimentos morfossintáticos analisados por ela (como reduções, ampliações, afixação, etc.) parecem não ser exclusivos da “variedade rural” do norte de Minas Gerais e poderiam ser reconhecidos em outras variedades do português. Perde-se, portanto, a especificidade que a autora quer dar ao trabalho ao remeter a linguagem rosiana ao conjunto de dados reunidos em sua pesquisa de campo. Outro limite se revela quando Ward está às voltas com as inúmeras passagens de *Grande sertão: veredas* em que o trabalho estilístico de Guimarães Rosa causa um tal estranhamento que parece negar um dos pontos nodais do discurso oral: sua função mais imediatamente comunicativa. Assim, ao selecionar construções como “nenhum afirmar das docemente coisas”, Ward tenta enquadrá-la no item “Mimese de erros normais” da oralidade, reduzindo a discussão de um fenômeno poético à mecânica de troca de um adjetivo (no caso, “doce”) por um advérbio (“docemente”), fenômeno observável em seu *corpus* de marcas de oralidade. A autora, que parece ver a insuficiência dessa descrição linguística, faz então a seguinte ressalva: “Por ser muito denso, o procedimento [seleção de palavra errada no ato da fala] implica frequentemente troca de categoria gramatical, produzindo às vezes uma linguagem artificial, trabalhada e difícil” (p.69). Enfim, esse procedimento produz, contraditoriamente, uma linguagem distante do que caracteriza a comunicação oral.

A mesma limitação se verifica quando Ward se vê obrigada a interpretar como *erros de execução* uma construção sintática como “Fim do bom logo vem, mas”, com o intrigante deslocamento da conjunção “mas” para o final da oração, que mesmo no âmbito da oralidade seria um “erro”, já que a variação nas formas sintáticas orais parece não levar a esse tipo de formulação. Ora, o que temos nessa passagem está bastante além de um possível erro de fala. Trata-se, antes de tudo, de um gesto estilístico que, ao isolar a conjunção “mas” no final da oração, nega a esse elemento sua função corrente — banal, por assim dizer — de ligar duas orações marcando oposição; e ao perder essa função, a palavra “mas” passa a adensar um sentido mais amplo que a da mera oposição. Explico: o “mas”, sozinho no final da frase, ganha força poética porque reverbera uma tópica rosiana: o fato de o bem — ou, no trecho selecionado por Ward, o “bom” — de repente virar sem razão no ruim. Nos termos em que a questão aparece em “Campo Geral”: “*Mas vem um tempo em*

que, de vez, vira a virar só tudo de ruim, a gente paga os prazos.” (p.95). Na passagem abaixo, observe-se que, em *Tutaméia*, no conto “Desenredo”, essa mesma tópica é trabalhada por Guimarães Rosa a partir do mesmo procedimento linguístico: isolando-se a conjunção “mas”, de modo bastante claro, dessa vez num único parágrafo. Assim, ela novamente concentra o sentido de abrupta mudança na trajetória das personagens, o “mas” de seus destinos:

Daí, de repente, casaram-se. Alegres, sim, para feliz escândalo popular, por que forma fosse.

Mas.

Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios. (p.556)

Essas considerações deixam evidente a dificuldade de trabalhar nessa tensão entre um modelo propriamente regional/oral e uma operação estilística que se afirma como dispositivo poético, de escrita e de deslocamentos de sentido. Parece ser essa a tônica dos estudos de oralidade, com diferentes ênfases nesses polos. O importante trabalho de Teresinha Souto Ward, que determinantemente enfrentou a questão da oralidade, investe numa “lacuna” deixada pela fortuna crítica rosiana, mas inevitavelmente lida com uma escrita que vai para além do regionalismo estrito que ela defende. É interessante, nesse caso, a expressão “ilusão de oralidade”, usada pela autora desde o início de seu trabalho para referir-se ao efeito de linguagem em *Grande sertão: veredas*. Se bem observarmos a expressão, ela não afirma a importância da anterioridade de uma variedade oral para a escrita rosiana, mas, sim, a prevalência da escrita literária. Afirma que é a partir dessa escrita que se projeta, ilusoriamente, uma oralidade que, na obra de Rosa, marcará sua distância em relação a uma matriz oral.

Nas anotações críticas um pouco mais recentes que pude encontrar, em artigos ou subcapítulos de livros, a questão da oralidade ainda responde basicamente a essa mesma tensão. Ângela Vaz Leão (2002), por exemplo, destaca a “sintaxe erudita” na estilização do falar sertanejo no conto “Famigerado”, enfatiza a importância do falar sertanejo na preservação de arcaísmos do português, mas defende uma leitura mais aberta dessas expressões no contexto ficcional. Susana Kampff Lages, por sua vez, privilegia a dimensão da escrita como processo de desmontagem e remontagem do discurso oral, afirmando que a

“oralidade é uma marca do texto, não sua causa; nele se inscreve, não o prescreve nem o determina” (2002, p.73).

Certamente os trabalhos ligados à oralidade indicam, ainda que limitadamente, certa abertura em direção à vocalidade. Isso ocorre, por exemplo, quando se comenta determinado efeito dessa linguagem sobre quem lê, isto é, o de que o sucesso da invenção rosiana está em ser capaz de nos fazer “ouvir” as falas ou vozes de suas personagens bem como de aceitá-las como algo que se integra coerentemente ao sertão desenhado pelo autor. Essas colocações indiciam uma primeira abertura, ainda que tênue, da oralidade em direção à vocalidade. Por enquanto, pode-se dizer que os estudos da oralidade voltam-se para a representação literária de formas que seriam próprias da língua falada, mas já dão a escutar elementos da vocalidade quando aludem ao que seria a realização vocal dessas falas. Para isso, consideram-se, por vezes, alguns índices textuais de vocalidade na ficção rosiana, como são as inúmeras alusões às características da voz das personagens e o contexto de enunciação de que essas vozes fazem parte como um elemento de base, isto é, os chamados gêneros orais, como os diálogos, as canções, os poemas orais, etc. Embora esses índices de vocalidade sejam por vezes anotados, eles não são plenamente desenvolvidos e, por isso mesmo, não ganham força para se destacar do campo da oralidade. No livro de Ward, por exemplo, há uma breve passagem em que a autora comenta que Guimarães Rosa, para “sugerir oralidade”, descreve a voz dos personagens em *Grande sertão: veredas*, como em “linguagem garganteada”, “macieza da voz”, “Agora ele falasse grosseado, com modo de chefe e mando”, “a bonita voz”, “Voz dele, ecosa”, “alastrei no meu falar, no gaguejável, disse mansinho e outros” (cf. WARD, 1984, p.99).

Essa primeira e possível abertura para a dimensão da vocalidade merece ser revista e desenvolvida. É o que pretendo fazer nos próximos itens, ao tratar de um “vocabulário da voz” em Guimarães Rosa e do uso fundamental que ele faz dos chamados gêneros orais.

2.2 Vocabulário da voz

Se, em nossa experiência diária, por um lado percebemos sensorialmente a particularidade de cada voz e suas mais variadas emanações de sentido, por outro o

vocabulário que nossa linguagem comum prontamente nos oferece para dizer essa experiência é bastante limitado. Há algumas formulações sinestésicas, como voz doce, suave, áspera, seca; há um conjunto de referências ao tom, como um tom amoroso, agressivo, amigável; há expressões que se referem ao volume ou à força que se imprime na voz, como em voz fraca, forte, alta, gritada. Além disso, há uma série verbos que têm a função de indicar elementos performativos da fala — afirmar, perguntar, negar, questionar, gritar, prometer, etc. — e que são bastante usados nos discursos indiretos orais ou nos diálogos escritos para indicar certas inflexões marcadas vocalmente. Na obra de Guimarães Rosa, parece-me que esses recursos lhe soaram absolutamente insuficientes. Elencarei abaixo alguns exemplos, entre muitos que foram selecionados, em que a descrição das vozes das personagens amplia muitíssimo essas fórmulas mais ou menos prontas que a língua disponibiliza. Em Guimarães Rosa, cria-se de fato um novo vocabulário para *dizer* a voz. Alguns trechos, na verdade, são mais do que descrições, são elaborações de forte caráter poético que nos ensinam uma escuta mais aguçada da voz, em todas as suas nuances, sutilezas e sugestões. Note-se, também, que há a clara preocupação de marcar a singularidade de cada voz, as suas qualidades únicas, em consonância com as características que particularizam cada personagem. Além disso, essas vozes, em vários momentos, também incorporam e expressam o contexto narrativo, marcado pela tensão, pelo erotismo, pela violência, etc., o que nos reafirma que a voz é profundamente permeável ao que nos rodeia e possivelmente o modo de expressão mais direto e elementar do vivido.

Recorro, aqui, a uma lista de exemplos de quase toda a obra de Rosa. Observem-se, enfim, as expressões que, ora ou outra, comento:

- No conto “Minha gente”, de *Sagarana*:

Fazendo declarações de amor, com vozinha blandiciosa, Moleque Nicanor vai andando devagarinho, em ziguezagues, não diretamente para os animais, mas para um ponto imaginário, vinte metros à esquerda do bando. (...) A voz do Moleque Nicanor é uma comprida carícia. As pedrinhas calham. O cipó está bem escondido, debaixo do braço (p. 248-49, *grifo meu*)

- Em “Corpo fechado”, também de *Sagarana*:

- Você dorme aqui, Manuel. Eu vou agir...

Mas o infeliz, desmesurando os olhos, e numa vozinha aflita, que de lá de mais baixo do que a cachaça, do que o gálico, do que a taba — voz que vinha de tempo fundo - suplicou:

— Não faz nada não, seu doutor... Ele é o demônio... Não respeita nada e não tem medo de ninguém... (p.318, *grifo meu*)

- Em “Campo Geral”, destaco a passagem em que Miguilim, engasgado com um ossinho, sente que vai morrer, benze-se e escuta a força e a coragem na própria voz, mais do que na frase “Em nome do Padre, do filho e do Espírito Santo”:

(...) só num relance [Miguilim] ainda tinha rodado o prato na mesa — por simpatia em que alguma vez tinha ouvido falar — e, em pé, no banco, sem saber de seus olhos para ver - só o acima! — se benzia, bramado: — Em nome do Padre, do filho e do Espírito Santo!... — (ele mesmo estava escutando a voz, aquela voz — ele se despedindo de si — aquela voz, demais: todo choro na voz, a força; e uma coragem de fim, varando tudo, feito relâmpagos...). (p.32)

- Em “Uma estória de amor”, note-se a imagem para caracterizar a voz forte de Manuelzão, numa passagem em que ele observa e comanda o movimento das mulheres preparando a festa na Samarra.

A que [as mulheres] fugiam de o encarar, sonseavam. "Falta uma pia de água benta..." - ele reparava, de supetão, na voz de mandar mil bois. (p.146)

- Em “A estória de Lélío e Lina”, note-se a expressão usada para capturar o instante sutil em que a voz quase se faz choro e expressa a frustração amorosa do personagem Canuto; cito também a descrição da voz de J'sé-Jórjo, síntese do desarrazoado desejo de matar que toma a personagem. Na sequência, em um trecho da briga entre Lélío e Jiní, há uma expressão que consegue escapar ao clichê “perdeu a voz” para se referir à reação de Lélío, e outra que reforça o usual verbo “gritou” para se referir ao extremo a que chega a voz de Jiní; por fim, uma formulação mais figurativa, em que a “voz da mãe-da-pedra” ecoa na mente de Lélío para representar um resto confuso de vozes da briga.

Como por fim, ele [Canuto] mesmo enguliu em goela, e abaixou os braços: — “...Seu amigo Delmiro... Vai ver o falso, traiçoeiro, que sempre vivia dizendo: que não se casa com moça pobre, mocinha daqui! Só a fito de enganar... O cão os lázaros!...” — voz de quem ia chorar no pé do momento (p.271)

Deus recolhera o juízo dele [J'sé-Jórjo], meio do sono. Dava pena. Teimava de pisar com força nos seus pés dele mesmo, gritava sempre desigual na voz, a respeito do que não se podia saber; e queria matar, por toda a lei. (p.291, *grifo meu*)

[o outro homem] Tinha fugido, de certo, de vez pronta. Mas que ela [Jiní] não dissesse o nome, não contasse quem fora, não falasse nada! — "Cã cachorra!" — foi o que ele [Lélio] pôde, sem corpo de voz, quase como debique. (...)

Mas, à má, de golpe, ela pulou em pé, ringiu rilho e estendeu o braço, não o deixou continuar: — "Cão! Corno!" — contra ele gritou; era uma voz que se rasgava. Lélio defastou um passo, não entendia. E ela piorava, insultava, gastava seus sopros; mas caçava as bramas mais ferinas de ofensa, e arrancava-as sem pressa, como se fosse clamar ali a vida inteira. Assim sendo.

Lélio respirou com ombros; veio vindo embora. Ainda ouvia tanta voz, podia ser a voz da mãe-da-pedra, que as outras pedras retiniam. (p. 293-94, *grifo meu*)

- De “Dão-lalalão”, foram selecionadas duas passagens que caracterizam Doralda. Note-se, na segunda, o deslocamento do clichê “voz doce” em uma formulação renovada a que se acrescenta o termo “cuspe”, revestindo essa voz de mais corporeidade e sensualidade.

Todos no Andrequicé a obsequiavam, mostravam-lhe muito apreço, falavam antenome: "Dona Doralda". 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. (p.809, *grifo meu*)

Soropita recostado, repousado, 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 tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda — deixava seu perfume se fazer. (p.854, *grifo meu*)

- Sobre *Grande sertão: veredas*, pode-se dizer que a voz dá a escutar o que mais centralmente define os chefes jagunços.

A voz do Hermógenes, por exemplo, é primeiramente caracterizada pela descontinuidade, por um desgoverno, além de evocar a animalidade. É como se não fosse possível captar a voz da personagem (ou o que ele é) a não ser por uma série escorregadia de negações (como nas definições do demo) ou por aproximações analógicas e deslocadas para outros sentidos do corpo:

O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser de uma irara, com seu cheiro fedorento (...) Deu ainda um barulho de boca e goela, qual um rosno. (p.100, *grifo meu*)

Como sub-chefe dos jagunços, sua voz se altera, no entanto, quando em consonância com a violência e a morte:

Conto que chegou o Hermógenes. A voz do Hermógenes, dando ordens de guerra – já disse ao senhor? – ficava clara e correta; um podia dizer: que até ficava. (p.173).

Se a voz de Hermógenes pode ecoar o mal e, por isso, não deve ser retida — “Aquele Hermógenes era matador – o de judiar de criaturas filhos-de-seu – felão de mau. Meus ouvidos expulsavam para fora a fala dele” (p.162) —, tem-se, em contraste, a voz de Joca Ramiro, como uma presença agradável e constante a reverberar na lembrança dos jagunços:

Ele era um homem. Liso bonito. Nem tinha mais outra coisa em que se reparar. A gente olhava, sem pousar os olhos. A gente tinha até medo de que, com tanta aspereza da vida, do sertão, machucasse aquele homem maior, ferisse, cortasse. E, quando ele saía, o que ficava mais, na gente, como agrado em lembrança, era a voz. Uma voz sem pinga de dúvida, nem tristeza. Uma voz que continuava. (p.216, *grifo meu*)

Esse contraste pode ser bastante sentido, por exemplo, na cena do julgamento, quando se reúne, num grande círculo, todo um coro dramático de vozes. Restrinjo-me a citar algumas passagens desse longo episódio. Vejamos.

Joca Ramiro dá início ao julgamento com uma voz que transmite a sua plena autoridade, ao mesmo tempo em que comanda a tensão que se estabelece entre os jagunços:

Vigiei o Hermógenes. Eu sabia: dele havia de vir o pior. Com o que, todo o mundo parado, formaram uns silêncios. Menos no mais, Joca Ramiro ia falar as palavras consagradas?

– “O senhor pediu julgamento...” – ele perguntou, com voz cheia, em beleza de calma. (p.227, *grifo meu*)

Aqueles muitos homens, completamente, os de cá e os de lá, cercando o oco em raia de roda, com as coronhas no chão, e as tantas caras, como sacudiam as cabeças, com os chapéus rebuçantes. Joca Ramiro tinha poder sobre eles. Joca Ramiro era quem dispunha. Bastava vozear curto e mandar. Ou fazer aquele bom sorriso, debaixo dos bigodes, e falar, como falava constante, com um modo manso muito proveitoso: – “Meus meninos... Meus filhos...” (p.227, *grifo meu*)

Quando Hermógenes pede a morte do acusado — “feito porco”, “sangrante” —, a resposta de Zé Bebelo tenta fazer com que a “voz” do jagunço não ganhe espaço: “— Homem: não abusa homem! Não alarga a voz!...” (p.230). Nesse momento, desponta novamente aquela voz “desigual” do Hermógenes, agora explicitamente ambígua, rachada, dupla (como o *diabo*, que mistura elementos díspares), marcando a falsa adesão à voz de chefia de Joca Ramiro ao mesmo tempo em que sugere a traição que se efetivará após o julgamento.

Mas o Hermógenes, arriçado, crível que estivesse todo no poder bravo de uma coceira, falou para Joca Ramiro – e para todos que estávamos lá – falou, numa voz rachada em duas, voz torta entortada:

– “Tibes trapo, o desgraçado desse canalha, que me agravou! Me agravou, mesmo estando assim vencido nosso e preso... Meu direito é acabar com ele, Chefe!”. Vi a mão do perigo. Muitos homens resmungaram em aprovo, ali rodeando, os tantos, dez ou vinte círculos, anéis de gente. Rentes os do bando do Hermógenes chegaram a dar altas palavras, de calca pá. Questionou-se a respeito disso? Tinham barulhos na voz. (p.230-31, *grifo meu*)¹⁷

¹⁷ A voz “torta entortada” de Hermógenes também parece evocar o demo, à medida que nos faz lembrar de uma observação de Riobaldo no início do romance: “Tem até tortas raças de pedras, horrorosas, venenosas – que estragam mortal a água, se estão jazendo em fundo de poço; o diabo dentro delas dorme: são o demo.” (p.4)

No momento em que o então mero jagunço Riobaldo, um tanto reativamente à atuação de Hermógenes, decide falar em defesa de Zé Bebelo, Diadorim tenta impedir o amigo com o “siso” de sua voz: “Comecei a falar. Diadorim ainda experimentou de me reter, decerto assustado: “— ‘Espera, Riobaldo...’ – tive o siso da voz dele no ouvido. Aí eu já tinha principiado” (p.238). Em seguida, aderindo à fala de Riobaldo, o chefe Sô Candelário faz escutar a sua voz “de espírito”, em consonância com sua projeção de um destino mais glorioso para os joca-ramiros:

Somente que, em vez do trestampo, que a gente esperasse, e que ninguém bridava, ele Sô Candelário espiou para cima, às pasmas, consoante sossegado estúrdio recitou, assim em tom – a bonita voz, de espírito:

— “... Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” – Ele estava mandarino, mesmo. (p.240)

Vale por fim, anotar que, pouco antes da sentença dada por Joca Ramiro, Diadorim dirige-se à Riobaldo, aprovando a fala dele. Mais do que as palavras de Riobaldo, chama a atenção de Diadorim o “rompante brabo” de sua fala, a “autoridade” que nele se escutava, o que parece antecipar a voz de chefia que Riobaldo ganhará após o pacto:

Só Diadorim, que quase me abraçava: – “Riobaldo, tu disse bem! Tu é homem de todas valentias...” Mas, os outros, perto de mim, por que era que não me davam louvor, com as palavras: — Gostei de ver! Tatarana! Assim é que é assim! — Só, que eu tinha pronunciado bem, Diadorim mais me disse: e que tinha sido menos por minhas tantas palavras, do que pelo rompante brabo com que falei, acendido, exportando uma espécie de autoridade que em mim veio. (p.241-242, *grifo meu*)¹⁸

O julgamento se encerra com a sentença de Joca Ramiro, aceita por Zé Bebelo com uma “firmeza de voz” (expressão que reelabora o clichê “voz firme”):

¹⁸ Vale aqui indicar uma anotação crítica de Marcia Marques de Moraes, que entende essa fala de Riobaldo como uma importante “manifestação da linguagem” na “travessia” da personagem, à medida que ela ecoa a figura paterna de Zé Bebelo, cuja autoridade também soava na voz: “Riobaldo aprendeu, mirando-se no próprio Zé Bebelo, que ‘soava no que falava, antes soava, diferente na autoridade’. São exatamente tais ‘aprendizados’ que lhe deram, aqui na Sempre-Verde, condições de, pela primeira vez, ainda que confusamente, também experimentar o arremedo de ser sujeito de sua própria fala (...)”. (*op. cit.*, p.85)

— “O julgamento é meu, sentença que dou vale em todo este norte. Meu povo me honra. Sou amigo dos meus amigos políticos, mas não sou criado deles, nem cacundeiro. A sentença vale. A decisão. O senhor reconhece?”

— “Reconheço” — Zé Bebelo aprovou, com firmeza de voz, ele já descabelado demais. Se fez que as três vezes, até: — “Reconheço. Reconheço! Reconheço...” — estreques estalos de gatilho e pinguelo — o que se diz: essas detonações. (244-245)

- Para muito brevemente citar algumas passagens de *Primeiras Estórias*, indico primeiramente a inusitada descrição de uma “voz fora de foco” do conto “Famigerado”, no qual, aliás, o narrador, em seu diálogo com o inesperado visitante, afirma que “tinha de entender-lhe as mínimas entonações, seguir seus propósitos e silêncios” (p.15).

— Famigerado?

— "Sim senhor..." - e, alto, repetiu, vezes, o termo, enfim nos vermelhões da raiva, sua voz fora de foco. (p.16)

- Em “Partida do audaz navegante”, chama primeiramente a atenção uma passagem que expressa, *na voz*, a presença de um sorriso. Há, mais uma vez, o deslocamento do clichê “voz doce”; além disso, há uma caracterização da fala e da voz da mãe de Brejeirinha que envolve e revitaliza o que seria a expressão comum, e um tanto esvaziada, “Vão com Deus”.

(...) mas Pele não perdia de boazinha e beliscava em doce, sorria sempre na voz. (p.105)

Mamãe ia visitar a doente, a mulher do colono Zé Pavio. — "Ah, e você vai conosco ou sem-nosco?" — Brejeirinha perguntava. Mamãe, por não rir nem se dar de alheada, desferia chufas meigas: — "Que nossa vergonha!.. ." — e a dela era uma voz de vogais doçuras. (...) Cessou-se a cerração do ar. Mas tinham de vestir outras roupas quentes — "Oh, as grogrolas!" Brejeirinha de alegria ante todas, feliz como se, se, se: menina só ave. — "Vão com Deus!" — Mamãe disse, profetisa, com aquela voz voável. Ela falava, e choviam era bátegas de bênçãos. (p.107, *grifo meu*)

- Em “A benfazeja”, como acréscimo ao tão genérico verbo “gritar”, tem-se, para caracterizar da voz de Retrupé, a expressão “voz de cão, superlativa”, singularizando a face maligna desse grito.

O homem maligno, com cara de matador de gente. Sobre os trapos, trazia um facão, pendente. Estendia, imperioso, sua mão de tamanho. E gritava, com uma voz de cão, superlativa. Se alguém falasse, ou risse, ele parava, esperava o silêncio. Escutava muito, ao redor de si. (p.114, *grifo meu*)

Essa lista poderia estender-se por páginas, e cada formulação rosiana em torno da voz permitiria uma breve análise estilística atrelada ao contexto da narrativa. Mais acima, apontou-se que a inventividade rosiana expande nossa percepção da voz à medida que a leitura nos traz expressões que conseguem capturar elementos materiais e de sentido que comumente não ganham o corpo da linguagem. Isso certamente é válido, mas vale lembrar, nesse caso, uma diferença entre nossa experiência de leitura e nossa experiência diária de escuta. No dia a dia, escutamos vozes que às vezes tentamos descrever por meio da linguagem; na leitura, contrariamente, escutamos uma linguagem que nos traz, ficcionalmente, a presença uma voz. Em outras palavras, ao lermos Guimarães Rosa, não há uma voz anterior a uma linguagem que tentaria descrever essa voz. Pelo contrário, é por efeito de um trabalho literário que nos chegam essas vozes, inclusive trazendo dimensões de sentido que só ganham força no interior da ficção, como veremos mais detidamente na análise de algumas narrativas.

2.3 Os gêneros orais

É importante salientar que a escuta dessas vozes não depende unicamente desse destacado vocabulário da voz. Ela também é dinamizada pela presença determinante dos gêneros orais que se espalham por toda a obra de Guimarães Rosa — como cantigas, ditados, poemas orais, causos, rezas, diálogos — e sobretudo pelo trabalho ficcional em torno dessas formas. Fundamentalmente, elas são responsáveis por dar ao texto a perspectiva de uma performance, quando a palavra vocalizada ganha o primeiro plano e,

por meio dela, os personagens promovem uma ação. Mais do que isso, essas formas tornam-se estruturas fundamentais para a própria configuração de algumas narrativas, como é o caso do diálogo em *Grande sertão: veredas*. A centralidade desses gêneros, aliados às descrições das vozes das personagens, potencializam a dimensão da vocalidade em Guimarães Rosa e precisa aqui ser devidamente pontuada. Observem-se, mais uma vez, alguns exemplos.

Em “Uma estória de amor”, a festa oferecida por Manuelzão, na Samarra, reúne não só os mais diferentes tipos sertanejos, mas uma variedade de gêneros orais que se alternam e costuram a narrativa, além de serem responsáveis pelo andamento e marcação temporal dos eventos dessa festa. Os personagens ora estão *cantando* uma *reza* na capelinha — “E a gente ia rezar com o povo. Que rezavam a continuação do terço, cantado: as mulheres entoavam, os homens no cantarol baixinho, uns desferindo falsete, a vozeada semelhava linguagem de baiano, do Bom-Jesus” (p.164); ora se reúnem em torno de tantos violeiros e dançadores, participando com suas vozes do jogo das *cantigas* — “Todos, em grito, forçavam o cantador a mais: ‘— Olerê, canta!...’” (p.204) — ; ficam ao redor de contadores como Joana Xaviel e reclamam da inesperada vitória do mal na estória da “Destemida”, questionando o próprio gênero “estória”, que deveria afirmar o Bem (p.181); e, por fim, todos sentem, junto com Manuelzão, a força restauradora da palavra com a apresentação do *Romanço do Boi Bonito* pelo Velho Camilo, cuja voz é capaz de atrair a atenção dos ouvintes — “Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir”; “A vir, venham, gente e gente, para rodear, para escutar.” (p.241) — e cuja estória retoma um dos elementos centrais na novela, o riachinho que um dia parara de correr ali na Samarra, para vivificá-lo para sempre no imaginário dos que seguem na festa: “Sob oculto nesses verdes, um riachinho se explicava: com a água ciririca — ‘Sou riacho que nunca seca...’ — de verdade, não secava” (p.253).

Também vale mencionar a estruturação de “Cara-de-Bronze”, que põe em primeiro plano o diálogo dramatizado entre os vaqueiros, já criando desde seu início uma dinâmica vocal, um coro do qual se destacará — em meio a conversas, cantigas e jogos de palavras — o fundamento rosiano da palavra poética, buscada nas coisas do mundo e enunciada pela voz do vaqueiro Grivo. Dizendo de outro modo, o gênero diálogo (articulado a outras formas que ali se misturam) permite que aos poucos se depreenda uma “poética” rosiana, à

medida que os próprios vaqueiros, em sua troca rápida de falas, tentam compreender a função do Grivo e o que ele traz de sua viagem. Perceba-se que as expressões usadas por esses personagens, na tentativa de definir a poesia, remetem à voz, aos “tons” e a um entrecruzamento com o gênero “cantigas”:

O vaqueiro Cicica: Estúrdio assim de especular... Que mal pergunte: o senhor, por acaso está procurando por achar alguém, algum certo homem?

Moimeichêgo: Amigo, cada um está sempre procurando todas as pessoas deste mundo.

O vaqueiro Adino: É engraçado... O que o senhor está dizendo, é engraçado: até, se duvidar, parece no entom desses assuntos do Cara-de-Bronze fazendo encomenda deles aos rapazes, ao Grivo...

Moimeichêgo: Que assuntos são esses?

O vaqueiro Adino: É dilatado p’ra se relatar... (p.123)

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras-cantigas?

Adino: Aí, Zé, opa!

GRIVO: Eu fui... (p.173) ¹⁹

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: B u r i t i d e I n á c i a V a z... Não dá de em de doido?! (...)

Moimeichêgo: Buriti de Inácia Vaz...

Iô Jesuino Filósio: É um nome que enche os tons.
(p.126)

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como esse gado - botado preso aí dentro do curral – jejúa, jejúa. 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... (p.170-71, *grifo meu*)

Em “O recado do morro”, texto que analisarei nesta tese, narra-se a própria formação de um gênero oral — uma canção — como destacou Rosa em carta ao tradutor Edoardo Bizarri. A leitura do conto corresponde à experiência de escuta de uma reverberação de vozes, frases e sentidos fragmentados, que vai do grito silencioso do morro

¹⁹ Vale lembrar, nessa passagem já bastante citada pelos estudiosos de Rosa, que a fala do vaqueiro Adino, se lida de trás para frente, mostra que nela está cifrada a resposta “a poesia”, conforme o próprio Rosa anotara em carta a Bizarri (1980, p.60)

da Garça à bem estruturada cantiga de Laudelim. Meneses (2010) recupera as declarações de Rosa sobre a formação dessa canção e nos faz ver, com o recurso das cores, a trama tecida na passagem do recado pelos seis recadeiros, com os trechos que permanecem, são alterados ou se perdem nessa transmissão que se faz pela voz, pela palavra e pela escuta.

Sobre *Grande sertão: veredas*, Arrigucci (1995) — no seu já clássico estudo sobre a mistura das formas narrativas na composição desse romance— chamou a atenção para a frequência de formas tipicamente orais, como os *provérbios* ou *ditados* que pontuam a fala de Riobaldo, os *causos* que o ajudam a elaborar o início dificultoso da narrativa, as *estórias* e seus contadores que atravessam o sertão e assim criam um conjunto de narrativas exemplares que configuram o mundo dos sertanejos. Afirma o crítico: “Assim, a base fundamental do livro é constituída pela narrativa breve, o conto oral, de cujo tecido menor vai se armando e despregando aos poucos outro tipo de relato longo, que é a vida do herói” (ARRIGUCCI, 1995, p.462). De fato, as breves narrativas aparentemente soltas na sinuosa fala de Riobaldo, como os casos de Maria Mutema e Davidão e Faustino, ou ainda os versos que formam a chamada Canção de Siruiz, ganham extraordinário valor nessa obra de Rosa. Junto com os provérbios, que por vezes sintetizam um longo episódio em uma rápida e significativa reflexão, essas breves estórias revelam-se núcleos importantes de sentido, quase enigmas que anunciam elementos do trágico destino de Riobaldo, tal como demonstraram alguns importantes trabalhos da crítica²⁰.

O diálogo como forma estruturante do grande romance rosiano também foi bastante comentado pela crítica. Roberto Schwarz chamou a atenção para o viés dramático dessa “voz única” que se inicia com um travessão e se dirige a um senhor de fora que permanece em silêncio ou cujas breves intervenções não são escutadas. Na classificação do autor, trata-se de um “monólogo inserto em situação dialógica” (cf. SCHWARZ, 1981, p.37-38).

Aqui, o importante a se perceber é que a consequência mais imediata desse modo particular de enunciação narrativa é colocar a operação visual da leitura a serviço da escuta de uma voz, a voz de Riobaldo. Mais do que isso, todo o romance se configura exatamente por via dessa interlocução a que o leitor também deve aderir. Assim, ao abriremos o livro,

²⁰ Sobre o caso da Maria Mutema, veja-se a leitura de Walnice Nogueira Galvão (1986, p. 117-132); sobre a canção de Siruiz e outras cantigas em *Grande sertão: veredas*, v. Cleusa Rios Pinheiro Passos (2008).

não há de início nem a construção de um espaço físico muito determinado — há um lugar da ordem do infinito e do inapreensível: um sertão onde os pastos carecem de fecho —, nem a referência clara a um tempo histórico, nem a caracterização clássica de um personagem, como um tipo físico/psicológico. Há, sim, a presença quase abrupta de uma voz que se põe a narrar — fazendo referência, aliás, a algo que atinge a escuta, os tiros de arma que, em *off*, são também o disparo do livro. Partindo de um “Nonada”, essa voz sai em busca de sentido, num monólogo inicialmente pouco organizado, comandado pelo impacto emocional de uma experiência anterior que ainda mal compreendemos, mas escutamos. Note-se que, ao se lançar como voz que afirma esse “Nonada”, o romance se inaugura, portanto, afirmando uma ausência de sentido para a qual essa mesma voz já é simultaneamente uma resposta: como toda e qualquer voz, ela se lança como *desejo de fazer sentido*. Isso significa que essa voz corresponde à *promessa* de haver uma linguagem suficientemente capaz de dizer a experiência, o que também inaugura, em *Grande sertão: veredas*, uma palavra que necessariamente se deixará atravessar pelas vozes dos infinitos signos do sertão.

Essa imediata presença de uma voz — que se associa à primeira pessoa do discurso, ao pronome “eu”, singularizando-se na figura de Riobaldo — ganha mais forte relevo justamente porque se tensiona, no outro lado da interlocução, com uma escuta claramente marcada desde a primeira linha do romance — “Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (p.1). A presença desse outro como alguém que se põe a ouvir será constantemente indicada no decorrer da fala de Riobaldo. Meneses (2010) destaca esse Outro como aquele que ajuda Riobaldo a organizar sua experiência — como se observa, em suas linhas gerais, numa sessão de psicanálise — e elenca algumas passagens em que Riobaldo demanda essa escuta:

A ele [ao interlocutor] é pedido que, fundamentalmente, ouça: “O senhor ouvindo, eu deponho. Conto” (p.119); “[...] careço de que o senhor escute bem essas passagens da vida de Riobaldo, o jagunço” (p.166); e mesmo, que *só* ouça, não responda: “Com o senhor calado, convenha. Peço não ter resposta; que, se não, minha confusão aumenta” (p.108). (MENESES, 2010, p.23)

Evidentemente, seria possível acrescentar outras passagens, como: “O senhor vá me ouvindo, vá mais me entendendo” (p.326); “As partes, que se deram ou não se deram, ali na

Barbaranha, eu aplico, não por vezo meu de dar delongas e empalhar o tempo maior do senhor como meu ouvinte” (p. 406); “O senhor escute meu coração, pegue no meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso.” (p. 517-18). O ensaio de Adélia Bezerra de Meneses deixa claro que a busca de sentido também depende dessa relação dialógica, porque considera o suposto conhecimento que teria esse senhor de fora, um “doutor”, que ajudaria Riobaldo a se organizar, ainda que, a bem dizer, esse conhecimento seja, em alguns momentos, relativizado quando se trata de conhecer o sertão.

O silêncio em que permanece o senhor de fora — com sua ausência de julgamentos, de comentários ou respostas evidentes — corresponde, por fim, a uma lacuna estrutural do romance e a sua declarada abertura em direção ao leitor. O leitor é, por assim dizer, levado a ocupar esse lugar um tanto esvaziado de um ouvinte em silêncio, mas atento. É no ato de leitura, portanto, que se ‘fecha’ esse arco da interlocução. A bem dizer, é esse ato que também o abre. Considerando a discussão do capítulo anterior, entendemos que o leitor deslocará o grão de sua voz para a voz única de Riobaldo, num jogo ficcional que corresponderá, por isso mesmo, a um espaço de escuta desse outro que se enuncia via leitura. Em outras palavras, a estrutura dialógica de *Grande sertão: veredas* potencializa a entrada determinante da dimensão da vocalidade porque, para além do recurso de representar um diálogo a ser acompanhado pelo leitor, todo o livro se lança e se sustenta como instância de enunciação, portanto como endereçamento de uma voz a uma alteridade, exigindo, como condição mesmo dessa estrutura, a presença da voz e da escuta do leitor.

De modo geral, esse conjunto de textos rosianos nos mostra esse aproveitamento, por via do trabalho literário, daquilo que Bakhtin (1997) chamou de “gêneros primários”, isto é, formas mais ou menos estáveis que mobilizam o discurso oral. Chama a atenção, primeiramente, a variedade de formas conscientemente usadas por Guimarães Rosa e a extensão que ganham em sua obra — aliás, desde os primeiros causos de *Sagarana* até as “anedotas” que despontam no primeiro prefácio de *Tutaméia*, cujo ineditismo e “graça” abrem-nas para os “tratos da poesia e da transcendência” (p.519). O mais importante, nesse caso, é entender que, quando incorporadas à ficção rosiana, essas formas sofrem um deslocamento de sua função primeira, a da comunicação oral, e são retrabalhadas literariamente, seja pela condensação de sentido dos “provérbios” rosianos, cuja significação, em vez de confirmar uma visão de mundo, como costumam fazer os ditados,

desestabiliza e amplia essa percepção; seja pela ampla variedade de elementos ficcionais do mundo sertanejo que são imantados na execução de uma cantiga, de uma reza ou narração de um contador, como em “Uma história de amor”; seja pelo estranhamento de uma estrutura como a de *Grande sertão: veredas*, num ininterrupto e longo monólogo tensionado dialogicamente que, ainda que possa beirar a inverossimilhança, captura a nossa escuta e nos convence de sua eficácia; ou, enfim, seja pela engenhosidade que nos permite ver, numa série de vozes quase caóticas, como se forma uma canção aliada à expressão do sagrado, como só pode ser um recado enviado pelo Morro da Garça.

2.4 Um Sopro de sentido

Estamos aqui num ponto importante da discussão. Já foram abordados alguns estudos estilísticos em torno da oralidade rosiana; apresentaram-se elementos de um vocabulário da voz em Guimarães Rosa e foi discutida a centralidade dos gêneros orais na composição da sua obra. Esses elementos contribuem, como se argumentou, para criar uma dimensão de vocalidade no ato de leitura. No entanto, estudar a vocalidade em Guimarães Rosa exige que se vá além dessa análise, ainda que complexa, de uma incorporação do discurso oral. Para isso, retomarei aspectos estilísticos de Guimarães Rosa por outra via.

O ponto de partida é a ideia mais ampla, desenvolvida por Suzi Sperber em *Signo e Sentimento* (1982), de que, em Guimarães Rosa, a criação de uma palavra inédita e de estruturas sintáticas que diluem o encadeamento lógico entre seus termos têm como efeito, na ordem da recepção, a suspensão contínua do sentido e, em contrapartida, a sua busca incessante. É verdade que, de modo geral, essa característica estilística de Guimarães Rosa — essa conexão menos explícita ou mais frouxa, por assim dizer, entre os elementos de uma frase — já havia sido apontada anteriormente como marca de oralidade. Sperber avança a discussão ao considerar especialmente o efeito que essa “abertura” estrutural pode ter sobre o leitor: “A sequência incompleta em seu sentido, ou insatisfatoriamente completa, apresenta um paradigma aberto, o qual, no dizer de Roland Barthes, equivale a uma perturbação lógica” (SPERBER, 1982, p.7).

Em conclusão de sua análise da obra de Rosa, Sperber afirma que esse processo corresponde a uma “derrota da inteligência do leitor”, no sentido de que essa perturbação lógica “pode permitir o salto para a descoberta, para a iluminação — novas, desautomatizadas, até então desconhecidas” (p.150). Isso também significa que será exigido do leitor um contato com outras potencialidades da linguagem que não somente a intelectual, ou seja, aquelas que se vinculam à ordem do corpo. Guimarães Rosa é, nesse caso, mais do que exemplar: o também pioneiro estudo de Oswaldino Marques (1957) já havia ressaltado a qualidade fortemente sinestésica de sua linguagem, que chega a *reduzir o conceito a um mínimo residual* para que a leitura seja em grande medida atravessada por sensações táteis-térmicas, por transposições de sensações do campo visual para o auditivo e vice-versa ou por uma palavra que atua como um gesto ou uma “mímica” (cf. p.43-44).

Vale lembrar que, desde *Sagarana*, a palavra rosiana reverbera seu “canto e plumagem”, sua característica mais nuclear, de acordo com a poética que o autor expõe no conhecido episódio do “rol de reis”, no conto “São Marcos”. O próprio título *Sagarana*, neologismo inaugural de sua obra, tem a função de resguardar essa dimensão sensória da palavra. Pode-se evidentemente explicá-lo etimologicamente: trata-se, como se sabe, de uma composição de SAGA (designação comum às narrativas em prosa, históricas ou lendárias) + RANA (sufixo do tupi que exprime semelhança); portanto, os contos reunidos no livro seriam *como sagas, ao modo das sagas ou ainda falsas sagas* (cf. MARTINS, 2001, p.439). Essa análise etimológica (e tantas outras que vemos em torno de neologismos, nomes de personagens e de lugares da obra de Rosa) obviamente interessa à crítica literária e a todo leitor porque convida a investigar a relação entre o título *Sagarana* e os contos que serão lidos. No entanto, é preciso também entender que a apreensão dessa palavra nova também depende de uma interação mais global, corpórea e sugestiva. Parece ser essa, aliás, a expectativa de Guimarães Rosa, se considerarmos o que afirma, em carta à tradutora para o inglês Harriet de Onis, sobre a “eficácia” — poética, está claro — do título *Sagarana*:

Veja, por exemplo, a senhora, a eficácia do título. SAGARANA, totalmente novo, para qualquer leitor e ainda não explicado, virgem de visão e entendimento. Não é? Por isso, é que eu queria que esse título fosse conservado, na tradução em inglês, e em todas as outras. (apud MARTINS, 2001, p.439)

Basicamente, o que importa na palavra? O fato de ela ser inédita, ou seja, o fato de não ter ainda um significado estabilizado (é uma palavra ainda não explicada), cujo sentido virá aliado ao que nela é som (a sequência sugestiva da vogal A) e, como o diz o autor, também à sua visualidade (é uma palavra “virgem de visão”). O que importa é justamente provocar a percepção do leitor a partir dessa camada sensorial da palavra, para, com isso, chegar a algum possível sentido. A explicação da formação da palavra parece não ser importante e inclusive se negaria a quem, num primeiro momento, lesse em inglês. De modo geral, em Guimarães Rosa, essa margem de incompreensão lógica parece ser condição para que a palavra possa ser poeticamente mais eficaz. Suponho, aliás, que a dificuldade que muitos leitores enfrentam ao ler Guimarães Rosa relaciona-se, em alguma medida, com a resistência em aceitar essa experiência literária que só se realiza corpo a corpo com uma palavra que, exatamente porque mantém essa margem de não dito, poderá dizer *mais* e alçar-se para um plano metafísico.

A questão da palavra nova, cuja significação é difícil de apreender, retorna evidentemente em várias passagens de correspondência que Rosa manteve com outros tradutores. Cito, especialmente, o trecho de uma carta ao tradutor Edoardo Bizarri sobre a palavra “Sarajava”, que Rosa escutara no sertão, mas cujo sentido ele mesmo desconhece. A palavra, no entanto, irradia uma beleza poética que vem de sua propriedade sensorial, particularmente sonora, numa sequência de “as”:

Mas o verbo *sarajava*, eu o ouvi, e o contador não soube explicar-me o que é. Verbo só em *aa*, belíssimo! *Irradiava, como que transfigurado?* — O francês traduziu: “gagnait une splendeur peu commune”... (...)

É uma coisa misteriosa, que não podemos racionalizar. É o “Thabor” do Boi? Sua teophania? (Traduzir + ou – como: irradiava luminoso em rajas?) (BIZARRI, 1980, p.35)

Vale esclarecer que o verbo aparece no final da novela “Uma estória de amor”, talvez em seu momento mais significativo, quando o Velho Camilo narra a estória de um vaqueiro e um boi encantado. Perceba-se, na citação, que o que há de extraordinário no boi corresponde, textualmente, à beleza da palavra “sarajava”. É esse corpo de palavra que, a bem dizer, irradia sobre o “campo” e para o leitor:

O Boi deitou no chão - tinha deitado na cama. Sarajava. O campo resplandecia. Para melhor não se ter medo, só essas belezas a gente olhava. (p.254)

Essa inegável qualidade hipersensorial da linguagem é importante para a dimensão da vocalidade, na medida em que, entre as várias faculdades perceptivas revigoradas pela invenção de Guimarães Rosa, está a que julgo central — a percepção de uma voz — porque dela depende o próprio ato de leitura, conforme se argumentou, teoricamente, no capítulo anterior. Ao darmos o corpo de nossa voz ao corpo de sua palavra, passamos a escutar a voz de uma linguagem cujo objetivo é quase sempre *exceder* as fronteiras de sentido, lançando o leitor num mundo sonoro com significações muito mais abertas e moventes do que se poderia supor em uma “fala sertaneja”.

Por vezes, o texto rosiano pode mesmo chegar ao *limite* de ser pura presença vocal, pura voz, como veremos na análise de “Meu tio o Iauaretê” e “Buriti”, quando o autor leva sua linguagem às bordas perigosas do sertão, onde a própria palavra corre o risco de se perder. É importante salientar, porém, que mesmo quando a linguagem chega a esse limite, a leitura não sofre, por assim dizer, uma suspensão absoluta de sentido, mas é como que lançada num fluxo em que “mostrar-se-á como *pura intenção de significar*, como *puro querer-dizer*, no qual alguma coisa se dá à compreensão sem que se produza ainda um evento *determinado* de significação” (AGAMBEN, 2006, p.53). Para deixar mais claro esse importante tópico, cabe aqui apresentar a noção de *flatus vocis* [sopro da voz], expressão que Zumthor traz do contexto medieval para tratar da vocalidade (1993, p.132) e que será mais detalhadamente apresentada por Agamben (2006).

Ao tratar da articulação entre voz e linguagem, Agamben (1999, 2006) parte de uma passagem de Santo Agostinho, em *De Trinitate*, em que o filósofo cristão medita sobre a possível escuta de uma palavra desconhecida, vinda de uma língua morta, como *temetum*, do Latim. Para Santo Agostinho, ouvir o som dessa palavra sabendo que ela significa algo — isto é, sabendo que ela não é uma “voz vazia” (*inanem voce*) — corresponde a abrir uma procura ardente de sentido, o que, em última instância, corresponde ao amor como vontade de saber. Agamben capta dessa passagem agostiniana uma experiência da palavra que, pode-se dizer, atualiza-se no fato relativamente comum de se ouvir uma palavra cujo sentido desconhecemos, mas à qual necessariamente atribuímos o intuito de significar, por

ela estar inserida na ordem do discurso (e não seria isso, em certa medida, o que também se dá quando nos deparamos com os neologismos rosianos?). Essa experiência, afirma Agamben, aponta para uma “articulação originária” entre voz e linguagem, em que a voz é *flatus vocis*, ou seja, em que ela *não é mais* puro som e *não ainda* um significado, mas aponta para essa possibilidade de *significar*. Por isso, como salienta o filósofo italiano, toda voz é indicação de “que a linguagem tem lugar” (cf. AGAMBEN, 2006, p.54-55).

Essa colocação permite formular mais exatamente a diferença entre oralidade e vocalidade em Guimarães Rosa. Pode-se dizer que, mais do que recriar ficcionalmente um falar do sertão, um mundo da oralidade, a linguagem rosiana tende a ser *flatus vocis*, habitando esse lugar inconclusivo do *querer-dizer*, onde a escritura pode simultaneamente revelar e ocultar os mistérios do sertão. Note-se que a perspectiva da vocalidade pode, no limite, se desprender da referência da oral ou regional, porque chega a tocar no cerne da criação rosiana.

Com efeito, se considerarmos esse lugar fulcral ocupado pela voz e apontado por Agamben, lugar a partir do qual a voz indica a possibilidade de haver linguagem, pode-se pensar que Guimarães Rosa tenha levado a palavra a seu ponto de voz para justamente indicar que pode *haver lugar* para uma nova linguagem literária, linguagem porosa e fronteiriça que adere a tantas vozes dissonantes de seu sertão. É quando a vocalidade, como um dos princípios de composição literária, insistentemente expõe a materialidade do significante, misturando formas mais ou menos reconhecíveis que continuamente reabrem e vibram todo um campo de sentido.

Numa citação mais acima, não é o próprio vaqueiro Grivo (emblemático personagem de Rosa que, como fizera o próprio escritor em viagem de 1952, sai em busca da poesia do sertão) que, entre as variadas expressões e imagens que tentam definir a palavra poética, notadamente a apresenta como “Palavras de voz”? Com efeito, nessa “Demanda da Palavra e da criação poética”, tal como Benedito Nunes define “Cara-de-Bronze”, Grivo escuta a voz da poesia figurada naquela noiva “imaginária”, a vaga “Mulher Branca-de-todas-as cores”, com olhos “verdes” e “gázeos”: “Mas — é a estória da moça que Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. *Sim a que se casou com o Grivo*, mas *que também é outra*, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir” (p.137, grifo do autor).

“Palavras *de* voz” — vale a pena atentar para a expressão: a preposição *de* indica, simultaneamente, que a criação da palavra se alia a uma voz, que a sua materialidade poética é, por assim dizer, feita de voz e que essa palavra pode ser escutada como voz. Depara-se, novamente, com a verdade de que a voz antecede e tem como destino a palavra para nela continuar a vibrar, inclusive como princípio poético da escrita de Guimarães Rosa.

Dessa maneira, esse campo de vocalidade no corpo da linguagem poderá ativar, no plano da *construção ficcional*, um imenso circuito de vozes que nos chegam de todos os lados: vozes de uma natureza indevassável, cujos sons desafiam a compreensão que os personagens possam ter do meio em que vivem; vozes de sertanejos dominados por algo como o sem sentido da loucura, mas que inversamente também podem transmitir o insondável do sertão; vozes e silêncios que vêm de Deus ou do demo; vozes de contadores que trazem histórias e cantigas que sustentam e renovam a vida sertaneja; vozes de bichos, vozes da noite ou vozes que se encadeiam ao grito de um morro.

Tome-se, como um breve exemplo, o conto “Tarantão, meu Patrão”, de *Primeiras histórias* (cf. 143-151). No conto, um velho amalucado, já “sem o escasso juízo na cabeça”, sai cavalcando pelo mundo para se vingar de seu sobrinho-neto, um doutor, que lhe havia aplicado injeções e lhe fizera uma lavagem intestinal. O velho, que se diz tomado pelo demo, quer matar o “Magrinho”. O humor do conto vem não somente do inusitado da situação, mas do fato de, um tanto sem explicação, esse velho “tarantão” juntar uma trupe ao seu redor conforme segue viagem: seu empregado Vaga-Lume, a quem convoca com “uma voz toda, sem sobrossos nem encalques”; uma mulher e seu filho; o rapaz Jiló, o cigano Pé-de-Moleque e outros tantos, num grupo de catorze, “todos vindos, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho”. Enfim, todos o seguem pelo que há de carisma em sua figura e pelo desmedido de sua ação. No final do conto, chegam à casa de Magrinho, onde há uma festa, e o momento, por assim dizer, mais forte do texto — quebrando, aliás, a expectativa da ação, como é comum em *Primeiras histórias* — dá-se quando o velho dirige a todos a sua voz, a voz de sua desrazão, e essa voz (e não as “bBOSEIRAS” que diz) terá o poder de agregar todos ao seu redor, na mesa de uma festa. Vamos ao trecho:

O velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou - *dlão!* - ergueu os grandes braços:

— "Eu pido a palavra..

E vai. Que o de bem se crer? Deveras, que era um pasmar. Todos, em roda de em grande roda, aparvoados mais, consentiram, já se vê, e o velho, meu patrão para sempre, primeiro tossiu: *bruba!* — e se saiu, foi por aí embora afora, sincero de nada se entender, mas a voz portentosamente, sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras. Era de se suspender a cabeça. Me dava os fortes vigores, de chorar. Tive mais lágrimas. Todos, também; eu acho. Mais sentidos, mais calados. O velho, fogo, falava e falava. Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, idéias já dissolvidas. O velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia. (p.150-51)

Atente-se para alguns detalhes. O velho surge “alto, nos silêncios” e se faz presente ao bramar um “*dlão*”, interjeição cujo sentido nos escapa. Na sequência, ele usa uma reconhecida fórmula social para abrir um “discurso” — “Eu pido a palavra” —, cria certa expectativa por meio de outra intervenção que tem por base a voz, uma tosse — “*bruba*” — e, por fim, o que seria um típico discurso — inclusive com a expectativa do domínio da palavra por parte de quem o faz — ironicamente descamba para um “nada se entender”. Mas, então, dá-se outra e mais importante inversão: o que seria a falta de sentido da loucura do velho revela-se, por meio da voz, uma extraordinária reverberação de sentido. Mais detalhadamente, percebe-se que, justamente por haver esse “nada se entender” das “baboseiras” ou “idéias já dissolvidas” da personagem, cria-se, ficcionalmente, uma situação em que a voz pode ganhar especial destaque. Assim, em vez de a voz veicular os sentidos da palavra, esses sentidos saem de cena para que venham à tona os sentidos da voz e seu poder de invocação daqueles que escutam. E, de fato, a voz descrita como portentosa segue, como um rio generoso, “sem paradas nem definhezas, no ror e rolar das pedras”. O texto rosiano notadamente sublinha o efeito que essa voz tem sobre os ouvintes: eles suspendem a cabeça, sentem-se revigorados, choram e, “mais sentidos, mais calados”, dão corpo a um silêncio que indicia que algo de muito importante está sendo dito e, mais do que isso, transmitido pela voz do “*tarantão*”, ainda que nem os ouvintes nem nós leitores possamos dizer exatamente o que seja. Entendemos que alguma transformação se dá, inclusive no próprio velho, que “só se crescia” e se torna “supremo” conforme se deixa

transpassar por essa voz. Lendo o trecho, ficam as perguntas: o que se passa nessa voz e o que ela passa aos que a escutam? O que ela diz sobre a desrazão desse velho? O que são os “históricos dessa voz”? Ainda que nos aproximemos de seus possíveis sentidos — trata-se certamente de uma voz que transmite alegria, carisma e elevação de espírito —, essa voz permanece *em aberto*, em seu puro e intenso *querer-dizer*. Escutar esse sopro de sentido é escutar a vocalidade em Guimarães Rosa.

2.5 Vozes da natureza: onomatopeias

Como último tópico desse capítulo, gostaria de já esclarecer o uso do termo voz como um atributo não somente das personagens, mas também de bichos e coisas do sertão. Para o desenvolvimento da questão, será importante atentar para outro traço estilístico rosiano: a criação abundante de onomatopeias. De início, deixemos por um momento o universo rosiano para discutir a relação da onomatopeia com a voz sob determinado viés linguístico.

Pois bem, em uma das breves reflexões que Daniel Heller-Roazen faz em seu *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas* (2010), o autor trata da aquisição da linguagem e argumenta que, no “ápice do balbúcio”, as crianças articulam uma gama de sons que, com a entrada decisiva da língua materna, deixam de ser produzidos e são esquecidos. Há, de acordo com o autor, mais do que uma adaptação, mas uma clara interrupção dessa ampla vocalização para que o sistema fonético da língua possa, enfim, ser articulado pela criança. No entanto, Heller-Roazen demonstra que esses sons necessariamente esquecidos “retornam com espantosa regularidade” nas produções que costumeiramente chamamos de “onomatopeias”, quando as crianças “usam consistentemente menos os sons que são capazes de fazer em sua língua materna do que aqueles que pareciam ser incapazes de produzir, e que antes emitiam sem o menor esforço” (2010, p.11). A língua, portanto, traz nela mesma os traços de uma vocalização anterior à sua ascensão. E essa dimensão da linguagem continua presente entre os adultos, vindo à tona nas onomatopeias, está claro, mas também nas diferentes expressões exclamativas ou, ainda, nos sons produzidos quando se aprende uma língua estrangeira, os quais, a rigor, não

são encontrados no sistema fonético da língua materna nem no da outra língua. Além disso, argumenta Heller-Roazen, esses sons ressurgem em chamados que se dirigem aos animais, quando a ênfase recai na própria força da enunciação. Importa aqui destacar que, ao sintetizar esse domínio da língua e do mundo recoberto pelas onomatopeias, Heller-Roazen, ainda que não use o termo “voz”, aponta exatamente para o que se discute em torno da vocalidade, isto é, essa necessidade intrínseca de a língua dar passagem a uma voz que a antecede para que possa, justamente, exceder a si mesma — exceder os sons e sentidos estabilizados por seu sistema — e com isso tentar dizer o que não cabe nesse sistema, o que lhe é estranho, estrangeiro ou não humano. É quando a língua, deixando-se atravessar por uma voz primeira, cumpre sua função primordial de se dirigir ao outro para tentar incluí-lo numa possível fala, ou numa quase-fala, num quase-sentido. É quando a língua, ao se afirmar como voz, afirma-se mais a “si-mesma”, conforme nos diz Heller-Roazen:

Em nenhum outro domínio a língua é mais ‘si-mesma’ do que no momento em que parece deixar o âmbito de seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem — ou não pode ter — uma língua própria: os ruídos dos animais, do mundo natural ou mecânico. É aqui que uma língua, em um gesto para além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a não-língua que a precede e a sucede. É aqui, na enunciação de sons estranhos, que os falantes de um idioma pensavam ser incapazes de produzir, que uma língua se mostra como uma ‘exclamação’ no sentido literal do termo: um ‘chamado’ (*ex-clamare*, *Aus-ruf*), para além ou para alguém de si mesma, nos sons de uma fala não humana, que não consegue nem se recordar completamente, nem totalmente se esquecer. (HELLER-ROAZEN, 2010, p.15)

Se, a partir disso, retomarmos algumas onomatopeias criadas por Guimarães Rosa, chama a atenção o próprio modo como elas são grafadas: a sequência linguística escrita nos causa estranhamento pelo arranjo inusitado de consoantes e vogais ou pela acentuação incomum ou inexistente no português, o que sugere, por extensão, uma sonoridade que também escapa ao nosso sistema. No universo sonoro de “Buriti”, encontram-se passagens exemplares como:

Miguel assestara o ouvido. Orgulhava-se de ainda entender o mundo de lá: *o quáah!quáah!*, como risada lonjã, tinha de ser de um socó, outrossim, que ia voar do posto. (p.92)

No meio do mato, de madrugada, ele [o mutum] geme: Hu-hum... Uhu-hum... Não se parece com nenhum. (p.95)

Lobo dá um grito feio: — Uôhh! Uôuhh!... A fêmea grita responde: “ — Uaáh! Uáh...” Eles têm dor-de-lua. (p.124)

O úú, o ùú, enchemenche, aventesmas...O vento úa, morrentemente, avuve, é uma oada — ele igreja as árvores. (p.149)

Vejamos outros exemplos. Em “Campo Geral”, há o grito da coruja batuqueira, expresso numa rápida e interessante cadeia sonora sugerida por duas letras “c” seguidas de um apóstrofo, que mal conseguimos produzir: “Cuíc-cc’-kikikik!...”. Destaco também uma passagem de “São Marcos”, de *Sagarana*. Lembre-se de que o personagem José, em seu passeio domingueiro pelo mato das “Três Águas”, fica subitamente cego por uma ação de feitiçaria (e de vingança) de João Mangolô. José sente-se então tomado pela sonoridade de uma natureza sertaneja que, até então, nunca escutara, e comenta que os sons do mato parecem lhe dirigir palavras numa outra língua — “Jamais tivera eu notícia de tanto silvo e chilro, e o mato cochichava, cheio de palavras polacas e de mil bichinhos tocando viola no oco do pau” (p.287). Em seguida, temos uma sequência linguística que parece corresponder a um registro onomatopaico da corrida desesperada da personagem pelo mato, cuja absoluta desorientação se expressa em elementos estranhos ou estrangeiros à nossa língua, que entram em nossa leitura exigindo uma inusitada vocalização:

Um canto arapongado, desconhecido: cai de muito alto, pesado, a prumo. De metal. Canso-me. Vou. Pé por pé, pé por si... Pèporpè, pèporsi... Pepp or pepp, epp or see... Pêpe orpèpe, heppe Orcy... (p.289)

Se a onomatopeia pode ser entendida como o necessário retorno de uma voz recalcada por um sistema de linguagem, esse procedimento linguístico se alia ao exercício literário quando ele busca se aproximar do que, nos seres humanos, seria uma voz que corresponderia a sua animalidade (questão central a ser abordada em “Meu tio o Iauaretê”, por exemplo). Agamben, em seu texto “Pascoli and the thought of the voice” (1999), pensa exatamente essa entrada de uma voz animal na linguagem, já problematizando, de partida, a noção de que a onomatopeia seria um recurso de interrupção do discurso humano por um som animal inarticulado. O ponto nuclear destacado pelo filósofo é de que o gesto da

escrita corresponde, inevitavelmente, à perda desse “som” produzido pelo animal, porque o separa da natureza à medida que o articula na *letra* humana. Assim, toda onomatopeia é a captura do som animal, mas também marca de sua ausência. É essa a sua condição: ao dizer o animal, ela inevitavelmente o suplanta. Mas, nessa operação, a onomatopeia ganha um estatuto bastante especial: ela consegue criar na linguagem uma “voz” animal justamente porque sua inscrição torna-se “cifra” que se abre para a possibilidade de significação.

É exatamente esta questão que a obra rosiana leva ao limite: se, como experiência de linguagem, a onomatopeia constitui, fundamentalmente, uma cifra de sentido ou uma “voz”, isso vai plenamente ao encontro daquilo que, no plano ficcional, é também a experiência de escuta das personagens de Rosa, que buscam revelar os tantos possíveis sentidos dos sons que lhes chegam do sertão. Em Guimarães Rosa, todos os sons da natureza tendem a ser, fundamentalmente, um *querer-dizer*. Em outros termos, é como se no vigoroso universo sonoro do Sertão houvesse sempre palavras e sentidos dirigidos aos personagens, ainda que eles não os captem plenamente. “Que é que diz o *farfal* das folhas?”, pergunta-se Riobaldo. Em “Cara-de-Bronze”, lê-se: “E o vento? (O poder que ele lôa, a palavra que ele executa)” (p.156); ou ainda, “E cada piolho que catava, o piolhim dizia de repente o segredo novo de alguma coisa, quando morria estralado. E o Grivo sorria e aprendia.” (p.163). Mais do que simplesmente reproduzir por meio de recursos da linguagem os sons da natureza, mais do que mero índice sonoro, a onomatopeia, em Guimarães Rosa, é um dos tantos caminhos pelos quais se transmitem os sentidos do sertão. Por isso mesmo, ela será importante índice de vocalidade.

Abordemos a questão a partir de seu dado mais corriqueiro: o fato relativamente comum de se ouvir alguma palavra ou expressão nos sons dos animais, como, por exemplo, no som do pássaro “bem-te-vi”. Essas expressões fazem coincidir, de imediato, o que seria um registro onomatopaico do canto com uma significação já dada e explicitada na linguagem. Essa conjugação entre o registro sonoro e a linguagem pode ser facilmente localizada em muitas passagens da obra de Rosa. No conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, pouco antes de os vaqueiros tentarem atravessar a enchente do córrego da fome, um pássaro (“o desgramado desse bichinho espírito”) canta repetidamente “*João, corta pau! João, corta pau*”, canto que João Manico toma como um aviso: “— Eu não entro! A modo e coisa que esse passarinho ou veio ficar aqui para dar aviso para mim, que também

sou João, ou então ele está mas é agourando... Para mim, de noite, tudo quanto há agoura!” (p.91). Em “A estória de Lélío e Lina”, há o canto do curiango: “Porque a chuva não vinha mas ainda podia vir - o curiango cantava, mais cedo e mais rouco, como na entrada-das-águas ele gosta de cantar: — Amanhã eu vou... Amanhã eu vou...” (p.179); há também o grito de um gavião fêmea, som que coincide com o nome do lugar em que se dá a estória (Pinhém): “No seu vôo de ida e ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. — *Pinhé... Pinhé...* — a fêmea chamava, alargando atôas asas e se mudando no galho de árvore, como se fosse um poleiro esquentado” (p.199). Esse grito está presente no início e no final do conto, reverberando uma aura de boa sorte, conforme avisa Soussouza: “Todo gavião graúdo dá sorte” (p.217). Já num gesto mais declaradamente interpretativo, pode-se ainda destacar uma passagem do conto “Os cimos”, de *Primeiras estórias*: a primeira e belíssima aparição do tucano para o Menino, com uma só claridade no ar da manhã, quando o grito do pássaro — um “*Crrée*” — soa como uma importante convocação à esperança — como quem diz: “Crê” (tu) — que faz o Menino pensar na Mãe distante e doente, mas já a imaginando “sã, ah, sem nenhuma doença, conforme só em alegria ela ali teria de estar” (p.156).

Mas essa relação muito estreita entre a onomatopeia e um sentido já explicitado será relativizada. De modo geral, essa relação não é nem tão imediata nem muito estável e parece depender sobretudo de quem apreende o som. Assim, em “Campo geral”, aquele grito da coruja batuqueira, que o menino Dito escuta no mato antes de sua morte, é registrado, primeiramente, em uma cadeia sonora sem sentido (Cuíc-cc’-kikikik!...), para em seguida ser entendido como espécie de anúncio da morte do menino:

O Dito não devia de ter ido de manhãzinha, ao nascer do sol, espiar coruja em casa dela, na subida para a Laje da Ventação. Miguilim não quis ir. Era uma coruja pequena, coruja-batuqueira, que não faz ninhos, bota os ovos num cupim velho, e gosta de ficar na porta — no buraco do cupim - quando a gente vinha ela dava um grito feio — um barulho de chiata: “ Cuíc-cc’-kikikik!... ” e entrava no buraco; por perto, só se viam as cascas dos besouros comidos, ossos de cobra, porcaria. E ninguém não gostava de passar ali, que é perigoso: por ter espinho de cobra, com os venenos.

O Dito contou que a coruja eram duas, que estavam carregando bosta de vaca para dentro do buraco, e que rodavam as cabeças p’ra espiar pra ele, diziam: “Dito! Dito!” Miguilim se assustava: - “Dito, você não devia de ter ido! Não vai mais lá não, Dito.” (p.100)

Se há sentido na voz animal, se os gritos e cantos dos pássaros são um *querer-dizer*, tudo isso parece então depender unicamente de quem os escuta. O processo todo ficaria restrito, portanto, a uma simples projeção do sujeito sobre uma cadeia sonora. É o que também se observa numa passagem de *Grande sertão: veredas*, quando Riobaldo parece projetar sobre o canto do bem-te-vi uma nova significação, uma acusação das “más-horas” ainda por vir:

Quando o dia quebrava as barras, eu escutava outros pássaros. Tiriri, graúna, a fariscadeira, juriti-do-peito-branco ou a pomba-vermelha-do-mato-virgem. Mas mais o bem-te-vi. Atrás e adiante de mim, por toda a parte, parecia que era um bem-te-vi só. – “Gente! Não se acha até que ele é sempre um, em mesmo?” – perguntei a Diadorim. Ele não aprovou, e estava incerto de feições. Quando meu amigo ficava assim, eu perdia meu bom sentir. E permaneci duvidando que seria — que era um bem-te-vi, exato, perseguindo minha vida em vez, me acusando de más-horas que eu ainda não tinha procedido. Até hoje é assim... (p.23)

Esses exemplos parecem, portanto, indicar que não haveria, nos sons do sertão, um sentido premente que alguns pudessem captar e outros não. Mas o que dizer, em “O recado do Morro”, do “grito” que Gorgulho escuta do Morro da Garça? O importantíssimo aviso de traição escutado por Pê-boi na cantiga de Laudelim resultaria de uma simples projeção delirante dos seis recadeiros? Tudo indica que não. Como ainda veremos nesta tese, alguns elementos dessa narrativa — desde seu título e de sua afirmação inicial de que “conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte” — levam a crer que o recado já está presente no grito do morro, mas precisa ser desvelado. Há, se bem entendido, uma inversão de perspectiva: em vez de mera projeção, haveria revelação de sentido dos sons do sertão. Vale retomar, nesse caso, os cantos dos pássaros em uma passagem de “Uma estória de amor” que também indica a possibilidade dessa outra via de leitura:

João Urúgem conversava com entes do mato do pé-de-serra — se dizia. Não possível. Esses, bichos e pássaros, do desmentido. Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende. Um passarinho, que há, de vereda, aquele que é pardo pedresado, e com umas pintas, e é do tamanho de uma juriti, mesmo um pouco menor, mas de bico comprido — por exemplo; fica em beira de poço, beira de vereda, não canta de dia, nem de dia ninguém não vê: ele canta de boca-da-noite até à meia-noite, os veredeiros gostam dele lá, porque canta

esprivitado: - "Água só!... Água só!... ". Bonito ele não é. Mas, nas águas, quando está vesprando chuva, ele canta muito, e viaja pra fora, vem até no duro dos Gerais, nas chapadas. E os geralistas não gostam, porque dizem que ele canta é: - "Reza, povo! Reza povo!... ". E então, também tem vez, mas muito em raro, que esse pássaro dá de aparecer mesmo até cá no Baixio, e a gente ouve que ele não fala nada, de juízo, ou então perdeu o significado, o que ele diz é assim: - "E tiriririri-chóchó-chó, cháo-chó, cháo-chó!..." . (p.197, *grifo meu*)

O trecho é produtivo porque reúne tudo o que foi apontado: há um passarinho cujo canto corresponde à onomatopeia "tiriririri-chóchó-chó, cháo-chó, cháo-chó!...", que soa sem qualquer sentido para alguns; mas esse mesmo canto é escutado como "Água só!... Água só!..." pelos veredeiros, e como "Reza, povo! Reza povo!..." pelos geralistas. Até esse ponto, a variação só nos confirmaria que o sentido é atribuído por quem o ouve e não haveria nenhum sentido inerente a esse som animal. Mas há o trecho fundamental acima sublinhado: "Mas se sabe que cada pássaro fala, diz uma coisa, no canto que é seu, e ninguém não entende". A passagem afirma, claramente, que todo pássaro "fala", que "uma coisa" é dita no seu canto e, portanto, lhe é própria, ainda que as pessoas não possam entendê-la. É esse trecho que permite uma inversão de perspectiva. Em outros termos, o canto do pássaro guardaria sempre um sentido, e as variações possíveis na escuta ou mesmo a escuta de um puro som "que perdeu o significado" só reafirmariam esse lugar, talvez insondável, do sentido desse mesmo canto. A bem dizer, o trecho até sugere que o personagem João Urúgem, que "conversava com entes do mato do pé-de-serra", poderia ser aquele capaz de ouvir o *recado* do pássaro.

Considerando todo o arco dessas escutas, pode-se talvez generalizar algo importante sobre as onomatopeias em Guimarães Rosa: os registros meramente sonoros que se marca por via da linguagem — como o "Cuic-cc'-kikikik!..." , o "tiriririri-chóchó-chó, cháo-chó, cháo-chó!..."; o "Crrée", ou mesmo o "bem-te-vi" —, podem sempre ser lidos, por efeito de seu princípio poético, como um *querer-dizer*, como voz e como possível mistério do sertão rosiano. Trata-se de uma "voz da natureza" ou uma "voz animal" que se dirige por vezes aos personagens, cabendo a alguns — como os recadeiros do Morro da Garça, o Menino de "Os cimos", o Dito de "Campo Geral" e Riobaldo — saber escutar e revelar.

Para terminar este capítulo, gostaria de sintetizar e relacionar mais claramente as partes que o compõem. Note-se que a vocalidade em Guimarães Rosa engloba diferentes níveis do discurso literário. O primeiro que foi apontado é o nível estilístico, com os estudos da oralidade, que tiveram o ganho e ao mesmo tempo a limitação de vincar-se na representação literária da fala e conseguiram, na sua devida medida, tocar na dimensão da voz e da escuta. A perspectiva da vocalidade, apresentada no percurso teórico, permitiu que fossem selecionadas outras características estilísticas rosianas que não necessariamente representem uma fala, mas que nos obrigam a lidar com uma *voz* produzida *pela* linguagem. Em outros termos, a vocalidade tende a deixar em aberto o sentido da palavra para que ela possa evocar o que seria inapreensível no sertão rosiano. As onomatopeias também atuam nesse sentido.

O segundo nível do discurso literário é o da enunciação narrativa, isto é, o das diferentes situações a partir das quais os vários personagens rosianos enunciam suas falas e histórias, quando Guimarães Rosa, por meio de um notável trabalho com os gêneros orais, estrutura suas narrativas pelo viés da performance, enfatizando um dos elementos fundantes da voz, sua função de endereçamento a um outro, seja um personagem, seja o próprio leitor. Integrando esse nível, destacou-se a criação de um vocabulário da voz, que simultaneamente convoca e reelabora a escuta que o leitor terá das falas das personagens.

O terceiro nível é, por assim dizer, temático. Se o conceito de *vocalidade* também diz respeito aos diferentes usos que se fazem da voz e aos valores simbólicos a ela atribuídos (ZUMTHOR, 1993; BOLOGNA, 2000), é possível utilizar esse conceito no interior do universo ficcional criado por Guimarães Rosa. É o que será desenvolvido nos capítulos seguintes. O objetivo é selecionar contos, novelas, ou episódios da obra de Rosa para tentar analisar as diferentes funções e sentidos que a voz assume nos variados contextos ficcionais em que, a meu ver, ela ocupa um lugar determinante. Assim, as análises que dão seguimento a esta tese indicam eixos temáticos que se ligam à vocalidade em Guimarães Rosa — como a animalidade, o erotismo, a manifestação do mal, a loucura, o encantamento da fala poética — e que parecem atravessar, de diferentes maneiras, a sua obra.

Capítulo 3

Voz e animalidade

“Meu tio o Iauaretê” (*Estas estórias*) é um conto sobre um ex-caçador de onças que, conforme narra a sua história, sofre uma metamorfose em animal, virando onça. De modo geral, é um conto que nos reaproxima de um lugar do qual nossa elaboração cultural comumente nos afasta: a nossa animalidade. Como nota Benedito Nunes, em ensaio que abre a coletânea *Pensar/escrever o animal*, o conceito de “animal” foi historicamente elaborado como o “grande outro” de nossa cultura a partir de um “corte” que se deveu, sobretudo, à noção de *logos*. Com efeito, vimos, no primeiro capítulo, uma separação muito nítida que Aristóteles faz entre homem e animal. O homem é dotado de *logos*, isto é, de *phonè semantikè* (uma voz associada ao sentido dado pela palavra), e os sons que ficam fora dessa área recortada pelo *logos* são característica própria dos animais. Por consequência, tudo que na voz humana escape às determinações da linguagem e exceda a significação da palavra pode reverberar esse fundo humano da animalidade. Assim, de acordo com Benedito Nunes, para lidar com esse “grande outro” — tão estranho e tão familiar —, o animal foi “considerado o oposto do homem, mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem”, representando o que teríamos de “mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude” e, portanto, de indesejável (NUNES, 2011, p.13).

A literatura, justamente porque pôde ir além da cisão pretendida por essa visão logocêntrica, foi um dos campos em que a linguagem tornou-se recurso de investigação e aproximação dessa fronteira que nos separa do animal. Maria Esther Maciel, em seu ensaio “Poéticas do animal” (2011), argumenta que o fundamental no discurso literário não é tanto criar figurações do animal por via da ficção, mas permitir que o próprio corpo da palavra poética se inscreva a partir de um outro lugar, que também nos constitui, isto é, nossa “outridade animal”. Mas como seria possível *dizer* esse lugar ocupado pelo animal, essa presença viva que, apesar de tão próximo, é também inacessível? Como lidar com a contradição de elaborar uma linguagem que se deixe escrever por esse outro que estaria fora da linguagem? O conto “Meu tio o Iauaretê” leva ao limite esse impasse.

3.1 O retorno à voz em “Meu tio o Iauaretê”

Na obra de Guimarães Rosa, “Meu tio o Iauaretê” talvez seja a narrativa em que a voz ganha explicitamente maior relevo, devido à notável conjugação de uma estrutura dialógica próxima a de um texto dramático com o desenvolvimento de uma narração que expõe, a cada linha, uma fala humana que converge para uma voz animal. Em uma síntese elementar, o conto e sua linguagem dão a escutar, num lugar indefinido do sertão, a metamorfose de um homem em onça à medida que ele narra sua história a um inesperado visitante.

Nesta tese, é importante a escolha de “Meu tio o Iauaretê” como a primeira das narrativas rosianas a serem mais detidamente analisadas. Avaliado pela crítica como uma das elaborações mais extraordinárias de Guimarães Rosa²¹, esse conto faz despontar algumas questões em torno da voz que, a meu ver, ressurgem em outros textos de Rosa, particularmente como uma espécie de eco na linguagem de uma voz que é ao mesmo tempo disruptora e recriadora de sentidos, exposta em “Meu tio o Iauaretê” sob a forma crua de uma voz animal. Será possível não somente pontuar, em outros contextos ficcionais, a presença de outras “vozes” do sertão que invadem a linguagem, mas analisar o modo como ela se articula a cada narrativa em particular. Nesse sentido é que será possível estabelecer, posteriormente, uma relação entre “Meu tio o Iauaretê” e a novela “Buriti”.

Para entrar no universo perigoso de “Meu tio o Iauaretê”, considere-se, por enquanto, o seu trecho inicial, a partir do qual apresentaremos aspectos importantes da estruturação do conto e os primeiros elementos de seu enredo. O conto se inicia da seguinte maneira:

— Hum? Eh-eh...É. Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum... Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, *n't, n't...* Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, aguido. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou esse foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui.
Hã-hã. Isto não é casa... É Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu — toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo.

²¹ Para Haroldo de Campos (1983), por exemplo, Rosa teria atingido neste conto o seu ponto máximo na experimentação com a linguagem. Para Walnice Nogueira Galvão, trata-se de “uma óbvia obra-prima” (2008, p.38)

É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem indo? (p.191)

Está aí colocada, de partida, a situação dialógica que sustenta toda a narração. Ao começar com um travessão, o conto nos coloca na posição de escuta bastante direta da voz de um personagem que se dirige a um senhor que ali chega sem qualquer aviso. Não ouvimos a voz desse visitante, ainda que suas perguntas e respostas possam ser indiretamente apreendidas na fala do onheiro, o que se estenderá por toda a narrativa. Trata-se, portanto, de um texto *dramatizado*, um monólogo no interior de uma situação dialógica, que de modo geral se assemelha à enunciação narrativa de *Grande sertão: veredas*. Esta, aliás, seria uma das razões (apostam alguns críticos) pelas quais Guimarães Rosa deixou de publicar “Meu tio o Iauaretê” antes de seu grande romance. O conto anteciparia um “achado” na estruturação da narrativa, e isso enfraqueceria o caráter de inovação que, de fato, se atribui a *Grande sertão: veredas*²².

No entanto, essa semelhança é apenas estrutural, pois a relação que cada um dos narradores tem com o senhor de fora bem como o tipo de escuta que se estabelece são muito diferentes nos dois textos. Pode-se dizer que, no romance, o senhor de fora oferece a Riobaldo uma escuta bastante receptiva, longa, com poucas intervenções e, sobretudo, *amiga*, porque ajuda o jagunço a organizar a matéria vivida. Meneses (2010) destaca com precisão uma passagem em que o interlocutor de Riobaldo é caracterizado como um “amigo” e “um estranho” (cumprindo uma função que pode ser comparada a de um analista): “o senhor é de fora, meu amigo, mas meu estranho. Mas talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo (...)” (*apud* MENESES, 2010, p.23-24).

Já no decorrer da leitura de “Meu tio o Iauaretê”, percebe-se que a conversa entre o onheiro e o visitante põe frente a frente dois *inimigos*: de um lado, o onheiro dá sinais cada vez mais explícitos de que pode virar onça e atacar o homem branco; de outro, o visitante

²² Há outras semelhanças entre “Meu tio o Iauaretê” e *Grande sertão: veredas*, tais como as elencadas por Walnice N. Galvão: nos dois textos, “o narrador é filho sem pai, que guarda boa lembrança da mãe que o criou” e a menção feita à bondade da mãe por algum personagem — Diadorim, no romance, e Maria Quirinéia, no conto — desfaz a raiva que o narrador sente por essas personagens; por fim, o narrador é “agregado do fazendeiro Nhô Nhuão Guede” no conto e, no romance, é “agregado do fazendeiro Jidião Guedes” (2008, p.39)

acuado põe algumas vezes a mão sobre o revólver, deixando claro que, a qualquer momento, pode atirar e matar. Grosso modo, essa conversa poderia ser comparada inclusive a um ‘inquérito’, pela maneira como, pouco a pouco, o onceiro, bebendo a cachaça oferecida pelo homem branco, é levado a confessar os crimes que cometera e, por fim, é morto por aquele que o escuta. Por se tratar de uma interlocução cada vez mais tensa, a escuta oferecida pelo senhor de fora, diferentemente de *Grande sertão: veredas*, é bastante acompanhada por intervenções que, ainda que permaneçam em *off*, por vezes interferem no estado emocional do onceiro — “Hui! Atiê! Atimbora! Mecê não pode falar que eu matei onça, pode não. Eu, posso. Não fala, não.” (p.195) — ou intencionalmente redirecionam o tópico da narração, como na passagem abaixo, em que o narrador passa a falar da onça Maria-Maria :

Nhem? Cê quer saber donde é que Maria-Maria dorme de dia? Pra quê que quer saber? Pra quê? Lugar dela é no alecrim-da-crôa, no furado do matinho, aqui mesmo perto, pronto! Quê que adiantou? Cê não sabe adonde que é, eh-eh-eh... Se mecê topar com Maria-Maria, não vale nada ela ser onça mais bonita — mecê morre de medo dela (...) (p.220)

Na fala que abre “Meu tio o Iauaretê”, mais acima destacada, outro aspecto importante — desde a inicial expressão “Hum?” — é justamente o fato de vir bastante entrecortada por elementos notadamente vocais, que podem ser lidos como interjeições cuja intenção mais ampla se apreende ou como pequenos ruídos aparentemente sem sentido. Essas marcas sonoras, esses índices de vocalidade, têm diferentes funções no conto.

Primeiramente, elas são responsáveis por pontuar esse jogo da interlocução, integrando as breves reações do narrador às intervenções do senhor de fora. Nesse caso, elas correspondem a gestos sonoros de aceitação, negação, desconfiança, repulsa, surpresa, agressividade... em relação à presença e à palavra do *outro*. De acordo com J. G. Simões (1976, p.133), essas marcas de interlocução transmitem inclusive as mudanças no “tom da voz” do narrador: “a voz não ouvida reflete-se no enunciado do sujeito através de recursos estilísticos (grunhidos, resmungos, interjeições, onomatopeias) indicativos de uma modificação no tom da voz que se ouve”. A autora chega a classificar essas marcas sonoras conforme a intenção (ou o tom) geral que as caracterizaria:

As interjeições no texto apresentam características introspectivas (“Hum-hum”), exortativas (“Xô, lá Atimbora”), exclamativas (“Ixe!”, “Axi”, “tié”, “Arãa), de alegria (“a-hé, ah-hé”), de assentimento (“Iá”, “Axi”), de desprezo (“Eh, eh”, “Axi”), de surpresa (“Apê”), de negação (“Nhem”). (*idem*, p.135, nota)

Evidentemente, essas relações só podem ser aceitas como uma sugestão muito geral de leitura, pois a relação entre som e sentido é mais movente e aberta do que a autora pretende, e só pode ser devidamente afinada nas passagens específicas em que essas marcas aparecem. Assim, nos dois primeiros parágrafos do conto, o “— Hum?” é uma indagação que também pode expressar surpresa em relação à presença inesperada de um visitante ou ao seu pedido de licença para entrar na tapera; o “hum-hum” é antes uma afirmação, que pode soar como uma aceitação ainda desconfiada dessa presença; o “Ixe!”, exclamativo, pode também transmitir surpresa ou até mesmo certo pesar quando se vê que o cavalo manco não presta mais. Lidamos com um contexto narrativo que permite chegar a uma leitura mais específica dessas marcas sonoras, mas fundamentalmente mantém-se a abertura de sentido inerente a esses índices de vocalidade. De modo geral, no que diz respeito à interlocução, todo o conto será atravessado por essas sonoridades cuja função é criar e expressar os diferentes e momentâneos vínculos com o outro, quando a voz cumpre sua função, por assim dizer, performativa.

Numa segunda faixa de escuta e de leitura, essas marcas sonoras são como breves e significativas irrupções da animalidade, são registros onomatopaicos que aos poucos ganham o corpo da linguagem, sinalizando a transformação que se põe em andamento. É essa faixa, aliás, que provavelmente tem maior relevo em nossa primeira leitura do conto. Nesse caso, desde seu início, a série de onomatopeias que compõem o texto de “Meu tio o Iauaretê” traz algo de extraordinário: mais do que capturar o som de um animal escutado a uma distância *segura*, elas se tornam perigosa expressão de uma outra voz, bastante estranha ao senhor que escuta o onceiro e ao leitor que escuta o texto, porque irrompe *por dentro* da voz e da linguagem humanas. Assim, nas linhas iniciais do conto, expressões como “*n’t n’t*” ou a repetição do “Hum, hum” — vocalizações aparentemente mais soltas na fala pouco articulada do narrador — já indagam nossa escuta e provocam nossa atenção. Para Haroldo de Campos (1983), por exemplo, essas e outras partículas, como o *Ixe*, *Axi* e o

Auá , soam “como o fungar e o resbunar da onça” que aos poucos tomam o onçeiro (CAMPOS, 1983, p.577)

Por fim, outro importante aspecto dessas marcas sonoras é o fato de elas serem compostas por elementos do tupi-guarani, língua em certa medida *oculta* que perpassa todo o conto e que se liga ao conflito vivido pelo narrador — que é mestiço, filho de uma índia com um homem branco — em relação a sua origem indígena e ao próprio animal em que se transforma: a onça. Há mais de uma centena de termos, expressões ou fragmentos do tupi²³, que são utilizados justamente nessas passagens em que não podemos mais atribuir, por assim dizer, uma significação precisa ao texto e somos obrigados a lê-las como expressões onomatopaicas e interjeições. Sobre a passagem inicial do conto, Valquíria Wey (2005), estudiosa da Universidade Nacional Autônoma do México que traduziu o conto de Rosa para o espanhol, faz algumas anotações. O “Ã-hã”, interjeição tão comum em nosso português diário indicando assentimento, pode também ser lido em tupi-guarani e “corresponde pelo Lemos Barbosa a ‘a’, eis aqui, e ‘há’, uma guturalização reiterativa”, como se o narrador oferecesse ao senhor a sua moradia, dizendo “Eis aqui! Eis aqui!” (WEY, 2005, p. 347). Em relação ao *n’t n’t*, que se repete em outros momentos da narrativa, haveria aí uma redução de *nda* (negação em tupi) somado a *tá* (espanto, dor), o que resultaria em “Não, que espanto, não, que espanto”. A autora ainda assinala que Haroldo de Campos propôs outra versão para esse mesmo *n’t*, que seria simplesmente uma redução do advérbio de negação “ente” ou “ti” do tupi (*idem, ibidem*). Vale acrescentar que o crítico também fez uma relevante observação sobre o termo “Nhem”, presente na abertura do conto: o “Nhem” corresponde a nossa tão comum expressão indagativa “Hein?”, mas, em suas diferentes ocorrências no texto rosiano, é “antes um ‘Nhenhem’ (do tupi *Nhenhê* ou *nhenheng*, como registra Couto de Magalhães em seu *Curso de língua tupi viva ou nhehengatu*), significando simplesmente falar”, de onde Guimarães Rosa cria o verbo “nheengar” (“... em noite de lua incerta ele gritava bobagem, gritava, nheengava...”); além disso, juntando dois elementos do tupi — “jagaretê” (onça) e “nhenheng” —, Rosa cria “jaguanhenhém” e “jaguanhém” para “exprimir o linguajar das onças (‘Eh, ela rosneou e

²³ Segundo Sperber (1992, p.91), há “mais de 130 vocábulos em tupi, com sentido reconhecido e vivo dentro da narrativa, palavras dicionarizadas e acessíveis a Guimarães Rosa (...)”; Charles Perrone, em “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’” (2008), monta um glossário com cerca de 120 palavras ou expressões tupis encontradas no conto.

gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhenhém, jaguanhenhém...’)” (CAMPOS, *op.cit.*, p.576). O “jaguanhenhém” é, portanto, a *língua* que ouvimos no final do conto, no momento da metamorfose.

Identificadas essas três faixas de escuta dos elementos vocais em “Meu tio o Iauaretê” — como marca de interlocução, índice de animalidade e expressão do tupi —, sublinhe-se que elas são, como se pode perceber, indissociáveis, correm ao mesmo tempo na leitura, como materialidade sonora da linguagem e profusão de sentidos, e por isso mesmo criam um intenso campo de vocalidade.

Isso posto, vamos retomar alguns elementos dessa narrativa rosiana. A narração dura uma noite, temporalmente marcada pela passagem da lua e do cruzeiro do sul no céu (Cf. Simões, 1976), e dentro do rancho do onceiro há somente o foguinho que chamara a atenção do viajante: “Ã-hã, é, tá escuro. Lua ainda não veio. Lua tá vesprando, mais logo sobe. Hum, não tem. Tem candieiro não, luz nenhuma. Sopro o fogo (...)” (p.194). Nessa ambientação noturna, o espaço para além do rancho é uma “jaguaretama” (terra de onça). Assim, diferentes sons da movimentação e dos ataques violentos das onças que saem para caçar à noite, bem como barulhos, pios e gritos de outros bichos criam uma importante dimensão sonora que envolve o espaço mais restrito em que se dá a conversa e pede uma escuta e uma decifração. Nesse caso, as imagens que nos permitem *ver* essa jaguaretama no tempo presente da narrativa são uma extensão da escuta e da voz do narrador. A bem dizer, o próprio narrador, como ex-caçador que vive tão próximo às onças, faz questão de se referir a esses sons e decifrá-los com uma minúcia que só encontraremos nos relatos vertiginosos de outra personagem rosiana que se põe a escutar a noite, o Chefe Zequiel, de “Buriti”. Por ora, notem-se as falas do onceiro:

Eu sei achar, escuto o caminho deles [dos cavalos do senhor]. Escuto, com a orêlha no chão. Cavalo. Cavalo correndo, popóre... Sei acompanhar rastro. Ti... agora posso não, adianta não, aqui é muito lugaroso. Foram por longe. Onça tá comendo aqueles... Cê fica triste? É minha culpa não; é culpa minha algum? Fica triste não. Cê é rico, tem muito cavalo. Mas, esses onça já comeu, atiúca! Cavalo chegou perto do mato, tá comido... Os macacos gritaram — então onça tá pegando [...] Onça já pegou cavalo de mecê, pulou nele, sangrou na veia-altéia... Bicho grande já morreu mesmo, e ele ainda não larga, tá em riba dele... Quebrou cabeça do cavalo, rasgou pescoço... Quebrou? Quebroou!... (p.193)

Nhã-hem, é barulho de onça não. Barulho de anta, ensinando filhote a nadar. Muita anta, por aqui. Carne muito boa (...) Nhor não, isso é zoeira de outros bichos, curiango, mãe-da-lua, corujão-do-mato piando. Quem gritou foi lontra com fome. Gritou: *Irira!* Lontra vai nadando vereda-acima. (p.216)

Diferentemente de “Buriti”, no entanto, os relatos do onceiro mostram que ali é seu domínio e ele nada teme. Mais do que isso, ao elaborar algumas breves cenas envolvendo as onças a partir desses sons noturnos, o narrador tem o claro propósito de intimidar ou amedrontar seu visitante para tentar convencê-lo de que, ali no rancho, ele pode se sentir protegido e dormir. Destaco as seguintes passagens:

Se onça urrar, eu falo qual é. Eh, nem carece, não. Se ela esturrar ou miar, mecê logo sabe... Mia sufocado, do fundo da goela, eh, goela é enorme... Heeé... Apê! Mecê tem medo? Tem medo não? Pois vai ter. O mato todo tem medo. Onça é carrasca. (p.216)

Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum... Carece de ficar pegando revólver não... Mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? Hã-hã, onça Uinhúa travessou vereda, eu sei, veio caçar paca, tá indo escorregada, no capim grosso. (...) Mecê escuta o uêê de narcejão, voando embora, o narcejão vai voando de a tôrto e a direito... Passarinho com frio foge, fica calado. Uinhúa fez pouca conta dele. Mas paca assustou, pulou. Cê ouviu o roró d’água? Onça Uinhúa deve de tá danada. Toda molhada de mururú de aruvalho, muquiada de barro branco de beira de rio. Evém ela... Ela sabe que mecê tá aqui, esse seu cavalo. Evém ela... tuxa morubixa. Evém... Inquente! Ói cavalo seu barulhando com medo. Eh, carece de nada não, a Uinhúa esbarrou. Evém? Vem não, foi tataca de algũa rã... Tem medo não, se ela vier eu enxoto, escramuço, eu mando embora. (p.217)

Em sua análise de “Meu tio o Iauaretê”, Edna T. Calobrezi (2001) destaca que uma atmosfera de “terror” se instala à medida que o onceiro também se refere a um tempo passado e narra alguns episódios ou “causos” envolvendo as onças: “a gravidade dos fatos relatados torna-se cada vez mais acentuada, incutindo terror e apavorando o viajante e os ouvintes/leitores virtuais” (p.41). Como nota a autora, há primeiramente relatos de caça às onças, quando o narrador trabalhava como onceiro; seguem-se cenas de ataques de onças a outros animais; passa-se a narrar a morte de seres humanos atacados por onças e, por fim, o onceiro confessa a sua participação em algumas dessas mortes. (cf. CALOBREZI, 2001, 48-51). De fato, os dois episódios imediatamente anteriores ao momento de máxima tensão

no conto, o seu final, referem-se à morte de seo Rauremiro e sua família e à do negro Tiodoro — assassinatos já cometidos pelo próprio narrador virado em onça:

(...) queria ver veredeiro Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não — homem muito soberbo. (...) Uma hora deu aquele frio, frio, aquele, torceu a minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei — eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... (p.233)

Ela [onça Maria-Maria] rosnava baixinho pra mim, queria vir comigo pegar o preto Tiodoro. Aí, me deu aquele frio, aquele friiíio, a câimbra toda... Eh, sou magro, travesso em qualquer parte, o preto era meio gordo... Eu vim andando, mão no chão... Preto Tiodoro com os olhos dôidos de medo, ih, olho enorme de ver... Ô urro! (p.234-35)

Assim, se esse rancho perdido nos gerais e rodeado pelos sons noturnos de onças e outros bichos já representa um perigo para o viajante, e se os episódios narrados incutem mais medo e querem dar a entender que ali, ao pé do fogo com um ex-caçador, é o único lugar seguro, então um perigo maior aos poucos se insinua e irrompe justamente no interior desse espaço já bastante restrito da tapera, mais especificamente no ponto mais nuclear de toda a narração, que é a voz do onceiro. Em outras palavras, poderíamos imaginar círculos concêntricos em que no meio dessa noite de uma jaguaretama está o rancho; no meio desse rancho está o espaço iluminado por um foguinho; mais próximo ao fogo, dois homens e uma voz que narra; e, no meio dessa voz, os sinais de uma voz animal que aos poucos se expande e toma o espaço da linguagem e, por extensão, de todos os outros espaços que por meio dela se configuravam.

Não é sem razão, portanto, que Haroldo de Campos, em seu artigo “A linguagem do Iauaretê” (1983), chega a afirmar que essa narrativa de Guimarães Rosa representa “o estágio mais avançado de seu experimento com a prosa”, porque a ela incorpora esse momento da metamorfose, quando o clímax da transformação em animal “não é apresentado, mas presentificado pelo texto” (cf. p.575-77). Será importante, aqui, insistir nesse momento da metamorfose associada a uma transformação da linguagem. Primeiramente, atentemos ao fato de que, além das fundamentais marcas propriamente vocais da linguagem, há uma série cumulativa de pistas de que o ex-onceiro vira onça. Já

foram citadas duas passagens do final da narrativa em que ele mesmo descreve esse momento de passagem, inclusive com a sensação física de frio que o atravessa. A bem dizer, no decorrer de toda a narrativa o onçeiro sugere esse fato, primeiramente de modo mais ambíguo — “eu sou bicho do mato” (p.192) —, passando por declarações ainda vagas e sem explicação de que as onças são seus parentes — “pinima é meu parente”; “Onça é meu parente. Meus parentes, meus parentes, ai, ai, ai” (p.194) —, depois afirmando abertamente que ele também é onça — “Eu sou onça... Eu - onça” (p.204) —, ou relatando o que aprendera com elas quando era caçador — “pintada não pula, não: pintada sobe direto que nem gato. Mecê já viu? Eh, eh, eh, eu trepo em árvore, tocaio. (...) Escorregar no chão, pra vir perto de caça, eu aprendi melhor foi com onça” (p.205).

Toda essa série de informações evidentemente contribui para o andamento do conto e prepara a metamorfose final. No entanto, elas não correspondem aos traços mais determinantes dessa transformação porque a linguagem, sendo usada para relatar esses eventos — para *apresentá*-los, como diz Haroldo de Campos —, ainda se resguarda, mais ou menos intacta, como linguagem humana e organizada. Consequentemente, o visitante ainda não corre nenhum grande risco ali dentro do rancho. Além disso, no contexto da narrativa, o senhor de fora e o leitor podem mesmo desconfiar dessas tão abertas e quase exibidas declarações do narrador, seja pelo que nelas há de extraordinário e irreal, seja pela intenção que se deflagra: como vimos, o onçeiro quer aterrorizar em seu visitante e convencê-lo a se recolher no rancho. Em outros termos, nesse plano da narração, sabemos que o onçeiro tem relativo controle sobre o que diz e, por isso mesmo, tem certo prazer irônico de a um só tempo ameaçar e proteger seu interlocutor: “Eh tapa de mão de onça é pior que porrete... Mecê viu a sombra? Então mecê tá morto... Ah, ah, ah... Ã ã-ã-ã... Tem medo não, eu tou aqui” (p.200).

O lugar em que o processo de transformação aos poucos se revela é, ao contrário, aquele em que onçeiro não poderá, justamente, controlar e muito menos dominar: os ruídos que despontam em sua voz. Portanto, aquilo que é inegável e de fato ameaçador ao senhor ali dentro do rancho não é tanto o que o onçeiro diz, mas o que *se diz* em sua voz e à sua revelia. Nesse caso, na breve citação acima, interessa sobretudo o “Ah, ah, ah... Ã ã-ã-a” em meio ao discurso mais organizado. Cito outras duas passagens para ilustrar essa questão: “Então vou tomar mais um golinho. Se deixar, eu bebo, até no escorropicho. *N’t*,

m'p,aah...” (p.205); “Sei xingar, sei. Eu xingo! *Tiss, n't, n't!...*” (p.202). Se bem entendido, tudo na verdade se dá num único fluxo, como se o próprio ato de narrar — associado, aliás, ao consumo da aguardente — levasse a linguagem a incorporar esses elementos que, sendo expressão da animalidade e, portanto, de uma alteridade radical, tornam-se estranhos à própria língua.

No decorrer da leitura, essa transformação da linguagem chega à sua maior inflexão quando repentinamente se entende que o onzeiro está virando onça e, na rápida sequência que fecha o conto, ele parece atacar o visitante e ser morto a tiro pelo revólver que este tinha nas mãos. Perceba-se, particularmente nas duas linhas finais desse conto, que já estará em risco o próprio estatuto da narração: não temos mais uma típica “voz narrativa” (uma “voz” que, com maior ou menor onisciência, elabora um discurso sobre algo), mas um texto que, nesse limite, nem sequer é narrativo, um texto que é só voz, que é pura presença de uma voz:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, tou quieto... Ói, cê quer me matar, ui? Tira, tira o revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio. Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê... ê...” (p. 235).

Diferentes autores já estiveram às voltas com esse intrigante último parágrafo. Para os ouvidos de Haroldo de Campos, este é o “momento em que a linguagem se quebra em restos fônicos, que soam como um rugido e um estertor” (1983, p.577); portanto, como expressão de uma voz animal, à qual não se consegue atribuir um sentido claro. O crítico pontua o significado de um ou outro termo tupi que compõe esse rugido, mas somente para indicar que esse “jaguanhenhém” tem “uma enigmática familiaridade para os ouvidos brasileiros acostumados com tupinismos” (*idem*, p.578). Suzi Sperber, por sua vez, busca enfatizar a significação que essa cadeia sonora pode ter, afirmando que, como o leitor “não sabe que os sons emitidos pela personagem são tupi”, eles podem “ser confundidos com

ruídos desconexos, com interjeições (...)” (SPERBER, 1992, p.91). A autora propõe, em seguida, uma versão para o português do que seria, portanto, uma última fala do onceiro: “Sim. Saudação. Eu. Você me fez cair-nascer. Você se ofendeu. Deve de ser matar índio. Saudação. Oh Oh não. Oh. Oh. Sim sim sim sim. Sim sim sim sim sim” (*idem*, p.94). É de se notar que, para essa mesma cadeia sonora, Valquiria Wey (2005) apresenta uma outra tradução, significativamente diferente: *Você fez um buraco em mim, me feriu. Não sei por que me mata. Como, parente de minha mãe* (cf. WEY, 2005, p. 352). Além disso, essa tradutora indica que ainda teria outra versão: *você me feriu* também poderia ser simplesmente *eu embarco*. Com isso, Wey deseja sublinhar algo importante: o fato de que esta “face tupi da língua do narrador (...) não tem leitores” e que há nela um “eco que ressoa no vazio deixado pela própria extinção da cultura do narrador” (*idem*, p.353).

Sob a perspectiva da vocalidade, o fato de haver essas diferentes versões nos mostra a própria resistência da voz em se deixar capturar pelo sentido, ainda que essa sequência sonora seja composta por elementos tupis traduzíveis. Em outras palavras, é como se a variação de traduções possíveis resvalasse num fundo que não se deixa aderir plenamente a qualquer uma dessas versões, um fundo de animalidade.

Por isso mesmo, a meu ver, o importante a se escutar nesse trecho final de “Meu tio o Iauaretê” é justamente a ágil oscilação que possa ocorrer entre um ruído que seria próprio do animal, quando o sentido se desmancha e se perde, tornando-se puro “estertor” ou “rugido”, e uma voz que ainda é linguagem, cujo sentido, em tupi, ainda pode ser identificável. A rigor, parece-me ainda mais interessante perceber que, se o leitor nem sequer desconfiar de que há um empréstimo do tupi na composição dessa fala, a oscilação não se perde; ao contrário, avança para uma experiência de leitura ainda mais radical. Afinal, ao leitor sobra um sentido ainda mais indeterminado para os sons emitidos por essa quase-onça. Mas essa possibilidade ainda está presente, pois o vínculo com o interlocutor atinge seu grau máximo de tensão, e essa voz quase-animal ainda se coloca na ordem de uma clara urgência: o onceiro clama para não ser morto (para isso, o contexto narrativo e as expressões “Faz isso não, faz não” são mais que suficientes).

Ora, é justamente a experiência dessa indeterminação entre duas ordens que pareceriam tão nítidas e separadas — a ordem do humano (plena de sentido) e a da animalidade (o ruído sem sentido) — que faz dessa narrativa rosiana um texto exemplar em

que a linguagem chega ao *ponto máximo* de seu *dever em voz* — nesse caso, em voz animal. Mas note-se que ainda estamos diante do *jaguanhenhém*, que reverbera na palavra, com seus registros onomatopaicos que, como vimos com Agamben, são inscrição e *letra* humanas. Perceba-se, também, que um passo além desse ponto e teríamos a morte ou a impossibilidade da linguagem, que se veria tragada pelo que há de insondável em uma “voz”, por assim dizer, selvagem.

Não é sem razão, portanto, que Ettore Finazzi-Agrò (2001), ao tratar da questão da voz nesse conto de Rosa, associará esse lugar perigoso e indizível *invocado* na última fala do onheiro ao espaço infernal e sem limites de “uma *wilderness*”, explorada por Joseph Conrad em *Heart of Darkness*. O crítico italiano afirmará:

“Meu tio o Iauaretê” é uma queda sem salvação dentro da Voz; é, portanto, uma invocação, o apelo fascinante e terrível do fundamento, de uma Origem que se esconde nas profundezas caóticas da natureza, lá onde as espécies, as raças, as línguas se misturam num todo inextrincável, numa *wilderness* indevassável. (FINAZZI-AGRÒ, *op.cit.*, p. 129)

Para finalizar a primeira parte dessa leitura do conto rosiano, continuemos, porém, em torno da tensão entre ruído animal e voz humana. Entende-se, pelo que já foi discutido, que se o puro som animal é necessariamente *suplantado* para que haja lugar para uma voz articulada à linguagem, esse gesto inaugural nunca anula em definitivo a *presença* do animal, que continua a ressoar em nossa voz e em nossa palavra. Numa expressão lapidar, Agamben afirma que nossa voz é, portanto, simultaneamente “morte e memória dell’animale” (apud BOLOGNA, 2000, p.24). Ora, pode-se dizer que, em “Meu tio o Iauaretê”, Guimarães Rosa *inverte* essa experiência de irrupção da linguagem e, encaminhando sua palavra à experiência de um *dever em voz animal*, mas ainda resguardando algum último sentido humano na voz rouca de uma onça, leva o leitor para essa visceral fronteira que no limite se configura como a *morte e memória do humano*. Esse lance derradeiro é mesmo ensaiado, no conto, pela possível devoração do homem que escuta a voz de uma quase-onça, lance rapidamente interrompido com um tiro.

3.2 A Voz da Iara

Nesta segunda parte da análise de “Meu tio o Iauaretê”, gostaria de retomar o conflito vivido pelo narrador mestiço e alguns elementos de sua trajetória, considerando alguns índices de vocalidade do texto rosiano e uma referência feita de maneira sutil, mas significativa, a uma importante lenda indígena sobre o poder da voz: a lenda da Iara.

Para isso, parto do importante estudo de Walnice Nogueira Galvão (2008), intitulado “O impossível retorno”, especialmente da sua análise da busca empreendida pelo sobrinho do iauaretê, que deseja negar o parentesco com o homem branco, o pai, e reafirmar uma identidade indígena por via da linhagem materna. Cabem aqui outras informações sobre o narrador. O pai era vaqueiro e entendia de bois, enquanto o sobrinho do iauaretê, marcando distanciamento em relação ao pai, diz que sabe só de onça, estabelecendo, de acordo com Galvão (2008), uma oposição “entre o animal selvagem materno e o animal domesticado paterno” (p.24); o pai era branco (assim como o visitante), chamava-se Chico Pedro e é qualificado como um “homem bruto”, que foi morto em Goiás. A mãe índia era do gentio Tacunapéua, uma tribo amazônica à beira do rio Iriri, afluente do rio Xingu, e também já morreu. Em sua trajetória, o sobrinho do iauaretê foi morar com os índios Caraós e, em seguida, num lugar chamado Socó Boi, de onde saiu por não aceitar matar outros homens por dinheiro. Terminou por trabalhar como caçador de onça para um fazendeiro chamado Nhô Nhuão Guede, num lugar distante, com a tarefa de “desonçar esse mundo todo” (p.195). No entanto, como caçador, é marcado por um forte remorso, pois a onça é animal sagrado dos índios da tribo da mãe. Aliás, como nota Galvão, a onça é animal totêmico de diferentes povos da América, num arco que vai do México ao sul do continente americano, especialmente sob a figura mítica do jaguar associado ao sol e ao fogo (GALVÃO, 2008, p.12). Assim, o narrador, ao mesmo tempo em que relata em detalhes algumas de suas caças às onças — matando-as a tiro ou com a zagaia —, refere-se constantemente a esses animais como seus parentes — “Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. Mãe minha dizia, mãe minha sabia, uê, uê...” (p.221). Essa ligação

familiar com esse animal se anuncia desde no título do conto: *iauara* significa onça, em tupi, *etê* é verdadeiro²⁴.

O remorso que toma conta do onceiro, somado a seu encontro inaugural com uma onça chamada Maria-Maria (como veremos a seguir), provoca uma mudança radical: ele não somente decide abandonar o trabalho de caçador, mas, a partir daí, passa a entregar seres humanos para as onças, que os atacam e devoram; ou ainda, ele mesmo, sob a forma de onça, ataca e mata outros seres humanos, como no já referido caso da família de Rauremiro. Mas isso não anula sua culpa em relação às onças que matara; pelo contrário, ela se presentifica numa fala por vezes agônica da personagem, que ainda guarda uma cabaça com pedras que contabilizam, uma a uma, essas mortes:

Eu não mato mais onça, mato não. É feio — que eu matei. Onça meu parente. Matei, montão. Cê sabe contar? Conta quatro, dez vezes, tá í: esse monte mecê bota quatro vezes. Tanto? Cada que matei, ponhei uma pedrinha na cabaça. Cabaça não cabe nem outra pedrinha. Agora vou jogar cabaça cheia de pedrinhas dentro do rio. Quero ter matado onça não. Se mecê falar que matei onça, fico brabo. Fala que eu não matei, não, tá-há?” (p. 195)

Todo esse histórico da personagem é sintetizado pelos nomes que recebeu. O narrador afirma que teve “todo nome”: o nome dado pela mãe foi Bacuriquirepa, mas ela também o chamava de Breó, Beró²⁵; o pai o levou ao missionário e ele foi então batizado como “Antonio de Eiesús”; depois foi chamado de Macuncôzo, nome de um sítio e nome

²⁴ Numa observação detalhada feita por Galvão (2008): “O sufixo oposto a *-etê* é *-rana*, ou seja, à maneira de, que parece verdadeiro mas não é.” (p.19); “Então, Jaguaretê, a onça verdadeira, a onça legítima, é tanto a pinima (pintada = *pinima*, em tupi), como a pixuna, a canguçu, o tigre, a onça, o jaguar. Resta a questão da maçaroca e da suaçurana, que não pertencem ao parentesco do narrador: ‘Mas suaçurana não é meu parente, parente meu é a onça-preta e a pintada...’.” (p.21).

²⁵ Elenco algumas informações acerca desses dois nomes. Segundo Walnice Galvão, Beró vem de “Peró”, termo usado pelos índios para se referir aos brancos, com “acentuação despreziva”. Valquiria Wey (2005) traduz Bacuriquirepa por “árvore/fruto” (Bacuri) + “inteligente” (quirepa) e afirma que Beró viria do português “peró”, significando careca, carequinha (p.350); Suzi Sperber, por sua vez, afirma que Bacuri é árvore ou fruto, e “kirepe” (a partir de anotação de Viveiros de Castro) significa “trilha” e corresponde ao caminho pelo qual o xamã sobe aos céus, e as almas divinizadas descem à terra (cf. Sperber, 1992, p.92, nota).

de origem africana²⁶; em seguida, o senhor que o contratara como onheiro chamava-o de Tonho Tigreiro; por fim, diz o narrador: “Agora, tenho nome nenhum, não careço” (p.215).

É esse lugar de “ter nome nenhum” que eu gostaria de sublinhar. Por efeito da recusa da herança paterna e por efeito do inesgotável remorso de ter seguidamente matado onças (animal totêmico da tribo materna), o narrador não pode mais assumir, por assim dizer, nenhuma dessas vias identitárias. Recusa ser o homem branco, o “Antonio de Eiesús” ou “Tonho Tigreiro”, aquele que mata onças para vender seu couro; mas também não pode mais ser índio, por ter matado as onças — foram cento e sessenta —, nem pode se identificar com o nome Macuncôzo, de origem africana, porque alguns dos homens que entregou para as onças eram negros: “Eh, onça gosta de carne de preto” (p.224), diz o narrador. Sem escolha, resta-lhe, portanto, uma última identificação possível: com o próprio animal que matara.

Importante, nesse caso, voltarmos ao título do conto – ao tio iauaretê. A primeira menção ao tio aparece quando o narrador relata seu trabalho de caçador, e o tio é referido como uma onça, de modo que todas as onças sejam, por extensão, parentes do narrador: “[as onças] Tinham dúvida de mim, não, farejam que eu sou parente delas... Eh, onça é meu tio, o jagaretê, todas!” (p.206). Numa outra passagem, talvez mais fundamental, diz: “Mas eu sou onça. Jagaretê tio meu, irmão de minha mãe, tutira...” (p.216), sendo “tutira” o vocábulo tupi para “tio”. Ora, Walnice Nogueira Galvão esclarece que, no código indígena, o tio materno pode valer como pai. O narrador, portanto, estaria dizendo: eu sou onça, sou filho de meu *pai* jagaretê (onça verdadeira). Ao afirmar, no entanto, essa outra via de filiação paterna, há uma última e radical negação: como sobrinho/filho do iauaretê, ele nega não somente que é filho do homem branco, mas fundamentalmente que é filho de *gente*, podendo, inclusive, matar sem culpa outros homens (cf. GALVÃO, 2008, p.20-1). Assim, pode-se dizer que a condição de não ter mais qualquer nome dá-se também por efeito desse recuo até uma fronteira aquém do humano, e, portanto, aquém da necessária inscrição na linguagem — “não careço” de nome, diz; ou, a rigor, “eu tenho nome nenhum”.

²⁶ Conforme diz Guimarães Rosa em carta a Haroldo de Campos: “o *macuncozo* é um nota africana, respingada ali no fim. Uma contranota. Como tentativa de identificação (conscientemente, por ingênua, primitiva astúcia? Inconscientemente, por culminação de um sentimento de remorso) com os pretos assassinados (...)”. (CAMPOS, 1983, p.578, nota). Suzi Sperber também nos lembra de que “Macungo” é berimbau (*op.cit.*, p.93, nota).

Em torno desse tópico, acredito ser importante destacar que o vocábulo tupi “nhum” (sonoramente contido em “nenhum”) significa justamente “sozinho” e é bastante repetido no texto para indicar essa condição existencial do sobrinho do iauaretê — a de restar sozinho, matando onça. Cito algumas passagens: “Tou munhamunhando sozinho para mim, anhum” (p. 194), sendo *a + nhum = eu + sozinho*; “Dei’stá, ’manhã mecê vai embora. Eu fico sozinho, anhum” (p.198); “Me deixaram aqui sozinho, eu nhum. Me deixaram pra trabalhar de matar de tigreiro” (p.202); “Também, eu nesse tempo eu já tava triste, eu aqui sozinho, eu nhum, e mais triste e caipora de ter matado onças” (p.209); “Nhô Nhuão Guede me trouxe pr’aqui, eu nhum, sozinho. Não devia. Agora tenho nome mais não...” (p.216).

Há também uma marca vocal que atravessa todo o texto, de sua primeira à última linha: o “hum”. Vimos que o conto começa notadamente com esse som (“Hum? Eh-eh... É. Nhor sim, pode entrar... Hum, hum... Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum...”) e no urro da metamorfose final também está lá, presente, o “Uhm”. Os críticos que se detiveram na tradução de elementos tupis nesse texto rosiano não apontam qualquer tradução para esse termo nem propõem que ele seja tupi. De todo modo, havendo ou não uma tradução possível, podemos escutar esse insistente “hum” como uma redução e uma reverberação sonora de “Nenhum” e “nhum”. Teríamos: *Nenhum* → *nhum* → *hum*. Perceba-se a seguinte passagem, em que este som, como resposta a uma pergunta, reverbera o sentido de “nhum”, sozinho: “Tenho outro amigo nenhum. Tenho algum? Hum. Hum, hum...” (p.203)²⁷. Assim, numa escuta rente ao texto, a interjeição “hum” torna-se inegável eco que se repõe a todo instante, como elemento de vocalidade que aponta para um sentido, para esse difícil lugar ocupado pelo sobrinho do iauaretê.

Mas, afinal, se atentarmos à narração que o onheiro faz de si mesmo, quais seriam os momentos determinantes dessa passagem em que Bacuriquirepa, ou Antonho de Eiesús, ou Macuncôzo torna-se alguém que, por ser sozinho, é nenhum — “Nhum nenhum?”, pergunta-se o onheiro (p.222) — e, por fim, é bicho? Em sua narração, há dois momentos que são absolutamente decisivos. O primeiro é, como já se notou pelas citações acima, o

²⁷ Sabemos, a partir de Galvão (p.37), que, em “Meu tio o Iauaretê”, Guimarães Rosa opera com o “fenômeno da reduplicação tupi”, que consiste basicamente no fenômeno da repetição para intensificar o sentido, indicando plural, superlativo ou duração. Assim, vocábulos tupis são muitas vezes colocados lado a lado com seus equivalentes em português, como em “eu nhum, sozinho”. Sugiro que a repetição do *hum* também seja uma espécie de reduplicação, mas na forma de um som que, ainda que não seja tupi, intensifica uma significação.

momento em que é mandado para esse lugar isolado para trabalhar como onceiro. Mas o fundamental a se acrescentar é que, ao narrar para o visitante essa mudança na sua vida, o narrador pontua sua solidão, relacionando-a com o sentimento de saudade de sua mãe e particularmente com a morte dela. Note-se:

Quando vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente para ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Arãa... Eu nhum — sozinho... Não tinha empareamento nenhum... (p.201)

Ora, o ter ficado sozinho ganha uma nova e importante camada de sentido. Não podemos deixar de sublinhar que o narrador, logo após mencionar a morte da mãe, reafirma sua solidão e a explica da seguinte maneira: “Não tinha empareamento nenhum”. A sugestão é forte: a perda da mãe foi também sentida como a perda de um par (registre-se esse ponto). Aliás, sem querer forçar a leitura do som “hum”, talvez ele também ganhe esse sentido: o narrador, porque vive sem par, é agora *um* e, portanto, sozinho.

Importante anotar, ainda, algo fundamental sobre o termo *çacyara*. Perrone (2013, p.770) propõe uma tradução para a palavra: *çacy* (dor) + *ara* (tempo) = “quando dói”, “triste”. Trata-se da tristeza sentida pelo índio e corresponde, pode-se dizer, a uma ênfase, ou mesmo a uma reduplicação, em tupi, da palavra “saudade”, no início da oração. Para esse mesmo sentido, contribui a marca vocal “Arãaa”, que, segundo Simões (1976, p.135, nota), é uma interjeição tupi que expressa surpresa e saudade.

Mas note-se que, ao escutarmos o termo *çacyara*, também é possível decompô-lo de outra maneira: *ça* + *cy* + (y)*ara*. Neste caso, viria à luz uma outra significação: *olhos* + *mãe* + *yara*²⁸. Essa proposta começa a ganhar força quando, mais adiante em sua narração, o sobrinho do iauaretê revela o nome de sua mãe: Mar’Iara Maria. Há neste nome uma evidente referência à mãe d’água Iara, uma sereia dos rios e uma das mais conhecidas lendas indígenas amazônicas sobre o poder da voz (não nos esqueçamos de que a mãe do narrador é de uma tribo do Amazonas, do gentio Tacunapéua). Surpreende, aliás, que as leituras críticas desse conto rosiano não tenham desenvolvido essa referência. Galvão

²⁸ De acordo com os dicionários tupi-português que consultei, “Ça”, quando em composição de uma palavra, significa “olho”; “ci” significa mãe. Cf. BUENO (1998); BORDONI (198-?).

(2008), por exemplo, esclarece somente que o nome da mãe do onceiro, em português, corresponderia a “Senhora Maria Maria” ou “Dona Maria-Maria” (p.34-5).

Na anotação sobre o termo *çacyara*, ficaria, no entanto, sem uma razão clara a menção aos *olhos* da mãe Iara, ser lendário que, como toda sereia, atrai os homens para a morte por meio de seu canto. De acordo com Cascudo (2002) e Loureiro (2000), a lenda da Iara formou-se justamente a partir de uma certa ‘mistura’ entre as sereias europeias, forma mítica metade mulher metade peixe que chegou ao Brasil com a colonização portuguesa, e a figura da Mãe d’água dos indígenas²⁹. Entre as versões da lenda da Iara que pude pesquisar, recupero aqui as duas que mais se repetem.³⁰

Na primeira delas, o índio atraído pelo canto da sereia se chama Jagoarari (que em tupi significaria pequeno ou gracioso jaguar ou onça), cuja força e destreza são comparadas às de um puma negro. Os velhos e os guerreiros o admiram, as moças o amam, e seu nome soa nos cantos indígenas. No entanto, ele acaba atraído pelo canto da Iara ao final da tarde, na ponta de um rio. Sua alegria se esvai. À noite, fica insone; durante o dia, é tomado por uma tristeza, desejoso de ouvir novamente a Iara — “Sosinho, salta na leve igára e vôa até à ponta do Taruman, onde os companheiros o veem de longe, com os olhos fitos no espelho das águas, solitário e tristonho (...)”. O índio confessa à mãe que viu a Iara e a descreve. Nessa descrição, percebe-se que há um registro forte tanto do olhar, porque desponta no texto a beleza dessa sereia, como do canto que seduz, atrai e mata: “Os passarinhos que mais cantam não cantam como ela”; “Ella cantava e à sua voz a propria cachoeira de Taruman cessou de roncar e parou de certo por ouvi-la. Ella olhou para mim, ó mãe, e

²⁹ “Em todo o Brasil conhece-se por mãe-d’água a sereia européia, alva, clara, loura, meio peixe, cantando para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para as bodas no fundo das águas. O mito é morfológicamente europeu, do ciclo atlântico, posterior à poesia de Homero, para quem as sereias eram aves e não peixes cantando.” (CASCUDO, 2002, p.348); “A genealogia da Iara na história das culturas é numerosa. Certamente essa genealogia veio na bagagem cultural do colonizador português que entrelaçou essas narrativas com a lenda nativa já existente. (...) O colonizador português conhecia as Mouras encantadas. A Moura é uma mulher de canto maravilhoso, dona de um dote de tesouros que oferecem a quem delas se aproximar. É longa sua cabeleira e sua beleza estonteante. Sua voz enfeitiça. E foi com essa forma que o português colonizador configurou, provavelmente, as narrativas da Mãe-do-Rio que escutou dos nativos da terra. Seu simbolismo é o da sedução mortal. (...) O canto e o rosto se aliam numa convergência irresistível do amor que destrói.” (LOUREIRO, 2000, p.253);

³⁰ Para essas duas versões, consulte-se OLIVEIRA (1916), p. 71-78. A primeira versão da lenda também está em ESTORIAS e lendas da Amazônia. Seleção e introdução de Anísio de Mello. 2. ed. São Paulo, SP: EDIGRAF, 1963; a segunda versão se encontra também em CASCUDO (2001).

estendeu-me os braços”; “Mãe eu quero vê-la mais; eu quero ouvir ainda o seu canto!”. A Mãe, ao falar da Iara, também faz uma referência significativa aos olhos e ao canto: “— Foge, foge daquelle lugar maldito! Nunca mais a tua igara demande a ponta do Taruman. Foge meu filho! Tu viste a Yára! O seu canto é a agonia! Foge Jagoarari! É a Yara! De dentro dos seus olhos verdes espia a morte!”. No final da lenda, a canoa do índio perde-se no horizonte ao pôr do sol, onde se vislumbra “um corpo alvo, de formas harmoniosas, coroado de longas madeixas de fios de ouro a esvoaçarem”.

Numa segunda versão, uma “linda índia” canta tentando atrair um belo índio, mas ele tenta fugir: “Ella canta e ele ouve, porém, commovido, foge repetindo: é bella, porém é a morte... é a Yara”. Ela, porém, consegue atraí-lo: “De repente um canto surpreende, uma cabeça sae fora d’água, seu sorriso e sua beleza o ofuscam”. O índio é levado pela Iara e, quando desperta, sente que “a tristeza apoderou-se da sua alegria” e “as águas, só as águas o chamam, só a solidão dos igarapés o encanta”. Os outros índios logo dizem que ele foi pego pela Iara. A alegria só é novamente sentida ao fim da tarde, a hora da Iara, quando o índio é mais uma vez atraído pelo canto que o perturba. Seduzido, ele é encontrado morto às margens do rio, tendo nos lábios sinais dos beijos da Iara: “estavam dilacerados pelos dentes das piranhas”.

Nas duas versões, destacam-se basicamente os mesmos elementos: um índio é seduzido pelo canto, mas também pelo olhar; há um decorrente estado de solidão e melancolia, que só pode ser suspenso com a realização do desejo de novamente ver e ouvir a Iara; o índio, apesar de ter consciência do poder mortal da Iara, não resiste a ela e é levado à morte.

Como se percebe, há na lenda da Iara um claro deslizamento entre a voz e o olhar como lugar que *seduz e mata*, o que nos permite retomar a leitura “Meu tio o Iauaretê”. Primeiramente, fica justificada a proposta de ler o vocábulo *çacyara*, a um só tempo, como *tristeza* e *olhos+mãe+yara*. O vocábulo parece indicar, dessa maneira, aquela *tristeza* nostálgica, melancólica, sentida pelos índios após verem os olhos da Iara e ouvirem o seu canto. A força poética da palavra no texto rosiano traz, portanto, outra dimensão à saudade que o onçeiro sente de sua mãe Mar’Iara Maria, cuja morte o deixara sem par. Em seu sentido mais forte ou mais indígena, essa saudade se concretiza como *desejo de retorno* a esse olhar da mãe, aos olhos da Iara e, por extensão, à sua voz.

É exatamente esse retorno que vemos no segundo momento decisivo na vida do onceiro, a partir do qual ele para de matar onças e passa, ele mesmo, a se transformar nesse animal. Esse momento é nada menos do que seu encontro com uma onça fêmea, marcado por um forte envolvimento sensorial, erotizado (com elementos visuais, auditivos, táteis e olfativos), mas também pelo perigo de morte. Essa onça, não por acaso, receberá o nome da mãe do narrador — Maria-Maria — e ela se tornará, para o onceiro, um *par amoroso*. Importante ler todo o trecho:

Primeira que eu vi e não matei, foi Maria-Maria. Dormi no mato, aqui mesmo perto, na beira de um foguinho que eu fiz. De madrugada, eu tava dormindo. Ela veio. Ela acordou, tava me cheirando. Vi aqueles olhos bonitos, olho amarelo, com as pintinhas pretas bubuiando bom, adonde aquela luz... Aí eu fingi que tava morto, podia fazer nada não. Ela me cheirou, cheira-cheirando, pata suspendida, pensei que tava percurando meu pescoço. Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida... Mexi não. Era um lugar fofo prazível, eu deitado no alecrinzinho. Fogo tinha apagado, mas ainda quentava calor de borralho. Ela chega esfregou em mim, tava me olhando. Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam — pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não. Muito tempo ela não fazia nada também. Depois botou mãozona em riba de meu peito, com muita firmeza. Pensei — agora eu tava morto: porque ela viu que meu coração tava ali. Mas ela só calcava de leve, com uma mão, afofado com a outra, de sossoca, queria me acordar. Eh, Eh, eu fiquei sabendo... Onça, que era onça — que ela gostava de mim... Abri os olhos, encarei. Falei baixinho: — “Ei, Maria-Maria... Carece de caçar juízo, Maria-Maria...” Eh, ela rosneou e gostou, tornou a se esfregar em mim, mião-miã. Eh, ela falava comigo, jaguanhénhém, jaguanhém... Tava de barriga cheia, lambia as patas, lambia o pescoço. Testa pintadinha, tiquinho de aruvalhinho em redor das ventas... Então deitou encostado em mim, o rabo batia bonzinho na minha cara... Dormiu perto. Ela repuxa o olho, dormindo. Dormindo e redormindo, com a cara na mão, com o focinho encostado numa mão... Vi que ela tava secando leite, vi o cinhim dos peitinhos. Filhotes dela tinham morrido, sei lá de quê. Mas, agora, ela vai ter filhote nunca mais, não, ara! — vai não. (ROSA, 2001, p.207-08, *grifos meus*)

São vários os aspectos que chamam a atenção nesta passagem. Em todo o relato, ganha especial relevo o olhar, mas aliando-se também à escuta da personagem. O narrador inicia esse relato com uma frase curta e sintética — “Primeira vez que vi e não matei, foi Maria-Maria” — que confere a essa experiência o ato inaugural de interromper a matança de seus parentes. Em seguida, despontam os olhos bonitos, amarelos e sarapintados da

onça, de onde emana uma “luz”, momento em que a escuta do narrador também sofre uma mudança sensível: “Urucuera piou, sapo tava, tava, bichos do mato, aí eu escutando, toda a vida...”. Será também pelos seus olhos que a onça, como quem sabe definitivamente o que fazer, domina e seduz o onceiro: “Olhos dela encostavam um no outro, os olhos lumiavam — pingo, pingo: olho brabo, pontudo, fincado, bota na gente, quer munguitar: tira mais não”. Destaco: “munguitar”, em tupi, significa exatamente “seduzir”. Neste ponto, o texto rosiano cria todo um enlace simbólico (e textual) entre os olhos da onça Maria-Maria, os olhos da Mãe Mar’Iara Maria e os olhos sedutores da lendária Mãe D’água Iara. O onceiro não resiste a esse poderoso chamado: “Abri os olhos, encarei”. É quando, note-se, a dimensão da voz imediatamente ganha corpo: o narrador escuta a onça rosnear e, em seguida, ela passa a falar com ele em *jaguanhenhém*, em fala de onça. Portanto, o retorno desejado pelo narrador dá-se por via do olhar da onça, mas o efeito será o de atraí-lo para alguém da linguagem humana, para o interior de uma voz animal, aquela que, sabemos, tomará o próprio corpo da linguagem durante narração e levará o sobrinho do iauaretê ao afastamento do que lhe resta de humano. Em síntese: o olhar sedutor da onça invoca o onceiro a um retorno que, na verdade, é um retorno que passa pela voz e se manifesta plenamente como voz animal no final do conto.

Vale destacar que, além dos nomes equivalentes, há outras evidentes passagens no conto que reforçam a relação entre a onça Maria-Maria e a mãe do onceiro. No trecho que lemos, vale primeiramente notar que o narrador comenta que a onça perdera os filhotes e que ainda há leite nos seus peitinhos. Assim, Maria-Maria é onça fêmea, mas também mãe. A partir daí, na aproximação física brincalhona entre ela e o onceiro, ele será o seu par, mas também o seu “filhote”, como vemos na cena abaixo, que traz claras reminiscências dos antigos carinhos da mãe índia. Comparem-se as passagens:

“Eu posso fazer festa, tempão, ela [Maria-Maria] apreciava... Ela lambe minha mão, lambe mimoso, do jeito que elas sabem pra alimpar o sujo de seus filhotes delas; se não, ninguém não agüentava o rapo daquela língua grossa, aspra, tem lixa pior que a de folha de sambaíba; mas, senão, como é que ela lambe, lambe, e não rasga com a língua o filhotinho dela?” (p.210)

“Mãe minha bugra, boa, boa, boa pra mim, mesmo que onça com os filhotes delas, jaguaraím. Mecê já viu onça com as oncinhas? Viu não? Mãe lambe, lambe, fala com eles, jaguanhenhém, alisa, toma conta” (p.221)

O que pretendo acrescentar à leitura dessa relação entre a onça Maria-Maria e a mãe do sobrinho do iauaretê, já apontada por Galvão (2008), é que, pelo aproveitamento da lenda da Iara, identifica-se um conjunto mais amplo de relações simbólicas que remetem mais diretamente à matriz indígena tão relevante em “Meu tio o Iauaretê” e, com isso, sublinha-se dimensão da voz nesse conto rosiano. Em síntese: no plano narrativo, a voz de que trata o conto é, fundamentalmente, a originária e mítica voz da Mãe-d’água Iara, cujo poder de sedução desliza para os olhos da onça Maria-Maria, para convocar o onceiro a se aproximar de um território perigoso, o de sua própria animalidade. No plano da linguagem, é como se Guimarães Rosa, aproximando-se de mais um dos lugares perigosos de seu sertão (como, aliás, é perigosa a ilha em que vivem as sereias homéricas), deixasse a sua própria linguagem seduzir-se até esse limite em que é devorada pela voz que ela mesma cria.

Gostaria de argumentar um pouco mais em favor da presença da lenda da Iara, numa articulação que não toca diretamente na questão da voz, mas que responde ao princípio mobilizador dessa narrativa — a “metamorfose”, como pontuou Campos (1983), ou o *devoir*, de acordo com Sperber (1992) — e no interior de uma matriz indígena. Nas antologias de lendas amazônicas ou nos glossários e comentários em torno da lenda da Iara, verifica-se uma oscilação entre a figura da Iara com outro importante ser lendário, a Cobra Grande ou Boiúna que, segundo a versão apresentada por Oliveira (1916, p.95-98), também atrai os navegantes com um canto que soa como uma flauta até que, das águas do rio, saltam os “olhos igneos de um monstro horripilante”, e o navegante é mortalmente levado por uma força irresistível em direção a “aquelles grandes olhos chamejantes”. Na segunda versão da lenda da Iara acima apresentada, também sua cabeça sai fora da água e sua beleza ofusca o jovem índio. No verbete do glossário de *Estórias e Lendas da Amazônia*, lê-se: “Iara ou Uiara: Mãe d’água, senhora d’água (...) Mulher fantástica, sereia dos rios; boiúna” (p.294, *grifo meu*). Também de acordo com LOUREIRO (2000), há “inúmeras concretizações narrativas da Boiúna, seja como mãe d’água, seja como recriação das mouras portuguesas, seja como a encarnação de um rapaz de nome Norato etc.” (p.213). O fato é que as duas lendas trazem em comum aquele deslizamento entre a voz e olhar que pontuamos, com maior ênfase ao olhar no caso da lenda da Cobra Grande. Além disso,

ambos os seres, Iara e Boiúna, integram o imaginário em torno das águas dos rios amazônicos.

Também no mundo bastante fluido de “Meu tio o Iauaretê”, tem-se um quase vertiginoso e aberto jogo de relações em que Mãe d’água Iara é evocada pela mãe do onheiro, que por sua vez é evocada na onça Maria-Maria, e as onças todas, parentes do narrador, são constantemente remetidas à imagem da cobra no decorrer do conto, como destacarei abaixo. O fato é que, nesse conto em torno do *devir*, as fronteiras entre os seus mais diferentes elementos tornam-se cada vez mais abertas, o que pode ser detectado por um conjunto de imagens e comparações.

Vale dizer que o ponto inicial para chegar a essa nova relação foi o estranhamento que causa a quantidade de menções a cobras numa narrativa sobre onças e, em especial, algumas referências à sucuri (nas variações dicionarizadas “sucuriú”, “sucruíú”, “sucuriju”). Essa cobra é notadamente a maior do Brasil e bastante temida: ela vive nos rios ou à margem deles e é conhecida pelo ataque tanto a animais — esmagando-os e engolindo-os — quanto a pessoas. É ela que, em nosso imaginário, e mais especificamente na Amazônia, vem associada à figura da cobra grande, da Boiúna, sendo este, aliás, um dos nomes que recebe. No dicionário Aurélio, já é possível detectar essas relações:

boiúna: [do tupi *mbói*, ‘cobra’ + *una*, ‘negra’] 1. figura mitológica indígena, temida por sua maldade, e que toma a forma de cobra, que faz virar as embarcações, ou a da própria embarcação, levando os naufragos para o fundo do rio. [Sin. *cobra-grande*, *mãe-do-rio*, *senhora das águas*]. V. sucuri

sucuri: [do tupi *suku’ri*] 1. réptil da família dos boídeos (...) das regiões de grandes rios e pântanos do Brasil, de coloração cinzenta esverdeada, tendente ao oliva, com manchas arredondadas escuras postas aos pares, ventre amarelado, cabeça com escamas e desprovido de peçonha. Chega a 10 metros de comprimento. Vive na água, em rios e lagoas, alimentando-se de peixes, aves e mamíferos, que engole após triturar-lhes os ossos por compressão muscular. [Sin. *sucuriú*, *sucuriju*, *sucuruju*, *sucurijuba*, *sucurujuba*, *boiaçu*, *boiguaçu*, *boiuçu*, *boioçi*, *boçu*, ***boiúna***, *boitiapóia*, *arigbóia*, *anaconda*, *viborão*] (grifo meu)

Pois bem, em “Meu tio o Iauaretê”, temos: “Chegava em beira de vereda, [preto Tiodoro] pegava a ter medo de sucruíú. Eu, eh, eu tenho meu porrete bom, amarrado com

tira forte de embira: passava a tira no pescoço, ia com o porrete pendurado; tinha medo de nada” (p.228). Além disso, diz o onheiro: “Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra pode comigo não — tenho chifre de veado, boto, sara.” (p.215). Outra menção à sucuri está no nome de um dos rios perto dos quais viviam as onças caçadas pelo onheiro: “Acabei com as onças em três lugares. Da banda dali é o rio Sucuriú, vai entrar no rio Sorongo. Lá é sertão de mata-virgem. Mas da banda de cá é o rio Ururáu, (...) Matei as onças todas...” (p.198). E, por fim, beirando o “Rio Urucuia” e depois o “Riacho Morto”, o narrador diz ter encontrado um “velho barbado” que tinha “botas de couro de sucuriú” (p.225).

Junto a essas referências à sucuri, há uma notável série de imagens que identificam as cobras com as onças, seja pelo couro liso e escorregadio dos dois animais, pelo fato de eles darem “botes”, às vezes dois seguidos, ou ainda pela movimentação arisca, violenta e mole da onça quando a zagaia finca-lhe o corpo. Seguem as passagens:

Ele mordeu o cabo da zagaia, taca que ferrou marca de dente. Aquilo, ele onção virou mexer de bola, revirando, mole-mole, de relâmpago, feito feito sucuri, desmanchando o corpo de raiva, debaixo do meu ferro (p.196, *grifo meu*)

(...) daí é que a onça de repente pode aparecer, pular em mecê... Pula de um lado, muda o repulo no ar. Pula em-cruz. É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo. Orelha dela repinica, cataca, um estalinho, feito chuva de pedra. Ela vem fazendo atalhos. Cê já viu cobra? Pois é, Apê! (...) (p.199, *grifo meu*)

“[onça] Chega, olha, olha, não tem licença de caçar de olhar, eh, tá medindo pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois” (p.201, *grifo meu*)

“Pinina me viu, abraçou comigo, eu fiquei por baixo dela, misturados. Hum, o couro dela é custoso para se firmar, escorrega, que nem sabão, pepêgo de quiabo, destremece a tórto e a direito, feito cobra mesmo, eh, cobra...” (p.207, *grifo meu*)

“Debaixo da zagaia, ela escorrega, ciririca, forceja. Onça é onça — feito cobra... Revira pra todo o lado, mecê pensa que ela é muitas, tá virando outras.” (p.204, *grifo meu*)

Note-se a formulação desse último trecho, que sintetiza claramente a identificação entre os dois bichos: “Onça é onça — feito cobra”. Essa identificação também é sugerida

pelo fato de as onças, em “Meu tio o Iauaretê”, integrarem-se ao mundo dos rios e poços, onde bebem água, nadam e perto dos quais caçam lontras, capivaras e antas.

Visualize-se, em especial, a sutileza de uma imagem rosiana: um casal de onças atravessa um rio, somente com a cabeça e o fio-das-costas para fora da água, criando a ilusão de ser o corpo esguio de uma cobra:

Nhem? Onça preta? Aqui tem muita, pixuna, muita. Eu matava, a mesma coisa. Hum, hum, onça preta cruza com onça pintada. Elas vinham nadando, uma por trás da outra, as cabeças de fora, fio-das-costas de fora. (...) Onça nada? Eh, bicho nadador! Travessa rio grande, numa direitura de rumo, sai adonde é que quer... (p.197)

Numa outra imagem do conto, desponta também a ilusão de que a terrível onça Papa-Gente domina o rio, ficando em pé no meio dele, sobre uma pequena ilha de pedra, à espreita:

Tudo tem lugar certo: lugar de beber água — a Tibitaba vai no pocinho adonde tem o buriti dobrado; a Papa-Gente bebe no mesmo lugar junto com o Suú-Suú, na barra da Veredinha... No meio da vereda larga tem uma pedra-morta; [a onça] Papa-Gente nada pra lá, pisa em pedra-morta, parece que tá em-pé dentro d’água, é dando de feio. (p.218, *grifo meu*)

Walnice Nogueira Galvão, em seu “O impossível retorno”, já mostrou a fundamental presença do fogo em “Meu tio o Iauaretê”: a trajetória do onheiro corresponderia a uma tentativa de abandono do “domínio do cozido” em direção ao “domínio do cru”, fronteira indiciada pelo foguinho entre o narrador e o visitante. Como ex-caçador, o sobrinho do iauaretê abandona as armas de fogo; ao se identificar com as onças, passa a comer carne crua; ao entregar seres humanos para que elas os devorem, passa a servir à onça, animal que, conforme levantamento feito pela autora, figura em diferentes mitos indígenas como “senhor do fogo”, aquele de quem os homens roubam esse domínio (cf. p.25). No entanto, o narrador não consegue ficar plenamente no domínio do cru: “Por isso, pelo fogo do rancho foi encontrado; pelo fogo da cachaça foi revelado; pelo fogo do revólver foi destruído” (p.36-37)

Abordar “Meu tio o Iauaretê” a partir da questão da vocalidade levou-nos a detectar uma elaborada e aberta dinâmica entre ser humano e animal; entre português, tupi e ruído animal; entre voz e olhar; entre a Iara, a onça e a cobra, o que terminou por nos orientar,

sobretudo, para o mundo dos rios ou, de modo mais geral, para o mundo fluido das águas, mundo em que simbolicamente as formas se diluem, se refazem e se confundem.

Também já foram apontados pela crítica alguns elementos comuns entre “Meu tio o Iauaretê” e *Grande sertão: veredas*, conforme já se destacou, em nota. A partir desse romance rosiano, pode-se dizer, de modo sucinto, que a figura associada a esse constante devir é notadamente o diabo: aquele que não existe, que não tem uma imagem que lhe seja própria, mas que justamente por isso regula seu estado em uma multiplicidade de formas, dinamizando-as e misturando-as. Ora, numa passagem quase ao final de “Meu tio o Iauaretê”, o narrador faz uma das afirmações que me parecem das mais contundentes, em que ele se associa ao demo e, em seguida, a esse *topos* rosiano em que as fronteiras entre as coisas se perdem — como é o sertão sem fechos —, mas sugerindo que esse espaço é fundamentalmente aquático, e tal como as onças, as cobras grandes e as iaras, é preciso saber *nadar*:

Eu — onça! Nhum? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes... Nado muito, muito. (p. 216)

Isso posto, cabe aqui uma última observação em torno do relevante nome “iauaretê”, que, em tupi, como sabemos, significa a “onça verdadeira”, aquela com a qual o narrador busca se identificar. Não me parece descabido perceber que o nome de uma das várias onças mencionadas pelo narrador seja, praticamente, um anagrama de iauaretê: a onça se chama “Uitauêra”, de onde podemos formar *iauaretu*. Assim, o nome “iauaretê”, num último deslizamento da palavra e de sentido aqui proposto, pode derivar em “Uitauêra”, nome que, em tupi, significa justamente *um que nada*. Mais do que isso, a *onça verdadeira* é aquela que sabe atravessar o rio — como disse o narrador, onça “é bicho nadador! Travessa rio grande, numa direitura de rumo, sai adonde é que quer...” — diferentemente, aliás, da suaçurana, que não é parente do narrador: “Suaçurana nada também, mas essa gosta de travessar rio não” (p.197).

Em termos rosianos, “Meu tio o Iauaretê” diz, fundamentalmente, de uma travessia: a travessia do sobrinho do iauaretê pelas águas dessa estranha jaguaretama de Guimarães Rosa é antes um nadar pela fluidez de suas formas em direção ao *mundo perigoso* da voz, em que ressoa o canto da Iara, mundo tão sedutor quanto mortal.

Capítulo 4

“Voz de criatura”

4.1 A escuta de Chefe Zequiel

Com “Meu tio o Iauaretê”, entende-se que Guimarães Rosa exige de seu leitor uma disponibilidade para a escuta através de uma tensa relação entre linguagem, voz e um extraordinário personagem capaz de transformar-se em animal. Trata-se de uma experiência literária que nos leva aos limites da representação do que há de inumano em seu sertão, bem como às fronteiras de um texto que parece tocar o sem-sentido. Na novela “Buriti”, não ficamos longe desse tipo de experiência: um personagem também marcado por um traço extraordinário — dessa vez, uma assustadora sensibilidade auditiva, que extrapola os limites da capacidade humana — obriga-nos a uma escuta rente ao texto, que passa a dar abertura ao vigoroso universo sonoro das *Noites do Sertão* (título do livro em que se encontra a novela). Refiro-me ao instigante personagem Chefe Zequiel, sujeito insone, que vive num moinho, à escuta dos mais variados rumores do sertão, desde aqueles que nos pareceriam mais distantes ou inaudíveis: “O senhor ouve o orvalho serenar. E umas plantas dão estalos” (p.148); “escuta até os fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra” (p.99); “Como o Chefe ouvia, ouvia tudo, condenado” (p.122); “aquele Chefe Zequiel, homem que chamava os segredos da noite para dentro de seus ouvidos” (p.114).³¹

³¹ Sobre o ciclo de narrativas de *Corpo de Baile*, Heloísa Vilhena Araújo, em *A raiz da alma*, mostra como cada uma das narrativas privilegia um ou dois sentidos do corpo humano e dá maior relevo a determinadas percepções sensoriais do mundo. De acordo com a autora, “Campo geral” privilegia as imagens; “Uma estória de amor” e “Buriti”, os sons e ruídos; “O recado do morro”, o “palpável”; “Cara-de-Bronze”, os sons e imagens; “A estória de Lélíio e Lina” de “Dão-lalalão”, os cheiros e perfumes (cf. ARAÚJO, 1992, p.20-21). Destaco uma passagem de “Dão-lalalão”, que junto com “Buriti” compõe o livro *Noites do Sertão*, na qual Soropita é caracterizado com uma aguçada capacidade olfativa que também parece estar além de nossas possibilidades humanas, captando e diferenciando à distância o cheiro de flores ainda em botão: “E melhor seu olfato: de meio quilômetro vindo o vento, capturava o começo do florir do bate-caixa, em seu adejo de perfume tranquilo, separando-o do da flor do pequi, que cheirava a um nojo gordacento; e, mesmo com esta última ainda encaracolada em botão, Soropita o podia.” (p.808).

Trata-se de um personagem notadamente secundário, à margem da casa do Buriti Bom, fazenda na qual se desenrolam os principais eventos da novela. Aqui, o objetivo não será, portanto, acompanhar ou analisar a trama central de “Buriti”, mas colocar-se à *escuta* da *escuta* de Zequiél, o que permite desvelar uma espécie de voragem noturna que resiste à significação e que, em dado momento da narrativa, é nomeada como “voz de criatura”, uma voz cuja amplitude por fim alcançará as personagens centrais da novela e determinará aspectos importantes do enredo.

Na verdade, o universo marcadamente sonoro de “Buriti” se impõe não apenas ao Chefe Zequiél, mas a todos os demais personagens. No entanto, para estes, a experiência de escuta não transborda os limites do humano: Liodoro, Lalinha, Glória e Maria Behú, que vivem na fazenda do Buriti Bom, percebem somente aquilo que lhes cabe e é suportável: “— ‘Você reparou, Maria da Glória? Socó ou socó-boi? Ele vigia é de noite, revoa para ir pegar piabas nas lagoas...’ ‘Mas, agora, foi o monjolo.’ ‘— Não: agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo” (p.98-99).

Dessa maneira, já na abertura da narrativa, Miguel — o já crescido menino Miguilim, de “Campo Geral”, agora um veterinário — está voltando para o Buriti Bom acompanhado por um rapaz e, com a entrada da noite, os dois passam a perceber os sons que os rodeiam: “(...) Miguel e o rapaz comeram seu farnel, já no sufusco e tempo fresco, já anoitecendo, enquanto ouviam o cucubo da coruja e o regougo da raposinha. Entrementes ocorria também o vozejo crocaz do socó: - *Cró, cró, cró...* — membranoso.” (p.91). Em seguida, Miguel se lembra de quando estivera ali com dois caçadores. Não citarei aqui toda a sequência que abre a novela, mas é importante salientar que a tentativa de Miguel, do rapaz e dos caçadores é a de identificar, em cada som noturno, o elemento da natureza que o produziu. Identificam-se, no trecho, o socó, a coruja, a raposinha. Note-se que, mais do que descrever a natureza, o mapeamento dos sons com as referências dadas pelo conhecimento sertanejo — ou seja, com a atribuição de um sentido — já representa a humana tentativa de lidar com a vertigem sonora que se instala nas noites do sertão: “O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite” (p.92). Nos trechos abaixo, fica inclusive sinalizado o perigo que corre essa atividade de escuta: o de se perder na indistinção de uma massa sonora.

Não dilatava, bastando a gente guardar um pouco o silêncio, e o confuso de sons rodeava, tomava conta. (p.91, *grifo meu*)

Da treva, longe submúsica, um daqueles acreditava perceber também, por trás do geral dos grilos, os curiangos, os sapos, o último canto das saracuras e o belo pio do nhambu. (p.92, *grifo meu*)

Com pouco, estava-se num centro, no meio de um mar todo. — "A gente pode aprender sempre mais, por prática" — disse o primeiro caçador. Discorria da dificuldade em separarem-se sons, de seu amontão contínuo. (p.92, *grifo meu*)

Vale a pena estabelecer uma breve relação entre esse início de “Buriti” e “Meu tio o Iauaretê”. Além de prevalecer a ambientação noturna, mais uma vez estamos diante da figura do caçador (no caso do sobrinho do iauaretê, um ex-caçador), que pode realizar uma leitura bastante afinada da paisagem por meio da escuta. Em “Meu tio o Iauaretê”, no entanto, o ex-onceiro prova ter completo domínio sobre a jaguaretama, de modo que nada, no espaço exterior ao rancho, resta na ordem do indescritível. Em “Buriti”, as passagens acima já indicam, por sua vez, uma “certa dificuldade” de lidar com um “amontão contínuo”, com o “centro” de um “mar todo”, com uma “treva” que mal se organiza como “submúsica”, sugerindo um caos sonoro, ainda vago e informe. Anuncia-se um espaço que se impõe como experiência de escuta, mas não se deixa capturar plenamente pela linguagem, ainda que se possa “aprender sempre mais, por prática”, como afirma um dos caçadores.

Um segundo ponto a se destacar é que essa escuta atenta aos sinais da natureza pode remeter ao campo da animalidade. Em seu texto intitulado “a escuta”, Barthes afirma que, num primeiro nível, comum a homens e animais, a escuta corresponde à “atenção” a um território, à avaliação de um “espaço de segurança”:

(...) a escuta é essa atenção prévia que permite captar tudo o que pode vir perturbar o sistema territorial; é uma defesa contra a surpresa; seu objeto (aquilo para cuja direção se volta) é a ameaça, ou, ao contrário, a necessidade; o material da escuta é o índice, seja porque revela o perigo, seja porque permite a satisfação da necessidade. Dessa dupla função defensiva e predatória, permanecem vestígios na escuta civilizada (...) (BARTHES, 1990, p.219)

No texto de Guimarães Rosa, essa questão é pontuada justamente por um dos caçadores, enquanto ele mesmo detecta, por “precisão”, os sinais da mata. Trata-se de um comentário sobre as ameaças que rondam os bichos e sobre o *excesso* de sinais que, no “fim de tarde”, a escuta animal (especificamente um coelho) se vê obrigada a receber e conhecer:

E [o caçador setelagoano] mais disse: o que dirá, então os bichos, obrigados a constante defesa ou ataque? O lobo, o veado. O rato. O coelho, que, para melhor captar os anúncios de perigo, desenvolveu-se uma pavilhão tão grande? (...) À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica. — “Pois, pr’a isso, p’ra se conhecer o que está longe perto...” — o setelagoano continuou. E daí, silenciaram, depois falaram mais, desse e de outros assuntos. Falou-se no Chefe Zequiél. (p.92)

Sublinhe-se que é nesse contexto que se dá a primeira menção, em “Buriti”, ao personagem Chefe Zequiél. Dessa maneira, fica sugerido, de partida, que a escuta para além do limite humano que o caracteriza poderia ser conferida a um traço de animalidade (como a também poderosa capacidade auditiva do narrador de “Meu tio o Iauaretê” poderia ser conferida ao fato de ele ser um homem-bicho). Essa relação será explicitada em “Buriti” quando, posteriormente, o personagem Gualberto Gaspar, vizinho de iô Liodoro, tenta explicar a surpreendente escuta do Chefe:

— Um bobo, que deu em doido, para divulgar os fantasmas... Ao acho, por mim, será doença. Mal o senhor sabe? Cada raça de bicho tem o seu confim de ouvir, com isso já crescem acostumados. A gente, também. Cachorro ouve demais. Por causa, eles dão notícia de muito espanto, que não se saiba. Eles uivam. Cachorro que às vezes dá de uivar, até secar a voz para sempre, vira fica mudo. O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido da gente não é (...) (p.114)

O trecho permite destacar dois pontos que deslocam Chefe Zequiél para o campo da animalidade. Se, primeiramente, tanto os seres humanos — “a gente” — quanto os animais nascem com o seu devido “confim de ouvir”, somente bichos como o cachorro podem ouvir “demais”, como o Chefe. Por isso mesmo, na explicação de nhô Gualberto, esse personagem sofreria de uma “doença” ou de um “erro de ser” que o aproxima do animal, obrigando-o a escutar “o que para ouvido da gente não é” (*grifo meu*). Note-se ainda que o

cachorro, com seu insistente uivo, “dá notícias de muito espanto, que não se saiba”. Isto é, o cão não somente escuta, mas parece querer transmitir aos homens — até sua “voz” secar para sempre — aquilo que nossa limitação impede-nos de *saber* sobre a noite, como uma espécie de surdez (necessária?) ao campo do desconhecido. A angústia vivida pelo Chefe Zequieli tem exatamente a ver com a apreensão e transmissão dessa dimensão aterrorizante da noite, como veremos a seguir.³²

No entanto, ainda que essa aproximação entre Chefe Zequieli e o animal seja pertinente e ganhe alguma extensão no decorrer de “Buriti”, uma leitura atenta do texto mostra que a análise dessa personagem não poderia se limitar a esse aspecto e, muito menos, à qualificação de “bobo, que deu em doido”. Na verdade, uma passagem do texto que acompanha a explicação dada por Gualberto Gaspar já se encarrega de relativizá-la: “Mas nhô Gualberto carecia de tudo reduzir a um consabido peguento trivial, feito barro de pátio” (p.114).

O fato é que se o Chefe Zequieli, por um lado, é um “tolo, na retoleima, inteiro” (p.132), um quase ensandecido senhor, quase inútil para o andamento da fazenda e que escuta feito bicho, por outro, ele também exerce uma função que eu diria central em “Buriti”, função pouco anotada ou desenvolvida pela crítica, e que vem referida em três passagens da extensa novela. O Chefe Zequieli é uma sentinela:

O que era próximo e um, era a treva falando nos campos. Aquela hora, noutra margem da noite, o Chefe Zequieli se incumbia de escutar, deitado numa esteira, no assoalho do moinho, como uma sentinela? (p.122, *grifo meu*)

³² Vale mencionar que o “erro de ser” que aproxima Zequieli dos animais remete a um outro trecho da novela, em que Miguel, como veterinário, cuida de um bezerro “doente” e “caruara” (com as articulações inflamadas) e cuja forma causa aversão, como se o “erro tivesse falseado seu ser”. Note-se que o trecho, aliás, faz uma evidente apropriação da filosofia platônica: “Aquele bezerro caruara dava gestura, de se reparar, era um nojo, um defeito no mundo. Como se um erro tivesse falseado seu ser, contra a forma que devia ser o molde para ele, a idéia para um bezerro belo; não podido ser realizado. Mais valera não existisse, então, deviam tê-lo matado. Entretanto, Miguel, ao cuidá-lo, ia tendo maior paciência, quase com carinho; o bezerro palpitava, com seu calor infeliz, como criatura muito viva, sem embargo. A morte daquele bezerro seria uma coisa tristíssima.” (p.108). Impossível não lembrar que esse “erro” constitutivo do mundo também está na abertura de *Grande sertão: veredas*, sob a forma daquele “bezerro branco, erroso (...) com máscara de cachorro”, que “por defeito como nasceu, arrebitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa”, sendo então associado ao demo e morto a tiro por um “povo prascóvio” (p.1).

Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequieli como se ele fosse um talento da fazenda, com que o Buriti Bom pudesse contar — nos portais da noite, sentinela posta. (p.188, *grifo meu*)

Como surpreender, adivinhar, por detrás do silêncio, cada grão de som? O Chefe, o Chefe alucinado, espavorido, de atalaia no moinho, o Chefe Zequieli, que os ruídos da noite dimidiava, (...) (p.232, *grifo meu*)

Note-se o claro lugar ocupado pela personagem: ele não somente fica no moinho ao lado da casa do Buriti Bom, mas “noutra margem da noite” ou, como afirma o segundo trecho, “nos portais da noite”. O termo “sentinela”, por sua vez, sugere que a *vigília* da personagem é antes a *vigia* de um “Chefe” cuja função é não apenas ouvir, mas “escutar” essa outra margem da noite, a “treva falando”, e tentar *proteger* o Buriti Bom dos perigos que nela possam existir³³. Mas como se daria essa proteção? Fundamentalmente, ela deve ser elaborada pela linguagem: o Chefe relata para os moradores da casa o que ouvira e, dessa maneira, permite que todos conheçam o insondável corpo noturno do sertão, com toda uma matéria sonora que, para ouvidos comuns, se perderia no “silêncio” — “Como surpreender, adivinhar, por detrás do silêncio, cada grão de som?”. Em outros termos, para esses moradores, Zequieli como que *ilumina*, por via de sua *palavra*, a escuridão sertaneja: “— Senhor verá: ele descreve tudo o que diz que divulgou de noite — o senhor pedindo perguntando. Historeia muito. Eh, ele pinta o preto de branco...” (p.132, *grifo meu*); “(...)para ele a noite é um estudo terrível. (...) O que o Chefe devassou, assim, encheria livros.” (p.99).³⁴

Ainda que não mencione o termo “sentinela”, Luiz Costa Lima (1974) chama a atenção para essa “função nomeativa” (p.163) e para a “linguagem indicial” (p.171) dos relatos do Chefe. O crítico qualifica a personagem como um “mestre da linguagem” que teria como adversário o “contínuo sonoro” da noite:

³³ “escutar”, ainda que pareça uma aglutinação entre escutar e perscrutar, é termo dicionarizado e significa *investigar, pesquisar, sondar* (do latim *scrutare*). *Novo dicionário Aurélio*.

³⁴ Luiz Roncari (2013) sublinha essa função iluminadora dos relatos de Zequieli e seu caráter apaziguador: “ao narrá-las [suas visões acústicas noturnas], ele as esclarecia e serenava” (RONCARI, 2013, p.197).

A tarefa do Chefe define-se, portanto, como a do adversário da continuidade. Ao distinguir cada voz, ao escutar o impossível, ao nomear o que a todos mais seria improvável, Zequiél desvela o caráter discreto e significativo do que, para os outros, seria apenas rumor, confusa mistura. Neste sentido, o mestre da noite é o mestre da linguagem (LIMA, 1974, p.160-61) ³⁵

Também o bom artigo de Ana Luiza Martins Costa (2005), ao abordar uma página de “Buriti” que o tradutor Edoardo Bizarri julgara “intraduzível”, mostra, na esteira de Costa Lima, como essa “linguagem da noite” não só ultrapassa o “humanamente nomeável”, mas é substancialmente sonora e da ordem do excesso, na medida em que Zequiél “encena a utopia linguística de designar o mundo termo a termo, expressando-se de forma condensada e icônica ao próprio modo como percebe os sons da noite” (cf. p.53-55).

Note-se que essa tentativa de reposta aos domínios da noite pelo domínio da linguagem corresponde, em sua devida medida, ao que se vê desde aquelas primeiras páginas do texto, quando Miguel e os caçadores se aproximam do Buriti Bom. Mas se para os caçadores, como afirma Costa (2005), o exercício da escuta liga-se à “necessidade prática e pontual” da caça, à “detecção” do que está ao alcance da espingarda, para o Chefe, a escuta desdobra-se numa “tarefa nomeadora” sem limites (p.53). Na verdade, como destaquei acima, também para os caçadores e seus tão aguçados ouvidos anuncia-se essa dimensão ilimitada da noite (em expressões como “o mar todo” e “o amontôo contínuo”) que lhes *exige* uma escuta e um aprendizado independente da atividade da caça. No caso do Chefe, o fato é que, apesar de ser possível ver nele um “mestre da linguagem” no seu embate com a noite, a tensão entre esses domínios — um humano, outro inumano — chega

³⁵ Luiz Costa Lima também já anotou que o nome Zequiél pode remeter ao profeta bíblico Ezequiel: “[o profeta] recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelitas, para isso sendo chamado a abrir a boca e engolir o livro da sabedoria, no qual se encontravam escritas as palavras: ‘Lamentações, gemidos e queixas’ (EZ,2,10). As palavras de Ezequiel [o profeta] não visam, portanto, trazer conforto, mas sim a anunciação apocalíptica, onde os raios, as tormentas e as bestas misteriosas auguram desgraças semelhantes ao do próprio Apocalipse” (LIMA, 1974, p.143). De acordo com o crítico, a fala do Chefe Zequiél também é marcada por um viés catastrófico e apocalíptico. De fato, veremos, há nos seus relatos um tom agônico que anuncia a presença da morte rondando o moinho, figurada sobretudo na temida morma. Mas isso não invalida a função de sentinela da personagem. Pelo contrário, só a reafirma, ainda que Zequiél não consiga proteger plenamente o Buriti Bom. Importante anotar, nesse caso, que essa função exercida por Zequiél também pode ser relacionada à do profeta bíblico Ezequiel, claramente escolhido pelo Senhor para ser uma sentinela: “A ti, pois, ó filho do homem, te constituí por atalaia sobre a casa de Israel; tu, pois, ouvirás a palavra da minha boca e lhe darás aviso da minha parte.” (Bíblia Sagrada, Ezequiel, 33:7).

ao ponto em que a organização por via da palavra parece não ser mais barreira eficaz que proteja o personagem de uma “voz” da natureza tão intensa quanto invasiva. Essa “voz” termina por fragilizar a personagem — que, dominada, restará literalmente paralisada pelo medo — e coloca em jogo sua função protetora, a de sentinela, o que desencadeará importantes mudanças no Buriti Bom, questão que desenvolverei mais ao fim dessa leitura.

Isso porque esse mundo escutado pelo Chefe Zequiel é de uma voracidade assustadora: a noite e a mata põem em movimento forças noturnas bastante primitivas, muitas vezes marcadas pela violência e pela devoração feroz entre os bichos do sertão. Bem mais potente que os poucos recursos humanos do Chefe, a noite é que o aprisiona no *meio do redemoinho* de antas que riem assoviando, de latidos que se abrem como “manchas de fogo”, do “canto” do urutau “encantado de gente”, como de homem ou mulher sendo mortos, com “queixas extremas”, de gritos de lobos, de barulhos dos rios e peixes (p.123), de insetos, que “são milhões”, de frutas podres que despencam, de formigas que picam folhas e correm pelas árvores, de diferentes uivos de ventos que carregam as perigosas corujas, de uns macaquinhos que gritam, de uma “cobra grande”, uma “sucuri”, que comeu um deles, e de todas as tantas vozes que espantam o sono do Chefe (cf. 123-124). Os seus relatos são, por isso mesmo, bastante entrecortados e compostos por uma mistura aleatória de registros onomatopaicos e de referências a tudo que povoa a noite: o “úú”, “ùù”, “úa” dos ventos (p.149); o “tuí-tuí” dos paturis e maçaricos (p.142); o “Iéé...I-éé.. Ieu...” do urutau (p.105), o “tssuuu...” das folhas de coqueiro sendo decepadas (p.123); o “aeiouava” do mato (p.142); o “Chico-Chico” alarmante dos “passopretos” (p.149); o “zuzo” das asas de morcegos (p.148); o “uixe, ixinxe” (p.150) etc. etc. Essas sequências que constituem os relatos do Chefe parecem tender ao infinito — como já notara Costa (2005) — e textualmente criam uma vertigem sonora que opera na fronteira entre *voz* e linguagem.

Vale, nesse sentido, destacar uma breve passagem, notadamente ruidosa, que, segundo explicação de Guimarães Rosa ao tradutor italiano Edoardo Bizarri, compõe o ataque da coruja a uma presa e a rápida devoração do bicho. O fato é que Rosa escolheu utilizar um procedimento linguístico cujo efeito equivale ao daquela fala ou daquele grito do onzeiro, próxima ao momento de sua morte, em “Meu tio o Iauaretê”. Ouvimos, mais uma vez, a selvageria que a *voz da linguagem* rosiana precisa às vezes alcançar:

A noite é cheia de imundícies. A coruja desfecha os olhos. Agadanha com possança. E ãe e rõe, ucru, de ío a úo, virge-minha, tiritim: eh, bicho não tem gibeira... Avougo.” (BIZARRI, 1980, p.149).

Foi discutido, anteriormente, o papel da onomatopeia como cifra de sentido em Guimarães Rosa. Vale a pena observar esse trecho, que é exemplar. Ao tentar explicar as onomatopeias dessa passagem para o tradutor italiano, Rosa aponta sentidos que estariam condensados nessas partículas sonoras e que comporiam detalhadamente cada etapa do ataque da coruja: “õe” é onomatopeia que “se refere às unhas e bico da coruja”; “rõe” também é uma referência sonora à coruja; “ucru” é onomatopeia que expressa “o rasgar (cruel) da carne (crua) da vítima”; “ío” é onomatopeia dos “gemidos-guinchos da vítima”; “úo” condensa o “rumor geral, dos dois, a coruja batendo e a vítima se debatendo”; “tiritim” é onomatopeia que expressa “coisa rápida e limpamente feita, pronta, realizada”, mas também a reação emocional do Chefe, “sua instabilidade de primitivo, se entusiasmando com o poderoso, isto é, com o agressor, se identificando com ele, com a coruja, e deliciando-se com a presteza da cena”; “Avougo” é “outra onomatopeia, esquisita, do Chefe”. Guimarães Rosa afirma, por fim, que “tudo o que ele [Zequiél] pensa ou diz, *‘non è un discorso, ma un sfogo subitaneo...’*”, e se pergunta se “avougo” teria a ver com “ave”, “agouro”, “regougo” (BIZARRI, *op. cit.*, p. 68-69). Note-se, portanto, a aposta de Guimarães Rosa, que abre mão, em seu texto, de uma linguagem propriamente descritiva, para condensá-la ao máximo numa pura cadeia sonora, numa pura voz da natureza que, ainda assim, seria capaz de reverberar seu sentido em nossa experiência de escuta.

Não só a linguagem do texto rosiano parece diluir-se na noite. Para o Chefe, não há mais configuração possível de um espaço, já que não há limite para sua escuta — “O Chefe, ele escuta, de escarafuncho. Trás noite, trás noite, o mundo perdeu as paredes.” (p.142, *grifo meu*) —, e a fronteira entre o mundo escutado e quem o escuta também corre o risco de se perder — “Se descuidar, um segundo, um está ali, ao pé dele, dentro dele. Não se tem porta, para esse, para se fechar. Tramela nem cadeado.” (p.123). Além disso, a noção de tempo só não se perde completamente porque o personagem se ampara num som que remete a alguma ordenação humana que ainda lhe resta: o compasso regulado, como um

relógio, de um monjolo — “O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz” (p.99); “O barulhinho do monjolo cumpre um prazo regulado. Ele tem surdina e rotina” (p.147); “O Chefe Zequieli mede o curto do tempo pelo monjolo” (p.148).

Esse mergulho na voz de uma natureza voraz já seria suficiente para trazer a todos, inclusive a nós, leitores, o mundo perigoso do sertão. Mas Guimarães Rosa vai além. Até este momento da leitura, o Chefe, mesmo que não consiga abarcar toda torrente de signos sonoros que lhe chegam e mal sobreviva a seu inferno, ainda compreende esses signos e tenta relatá-los. Entende-se, afinal, que se trata de um lobo, um socó, uma coruja, um vento, um pio de pássaro, uma garça, etc. A questão se complica quando, nesse universo sonoro, Chefe Zequieli passa a captar estranhos rumores que escapam à mera referência e, de forma quase delirante, precisam ser figurados por sua imaginação:

Homem quiser dormir, é como ter vertigem. Essa que revém, em volta, é a morma. Sobe no vaporoso. — Desconjuro! Tem formas de barulhos que ninguém nunca ouviu, não se sabe relatar. O Chefe guarda todos eles na cabeça, conforme não quis. (p.149)

Só o sururo... Chuagem, o cru, a renho... Forma bichos que não existem. De usos, — as criaturas estão fazendo corujas. Dessoro d’água, caras mortas. Quereréu... Ompõe omponho... No que que é, bichos de todos malignos formatos.” (p.150)

Sublinhe-se que o Chefe não ouve animais que emitem seus sons, identificando-os, mas “formas de barulhos” que “não se sabe relatar”, a partir das quais se figuram “bichos que não existem”, “bichos de todos malignos formatos”. De fato, em algumas passagens de “Buriti”, mesmo as imagens que porventura ainda remetam a entes da natureza ganham ares de estranhas criaturas. Existe uma coruja que mia, “gosmenta”; uma “anta-cega”; uma “vaca fora de todo dono, que tem os queixos de ouro e ferro e uns restos pretos de mortalha nos cornos dos chifres, mas que fica num alto de morro, de costas mostrando suas partes, que cheiram a toda flor e donde crescem hastes de flores”; a “baba luã, cá tão embaixo tendo de se passear por cima de imundícies de esterco e terra de cemitério” (p.216). Manifestam-se, nessas figurações, bordas ainda insondadas das noites do sertão, de onde emanam vozes que parecem impelir Chefe Zequieli para as instâncias do mal. Como sugere

uma passagem de “Buriti”: “Caminhando, no vau da noite, se chega até na beira do Inferno” (p.125).

Os relatos quase sempre agônicos do Chefe, sentinela da noite, derivam desse esforço de dizer algo que ele capta na vertigem sonora da noite, mas que continuamente se lança para a ordem do indizível:

Bastava notar-se-lhe a descrença de olhos, o tom, o afadigado insistir com ele, contando de tudo, como que procurava exprimir alguma outra coisa, muito acima de seu poder de discernir e abarcar. Como se ele tivesse descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, que não coubesse toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe bastavam para perseguir o entendimento daquilo. (p.188)

Tudo o Chefe não sabe, amarrado ao horror. (p.123)

Por isso, será importante analisar uma série de formas encontradas pela personagem para se referir ao que o apavora, a esse lugar difícil de nomear. Um dos termos mais usados, no decorrer de toda a narrativa, é “a coisa”. Destaco a fundamental passagem:

E quem? O que vinha: o bicho da noite, o inimigo. Como era o ‘inimigo’, ô Chefe? — “Vai ver, é uma coisa, que não é coisa. Roda por aí tudo. Se a gente dormindo, ela tira as forças da gente... Vem, mata. É uma coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...” (p.134, *grifo meu*)

Poderíamos afirmar, é claro, que a expressão “uma coisa, que não é coisa” mostra a grande dificuldade de se dizer quem é o “inimigo”, como se o Chefe titubeasse nessa tentativa, dizendo algo e se desdizendo em seguida. Ou, ainda, a expressão serviria para indicar que não se trata propriamente de uma coisa, mas de uma criatura (como será a “morma”). No entanto, se isolada a expressão, ela traz algo de extraordinário. A meu ver, ela é uma definição exemplar do que apavora o Chefe. Primeiramente, se Rosa ficasse na mera declaração “é uma coisa”, esse termo — mesmo que aponte para algo absolutamente genérico que não se pode definir — é, ainda assim, um modo de *dizer* o inimigo. Ou melhor: a palavra “coisa”, justamente por sua abertura absoluta de sentido, seria suficiente, digamos, para apontar para a “coisa” que o Chefe escuta, abarcando-a e expressando-a no corpo da linguagem. E, de fato, no texto de “Buriti”, essa palavra é bastante repetida e

ganha, assim, força poética. No próprio trecho o temos: “É uma coisa muito ligeira esvoaçada (...)”. Ao se agregar, porém, a essa afirmação a sua própria negação — “é uma coisa, que não é coisa” —, a expressão usada pelo Chefe torna-se mais assustadora. Isso porque a *negação* esvazia, num único golpe, a vislumbra possibilidade de o significante “coisa” representar aquilo que é a ameaça. Mais que ilógica, a expressão consegue cavar uma espécie de vazio onde a linguagem tenta avançar, mas não consegue. Perceba-se que, antes mesmo de se referir a uma “voz de criatura”, o Chefe alude a esse lugar que *nunca se deixa constituir* como um *lugar feito de linguagem*, mesmo que se possa sugeri-lo³⁶.

É esse fundo oco do sertão que ecoa nos ouvidos do Chefe e cuja primeira manifestação se dá *como voz*. Não se trata, já sabemos, de uma voz que remeta a quaisquer seres da noite, a qualquer coisa que positivamente exista. Trata-se, na verdade, de uma voz que, por isso mesmo, só poderá ter a sua contraparte na *negatividade* de um “silêncio”. Um silêncio que não é a mera ausência de som (esse silêncio simplesmente não existe para o Chefe), mas lugar que *nega* toda possibilidade sentido. Se a coisa “roda por tudo”, a escuta de Chefe Zequiel consegue portanto captar, no meio do ruidoso redemoinho sonoro das noites do sertão, também esse “silêncio outro”:

O silêncio entorna os barulhinhos todos num, que na gente amortece os ouvidos; e passa por cima, por cima engrossa um silêncio outro, que é a massa de uma coisa (p.125, *grifo meu*)

O demo tem seu silêncio. O Chefe espera é nada. (p.114)

Há um silêncio, mas que muitos roem, ele se desgasta pelas beiras, como laje de gelo. (p.143)

Lua desfeita, o silêncio se afunda, afunda — o silêncio se mexe, se faz (p.123)

³⁶ A respeito do termo “coisa”, vale fazer referência a uma observação de Márcia Marques de Moraes sobre uma passagem do pacto em *Grande sertão veredas*: “Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo”. De acordo com a autora, essa sequência mostra como “o significante ‘coisa’, enigmático, amorfo, informe, vai deixando uma indefinição mais longínqua, para aproximar-se do eu do narrador, de maneira mais definida, mais palpável (...)”. Entre outras observações, como a relação entre o termo “Coisa” e o *Das Ding* freudiano, Moraes afirma que este significante “pode soar, ainda, o desejo de aproximação diabólica, do Coisa-ruim, já que estamos na encruzilhada das Veredas-Mortas, e, logo, Riobaldo dirá: ‘E qualquer coisa que não vinha. Não vendo estranha coisa de se ver.’” (MORAIS, 2001, p.129).

Em “Buriti”, parece ser essa a instância do Mal ³⁷. Se, como afirma João Adolfo Hansen, em seu estudo sobre *Grande Sertão: veredas*, “o diabo é essencialmente *falante*, ainda que seu modo seja o *silêncio*” (2000, p.90), então o que resta ao pobre do Chefe, ao ouvir esse estranho e grosso silêncio, é abrir uma série delirante de figurações e produzir uma fala que nunca poderá se esgotar, justamente porque ela deriva desse lugar que “se mexe, se faz”, que “afunda, afunda”, sem fim, que só pode ser roído pelas beiradas, e que pouco a pouco domina a personagem.

Isso posto, retomo a passagem que julgo bastante significativa, acima citada, em que o Chefe diz temer justamente uma “coisa muito ligeira esvoaçada, e que não fala, mas com voz de criatura...”³⁸, uma inimiga que “tira as forças da gente... Vem, mata” e que, em seguida, ganhará o nome de “morma”, a figura mais temida pelo Chefe: “Evém, vem: é coisa. A morma. Mulher que pariu uma coruja.” (p.149); “É a morma, mingau-de-coisa” (p.150)

Ora, parece que mais uma vez lidamos, como em “Meu tio o Iauaretê”, com uma “voz de criatura” que, como nos indica o texto, não se configura como uma “fala” (portanto, não se coloca na ordem do humano), mas, ao mesmo tempo, é caracterizada por uma forma humana — uma mulher —, estranhamente ambígua, pois capaz de parir uma coruja, animal noturno ligado aos presságios da morte. Assim, o Chefe cada vez mais sente suas “forças” se esvaírem na espera do ataque dessa figura monstruosa até o ponto extremo em que, dominado por essa voz, sofrerá algo como uma metamorfose, situando-se, ele mesmo, na fronteira entre “criatura” e “gente”:

Não era um estado de doença? Emagrecia diante da gente, entre um começo e um fim de conversa. (...) Como se o poder da noite de propósito pesasse sobre aquele enjeito de criatura, que queria sair de seu errado desenho, chegar a gente, e o miolo da noite não consentia, para trás o empurrava. (p.215)

³⁷ Em *Grande sertão: veredas*, esse silêncio atrelado ao mal e a um determinado espaço pode ser escutado no Liso do Suçuarão: “Só saiba: o Liso do Suçuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade – feito pessoa!” (p. 39-40)

³⁸ Vale lembrar que em *Grande sertão: veredas*, entre as várias denominações do diabo, ele é o “Que-Não-Fala” (p.358), o “Coisa-Má” (p.359).

Quase ao final da novela, Chefe Zequiél parece estar a meio caminho de uma criatura, afastando-se do humano em direção a um “errado desenho”. Aqui, porém, a questão também não pode ser reduzida àquele “erro de ser” mencionado por Gualberto Gaspar, ou seja, a uma espécie de traço biológico que seria responsável por uma escuta próxima a de um bicho. Nesse trecho final, está claramente envolvida uma dimensão metafísica: o personagem é aos poucos desfigurado pelo miolo caótico da noite, sendo quase tragado pelo silêncio ruidoso que é o mal em “Buriti”. O ser misturado, meio gente, meio criatura, que resulta desse processo remete, portanto, àquelas tantas formas misturadas de *Grande sertão: veredas* que também são conferidas à ordem do mal, como aquela impactante criatura de bezerro com cara de gente que abre o romance. Como afirma Arrigucci (1995): “A questão da mistura parece estar, na essência, ligada à própria ideia do demoníaco, sabidamente uma das forma arquetípicas da divisão do ser” (p.457)³⁹.

Nesse caso, a voz que se deflagra quando nos colocamos à *escuta* da *escuta* do Chefe Zequiél parece, na verdade, estar *aquém* daquela “voz animal” de “Meu tio o Iauaretê”, daquela voz de onça, daquele “urro” que ainda pode ser “tupi”. Em “Buriti”, trata-se de uma voz “solta” e, por assim dizer, sem qualquer “origem”, porque emana do que “não existe”, do “nada” que é o demo, mas que ainda assim pode ser escutada pela sentinela da noite sob a máscara de formas descompostas e misturadas, como a morma.⁴⁰

Nesse ponto limite da trajetória de Zequiél, o enredo da novela rapidamente abre uma nova incógnita e demanda alguma análise: na manhã seguinte à noite em que acham que o Chefe morrerá, quem amanhece morta é a personagem Maria Behú e, o que é ainda mais intrigante, o Chefe surge “curado” de sua insônia. Esse é um daqueles pontos da obra

³⁹ Sobre o Hermógenes, por exemplo, o autor destaca que a personagem é descrita como a “soma insólita e grotesca de dois animais muito afastados na esfera da realidade: o cavalo e a jibóia, enlaçados em mistura esdrúxula, na qual a irrupção do elemento demoníaco parece aflorar da profundidade ctônica e arcaica da terra para penetrar nas dobras do homem” (1995, p.457).

⁴⁰ Em carta a E. Bizarri, Rosa diz, sem maiores explicações, que a morma é um “embrião demoníaco”, “a coisa crua”, “entidade monstruosa” e que seu nome deriva do grego “*mormô, oûs* = figura apavorante de mulher velha, espectro, máscara assustadora, etc.” (BIZARRI, *op.cit.*, p.70-71). De acordo com Jean-Pierre Vernant, no mundo grego, “Mormó” é uma figura noturna, monstruosa e aterrorizante das superstições populares do universo infantil. Ela é uma “máscara, uma cabeça” que também assume diferentes formas — ora é uma “face tomada pela noite, já sem traços reconhecíveis”, ora vem associada a um “ciclope” ou, ainda, a um cavalo: “Desses monstros aterrorizantes, que têm a forma de cabeças mascaradas, à semelhança do Ciclope ou do cavalo, diz-se que se apoderam das crianças, arrebatam-nas, devoram-nas, conduzindo-as à morte”. (VERNANT, 1988, p.80-81)

de Rosa que se alçam para o mistério, mas cuja força irradia pelo texto num conjunto de pistas. Para tentar dar conta dessa passagem, será importante perceber que as figurações do Chefe Zequiel indicadas acima podem ser organizadas numa determinada série. Essa série parte da expressão mais genérica, sem qualquer imagem ou sentido apreensível, “uma coisa que não é coisa”, e chega, a meu ver, à figura central da coruja. Teríamos, portanto: *uma coisa que não é coisa ~ coisa com voz de criatura ~ morma (mulher que pariu uma coruja) ~ coruja*.

Entre tantos animais que aparecem no texto, a coruja ganha, de fato, um estatuto especial. Ela é parida pela morma ou surge de outras criaturas noturnas — “as criaturas estão fazendo corujas” —; seus ataques sempre exemplificam as cenas de devoração — “Unha de coruja pega bichinho, ratos, i-xim, que nem anel num dedo” (p.150), “Mas ela alimpa o bico. Dá estalos, rosnou, a coruja-branca, rouca raiva. Quando assim, é coruja doente, que as outras corujas estão matando” (p.148); “do alouco da suindara, quando perdoa com todo silêncio para ir agarrar, partir os ossos dos camundongos e passarinhos” (p.203) —; e elas surgem atreladas ao centro do que entendemos ser o mal em Buriti, o miolo silencioso da noite — “Onde agora, é o miolo maior, trevas. Horas almas. A coruja, cuca. O silêncio se desesperava.” (p.149).⁴¹

Além disso, em diferentes momentos do texto, a coruja associa-se, justamente, à personagem Maria Behú. Sendo uma das filhas de iô Liodoro, ela no entanto é bastante diferente da Glorinha. Behú é magra, feia e retraída, veste-se sempre “de escuros” e com golas altas, entrega-se às rezas e não se deixa tocar pela força erótica que mobiliza outras personagens da novela. Sua relação com a coruja aparece já no início da narrativa. Quando se comparam as duas filhas de iô Liodoro, Maria da Glória é comparada a uma onça, e

⁴¹ É interessante pontuar que, em *Grande sertão: veredas*, o retiro próximo às veredas mortas (lugar do pacto com o demo) chama-se “a Coruja”: “Com isso, o tempo mais parava. Também, fazia mais de um mês que a gente estava naquela tapera de retiro, cujo a Coruja era que era o nome (...)”. (p.362). Notem-se outras passagens do romance que associam a coruja ao demo, ao silêncio, ao centro da noite, ao mau-agouro: “Do demo? Se é como corujão que se voa, de silêncio em silêncio, pegando rato-mestre, o qual carrega em mão curva...” (p.444); “Vi uma coruja – mas corujinha entortadeira; e coruja só agoura mesmo é em centro de noite, quando dá para risã.” (p.446); “Já a já, era noite. Noite da Jaíba dá de uma asada, uma pancada só. Há-de: que se acostumar com o escuro nos olhos. Conto tudo ao senhor. O caminhar da gente se media em silencioso, nem o das alpercatas não se ouvia. De tantos matos baixos, carrascal, o chio dos bichinhos era um milhão só. Por lá a coruja grande avoa, que sabe bem aonde vai, sabe sem barulho. A quando o vulto dela assombrava em frente da gente no ar, eu fechava os olhos três vezes.” (p.176).

Maria Behú, a uma coruja: “Maria Behú, tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade.” (p.102).

Outra associação se faz justamente por via dos sons. Como já destacou Ana Maria Machado (1991), a partícula *hú* do nome Maria Behú pode guardar algo de lúgubre e fechado e ecoa tanto em nomes de corujas — a “coruja *ulúl*”, por exemplo — como em seus “barulhos”: “*chuchusmo, o sururo, o curruco, o gugugo, o bububo*, e outros...” (Machado, 1991, p.93). Pode-se acrescentar que “coruja”, em alemão, é “uhu”. De modo geral, o som “*hú*” sempre reverbera nos relatos de Zequiél e é um dos sons nucleares da noite, o que só reforça o vínculo de Maria Behú como esse universo.

A ligação da personagem com a coruja dá-se, ainda, por uma via mais indireta, esclarecida a partir de uma informação que Meneses (2010) nos oferece sobre o nome da personagem: “‘Triste como Maria Behú’ é uma locução tradicional que remete à Procissão dos Passos, na sexta-feira da Paixão” (MENESES, 2010, p.126). Em nota de rodapé, a autora apresenta o seguinte trecho de Câmara Cascudo:

Maria Behú era a ‘Verônica’, desfilando na procissão dos Passos, Sexta-Feira da Paixão. Acompanhava Jesus Cristo ao Calvário, chorando e cantando, lugubremente, a Lamentação de Jeremias. Cada estrofe termina com a exclamativa *Heu, Heu Domine!* sempre pronunciada *Heú, Heú*, de onde o Povo entendeu *Beú, Beú*, denominando a figura. [...] Não era possível existir entidade mais soturna e trágica como Maria Behú. (CASCUDO, Câmara. *Locuções tradicionais no Brasil*, São Paulo, Global, 2004, p.109 *apud* Meneses, 2010, p.126)

Ora, pesquisando um pouco mais sobre essa tradicional procissão religiosa, encontrei um registro de que, no final do cortejo, podem vir três mulheres carpideiras que entoam a exclamativa “*Heu, Heu, Domine*”, as quais também são referidas como “as três Marias do behu”⁴². Também Machado (1991) anota que o nome Behú corresponde ao das “três mulheres que, antigamente, acompanhavam a procissão do enterro” (p.92). Essas três carpideiras chamaram imediatamente a atenção, pois, num trecho de “Buriti”, entre os vários bichos e sons de um dos relatos de Chefe Zequiél, aparece, estranhamente, uma menção a “três corujas”:

⁴² Esse registro está em um *blog* que publica fotos e relatos da Semana Santa em várias cidades de Portugal. Ver “Historial” do cortejo do corpo de Cristo: <http://semanassantas.blogspot.com/2009/04/procissao-do-enterro-historial.html>

(...) As ramas do mato, um vento, galho grande rangente. As árvores querem repetir o que de dia disseram as pessoas. Frulho de pássaro arrevando — decerto temeu ser atacado. — *Nhanão, iássim... Quero ver as três corujas?! Os sapos se interrompem de súbito: seu coro de cantos se despenhou numa cachoeira. No silêncio nunca há silêncio. Se assoviaram e insultaram os macacos, se abraçam com frio.* (p.142)

Na construção originalmente destacada em *itálico*, fica completamente sem razão o uso do artigo definido, que determina três corujas específicas, bem como o número três. A que três corujas o Chefe se refere? Não seriam elas, é a leitura que aqui sugiro, uma menção indireta às três Marias Behús da procissão do Senhor Morto? Aventar essa hipótese é apontar mais uma relação tecida pelo texto rosiano entre a personagem Maria Behú e o animal noturno.

Insisti nesse ponto, pois pretendo fazer o seguinte acréscimo naquela série identificada nos relatos do Chefe: *uma coisa que não é coisa ~ coisa com voz de criatura ~ morma (mulher que pariu uma coruja) ~ coruja ~ Maria Behú*. A meu ver, é essa relação que, primeiramente, torna compreensível o crescente pavor que o Chefe Zequiél sente de Maria Behú. Operando nessa cadeia simbólica, ela concentra todas as ameaças trazidas pela noite:

E de novo viu Maria Behú. Maria Behú vinha vindo? Não. Maria Behú tornou a se afastar; seu rosto tomara uma expressão quase de ódio?... “Maria Behú teve só um dom: o poder de olhar as pessoas, amaldiçoando? A maldição é um apalpo muito sutil. (...)”. E o Chefe — um momento antes, o Chefe se conturbara, desviando o rosto, e depois abaixando os olhos, balbuciava, um esconjuro ou uma reza. (p.138)

[Behú] Chamava o Chefe, queria aconselhá-lo, que se pegasse com Deus, rezasse mais, melhor remédio para se aliviar daqueles pavores. (...) E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto. (p.204)

O estado dele desanimava. Não saía do moinho, senão chamado instantemente, mal se alimentava. Maria Behú pediu para vê-lo, trouxeram-no até ao começo do corredor. Mas não quis, por lei nenhuma, aproximar-se do quarto. Gemia, se debatia, pegava a tremer. — “Deixa, não faz mal...” - Behú disse. O Chefe, na desrazão do espírito, onde colocava o centro de seu pavor? (p.228)

Além de explicar o pavor do Chefe, entender Maria Behú como a personagem em que desemboca a série de figurações da noite parece também explicar outras passagens do enredo de “Buriti”. Depois de um período de festas no Buriti Bom, e logo após a Semana Santa, Maria Behú fica doente e, de imediato, também o Chefe Zequiel “mais imordido se mostrava, agravava-se no pavor fantasmoso” (p.215). A face noturna do sertão ganha força, e os dois personagens — ele, por meio da escuta; ela, por sua ligação simbólica com a noite — parecem não resistir. Esse momento corresponde justamente àquele já citado, quando o Chefe chega às fronteiras do humano, adquire aspectos de uma criatura e luta para “sair de seu errado desenho”. No final da narrativa, já sabemos, Zequiel piora, mas quem morre é Maria Behú. Além disso, sem qualquer explicação, na manhã seguinte, Chefe Zequiel aparece “curado”:

Ah, o Chefe agora estava são, de repente, aparecera à porta da cozinha, com seu caneco para o café e o leite, e sorridente, explicava: — “Deus é bom! Dores... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...” (p.246)

Apesar de guardar algo dos mistérios do Sertão — afinal, o personagem surge curado antes mesmo de saber da morte de Maria Behú —, essa cura pode ser interpretada por meio da cadeia simbólica já destacada. Com efeito, a morte de Behú parece diluir ou desfazer toda aquela série de figurações da noite. Não há mais o que temer no Buriti Bom. Nesse sentido, a morte da personagem, que passa a ser representada como santa — “É santa, não se cose mortalha? (...) Uma morte santinha, assim, até me dá vaidades...” (p.246) — soa como um sacrifício último de Behú para purgar o mal da voragem noturna de “Buriti”: “[Lalinha] Preferia pensar em Maria Behú, no estilo de Deus, na porção de vida que a Behú em rezas lavava.” (p.248)

Em suas últimas páginas, a narrativa já apresenta um Buriti Bom que “enviava saudade” e “desistia do mistério”. Os mistérios que porventura envolvam a personagem Chefe Zequiel também se perdem no fundo mítico do sertão. Sem mais correr o risco de ser devorado por aquela voz de criatura, o Chefe finalmente “civilizou-se”, como diz nhô Gaspar. E é assim que umas pílulas de cânfora que trouxeram da Vila por ocasião do enterro de Behú passam a servir como a explicação razoável para o fato de que o Chefe “não envigia a noite mais, dorme seu bom frouxo” (p.257).

4.2 “E o amor era o milagre de uma coisa”

Para complementar a leitura de “Buriti”, não há como deixar de passar pela força que mais evidentemente mobiliza a maioria de suas personagens: o erotismo. Trata-se, por isso mesmo, de questão que já mereceu diferentes análises da crítica rosiana⁴³. Aqui, tentarei recuperar a questão para a relacioná-la com alguns elementos da análise em torno do Chefe Zequiél e da voz. Fundamentalmente, acredito que a força erótica que comanda muitas das ações no decorrer da novela liga-se ao núcleo da noite deflagrado pela escuta de Zequiél e que, como adiantei no início desse texto, alcança todas as personagens que vivem no Buriti Bom. Essa articulação me parece importante exatamente porque aproxima noções díspares, mas igualmente presentes em “Buriti”, em torno da simbologia da noite: de um lado, a noite como emanção do mal, como inferno sonoro e selvageria animal; de outro, a noite como espaço do “amor” entre os seres humanos. Com efeito, como afirma Meneses (2010), no início de seu ensaio sobre “Buriti”: “no vocábulo ‘noite’ pode-se quase que ver um sinônimo de amor”; “‘Noite’ aparece aqui como metonímia do amor e do desejo — e nesse conto, efetivamente são apresentadas, como num microcosmos, as modulações do amor” (p.119). A autora ainda sublinha que quase todos os “tipos de relacionamento amoroso” dão-se “sob o viés da *transgressão*” (p.120, *grifo do autor*).

Pode-se, então, dizer que a noite agrega duas margens em que ficam diferentes personagens. O Chefe Zequiél, como vimos acima, é a sentinela que fica “noutra margem da noite”, beirando o campo do *inumano*; na margem de cá, ficam outros personagens do romance, que *modulam* a noite no terreno humano do erotismo. Dessa maneira, a “noite” parece obedecer àquele “princípio de reversibilidade” que Antonio Candido (1964) destacara em *Grande Sertão: veredas*, aproximando e comunicando esses elementos contrários. Em “Buriti”, resta entender como se dá essa reversibilidade.

Para essa leitura, determinados pontos merecem atenção. Primeiramente, cabem algumas observações sobre o Buriti Bom. Como outros tantos lugares do sertão rosiano, ele tende a escapar das referências regionais e realistas para se instalar num espaço e num tempo quase indefinidos, tal como nos indica o início da novela: “Depois de saudades e

⁴³ Entre outros, refiro-me a Santos (1978), Araújo (1992), Passos (2000), Meneses (2010), Roncari (2013).

tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe” (p.91, *grifo meu*); ou ainda: “O Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota” (p.101)⁴⁴. Sendo esse lugar distante e isolado, a fazenda surge como um ponto ancorado naquele “mar todo” que é a noite do sertão. Note-se, por exemplo, a imagem longínqua do Buriti Bom durante uma festa em que os moradores fazem uma fogueira: “Mas a lindeza do lugar dali, e seu quente, por aconchegável, era de ser apenas uma ilhazinha, alumiada vivo vermelha, tão pequena no redondo entre velhas trevas” (p. 201-202).

Envolvida pelo movimento irrefreável da noite, a fazenda mantém-se, no entanto, em sua plena estabilidade, e nada, a rigor, se altera no interior da casa onde moram o viúvo iô Liodoro, suas duas filhas e a nora Lalinha. São vários os trechos nesse sentido, dos quais cito três: “Naquele casarão de substante limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos — a gente concernia a um estado pronto, durável.” (p.102); “Mas o Buriti Bom era um belo poço parado” (p.140); “E assim o silêncio da casa do Buriti Bom — que era como levantada na folha de uma enorme água calma” (p.172). Essa estabilidade também é garantida pelo chefe de família que ali impera, iô Liodoro, cuja presença silenciosa basta para impor a antiga tradição dos costumes sertanejos: “homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (p.103, *grifo meu*); “Iô Liodoro é um homem pelo direito, modas antigas” (p.111); “O que iô Liodoro é, é antigo. Lei dum dom, pelos costumes” (p.112). Também a voz desse personagem é capaz de projetar sua ação reguladora no espaço do Buriti Bom, fechando-o como uma “fortaleza” e distanciando-o ainda mais do mundo: “Ele falava, e o lugar, aquele Buriti Bom, na sua voz ainda parecia mais isolado e remoto — uma grande casa, uma fortaleza, sumida no não sei”. (p.158)

Desenha-se, dessa maneira, uma inquietante fronteira entre o espaço interior da casa, terreno do humano mas consistentemente imutável, e o espaço exterior da noite e da natureza sertaneja, com seu turbilhão intenso, violento e fugaz. E se uma das dimensões simbólicas da noite é o erotismo e seu inerente movimento para além das determinações da

⁴⁴ Esse início da novela corresponde ao que também se vê em “Campo Geral”, que abre o ciclo de *Corpo de Baile* e nos apresenta o Mutum, lugar algumas vezes referido em “Buriti” porque lá vivia Miguel, o menino Miguilim: “Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d’Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutum” (p.13)

“lei”, também esse movimento não chega, a princípio, a tirar a casa do Buriti Bom de sua imobilidade. Conforme argumenta Heloísa Vilhena Araújo (1992), o Buriti Bom encontra-se no “limiar do mal”, mas tudo que a ele porventura se associe — o desejo, a morte, a passagem do tempo — deve ficar para além desse limiar, o que de fato é explicitado em uma das passagens de “Buriti”: “E o Buriti Bom, com seu largo aconchego, (...) era o fim de um mau mundo, aliviava.” (p.154).

É importante deixar mais claro esse ponto. É verdade que, desde as primeiras páginas da novela, as personagens que vivem na casa do Buriti Bom, exceto a encorujada Maria Behú, caracterizam-se por um natural vigor físico, uma espontânea sensualidade ou uma beleza que se poderia dizer irradiante. Tudo isso expresso numa linguagem plena de registros sensoriais e descrições do corpo. Vejamos. Glorinha, filha de iô Liodoro, tem vinte e três anos, é “cadeiruda” e “seiuda”, com “pele boa e pernas grossas — como as mulheres bonitas do sertão tinha de ser” (p.152); ela “tinha encorpo, tinha gosto, tinha cheiro. Maria da Glória tinha suor e cuspe, como a boca da gente se enche d’água e o corpo dele Miguel latejava; como as estrelas estando” (idem). A moça é comparada ao dia, ao sol, às flores do Buriti, e seus gestos amorosos são tão expansivos quanto inocentes, surpreendendo a cunhada Lalinha e despertando-lhe o desejo: “Glorinha beijava com gula, beijara Lalinha no rosto; mas a outra olhava para a sua ávida boca, como se esperasse tê-la remolhada de leite e recendendo a seio” (p.153). Pode-se dizer que Maria da Gloria é pura afirmação da vida — “Viver sempre vale a pena”, diz ela —, o que, aliás, significaria, em Guimarães Rosa, afirmar insistentemente a alegria, apesar do mal do mundo. Com efeito, Maria da Gloria é ainda intocada pelo mal e pela noite, é a inocência que “ainda não tem segredos”, e por isso mesmo a personagem é a própria reverberação da alegria. Daí o considerável número de passagens em que ela sorri e vem associada a esse sentimento, como destaca Ana Maria Machado (1991, p.97). Assim, Glorinha tem “voz de uma meninota linda, aquela voz bem timbrada, rica de uma calor forte de vovoengo” (p.182), transmitindo sua constante vitalidade. A bem dizer, a personagem só é fígada por algum sentimento de *falta* porque espera, por vezes angustiada, a volta de seu par amoroso Miguel, cuja primeira passagem pelo Buriti Bom dera início a alguma transformação na personagem. Lalinha, por sua vez, tem a beleza de uma “princesa” que só a cidade poderia produzir, com um “corpo diferente de todos, mais fino, mais alvo, cor-de-rosa, uma beleza

que não se sabe — como uma riqueza inesperada, roubada, como uma vertigem...” (p.97). Seu nome, Leandra — em que está presente o radical grego de *andrós*: homem, macho (cf. Meneses, 2010, p.128) — alude a sua sexualidade ambígua e bastante imantada por Glorinha. Seu desejo pela cunhada ganha cada vez mais expressão no decorrer da novela, desde os primeiros passeios que as duas mulheres fazem pelas terras do Buriti Bom, numa intimidade ao mesmo tempo familiar e eroticamente jocosa — “Maria da Glória e Dona Lalinha, sempre muito juntas, soante seus sorrisos e sussurros, num flor a flor” (p.141). Quanto a iô Liodoro, trata-se de um personagem que, como se verifica em outros elementos narrativos de “Buriti”, tem um traço de excesso: seu vigor físico e seu desejo sexual são incomuns — “E ele tem mesmo mais força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular da gente. Não se vê ele estar cansado, presumo que nunca esteve doente.” (p.112); “Carece de mais lazer de catre do que um outro, muito mais” (p.129). Para que se satisfaça sexualmente, precisa sair quase todas as noites para encontrar suas duas amantes — Dionéia e a mulata Alcina, trazida da Bahia — voltando só de madrugada.

No entanto, é fundamental perceber que nada disso ameaça, de fato, a imobilidade do Buriti Bom. Na verdade, só a reafirma. Se iô Liodoro precisa de mulheres que “têm fomes de homem” (p.129), seus encontros acontecem “fora” do espaço hiperprotegido da fazenda em que continua a vigorar a ordem: “E ele, por natureza, bem que carecia, mais que o comum dos outros, de reservar mulher. Mas prezava o inteiro estatuto de sua casa, como que não aceitando nem a ordem renovada, que pare ele já poderia parecer desordem” (p.103); “Dentro de casa, o compadre iô Liodoro é aquela virtude circumspecta, não tolera relaxamento. Conversas leves. Mas, por em volta, sempre teve suas mulheres exatas” (p.112). Se Glorinha esbanja sua beleza e deixa naturalmente aflorar sua sexualidade, seus gestos amorosos vão pouco além de uma inocência infantil — “ela é ainda sadia, simples, ainda nem pecou, não começou. Sempre se vê: se não seus olhos trariam também alguma sombra, sua voz. (...) Maria da Glória é inocente, de uma inocência forte, herdada, que a vida irá desmanchar e depois refazer. A gente pode amar, de verdade, uma inocência?”, pensa Miguel (p.97). Se Lalinha deixa transparecer uma sexualidade ambígua e seus pensamentos expressam contundentes desejos, ela na verdade se reduz a uma “prisoneira”, que foi levada à fazenda numa viagem que se consumou como um “rapto” (p.159), para que fique à espera do marido Irvino como uma “refém de valor” (p.163), submetendo-se às

duras regras de um sistema notadamente patriarcal: “E Dona Lalinha não vai poder sair, jamais, até que envelheça, ou que o carcereiro um dia morra” (p.98).

O fato é que na casa do Buriti Bom, não há, *a princípio*, um movimento que se inscreva como *transgressão* de sua lei antiga, silenciosa e já naturalizada. E se a transgressão é constitutiva do erotismo, como argumenta Bataille (2004), pode-se dizer que, no Buriti Bom, há plena beleza, aberta sensualidade, iluminada presença de “deusas” (p.220), mas apenas insinuado erotismo e irrealizado desejo. Assim, conforme indica a leitura de Araújo (1992), Glória e Lalinha são as reclusas “ninfas em casulo” que ainda precisam passar por uma transformação. Daí que a mesma beleza e sensualidade dessas mulheres correm o risco de se perderem, inúteis:

Do Buriti Bom, que se ancorava, recusando-se ao que deve vir. Como a beleza pode ficar inútil? A beleza das mulheres — que é para criar gozos e imagens? Sua própria beleza. Ali, nada se realizava, e era como se não pudesse manar — as pessoas envelheceriam malogradas, incompletas, como cravadas borboletas; todo desejo modorrava em semente, a gente se estragava, como num principiar, num brejo. (p.199)

No Buriti Bom, ali as pessoas se guardavam. (p.125)

Aquilo era a Família. A roda travada, um hábito viscoso. (p. 198)

Ora, a fronteira que resguarda a casa familiar é justamente o que aos poucos se fragiliza em “Buriti”. Vale anotar que, no espaço *exterior* à casa, estão justamente algumas personagens que se caracterizam pela transgressão e que passam pelo Buriti Bom ou enviam, à distância, os sinais de sua presença. Assim que a ex-prostituta iã-Dijina — com quem iô Ísio, o outro filho de iô Liodoro, se casara — deve morar com o marido na Lapa-Laje, do outro lado do rio, e não pode vir com ele aos encontros familiares. Como destaca Ana Maria Machado (1991, p.100), o nome da ex-prostituta é censurado no Buriti Bom, bem como outros “Nomes-Tabus”, como “Irvino” e o de sua nova mulher, que aliás não consta na novela. No entanto, no Natal, os sinais desse amor censurado aparecem, significativamente, no doce-de-buriti feito pelas mãos da ex-prostituta: “Ainda no dia, iô Ísio trazia o doce-de-buriti, tão belo, tão asseado — aquele doce granulado e oleoso, marrom-claro recendendo a tamarindo e manchando-se, no oscilar, como azeite-de-dendê:

assim só as mulheres sertanejas acertavam de o preparar, com muito amor. Todos sabiam: a mulher — iã-Dijina — o fizera; mas iô Ísio não ousava mencionar-lhe o nome.” (p.191).

É também desse espaço fora da fazenda que chegam, trazidas por iô Ísio, as estranhas figuras encarregadas de fazer feitiços que mobilizem a estancada vida amorosa de Lalinha e tragam Irvino de volta. Primeiramente, passa por ali Dô-Nhã, outra personagem que vive da “banda de lá do rio” (p.169), para fazer um “manejo de forças estranhas” (p.169), isto é, o manejo das forças represadas da noite. Note-se, nesse sentido, como o significante “coisa” — bastante difuso no texto para indicar tanto as figuras esvoaçantes da noite, figuradas pelo Chefe, quanto aquele miolo que se manifesta como “voz de criatura” — apresenta-se nessa passagem para designar a Dô-Nhã e, por extensão, a essência noturna que ela traz para dentro da casa do Buriti Bom: “Todos tinham uma coisa em mente. Dô-Nhã. A coisa era ela.” (p.168, *grifo meu*). Por isso, sua estória constitui-se como signo da transgressão e provocará, por assim dizer, um misto de curiosidade e desconcerto em Glorinha e Lalinha. Dô-Nhã, quando mocinha, vivera, ao mesmo tempo, com quatro homens, todos juntos, numa vereda “sem morador nenhum, nem rastros”, porque romperam com a “lei” — ela, porque fugira do marido momentos depois do casamento para tentar se encontrar com Totonho, “criminoso de morte” que havia sido preso e com quem ela gostava de namorar; e os quatro homens, amigos de Totonho, porque, ao ajudarem Dô-Nhã num mal sucedido plano de fuga, matam dois homens que vinham atrás deles juntos com o Tio da moça. Fugitivos, isolados e com o tempo passando, Dô-Nhã e os quatro homens acabam decidindo, de modo “muito resolutivo, muito pensado”, que eles todos ficariam com ela, o que durou, “assim completo”, dois anos. Ali no Buriti Bom, Dô-Nhã não relata tudo para aquelas “senhoras de tanto bem” porque “até pertencia de ser pecado”, mas também porque essa experiência notadamente erótica escapa, por sua natureza, de um sentido determinado: o “roteirozinho daquilo, não cabia em sentido” (cf. 173-175)⁴⁵. A outra feiticeira que passa pelo Buriti Bom é uma mulher “absurda”, com “cara de

⁴⁵ Sobre o nome Dô-Nhã, vale a pena anotar que Guimarães Rosa esclarece o sentido possível do som “nhã-ã” quando comenta uma passagem de “O recado do morro” em carta a Edoardo Bizarri: “*nhã-ã* = anhangá (o diabo dos índios tupis e guaranis, dado em forma de propósito deturpada, reduzida a ‘fórmula’). (...) Além disso, em NHÃ-Ã (nhã-ã, nhan-an) reluz o ‘esqueleto’, o substrato de nenhum, ninguém, etc. isto é, o nada, a negação = o mal, o diabo.” (BIZARRI, *op.cit.*, p.54). Esse esclarecimento, somado ao fato de Dô-nhã ser chamada de “a coisa”, só reafirma o vínculo da personagem com o “inferno” da noite em “Buriti” e, reversivelmente, com o erotismo, trazendo esses elementos para dentro da casa de iô Liodoro.

assassina”. Seu nome varia — Mariazé, Maria Dá-Quinal, Jiminiana — mas ela se apresenta como “Maria só”. É caracterizada como uma “criatura” noturna, uma “bruxa” que faz o feitiço “à meia-noite” e usa na cabeça um lenço preto, do qual escapa uma franja cujo brilho vem do toucinho de cobra jararaca. Sua “boca só balbuciava, meia torta”, sua voz é “seca, torrada”, e o que ela dizia às vezes “não se compreendia, ela falava um rezado”. Repete-se no texto o termo “coisa”, que também parece se referir a essa figura: “Já estava certa do ao que vinha, vinha para uma coisa, a **coisa**. “(p.211, *grifo do autor*). Ao terminar seu trabalho, quer ir logo embora e diz: “Ôxe, a coisa não está feita?” (cf. p.210-11).

Se a ação das duas feiticeiras noturnas — duas “coisas”, como a morma — gera alguma mudança, ela não será em favor de uma nova ordem: afinal, Irvino não volta. Mas talvez a passagem delas seja o anúncio do momento seguinte da novela, um importante ponto de inflexão do enredo. Trata-se, de modo geral, da decisiva entrada, na casa da fazenda, da voragem da noite, o que leva todas as personagens à realização de um desejo transgressor. Essa leitura é possível porque se articula com o que vimos na análise da escuta de Chefe Zequiel. O fundamental a se destacar é que essa ‘virada’ na novela se dá imediatamente *depois* que o Chefe Zequiel, a “sentinela posta”, é tomado de vez pelas vozes da noite, atingindo aquele estado de criatura, quando não consegue mais relatar o que escuta: “Calava agora o que fino ouvia, não ouvia; sua, a que era uma luta, sob panos pretos (...) E, agora, em piora, mudara (...) Negava-se a relatar o descomposto das visões que seus ouvidos enxergavam. Se assustava de morrer?” (p.215, *grifo meu*). Sem a proteção da sentinela, sem o anteparo de sua linguagem, ocorre notadamente uma intensificação da energia erótica nas personagens, e as interdições que ainda faziam do Buriti Bom um “belo poço parado” não mais resistem e caem uma a uma.

Já nas páginas seguintes a essa fragilização da sentinela, dá-se o primeiro de uma importante sequência de encontros noturnos entre Lalinha e o sogro iô Liodoro, nos quais se instaura, de modo crescente, um jogo bastante erotizado em que a voz ganhará importante função. Esses encontros acontecem no meio da noite, na sala de jantar iluminada pelos lampiões. Ele fica sentado numa cadeira-de-pano, tomando seu “restilo”; ela à sua frente, pronta para servi-lo. Os dois não se tocam a não ser por meio dos olhos, da palavra e da voz.

A bem dizer, no primeiro desses encontros, não há uma declarada aproximação amorosa entre as personagens. Mas se destaca a expressão “minha filha”, usada algumas vezes por Liodoro para se dirigir a Lalinha, enfatizando o seu devido respeito pela nora, mas ao mesmo tempo já delineando o caráter incestuoso de um desejo que as noites seguintes trazem à tona. Também nesse encontro, Lalinha sente-se realizada em seu “dever de servir”, ao fazer companhia a um Liodoro mais “sensível e carecido”. Entre eles, há poucas palavras e “porções de aliviado silêncio”.

Na segunda noite, que “recomeçava no ponto certo a anterior”, Lalinha nota uma substancial “mudança no silêncio” e, com o sangue subindo ao rosto, pergunta-se: “Iô Liodoro saía de seu caráter?”. A moça então percebe: “[Ele] Tomou-a de vista — foi de súbito. Seus olhos intensos pousavam nela”. A voz de Liodoro, antes capaz de projetar o Buriti Bom como uma “fortaleza”, parece finalmente diluir-se em meio ao seu desejo, ao “avermelhado vinhal” de seu rosto: “A voz dele mudara, sobre o trim de titubeio, sob um esforço para não tiritar”. E, com essa voz, ele repete a expressão “minha filha” — “Você tão delicadazinha, minha filha... Carece de tomar cautela com essa saúde” (p.222, *grifo meu*). Mas, dessa vez, essa fala já era um “modo de apenas acariciá-la com as palavras”. Isto é: se antes a expressão marcava a interdição do incesto, agora, ela faz a necessária menção a esse limite, mas justamente para que a voz possa ir além dele, ganhando consistência corpórea e acariciando o corpo de Lalinha. Ou melhor: na voz erotizada de Liodoro, a expressão “minha filha” vibra em seu duplo registro de interdição e gozo. Isso corresponderia, de acordo com Bataille, ao núcleo fundamental da experiência do erotismo como transgressão:

(...) ela [a transgressão] suspende a interdição sem suprimi-la. Aqui se esconde a energia do movimento erótico (BATAILLE, 2004, p.55)

A experiência [do erotismo] leva à transgressão finalizada, à transgressão bem-sucedida que, ao manter a interdição, mantém-na para gozar dela. A experiência interior do erotismo solicita daquele que a prova uma sensibilidade à angústia fundadora da interdição tão grande quanto o desejo que o leva a enfrentá-la. (*idem*, p.59)

Abre-se rapidamente, a partir daí, um inevitável jogo em que, mantida alguma distância física entre Lalinha e Liodoro, o *olhar*, a *voz* e a *palavra* se conjugam para

realizar em alguma medida o desejo de aproximação, ao mesmo em que o lança adiante, expandindo esse mesmo jogo. Lalinha está de penhoar, “vaporosa de leite alva”, desejando “dar-se a uns esses olhos”. Os dois iniciam um diálogo, e a mulher vai encaminhando os olhos de Liodoro pelas partes de seu corpo enquanto as vozes das personagens — com o peculiar ineditismo de Guimarães Rosa ao descrevê-las — insinuam o enlace amoroso. Vale ler toda sequência:

— “Pois, tão linda, a gente mesmo acha, faz gosto...” – ele disse, não se acreditava que sua voz tanto pudesse se mitigar.

— “O senhor acha? De verdade” – ela respondeu: se apressara em responder, dócil, queria que sua voz fosse uma continuação, mel se emendasse com a dele.

— “Linda!” – ele confirmou. E mudara o tom — oh, soube mudá-lo, hábil: dissera-o assim, como se fosse uma observação comum, sã e sem repique. Quem o inspirara? A fino, que desse modo o diálogo podia ser uma boa eternidade. Não, ela não ia permitir que aquelas palavras fenecessem:

— “O senhor acha? — Gosta?” — sorriu, queria ser flor, toda coqueteria sinuasse em sua voz: — “De cara?... Ou de corpo?...” — completou; sorria meiga.

— “Tudo!...” E com a própria ênfase ele se dera coragem. (p.223, *grifos meus*)

É certo que a palavra é elemento central nesse diálogo. Com o olhar de Liodoro seguindo o corpo de Lalinha — “a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés...” —, ela sente que “os olhos e as palavras dele [Liodoro] quentemente a percorriam”. Nos próximos encontros entre sogro e nora, esses mesmos elementos se repetem, intensificados, e Lalinha continua a “oferecer-se mais: em palavras — as coxas, as ancas, o ventre esquivo” (p.226, *grifos meus*). Com efeito, Passos (2000) já destacou que, nesse “intercâmbio simbólico no qual o objeto desejante” é o belo corpo de Lalinha, a palavra é o lugar “em que escoia o desejo, num jogo contínuo e determinante” (p.57). Também Meneses (2010) sublinha o lugar preponderante da palavra, denominando de “erotismo verbal” esse jogo “ao mesmo tempo verbalizado e velado”. A autora ainda chama a atenção para um importante sentido latente no nome de Lalinha, em que:

(...) pode-se ouvir o radical do verbo grego *lalein* = falar. Lalinha: aquela que fala, e que leva o homem a também verbalizar o desejo, substituindo o agir pelo falar, o tocar pelo dizer. (MENESES, 2010, p.127)

O que sigo acrescentando à discussão é o também fundamental lugar da voz, que não se restringe ao suporte dessas palavras e ganha sua própria densidade erótica. Se a palavra recorta, de modo eficaz, cada parte do corpo de Lalinha, se a palavra redesenha, ponto a ponto, esse corpo, é a materialidade da voz de Liodoro que, como expansiva vibração de seu desejo, consegue alcançar e, nesse caso, literalmente tocar o corpo de Lalinha. É o que ela claramente sente e, por isso mesmo, teme uma efetiva aproximação corpo a corpo e volta a marcar a prazerosa distância do jogo, a ser continuamente atravessada por um erotismo pleno de vocalidade. Note-se a passagem:

“— Os seios, tão produzidos, tão firmes...” — era como se a voz dele a pegasse, viesse-lhe ao corpo. Mas, não, não poderia nela tocar, disso não havia perigo. A curta distância — quase arfante — era adorável senti-lo. (p.226)⁴⁶

Um outro ponto merece destaque: nesse contexto em que a voz ganha especial relevância surge uma vez mais (e grifado pelo autor) o significante “coisa”. Aqui, porém, ele sofre um deslocamento de sentido, passando a reverberar a dimensão humana do erotismo, a energia erótica que, se é pouca em algumas pessoas, é bastante intensa em Liodoro e circula por todo o seu corpo:

Admirava-o. Numa criatura humana, quase sempre há tão pouca **coisa**. Tantos se desperdiçam, incompletos, bulhentos, na vaidade de viver. E iô Liodoro, enfreado, insofrido, só o homem de denso volume, carne dura, taciturno e maciço, todo concupiscência nos olhos. (p.223, *grifo do autor*)

Dessa maneira, o significante “coisa” — nas passagens que causam algum estranhamento e que venho recolhendo neste texto — torna-se um dado bastante indicativo dos deslocamentos que se operam nas significações da noite em “Buriti”. A “coisa” atravessa um arco de sentido que parte daquele fundo caótico da noite, quando a expressão

⁴⁶ A bem dizer, também o olhar, em “Buriti”, consegue tocar o corpo do outro. Para isso, os olhos deixam de ser apenas ‘receptores’ do mundo para se tornarem ‘emissores’ de uma ‘energia’ que atua sobre o mundo. Sobre a mulata Alcina, amante de iô Liodoro, diz-se: “Os olhos, quando ela remira, dão para derreter de longe ceras de abelheira e resinas de árvore...” (p.129). Sobre o olhar de Lalinha em direção a Liodoro, temos: “Fitava-o com amor: e era como se tirasse faíscas de uma enorme pedra” (p.231). Também o olhar de Maria Behú (em citação acima) parece ter o poder de amaldiçoar as pessoas, como um “apalpo muito sutil”.

“uma coisa que não é coisa” sugere um ponto fora da linguagem, atrelado ao sem sentido do mal; a “coisa” designa a figuração da noite mais temida pelo Chefe Zequiél, a morma (“mingau-de-coisa”); “coisa” é o termo que identifica as duas mulheres feiticeiras do amor que chegam das fronteiras noturnas do “Buriti Bom”, uma delas com sua notável experiência erótica, a outra, deixando ali uma “coisa feita”; até esse significante despontar num dos momentos mais intensos de “Buriti”, reverberando a carga erótica dos encontros noturnos entre Liodoro e Lalinha⁴⁷.

Ao transitar por esses sentidos, o significante “coisa” também nos revela algo importante sobre o erotismo em “Buriti”: o erotismo é fundamentalmente a possível resposta humana ao “miolo” da noite, que passa a ecoar *dentro* da casa de um Buriti Bom sem sentinela. Dessa maneira, o núcleo da noite que se manifestava como “voz de criatura”, na escuta amedrontada de Zequiél, passa a se manifestar como voz erotizada, como voz da “coisa” humana que atravessa os diálogos de Liodoro e Lalinha. Em síntese: ao se deixarem atravessar pela voragem noturna, os personagens a reverterem em movimento erótico. Nesse caso, a morte de Maria Behú pode ser entendida como a de uma personagem que não elabora essa resposta, que se fixa na interdição do desejo e, por isso, termina vencida pela noite (ao mesmo tempo em que a dilui com o poder de suas rezas).

É por via dessa reversão erótica que algumas mudanças fundamentais se operam no Buriti Bom. Se a beleza das mulheres — “que é para criar gozos e imagens” — corria o risco de ficar inútil, os encontros noturnos levam Lalinha a uma nova percepção, a de que sua beleza finalmente servira: “No leito: exultou. Borbulhavam-se afãs, matéria de pensamento. (...) Ela se disse: sua beleza se empregara, servira. Adormeceu assim. Muito” (p.224). Se toda a casa, antes, “se ancorava”, no final da narrativa ela já mal se fixa na corrente do mar noturno: “À noite, o Buriti Bom todo se balançasse, feito um malpreso barco, prestes a desamarrar-se, um fio o impedia” (p.237). Se a “coisa” era o mal iminente a ser vigiado pelo Chefe Zequiél, ela será finalmente transformada, pelos gestos humanos, em “milagre” amoroso: “e o amor era o milagre de uma coisa.” (p.257)

⁴⁷ Em “Dão-lalalão”, outra narrativa com elementos notadamente eróticos de *Noites do sertão*, também se alude à vitalidade do desejo como um “vibrar de coisa”: “Soropita se inteirava, congado, retranqüilo, Doralda era sua fome pedida, nem os salteios do dia, de fadiga, pareciam deixar rastro, a vida era um vibrar de coisa, uma capacidade” (p.852)

Para não me distanciar das questões centrais dessa análise de “Buriti”, não me deterei nas outras duas transgressões de caráter incestuoso que tiram o Buriti Bom de sua imobilidade: Maria da Glória se entrega à “gula” do feioso nhô Gualberto Gaspar, que, no dizer da moça, é “amigo nosso, quase de casa” (p.249), e Lalinha se aproxima sexualmente da cunhada Glorinha. Tudo se desenrola depois de uma noite em que Lalinha joga bisca com Liodoro e sussurra frases que o convidam a olhar seu corpo, enquanto Glorinha conversa com Gualberto Gaspar e também se expõe aos olhos e ao desejo do vizinho. Importa sublinhar que é justamente iô Liodoro — cuja presença na casa equivalia a de uma “lei” que aprisionava as “deusas” — quem parece convidar todos à expansão amorosa. Iô Liodoro de repente “quis mais” e fez com que fosse servido um ‘mágico’ vinho ou licor de buriti, que “fala os segredos dos gerais” e põe em movimento a “vida”:

Mas assim iô Liodoro, se alargando no contentamento, quis mais: fez o que nunca acontecia no comum — mandou que Glorinha trouxesse também o vinho. O vinho-doce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva. (...) Ria-se; e era bom. Bebia-o Lala, todos riam sua alegria, era a vida. Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preito. (p.232)

Esse trecho necessariamente nos remete à paisagem dessa narrativa de Guimarães Rosa, especialmente à palmeira que dá título ao romance: o buriti. Nos limites da fazenda, destaca-se o antiquíssimo Buriti-Grande, com mais de setenta metros de altura. Aos pés dele, fica o chamado Brejão-do-Umbigo, com seus “mais de vinte alqueires de terreno perdido”, em torno do qual se desenha um arco de buritis. Assim como a noite, esses elementos da natureza são da ordem do excesso e textualmente imantados por uma forte carga simbólica. Diferentes leituras críticas já anotaram passagens do texto rosiano que projetam o Buriti Grande como um imponente símbolo fálico⁴⁸. Cito alguns trechos da novela:

E o Buriti-Grande. Teso. Toroso. (p.120)

O sol sustenta um grande sossego. O Buriti-Grande, um pau-real, na campina, represando os azuis e verdes. (p.125)

⁴⁸ Lima (1974), Machado (1991), Meneses (2010), entre outros.

E o desenho limite desse meio torvo, eram os buritis, a ida deles, os buritis radiados rematados como que por armações de arame, as fronte arrepiadas, mas sobressaindo delas, erecto, liso, o estipe — a desnudada ponta. Sobrelanço, ainda — um desmedimento — o buriti-grande. (...) mas a pura luz de maio fá-lo maior. Avulta, avulta sobre o espaço do campo. O mais, imponência exibida, extrovenga, chavelhando nas grimpas” (p.133-34)⁴⁹

E em noite clara, era espectral — um só osso, um nervo, um músculo. (p.145)

Quanto ao Brejão-do-Umbigo, trata-se de um espaço que não pode ser dominado pelo homem — “não se pode aterrar, esgotar as águas, talar valas” (p.110), “impossível de drenar e secar aquela posse, não aproveitada” (p.116) — e, com “seu chão ladrão de si mesmo” (p.180), o Brejão parece não ter fundo. Ele é de uma latejante ambiguidade. É lamacento, tem maus-cheiros, dá febres e leva à morte: dois homens, febris, emagreceram até a morte ao lado do Brejão — “O Brejo matava” (p.145). Mas esse espaço primitivo também resguarda, fora do domínio humano, a vida de um “oásis”: “O brejão era um oásis, impedida a entrada do homem, fazia vida” (p.116). Suas flores, “a olímpia, a dama-do-lago, a gogóia, o golfo-da-flor-branca, a borboleta, a borboleta-amarela, as baronesas” (p.225), remetem ao feminino e ao sexo: “Flores que deixam o grude dum pó, como borboletas pegadas; cheiram a úmido de amor feito” (p.145). Também vale destacar a continuidade que o Brejão-do-Umbigo mantém com a mata — “Todo um país de umidade, diverso e enganoso, ali principiava. Dava-se do ar um visco, o asmo de uma moemoência, de tudo o que a mata e o brejão exalassem” (p.132) — bem como a relação que a mata, por sua vez, estabelece com a noite: “Lá dentro, se enrolava o corpo da noite mais defendida e espessa” (p.133).

A paisagem relaciona, portanto, dois universos antagônicos. Altíssimo e ascendente, duro e solar, o Buriti Grande. Centro originário sem fundo, pesado e aquoso, noturno e resguardado, o Brejão-do-Umbigo. Mas é o Buriti-grande que, ligando a terra ao céu, inequivocamente domina todo o espaço: “O Buriti-Grande — igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cerca, todo o buritizal.” (p.144); “Era o maior, perante tudo, um tanto fora da ordem da paisagem. Sua presença infundia na região uma sombra de soledade. Ia para o céu — até

⁴⁹ De acordo com dicionário Aurélio, um dos significados de “estrovenga” é “pênis”.

setenta ou mais metros, roliço, a prumo — inventando um abismo” (p.134). Mais do que isso, o Buriti-Grande é, simbolicamente, um *axis mundi*, um poste sagrado que, de acordo com Mircea Eliade (1991, 1992), constitui o “centro” do mundo, lugar que, em diferentes culturas, passa a ser chamado de “umbigo do mundo”. Assim, é a presença do Buriti-Grande que parece nomear o Brejão-do-umbigo. E será em torno dele que, num belo trecho da novela, imagina-se que as mulheres movidas pelo aberto desejo amoroso fazem roda e oferendas à descomunal palmeira: “Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande. (...) Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dionéia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores” (p.134).

Constituindo-se, portanto, como poderoso eixo organizador do mundo e como evidente símbolo fálico, o Buriti-Grande também nos diz, nessa novela de Guimarães Rosa, que a experiência *humana* do erotismo é capaz de, em alguma medida, abarcar a massa primitiva que pulsa na água letal e fértil de um brejão ou a voz que irrompe das profundezas caóticas e perigosas da noite, para tecê-las nas raias infinitas do desejo.

Capítulo 5

O recado da voz

*A gente sabe que esses silêncios
estão cheios de mais outras músicas
“Cara-de-bronze”*

No desenho mais amplo desta tese, a leitura de “O recado do morro” conduz a uma importante passagem na questão da vocalidade em Guimarães Rosa. Se os ruídos animais de “Meu tio o Iauaretê” ou a vertigem sonora das noites de “Buriti” levaram-nos a escutar uma voz que soa “aquém” de um sentido, em “O recado do morro” apreende-se uma voz que ressoa junto ao sentido das palavras de um recado, mas vai “além” delas. Isso significa que, atravessando a própria linguagem, a voz que é origem de toda a narrativa — o “grito” silencioso do Morro da Garça — tem o poder de invocar uma série de recadeiros a passar adiante um aviso de traição e morte, percorrendo uma viagem cujo fim é salvar a vida do enxadeiro Pedro Orósio.

O enredo básico de “O recado do morro” trata da revelação desse recado, que só aos poucos ganha sentido, conforme é elaborado por sete recadeiros: Gorgulho, um velho meio ranzinza, orgulhoso, que vive isolado numa lapa cercada por urubus; seu irmão Catraz, um “bocó”, doido inventor, que também mora em uma gruta; Joãozezim, um menino ladino; Guégue, outro “bobo”, portador de bilhetes, doces e objetos entre duas fazendas; Nominedômine, ensandecido ‘profeta’ apocalíptico que anda seminu e aos gritos pelo sertão; Coletor, maluco que se diz riquíssimo e obsessivamente contabiliza sua fortuna nas paredes de uma igreja; e, finalmente, o poeta e cantador Laudelim Pulgapé, homem “alegre e avulso” (p.83). Formado por seres loucos ou quase loucos, uns ingênuos e mais recolhidos, outros inflamados e verborrágicos, esse grupo soma-se a outros tantos seres rosianos marcados por um traço extraordinário e por vezes marginalizante, mas que parece ser a condição de uma percepção afinada com as dimensões pouco racionais do sertão. Essa percepção, em “O recado do morro”, realiza-se numa corrente dinamizada pela voz e que depende, conforme será argumentado, de uma escuta singular, para além do sentido das palavras do recado.

Com uma inegável margem de mistério, o recado ganha sentido de modo aparentemente caótico, pois cada recadeiro o modifica a seu próprio gosto, elaborando um texto que corre aos pedaços de boca em boca até ganhar a forma organizada de um poema narrativo. Aqui, portanto, diferentemente de “Buriti” e “Meu tio o Iauaretê”, a voz da natureza humaniza-se ao transitar por seus mediadores, chegando à expressão do canto e a uma composição artística capaz de transmitir a Pedro Orósio o aviso que nascera das entranhas da terra.

Essa viagem do recado, como anota Wisnik (1998), está entrelaçada com uma viagem de conhecimento da geografia mineira. Pedro Orósio é guia de um grupo que leva o naturalista estrangeiro seo Alquiste (ou Olquiste) para observar, coletar amostras e registrar, em sua caderneta e com sua câmera “codaque”, tudo que lhe chama a atenção em diferentes regiões de Minas Gerais. A viagem de ida e volta parte de Cordisburgo em direção ao norte do estado, atravessa o rio São Francisco e chega aos chamados campos gerais, terra onde nascera Pedro Orósio. Em um grupo de cinco, seguem ainda o religioso Frei Sinfrão, o fazendeiro de gado seo Jujuca do Açude e, no fim da comitiva, o tropeiro Ivo Crônico, com os burros de carga. Ivo Crônico parece ser um bom camarada de Pê boi, mas planeja uma vingança contra o enxadeiro, que é corpulento, simpático, “bandoleiro namorador” e, por certo “divertimento de indecisão”, vive “tirando as namoradas” de outros, inclusive a de Ivo Crônico, provocando o ódio de muitos rapazes (p.32).

As leituras críticas de “O recado do morro” trabalharam com os mais diferentes elementos dessas “duas viagens” — a da comitiva guiada por Pê-Boi e a do recado. No primeiro caso, já foram bastante investigados os elementos cosmológicos — a maioria, aliás, indicada pelo próprio Guimarães Rosa a Edoardo Bizarri — em torno dos nomes das fazendas que acolhem os viajantes e dos nomes dos comparsas que tentam matar Pedro Orósio. Todos se associam a nomes de corpos celestes. A sequência de donos de fazenda — Juca Saturnino, Jove, D. Vininha, Nhô Hermes, Nhá Selenia, Marciano e Apolinário — e a lista dos traidores — Ivo Crônico, Jovelino, Veneriano, Zé Azogue, João Lualino, Martinho e Hélio Dias Nemes — correspondem, respectivamente, a Saturno, Júpiter, Vênus, Mercúrio, Lua, Marte e Sol. No centro desses astros, como protagonista do conto, está Pedro Orósio, também chamado de Pê-Boi e Pedrão Chãbergo, representante da Terra: o nome Pedro remete à pedra; *Óros*, em grego, à montanha; *Chã*, a chão; *Berg*, em alemão,

à montanha (cf. MENESES, 2010, p.183). Além disso, há uma insistente presença do número sete: sete planetas ao redor de Pedro, sete fazendas, sete inimigos, sete recadeiros, além de outras menções a esse número, como os sete salões da gruta de Maquiné, o colar de sete voltas na moça de um retrato (p.56), o “sete-pernas Pê-Boi”, que caminha a largos passos (p.29), os sete fôlegos de Nominedômine (p.76), etc. Considerando esses elementos, somados a algumas referências bíblicas (como o outro nome de Gorgulho, Malaquias, ou o discurso apocalíptico de Nominedômine), a crítica identificou diferentes matrizes para essa configuração planetária e elaborou interpretações bastante convincentes que exploram a função simbólica de cada personagem no transcorrer de uma viagem celeste plenamente integrada a uma viagem pelo sertão⁵⁰. Quanto à viagem do recado propriamente dito, Adélia Bezerra de Meneses (2010) analisa, com o recurso das cores, todos os fios que tecem a mensagem, destacando as contribuições de cada recadeiro, com as variações de sentido em expressões e palavras, até esses elementos se rearticularem, em um notável salto que só o gesto da arte pode fazer, na canção do poeta Laudelim.

Ainda retomarei elementos dessas análises; no entanto, o objetivo desta leitura não é sublinhar a variação dos elementos textuais do recado ou as analogias cosmológicas de uma travessia pelo sertão, já devidamente analisadas pela crítica, mas tentar agregar a essas “duas viagens” uma *terceira*: a viagem que se faz por meio da voz. Em outros termos, o objetivo é escutar nas transmissões do recado uma dinâmica mais propriamente vocal, questão até certo ponto indiciada pela crítica. O mesmo ensaio de Meneses (2010) afirma que o conto “manifesta a força da oralidade”, e a autora sublinha a extensão da escuta de Laudelim Pulgapé ao receber a fala do Coletor: “Com efeito, imerso na sua escuta interna, receptivo e perceptivo, Laudelim ouvira os recadeiros todos, a cultura do sertão, a voz da terra, ouvira o Gorgulho, ouvira o Morro” (*idem*, p. 208). Wisnik (1998) enfatiza uma

⁵⁰ Não me estenderei nesse conjunto de leituras, até porque o conjunto de relações é bastante amplo. Heloísa Vilhena Araújo (1992), por exemplo, identifica, em “O recado do morro”, “vários sistemas de pensamento — platonismo, neoplatonismo, judaísmo, milenarismo, concepções orientais (babilônica e persa) em suas formas cristã e gnóstica —, que se articulam e se superpõem sem se deformar (*op.cit.*, p.101). O trabalho de Ana Maria Machado (2013), centralizado nos nomes das personagens, refere-se ao “sinfronismo” ao tratar do personagem frei Sinfrão e, por fim, argumenta que, na luta final, “Pedro é também o mundo cristão que chega para dominar o mundo pagão da Antiguidade, em seus deuses do Olimpo” (p.109). Já Wisnik (1998) recupera a “tradição esotérica islâmica” e consegue relacionar inclusive cada um dos sete recadeiros aos referidos corpos celestes, que simbolizam, nessa tradição, “canais de conhecimento” de uma viagem espiritual (p.168).

questão fundamental quando se trata de um recado transmitido por via da oralidade: a *interação* entre emissor e receptor. A partir de Bakhtin, o crítico nos lembra de que o processo de significação não depende somente da palavra, mas de todo um “complexo sonoro” em que o “acento apreciativo”, com suas entoações, inclinações e “harmônicos” semânticos, modula o sentido, sempre “migrante e mutável” a cada particular interação social (p.162). Essa perspectiva permite entender que, em “O recado do morro”, o “percurso da mensagem” dá-se pela palavra, mas “deslizando entre interlocutores que imprimem seus acentos peculiares ao movimento do sentido, fazendo de cada recepção o lugar de uma nova emissão que confirma seu trânsito” (p.163). Bento Prado Jr. também assinala a questão da voz ao enfatizar que o recado origina-se nesse “ponto zero da humanidade e da cultura, na própria Natureza”, quando o Morro da Garça “se põe a falar”, deixando de “ser paisagem, para assumir a Voz, para tomar a Palavra” (PRADO JR., 1985, p.212); além disso, o autor sublinha a importância da personagem Gorgulho e de sua escuta, como indicarei a seguir.

É possível dar extensão a essas anotações críticas sobre “O recado do Morro” e buscar captar uma terceira viagem sob a fundamental perspectiva da vocalidade. Para isso, vou me deter na primeira transmissão do recado — do Morro da Garça para Gorgulho — de modo a pontuar, na especificidade que ganham neste conto, aqueles elementos centrais de toda voz: o seu poder de invocar uma escuta e convocar a adesão de outras vozes, bem como sua inerente ressonância de sentido. Em seguida, retomarei a *viagem da voz* entre os outros recadeiros.

5.1 Um morro que não ecoa

De início, cabe chamar a atenção para algumas características de Gorgulho. Ele é o primeiro receptor da mensagem porque tem absoluta proximidade com a terra. Como nota Machado (2013, p.95), o nome “Gorgulho”, além de se referir ao orgulho que caracteriza a personagem, é “também aplicado a pedrinhas, cascalho e fragmentos de rocha, a bancos de areia e depósitos sedimentares”, o que, de acordo com a autora, já capacita a personagem para escutar o recado da grande pedra que é o Morro da Garça. Além disso, afirma Bento

Prado Jr., o personagem vive “nos confins da humanidade”, no “limiar que separa natureza e cultura” — numa posição equivalente, portanto, a do sobrinho do Iauaretê e de Chefe Zequieli — e, por isso mesmo, é “capaz de auscultar a linguagem em estado selvagem”, a “voz anônima” do morro (*op. cit.*, p.220). Na gruta onde o personagem vive há mais de trinta anos, dois dos três salões são “clareados, por altos suspiros, abertos nos paredões” (p.42) e, no seu ponto mais recôndito, há um dado geográfico que merece ser destacado:

O salão mais derradeiro é que era sempre escuro, e tinha no meio do chão um buraco redondo, sem fundo de se escutar o fim duma pedra cair; lá a gente não precisava entrar — só um casal de suindaras certos tempos vinha, ninhavam, esse corujão faz barulho nenhum (p.42-43).

Trata-se de um ponto de vertigem do conto, buraco sem fim, abertura para a profundidade imensurável da terra, espaço fora humano, mais uma vez resguardado por corujas (lembre-se de “Buriti”). Gorgulho é o único personagem a se aproximar desse silêncio ctônico que sobe pelas beiras dessa garganta escura, o que parece dar à personagem algo como uma fina sensibilidade para captar a voz silenciosa do Morro da Garça.

Assim, quando o grupo guiado por Pê-Boi se aproxima de Gorgulho, esse velho eremita vem caminhando pela estrada já imerso, por assim dizer, numa dupla camada de silêncio, o de certa “surdez” que caracteriza a personagem e o estranho silêncio que se impõe em pleno dia do sertão: “Devia de ouvir pouco, pois a comitiva quase o alcançara e ele ainda não dera por isso. Ora, pela calada do dia, ali é lugar de muito silêncio” (p.38, *grifo meu*). É interessante perceber que, se a expressão popular “na / pela calada da noite” indica não apenas o silêncio absoluto (calada = “cessação de ruído”, “silêncio total”), mas também que uma ação se dá “às escondidas”, “às ocultas” (*cf. Novo dicionário Aurélio*), a invenção rosiana “pela calada do dia”, além intensificar o silêncio do lugar, sugere, de modo sutil, que algo igualmente “oculto” e “às escondidas” está prestes a acontecer. E, de fato, o extraordinário se apresenta: o regrado Gorgulho, que vinha com uma roupa antiga, “mas limpa, sem desalinho nenhum (...) composto, sem em ponto nenhum desleixar-se”, de repente passa a gritar e se agitar, “se desbrachando em gestos e sestros” (p.38). Sem que o leitor saiba, o grito do Morro, oculto em meio ao silêncio e vibrando ele mesmo como silêncio, passa a ser escutado.

O espanto de Gorgulho incide notadamente em sua voz. Com “uma voz irada”, o personagem se expressa de modo “ecfônico” — para recorrer mais uma vez mais ao dicionário, “ecfonema” é “a elevação repentina da voz, com exclamações e frases incompletas em consequência de paixão ou de fato surpreendente”. A paixão ou, de acordo com o texto rosiano, a “fúria” que toma a personagem parece ser efeito tanto de sua possível loucura — afinal, como quem falasse sozinho, ele passa gritar frases soltas ao ar — quanto de sua forte recusa em escutar um “conselho” que mal compreende: “— Não me venha com loxías! Conselho que não entendo, não me praz: é agouro” (p.38). No entanto, subitamente a personagem silencia e se põe, atentamente, a escutar o Morro da Garça:

E [Gorgulho] prestava atenção toda, de nariz alto, como se seu queixo fosse um aparelho de escuta. Ao tempo, enconchara mão à orelha esquerda. Alguém também ouvira? Nada, não... (p.38, *grifo meu*).

É importante sublinhar essa imagem de Gorgulho, que levanta o nariz, expondo o queixo e, pode-se imaginar, a garganta, como um “aparelho de escuta”. Essa inusitada imagem leva à hipótese de que essa “escuta” se daria menos por via da orelha esquerda de um personagem que “escutava reduzido” (p.41), mas sobretudo por uma reverberação da voz do morro na voz do Gorgulho, como se o morro fizesse ecoar seu grito silencioso num “aparelho de escuta” que nada mais é que a extensão do aparelho vocal. Em outros termos, haveria aí um deslocamento da comum vibração do aparelho auditivo para uma vibração *voz a voz*. Assim, à revelia do próprio recadeiro, a sua voz parece ser em alguma medida tomada pela voz do morro; daí Gorgulho ficar repentinamente ecfônico. Dessa maneira, o silêncio vibrado pelo morro simplesmente passa e, ao passar, já poderá vibrar como grito humano destinado à palavra, ao canto e, fundamentalmente, à afirmação da vida de Pê-Boi. Gorgulho tenta aos poucos se recompor dessa voz, por assim dizer, urgente e impositiva — “a gente notava quanto esforço ele fazia para se conter, tanta perturbação ainda o agitava” — e, antes de tentar dizer aos viajantes o que escutara, o personagem ainda “engolia seco, seu gogó sobe-descia” (p.39).

Entender a passagem do recado como ressonância de uma voz em outra voz parece remeter ao mito de Eco. De modo geral, a hipótese seria de que, como uma corrente sonora, a voz do morro ecoaria na cadeia de vozes dos recadeiros. Essa relação também se deve a

algumas menções importantes a esse fenômeno sonoro desde as primeiras páginas da narrativa. Vejamos. Na descrição das características geográficas da região cortada pela “estrada-mestra” seguida por Pê-Boi, a paisagem se expande em uma série infinita de montanhas: são “montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação” (p.29); para além do Morro da Garça, veem-se “outras montanhas”, as montanhas da Serra da Diamantina e “sobre essa, o estender-se de estratos”. Além disso, as formações rochosas de origem calcária têm vários espaços ocos, como “funis de furnas, antros e grotas”, “cavernas”, “lapas com salitrados desvãos”, “criptas”, “cafurnas” etc. (p.29-30), formas nas quais se projetam, por analogia, as partes do corpo humano — há “gargantas”, “goelas da terra”, “bocas para morder” —, num processo recorrente em Guimarães Rosa, como também já notara Meneses (2010). Assim, essa terra sertaneja qualificada de “maravilha” é capaz de produzir “belo eco”: “Por lá, qualquer voz volta em belo eco” (p.29).

No encontro da comitiva com Gorgulho, há novas menções ao eco. Assim que a personagem escuta o morro, seus gritos “repercutiam, de tornavoz nos contrafortes e paredões da montanha, perto, que para tanto são melhores aqueles lanços” (p.38, *grifo meu*). E Pedro Orósio, ainda bem longe de se reconhecer como destinatário do recado, dá pouca atenção ao eremita e, por “desfastio”, também faz os montes ecoarem, bradando um chamado típico dos roceiros:

— E-ê-ê-ê-ê-eh, morro!... — bradou então Pê-Boi, por desfastio. Mas fazendo à moda certa de ecar do povo roceiro serrano, por precisão de se chamarem pelo ermo de distâncias, monte a monte: alongando o *eh*, muito agudo, a toda a garganta, e dando curto com o nome final, tal uma martelada, que quase não se ouve, só o seu dono entende. (p.41, *grifo meu*)

Primeiramente, é no mínimo curioso perceber que o brado de Pê-Boi compõe-se de uma cadeia sonora, ela mesma ecoante, de sete “ês” — E-ê-ê-ê-ê-eh — que termina se dirigindo ao “morro”. Significativamente, ao ser dita por de Pê-boi, essa cadeia termina ambigualmente por afirmar, em primeira pessoa, eu “morro”. Teríamos, nessa perfeita síntese vocal pontilhada no texto rosiano, um elemento antecipatório — aliás, bem ao gosto de Guimarães Rosa — da própria viagem do recado pelos sete recadeiros e de seu sentido mais nuclear. Sem saber, Pê-Boi anuncia, ele mesmo, o destino de morte que lhe é tramado.

É igualmente importante perceber que esse brado também está ali para que, na sua exata sequência, haja uma observação sobre o Morro da Garça:

Perspeito, em seu pousado, o da Garça não respondia, cocuruto. Nem ele, nem outro, aqui à esquerda, próximo, superno, morro em mama erguida e corcova de zebu. (p.40, *grifo meu*)

O Morro da Garça não ecoa. Há que se perguntar por quê. Para isso, será fundamental atentar brevemente para alguns aspectos do mito de Eco, que retomo a partir de observações feitas por Cavarero (2011). Como se sabe, depois de ludibriar Juno, impedindo-a de surpreender outras ninfas que se deitavam com Júpiter, a ninfa Eco recebe um castigo: ela não pode se calar quando lhe falam, nem pode ser a primeira a falar, isto é, sua voz somente ressoa as palavras que escuta, sem que a ninfa tenha qualquer controle sobre essa manifestação vocal (OVÍDIO, 1983, p.58). Eco não toma a palavra, não pode dar início a qualquer fala e nem mesmo interrompê-la. Isso se evidencia no suposto diálogo que estabelece com Narciso. Apaixonada, a ninfa aproxima-se às escondidas do lugar onde está o belo jovem, que pergunta: “Aqui não há alguém?”. Eco devolve-lhe somente as últimas palavras, e o sentido que por acaso se configura na sua voz abre um jocoso diálogo que parece se estabelecer entre as duas entidades míticas. Mas como pura repetição sonora, a voz de Eco é, a rigor, *esvaziada* de sentido. Eco não fala. Assim que o próprio corpo da ninfa, ao ser desprezada por Narciso, também vai se esvaziar até se tornar só voz e pedra: “Sobrevivem, no entanto, a voz e os ossos. A voz persiste; os ossos, dizem, assumiram aspecto de pedra” (*idem*, p.59). Como observa Adriana Cavarero, o efeito de duplicação dos sons na voz de Eco corresponde a um “espelho sonoro” que subtrai todo registro semântico: “Mais que repetir palavras, Eco repete sons”. Quando há componente semântico em sua voz, ele não depende da intenção de Eco, e surge por efeito do ilusório diálogo com Narciso, que apenas recebe de volta suas próprias palavras, assim como se dá com a sua imagem no espelho d’água. Em seu “mecanismo involuntário de ressonância”, Eco é, portanto, “pura *phonè*”. (cf. CAVARERO, *op. cit.*, p. 194-197). Mas talvez bastasse recorrer a Guimarães Rosa para entender que o eco é oco de sentido, como sutilmente nos dizem uns pássaros do conto “Minha gente”, de *Sagarana*: “— Éco! Éco! - gritavam os tucanos verdes. — Óco! Óco! - ralhavam os tucano-açus.” (p. 258).

Ora, o Morro da Garça é o absoluto contrário disso. Ele é origem do recado e, no seu grito silencioso, há plenitude de sentido, ainda que esse sentido deva se revelar na linguagem humana. Em outros termos, o Morro da Garça é que tem o poder inaugural da voz e da palavra, deflagrando uma viagem que, notadamente, se faz cumprir, vencendo a contenda entre vida e morte. Ou ainda: o Morro da Garça emite, fundamentalmente, uma voz criadora que, ao final de seu percurso, encontra na criação humana e artística sua mais plena reverberação. Centro vital e originário dessa narrativa rosiana, o Morro não poderia, portanto, fazer eco a qualquer outra voz.

Nesse caso, talvez nem mesmo as falas dos recadeiros possam ser entendidas como “eco” da voz do morro. Afinal, o recado não se formula pela simples repetição, mas por um processo de adesão e acréscimo entre os recadeiros, que contribuem com seu traço pessoal ou, por assim dizer, autoral. Nos termos de Meneses (2010, p.96), trata-se de “um processo de incorporação de ideias, sensibilidade pessoal, valores, visão de mundo que formatará a recepção-emissão dessa mensagem, numa cadeia de recadeiros que imprimirão sua marca a cada transmissão”. Assim, mesmo as palavras que são claramente repetidas desde a primeira versão do recado (como “rei”, “traição”, “festa”, “morte”) não perdem força expressiva; ao contrário, encaminham-se, por efeito de repetições e deslocamentos, para o sentido a que, tudo indica, foram destinadas. Quanto à voz propriamente dita, basta lembrar que outra característica determinante do eco é o fato de ele perder potência sonora e esvair-se no silêncio, no nada. Isso também está bem distante da *viagem da voz* junto ao recado. Além de ganhar maior contorno no seu modo de expressão, transitando da primeira gritaria do Gorgulho ao canto do Laudelim, a voz se conjuga de tal maneira à palavra que leva ao nascimento de uma canção, quando a palavra poética traz nela mesma uma voz, “melodiã” (p.98).

Se a viagem da voz em “O recado do morro” corresponde a uma ascensão de sentido, a noção de eco mostra-se insuficiente para, digamos, ‘dar conta do recado’. É fundamental, portanto, voltar ao conto para tentar apreender mais detalhadamente seu particular modo de ressonância.

Continuemos com Gorgulho. Logo após dizer que o morro estava “avisando de coisas”, o velho passa a ser inquirido pela curiosa comitiva. Mas para esse orgulhoso

“mestre da desconfiança”, o brado por “desfastio” de Pê-Boi havia soado como início de uma zombaria, e o velho mais uma vez se recolhe, sentindo que “gastara voz” à toa: “Gastara voz, saíra de si, agora estava aquietado, cansado quem-sabe” (p.40). De fato, Frei Sinfrão e seu Jujuca fazem alguns gracejos em torno de um esquisito “*Troglodyt*” do sertão. Com a insistência de Pê-Boi, Gorgulho volta a responder algumas perguntas sobre a gruta onde mora ou sobre seu irmão Zaquias. Em alguns momentos, porém, a fala da personagem resvala na incomunicabilidade, justamente porque diferentes elementos vocais se sobrepõem a qualquer palavra e obscurecem o sentido:

Mas ele respondia às perguntas, sempre depois de matutar seu pouco, retorcendo o nariz e bufando fraco. A fala dele era que não auxiliava o se entender — às vezes um engrol fanho, ou baixando em abafado nhenhéném, mas com partes quase gritadas. Em cada momento espiava, de revés, para o Morro da Garça, posto lá, à nordeste, testemunho. Belo como uma palavra. (p.42)

Essa fala ao mesmo tempo enrolada, abafada e gritada mal se alça à linguagem e, por isso mesmo, contrasta fortemente com a beleza da palavra aludida na beleza do Morro da Garça. Essa voz remete, inclusive, àquele *nhenhéném* do sobrinho do Iauaretê, operando aquém do sentido. Pouco depois, porém, Gorgulho tentará dizer o que escutara do morro e, nesse caso, sua voz sofre uma decisiva mudança, rapidamente sentida pelo estrangeiro seo Alquiste:

(...) seo Alquiste punha uma atenção aguda, quase angustiada, nas palavras de Gorgulho — frei Sinfrão e seo Jujuca se admiravam: como tinha ele podido saber que agora justamente o Gorgulho estava recontando a doidice aquela, de ter escutado o Morro gritar? Pois falava:

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

— “*Vad? Fara? Fan?*” — e seo Alquiste se levantava. — “*Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!*” — ele falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho ele pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo.

Mas se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre ele e o estranho: porque ele ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. Os dois se remiravam. (.....) (p. 47-48, *grifo meu*)

Não me deterei nos aspectos textuais da fala de Gorgulho, com os primeiros elementos de um recado ainda em começo de viagem. Importa apenas sublinhar que a desarticulação de sentido ainda permanece, em boa medida, nessa fala da personagem. O texto, a rigor, diz pouco. E para o estrangeiro seo Alquiste, atentamente à escuta, essas palavras quase nada significam. Em contrapartida, o que fundamentalmente se altera em Gorgulho é a reverberação de sua voz. É ela que capta a atenção de seo Alquiste e interpela uma escuta. Nos termos do conto, é o “acalor da voz” que, beirando o mistério, faz o naturalista pressentir a *importância* da mensagem. Mais do que isso, essa voz dá abertura à possibilidade de *haver sentido*, fazendo correr entre as duas personagens “algum entendimento”.

Para contrastar ainda mais voz e palavra nesse momento da narrativa, vale atentar para a operação empreendida pela comitiva. Intrigados com a fala do eremita, os viajantes se mobilizam para traduzi-la para o naturalista alemão. Forma-se uma corrente em que Pê-Boi reproduz algo para Frei Sinfrão, que conta “revestido” para seo Alquiste; também seo Jujuca tenta “falar estrangeiro” com Sinfrão; e, Alquiste, por sua vez, fala com o frade, que repassava a “concoversa” para Pê-Boi (p.48-49). Mas essas idas e vindas da fala de Gorgulho pelo campo palavra, em vez de potencializar a transmissão do recado, enfraquecem-na. Aquela interpelação e possível entendimento que haviam se estabelecido por meio da voz terminam por se perder: “Ao fim de tanto transtorno, o rosto de seo Alquiste se ensombreceu, meio em decepção; e ele desistiu, foi se sentar outra vez no pedaço de pedra” (p.49). O próprio Gorgulho, depois de tentar passar o recado e sair de sua “mania”, desencanta-se: “Do Gorgulho ninguém queria escarnir, mas todos estavam risões, porque ele tinha quebrado seu encanto, agora chega caceteava” (p.49).

Em síntese, recuperando essa última sequência, temos, primeiramente, uma fala que se reduz a um engrol quase sem sentido; em seguida, desponta a fala do recado, quando a relativa desarticulação da mensagem é atravessada por uma voz já de outra natureza, com um “acalor” capaz de ativar uma escuta e lançar adiante a *importância* da mensagem; e, por

fim, o “encanto” se quebra, e o velho Gorgulho decide partir em direção à gruta de seu Irmão Zaquias. O momento em que se enuncia o recado parece ser um instante de ruptura, em que algo de extraordinário se dá com a voz. Ela ressoa para além da palavra dita e, a bem dizer, a própria voz de Gorgulho consegue ir além de si mesma, expressando mais do que aquele limitado e abafado “nhenhênm”. Na enunciação do recado, parece entrar em jogo uma outra voz que vibra junto à voz da personagem Gorgulho. E que ‘outra voz’ seria esta senão a do Morro da Garça? Para tentar apreender e talvez nomear mais decisivamente essa ressonância vocal, será importante escutar a dinâmica da voz nos outros recadeiros.

5.2 A terceira viagem

Pontuada a fundamental presença da voz na primeira transmissão do recado, a tentativa, aqui, é dar continuidade a uma leitura da *viagem da voz* em “O recado do morro”. Para isso, será necessário acompanhar o enredo do conto e alinhar os diferentes aspectos das vozes dos recadeiros que, na terceira parte dessa análise, serão retomados.

Pois bem, a primeira transmissão do recado acontece no início da viagem científica, próximo à fazenda de Juca Saturnino. Não temos no conto a segunda passagem do recado — entre Gorgulho e o irmão Zaquias, também chamado Catraz ou Qualhacôco. Essa transmissão é brevemente referida por esse outro eremita, quando ele mesmo estiver passando a mensagem. Isso se dá quando os senhores da comitiva o encontram vários dias depois, na volta da viagem. Mais precisamente, Catraz surge na fazenda de D. Vininha, onde já está a postos o próximo recadeiro, o menino Joãozezim. A inocência quase infantil do “bocó” Catraz, evidente tanto nas suas fabulosas geringonças — como o “carróço que avôa” puxado por duas dúzias de urubus — quanto na sua paixão por uma moça retratada numa “folhinha”, faz dele um “pobre triste diabo risonho”. O personagem também se destaca por um traço de excesso que se liga à palavra e à voz: ele é muito falante, não se inibe com as “altas presenças” e “esparolava, se dando a todos os desfrutes”. Respondendo às perguntas da comitiva, Zaquias é “lesto na loquela” (cf. p.56-59). Assim, quando se encontrar sozinho com Joãozezim, o recadeiro “falanfão” logo passa o recado e volta para a sua gruta. O menino, por sua vez, mal entende as palavras da mensagem, mas a sua

importância é mais uma vez captada: aquilo que ouvira “lhe soara tão importante por esquipático” (p.63, *grifo meu*).

Joãozezim cogita dizer o que escutara aos senhores da comitiva, mas presente que os “adultos” nada responderiam — não ressoariam, pode-se dizer —, e a viagem do recado se encerraria num “silêncio” emudecedor: o “silêncio que vem antes da pergunta: e que, calados, já estão não-respondendo” (p.62). Com o recado em mãos, o menino sente uma “ardição” que o leva a passar a importante mensagem para o Guégue, que já costuma servir de mensageiro entre D. Vininha e sua filha. A escolha de Joãozezim é acertada: a primeira reação do bobo do Guégue é se colocar tão atentamente à escuta, que só “lhe faltava crescer as orelhas e avançá-las, muito peludas” (p.62).

Nessa transmissão, há algo a se perceber acerca da reverberação da voz. Primeiramente, como outros recadeiros, Joãozezim fica exaltado e pouco domina a sua fala: “falava desapoderado, como se tivesse aprendido só na memória o ao-comprido da conversa (p.62, *grifo meu*). O menino deseja uma “confirmação de resposta” do Guégue e, enquanto espera, “não podia deixar de mexer os lábios, continuasse a reproduzir tudo para si, num sussurro sem som” (p.63, *grifo meu*). Merece a justa atenção essa delicada formulação poética que surge pela primeira vez no conto e que destaco da seguinte maneira: “SuSSurro Sem Som”.

A expressão refere-se a um gesto vocal, isto é, ao modo como o menino faz soar as palavras em sua boca, notadamente reaproximando o recado de um instigante silêncio. Há algo de extraordinário nessa formulação: ela é, por si mesma, sonora; ela dá a escutar uma aliteração composta por “S”, ao mesmo tempo que se refere ao “sem som”. Som e silêncio conjugam-se, portanto, numa mesma formulação. Dessa maneira, a expressão parece recuperar — ressoando no próprio corpo da palavra — aquele “silêncio” vibrado pelo morro, que se faz passar adiante, no SuSSurro Sem Som de um menino. Dois elementos do conto corroboram com esse destaque que dou à expressão. Primeiramente, vale notar que a letra “S” já vem destacada no início do conto para indicar a forma da estrada percorrida pela comitiva e o começo de uma “grande frase”: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa a grande frase” (p.27). A letra “S” é início da viagem da comitiva, da viagem da grande frase ainda a se compor (o recado, evidentemente) e, pode-se acrescentar, o “S” é início de uma viagem da voz, aludindo ao Silêncio audível do morro

da Garça cuja presença se refaz na expressão “SuSSurro Sem Som”. O outro dado a se notar é que, na exata outra ponta dessa viagem da voz, no decisivo momento em que o recado chegar ao seu destinatário, essa mesma expressão aliterativa ressurgirá como espécie de sopro vocal escutado por Pê-Boi, conforme se verá mais adiante.

Por enquanto, vamos seguir a viagem no ponto em que está: o recadeiro Guégue, ao escutar as palavras passadas por Joãozezim, repete os gestos vocais do menino — “apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beijos” (p.63) — enquanto, exaltado, encena corporalmente todas as imagens da estória, pontuando “cada estância com um feio meio-guincho” (p.63). Na sequência, ao seguirem viagem guiados pelo desorientado Guégue, os membros comitiva desviam-se de seu caminho e chegam a uma região desolada, um “plano pardo, poeirante, lugar de malhador de gado selvagem, ermo sem vivalma, nem bananeiras, nem telhado de gente residindo perto” (p.65). O silêncio mais uma vez se instala na narrativa, mas, dessa vez, um silêncio rondado pela morte: “no silêncio daquela solidão podia-se escutar o sol. Era uma planície morta, que ia vazia até longe, na barra escura do Capão-do-Gemido” (p.65). A comitiva fica parada próxima a um paredão, com “sombrias bocas de grutas” (p.66). A aparição do próximo recadeiro, Nominatedômine, é quase um desdobramento sonoro dessa paisagem silenciosa. Com efeito, Pê-Boi e Guégue escutam uma voz solta no espaço, “solene” e “cavernosa”, como se ela emanasse do lugar. Uma voz cuja origem, em seguida, deixa-se a ver sob a forma de uma estranha “cabeçona de gente” que parece despregar-se da terra:

E então foi o susto dos dois [Pê-Boi e Guégue], quando uma voz solene e cavernosa proclamou de lá, falafrio:

— Bendito! que envém em nome em d’homem...

Aí, viram. Quandão, donde viera a má voz, se soerguia do chão uma cabeçona de gente. Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. (p.66)

Nominatedômine está deitado sobre o esterco e tem em uma das mãos duas varas amarradas com cipó formando uma cruz. Seu completo desvario o aproxima de um profeta apocalíptico e, a partir desse ponto do enredo, seu discurso verborrágico dá ainda mais evidência ao anúncio de morte que paralelamente corre nas palavras do recado. A “má voz” da personagem adere às ressonâncias infernais de seu discurso — com as repetidas imagens

ligadas ao fogo do fim do mundo e algumas menções ao “inferno”. De modo contrastante, também sabemos, por outro lado, que a insistente viagem do recado tem como fim evitar a morte e o mal revestido de traição. E o recado efetivamente salva Pê-Boi e, a bem dizer, leva a personagem a um *recomeço* de seu destino nos campos gerais. Essa dimensão vital do recado (porque resguarda a vida) também se opera numa corrente, por assim dizer, vitalizante entre os recadeiros. Perceba-se, na passagem do recado por Nominedômine, que a fala da personagem obcecada pela morte e pelo fim do mundo sofre momentaneamente uma reversão: o profeta anuncia o “começo” de um novo mundo, com a renovada imagem de “uma alvorada de toda Glória”. E essa mudança decorre, como diz o recadeiro, do “poder das palavras” que escuta do Guégue. Cito todo o trecho:

— (...) Arrepende, treme e reza, e te prostra, cara no chão, infieis publicano! Olha a trombeta! De profundas, eu escuto: olha a morte, atenção!

— Uai, então é! É que nem o Menino...

— O menino? O menino? De uns assim foi dito, que entram no Reino-do-Céu dansadamente... Que menino?

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

— É o começo dele, é o começo — alvorada de toda Glória! Um arcanjo sabe o poder de palavras que acaba de sair de tua boca... Ajoelha às graças, ajoelha, já!

O Guégue obedecia, se ajoelhava. (p.69)

Decidindo terminar sua penitência e jejum, Nominedômine some deserto afora. A comitiva, que havia feito uma breve incursão na região, reencontra Pê-Boi e segue viagem. Dias depois, numa sexta-feira, o grupo finalmente chega ao arraial, encerra a expedição e se prepara para ver a festa do Rosário. No sábado, todos acordam cedíssimo com os “gritos grados” de Nominedômine, a quem alguns também chamam de Jubileu ou Santos-Óleos. Ensandecido, com um tufo de pano em cada pé, ele atravessa a rua principal convocando os moradores para a sua prédica e fazendo menção, num registro religioso, à voz e à palavra: “—‘É a Voz e o Verbo... É a Voz e o Verbo... Arreúnam, todos, e me escutem, que o fim-do-mundo está pendurando! Siso, que minha prédica é curta, tenho que muito ir e

converter” (p.76). Em meio a um discurso delirante, efusivo, e com laivos de humor, Nominatedômine sugere que a voz do “Senhor” pode ser escutada na voz de uma simples criatura humana como ele:

Mas eu sou zerinho zero, malemal uma humilde criatura do Senhor: eu nem sou a Voz... Vinde povo: senvergonhas, pecadores, homens e mulheres, todos. Todos eu amo, vim por vosso serviço, Deus enviou por mim, ele requer o vosso remimento. Dele tenho o praz-me. Olha o aviso: evêm o fim do mundo, em fogo, fogo, fogo!” (p.77, *grifo meu*)

Se, por um lado, essa figura absurda mereceria pouco crédito dos moradores, que logo o veem sair correndo em direção à igreja, por outro, a voz de Nominatedômine — mais do que suas palavras — tem força suficiente para convocar e ativar a crença desses mesmos moradores: “Por um vago, a gente estremecia, salteado do aflêcho comandante daquela voz, que instava calafrios: quase que se ia acreditando. As mulheres se benziam” (p.77, *grifo meu*).

Esse mesmo poder de convocação será, curiosamente, transferido para o sino da igreja, quando Santos-Óleos começa a tocá-lo. De início, é a loucura da personagem que ressoa no bater do sino, que antes vinha “col a col, cantarol”, mas começa a “bedelengar a torto, dlá e dlém, parecia querer romper de vez a forma de seu caroço dele” (p.77) e assim “perdia qualquer estilo” (p.78). Transtornados com o barulho, uns querem que o grandalhão Pê-Boi se apresse em retirar aquele doido do “santo assoalho da igreja, e socar paz e sossego, a bem dos usos da razão” (p.79). Mas o sino, que explicitamente, no texto, atuará como extensão da voz de Nominatedômine, conseguirá reverberar — para além do seu próprio desvario, mas fruto dele — um ideal de salvação muito próximo daquele expresso pela personagem quando ouvira o recado:

E o sino feria, estalava facas no ar, feito raios. Mas no plém dele se sentia um alegria maluca e santa, rompendo salvação, pelas altas glórias. A voz do Nominatedômine, em seu despropósito de urgente felicidade. (p.79)

Aqui, já estamos absolutamente fora do campo da palavra, mas o circuito que leva o recado adiante segue vivíssimo, inclusive nesse inusitado deslizamento da voz para as ressonâncias mais altas de um instrumento sonoro. Perceba-se que, nesta *viagem da voz*,

depende-se, fundamentalmente — desde o “acalor da voz” de Gorgulho — deste seu poder de invocar fortemente a escuta do outro e de que esse outro, no caso dos recadeiros, sintasse convocado a repassar a mensagem. Por isso, em seguida, quando Nominedômine faz sua prédica e apresenta sua versão do recado, o personagem faz clara menção à voz que escutara, a do “Anjo dito, o papudo” — o Guégue, que tem um papo grande — como se essa voz se atualizasse na voz que toma conta da igreja: “Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles — este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição (...)” (p.80, *grifo meu*)

Anunciado o recado, Nominedômine submete-se à autoridade do frei Florduardo, que logo chega ao altar. A voz do recadeiro, até então marcada por um “aflêcho comandante” ou uma “urgente felicidade”, sofre uma notável mudança, como se, ao ter cumprido sua função, perdesse em seguida seu caráter de excesso: “E o Nominedômine se levantou e foi puxando vagaroso, pela beira da igreja, de olhos postos, rezando cantado em latim o Credo e o Padre-Nosso, com voz tão enfadonha” (p.81).

A passagem do recado pelo próximo recadeiro, o Coletor, é bastante rápida. O louco obsessivo por contabilizar suas posses estava colado ao altar e escutara a prédica de Nominedômine. Já do lado de fora da igreja, enchendo as paredes brancas com os algarismos mais altos, ele encontra Laudelim e Pedro Orósio e se refere ao aviso que escutara: “E, de costas mesmo, sempre registrando, ele ponderou em voz: ‘Frioleiras!’... Ih, ah, que aqui ele estava ficando com raiva. — ‘Frioleiras, baboseira! Fim de mundo... Já se viu?!’ Virou a cara — avermelhado, aperuado.” (p.85). Inconformado com o anúncio do fim do mundo justamente quando se encontra riquíssimo, o Coletor transmite o recado à medida que extravasa a sua raiva:

— “Um tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, (...) Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer peles... Doze é dúzia — isso é modo de falar? (...) Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de embaixador, no represento de festa de cavallhada? (...) Novecentos milhões... Nove e seis e um — sete... Acabar? Posso dar meu

juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar é coisa de gente pobre... Arrenego! Uma tana! Que seja p'ra o Capataz, e esta aqui p'ra o Malaquias” (p.85-86).

O personagem continua, insistentemente, a “resmonear” o sermão de Nominedômine, enquanto o poeta Laudelim, à escuta, deixa transparecer um movimento sutil de seu espírito criador: “Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiou ainda mais.” (p.86). Naquelas palavras aparentemente “sem-pé-nem-cabeça”, o cantador encontra o mote de sua cantiga e sinaliza o gesto pelo qual será responsável: trazer à luz, sob a forma organizada da arte, o recado do morro. Mas, antes mesmo de elaborar sua composição, o cantador ilumina-se também porque entende que a fala do Coletor traz algo absolutamente “importante”:

Ave, matutava. E mesmo, quando Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseado, pé no ar. — “Isso é importante! — disse. E pendurou cara, por escutar mais. — “...O extraordinário de importante... *Tremer as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro...* Um danado de extraordinário!... (p.87)

É fácil notar que as expressões acima grifadas evocam uma reação à escuta do recado que vem se repetindo desde a fala de Gorgulho, quando seo Alquiste entende, pelo “acalor da voz” do recadeiro, que ele “diz xôiz’ imm’portant!”. Captar *a importância da mensagem*, mais do que a mensagem em si, é um dado comum aos recadeiros e, excepcionalmente, também à figura emblemática de seo Alquiste. Como vimos, esse dado às vezes se transmite exclusivamente pela voz. Dessa maneira, ainda que a ação do artista Laudelim lhe garanta um lugar bastante especial nesta narrativa — afinal, não se trata de mais um maluco, mas de um poeta que finalmente elucidará o aviso —, a primeira reação desse poeta corresponde a uma mesma resposta vital que, recadeiro a recadeiro, sustenta as transmissões do recado. Laudelim deixa-se invocar pelo que inegavelmente há extraordinário nesta mensagem, ainda que essa dimensão ainda esteja oculta no plano da linguagem.

É exatamente esse dinamismo que finalmente atingirá o seu destinatário, quando Pê-Boi escutar a canção de Laudelim. Iniciada a festa do Rosário, o cantador aceita fazer uma apresentação para o estrangeiro seo Alquiste no hotel do Sinval. De fora, Pedro Orósio

apoia-se em uma janela, tem a seu lado o companheiro Ivo Crônico, e está a um passo de cair na emboscada preparada pelo companheiro traidor. A partir deste ponto, há uma confluência cada vez maior entre as palavras do recado e o destino de Pê-Boi, o que significa que o protagonista encontra-se num momento decisivo: ou capta o recado ou morre. Em outros termos, Pedro Orósio está literalmente entre a vida, que insiste em ganhar voz e palavra numa corrente de recadeiros, e a morte de um destino previamente traçado. Cabe a Pê-Boi, na sua hora e sua vez, também reverberar a voz que a natureza do sertão lançara em sua proteção. Vejamos como isso se dá.

Ao pedir licença para tocar a cantiga que inventara — “pobre coisinha minha, se licença me dão. Composição...”, dirá Laudelim (p.94) —, o último dos recadeiros ganha um renovado estado de espírito e faz correr os dedos pelas cordas do violão, dominando o espaço. Em seguida, “com rompante”, o recado é cantado em estrofes regulares, todas compostas por seis versos, com rimas e ritmos bem marcados, percorrendo, passo a passo, a história de um Rei traído. É quando, justamente, Pedro Orósio recebe uma forte impressão: ele sente “que estava gostando apaixonado dessa cantiga, ela era de referver. Os belos entusiasmos!” (p.96). Sem ainda traçar qualquer analogia com sua vida, o destinatário primeiramente se alia ao dinamismo de transmissão do recado e se deixa “referver” e entusiasmar-se.

No texto de “O recado do Morro”, são apresentadas quase nove estrofes do poema de Laudelim, e o restante daquela estória “terrível” é sintetizado pelo narrador. Vale ressaltar que, na cantiga, o destino de morte se cumpre com uma verdadeira “matança”: o rei é atacado pelos sete traidores, em cenas marcadas pela extrema violência, por urros, uivos, por um ódio animalesco, por “estrondo” e “estraçalho” como em “estouro de boiada”, e pela imagem do rei rebebendo o sangue de seu corpo cheio de “talhos sofridos”, até conseguir matar o “derradeiro sétimo” traidor e morrer vendo a sua sina escrita nos altos do céu (*cf.* p.94-97). Evidentemente, além de organizar os elementos narrativos apresentados na confusa fala do Coletor, o poeta Laudelim faz seus acréscimos ao recado. É importante destacar um deles, na última estrofe apresentada no corpo da cantiga:

*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...*
(p.96, grifo meu)

Ora, se a estória do Rei desata na morte, esses dois versos têm especial relevância porque sinalizam, com precisão, o ponto de viragem desse mesmo destino no caso de Pê-Boi. Os versos dizem claramente que, em oposição à intenção de matar, está a alegria sentida pelo rei e o fato de começar a cantar. Se isso, no poema, pode até indicar a distração e o engano do rei em relação aos traidores, no caso de Pedro Orósio, alegrar-se — ou entusiasmar-se — e cantar a cantiga de Laudelim quando estiver cercado pelos sete traidores será o gesto fundamental que lhe salvará a vida. Dizendo de outro modo, é como se o cantador Laudelim incluísse na cantiga a própria *chave* que leva Pê-Boi a se reconhecer como destinatário do recado e escapar à morte, conforme veremos adiante.

Além disso, cabe aqui pontuar que a escuta bastante aguçada de seo Alquiste leva o naturalista a insistir, mais uma vez, na “importância” da mensagem sem que ele entenda o significado dos versos, mas escute uma vibração sonora produzida no próprio corpo da linguagem, na “pedra das palavras”:

— “Importante... importante...” — afirmava o senhor Alquiste, sisudo subitamente, desejando que lhe traduzissem o texto *digestim ad districtim*, para o anotar. Sem apreender 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. (p.97-98, grifo meu)

Em “surdina”, seo Jujuca traduz a cantiga para o naturalista, que se exalta ao relacionar a estória do rei com a “saga de Hrolf filho de Helgi”, escrita por “Saxo Grammaticus”, historiador medieval dinamarquês. Tomado por um “ardor”, seo Alquiste olha Pedro Orósio e, admirando-o, levanta o copo de cerveja e saúda o enxadeiro: “Escola!...” (p.98). Sonoramente, “escola” remete a “skol”, pronúncia do termo dinamarquês “Skål”, com o qual se brinda à *saúde* e à *boa sorte*. De acordo com Wisnik

(2004)⁵¹, esta saudação mistura festa e morte, porque se refere ao crânio usado como taça num gesto de vitória sobre o inimigo ⁵². A palavra dirigida a Pê-Boi não deixa de sinalizar a morte, mas como contraponto necessário à celebração da vida. Bebendo cerveja, o enxadeiro retribui o gesto e, em seguida, parte com Ivo Crônico.

Os dois seguem em direção a uma outra festa e, antes de caminharem por uma estrada, encontram seis companheiros na saída para o Saco-dos-Côchos, os comparsas de Ivo Crônico no plano de vingança. Mas Pedro Orósio, apaixonado pela cantiga de Laudelim, começa a cantar: “aquela cantiga do Rei não saia do raso de sua idéia. Canta que canta, até o Ivo também, de falsete” (p.99). À medida que canta, o recado faz seu primeiro trabalho: o personagem adere à pulsação vital endereçada a ele por meio da cantiga — “Gostava daquela música. Gostava de viver” — e se realogra ao lembrar de sua terra, os campos gerais. (p.100)

Nesse “caso de vida e morte” que é o “O recado do morro”, a tensão chega a seu ponto máximo. Ivo Crônico, alegando que Pê-Boi bebera demais, pede que o enxadeiro lhe dê a garrucha e a faca. Resistindo, Pedro Orósio, num ímpeto, repete em voz alta a saudação de seo Alquiste: “Escola!”. A palavra evidentemente causa estranhamento nos comparsas — “Escola o que, Pê? Doideiras...” (p.101). Nem mesmo Pê-Boi, note-se, poderia compreender exatamente a palavra “escola” nesse contexto. Não é, porém, o sentido da palavra que aqui interessa; mas sua enunciação vocal. Enunciar “Escola” é vocalizar um lema que, como um “Viva!”, insiste na afirmação da vida e, dessa maneira, muda a sorte de Pê-Boi. Pode-se efetivamente dizer que, contrapondo-se àquele “E-ê-ê-ê-ê-ê-eh, morro!...” que havia enunciado no início da viagem do recado, o herói, aqui, dá a si mesmo a ordem de viver. Com efeito, essa fala representa um desvio no plano traçado por Ivo Crônico. Mais precisamente, “Escola” será o gatilho de uma série de analogias entre a cantiga do rei traído e a emboscada ali armada.

⁵¹ Trata-se de uma das aulas de José Miguel Wisnik sobre contos de Guimarães Rosa em *Grandes Cursos Cultura*, da TV Cultura, em 2004. O vídeo está disponível no *youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=BE64BrBt52E>. acessado em 11/03/2014.

⁵² Esse brinde de origem escandinava remonta a uma tradição viking de se beber no crânio do inimigo vencido em luta. Em norueguês e sueco, crânio é “skallen” e “skalle”, respectivamente. Em inglês, vale notar, crânio é “skull”. A saudação dinamarquesa “skal” também pode ser traduzida por “tigela” (“bowl”, em inglês), o que alude à forma do crânio em que se bebe.

Pedro Orósio, “animante”, passa a cantar “forte” alguns versos da cantiga, que voltam ao texto, destacados, à medida que ele vai tomando-os para si. Entre eles, dois são de particular importância: “*Mas é só baixar as ordens / que havemos de obedecer*”. Na cantiga de Laudelim, o rei ordena que os soldados o esperem enquanto vai à “Lapa de Belém” para ouvir a sua “sorte”. Para Pê-Boi, a ordem será “entrar outra vez dentro da gruta, a Lapa Nova de Maquiné” (p.103). Num processo de rememoração, o personagem revê o interior da Gruta de Maquiné, a belíssima gruta de *Cordisburgo* (cidade natal e do “coração” de Guimarães Rosa) tão especialmente descrita em dois momentos desse conto. E será no interior desse mundo onde a pedra mais uma vez se faz presente — “onde a pedra vem, incha, e rebrilha naquelas paredes de lençóis molhado” (103) — que o destinatário escutará aquela mesma voz silenciosa que essa narrativa de Rosa, em diferentes momentos, faz reverberar. Levado pelo canto, Pê-Boi volta a “(...) afundar naquele bafo sem tempo, sussurro sem som, onde a gente se lembra do que nunca soube, e acorda de novo num sonho, sem perigo sem mal; se sente.” (p.103, *grifo meu*).

O “sussurro sem som”, ressonância do grito silencioso do morro que já havia atravessado a voz do menino Joãozezim, opera, neste momento da narrativa, como um sopro de sentido. Notadamente, esse ser protegido pelo Morro da Garça, ao escutar essa voz, finalmente “se lembra do que nunca soube”. Com efeito, o reles enxadeiro segue tomando o recado para si e se reconhece como o “Rei” que sempre fora — “Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda” (p.103); além disso, numa sequência textual em que continuamos a escutar o mesmo “S” aliterativo, Pê-Boi “acorda de novo num sonho, sem perigo, sem mal; se sente”. Ao *se sentir* — que aqui corresponde a *escutar-se* —, Pê-Boi acorda e, “num pinga dum instante”, toma plena consciência da intriga que fecharia seu destino na morte. Mais do que isso, note-se que o “sonho” para o qual acorda, esse novo lugar para o qual o “sussurro sem som” leva a personagem, é “sem perigo, sem mal”. Em termos de ação narrativa, essa voz imediatamente produzirá, como efeito do impulso vital que carrega, uma imediata e potente reação de Pê-Boi. No rápido desfecho de “O recado do morro”, Pedro Orósio consegue anular, em poucos golpes, o perigo e o mal e, com “grandes pernas”, vai “pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (p.105).

5.3 O entusiasmo da voz

Acompanhar os fios que ligam as várias vozes de “O recado do morro” permite retomar um ponto sublinhado no primeiro momento desta leitura: o “acalor” da voz de Gorgulho, que reverbera a importância do recado e estabelece algum entendimento entre o recadeiro e seu Alquiste. Com efeito, o termo que qualifica a voz de Gorgulho é fundamental porque abre um campo semântico — *calor* alude a quente, a fogo, a ferver; *acalorado* é animado, vivo, exaltado, etc. — que se dissemina por toda a narrativa, ora mais, ora menos sutilmente, mas especialmente entre os recadeiros. Em síntese, vimos que, já na transmissão entre Zaquias e Joãozezim, o menino é tomado por uma “ardição” que o leva a passar a mensagem para o Guégue. No caso do recadeiro Nominedômine, pode-se dizer que o “acalor” se manifesta no *fervor* religioso que domina o personagem. Sua caracterização física reafirma esse traço: “Era um homem ginhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando e zanga, requeimava” (p.66, *grifo meu*); “Se via que ele estava no último ponto de escarnado, escaveirado, o sol queimara aquela cara, de descascar pele. (...) E os olhos frechavam, resumo de brasas” (p.76, *grifo meu*). O discurso apocalíptico de Nominedômine também enfatiza o domínio do fogo: “Olha o aviso: evém o fim do mundo, em fogo, fogo, fogo!” (p.77). Mais ainda, vimos que Nominedômine toca altíssimo o sino da Igreja, e o badalo alucinado, justamente porque atua como extensão da voz do recadeiro, expressará o fervor de sua loucura: “Era só aquela fúria: dladlava, dlandoava, o sino também fervia do juízo” (p.78, *grifo meu*). Já o riquíssimo Coletor surge enraivecido, “avermelhado, aperuado”, quando transmite o recado. E se o sino tocado por Nominedômine fervia, já será a vez do violão de Laudelim ressoar fogueiramente o alterado estado do cantador: “(...) o Laudelim mudou, cavalo de orgulhoso, estadeava. Afa, que o violão obedecia repulando teso, nas pontas de seus dedos, à virtude; com um instrumento fogoso tal, tal, em mesmo que ele podia tomar o espaço (p.94, *grifo meu*). Seu Alquiste, por sua vez, sente um “ardor” quando escuta a cantiga e a relaciona à saga dinamarquesa. E fechando o percurso da viagem, já se destacou que o enxadeiro Pedro Orósio apaixonou-se pela cantiga porque “ela era de referver. Os belos entusiasmos!” (p.96).

Pois bem, tomada em seu conjunto, o fim dessa rede textual revela (como se dá com o próprio recado) o que mais exatamente é o calor que, desde a voz de Gorgulho, contamina

alguns recadeiros ou mesmo os instrumentos que tocam. Trata-se de “entusiasmo”. Como energia que anima, vivifica, exalta e acalora, o “entusiasmo” mobiliza a *viagem da voz* em “O recado do morro”, imantando o próprio o recado e garantindo que ele seja transmitido, a despeito da desarticulação da linguagem. Diferentemente do *eco*, o entusiasmo vibra sem perdas na voz, recadeiro a recadeiro, até envolver Pedro Orósio e ser explicitamente referido no texto. Mas o entusiasmo expande-se uma vez mais, na própria voz de Pê-Boi, quando ele canta e se alegra, já por um triz de ser morto pelos sete traidores. Pode-se, dessa maneira, entender a relevância do comentário de Guimarães Rosa ao tradutor Edoardo Bizarri sobre o final de “O recado do morro”:

E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio — que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se liga, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E, mesmo, só quando ele próprio se entusiasma (ver etimologia: *en-theos*...) pela canção e canta. (BIZARRI, 1980, p.59, *grifo meu*)

Sobre a determinante elaboração do recado “sob a forma de obra de arte”, Meneses (2010) apresenta-nos uma leitura em que, na esteira de Antonio Candido, trata da eficácia da forma poética. Conforme nos mostra a autora, somente quando o recado se estrutura em versos rimados, ritmados, sonoramente organizados, ele corresponde a uma forma mais generalizante — transformando-se, nesse caso, em uma cantiga sertaneja — que “assegura sua comunicabilidade” e, dessa maneira, é capaz de transmitir o aviso. O recado assume uma organização poética que poderá ser reconhecida e acolhida pelo povo do sertão: “Comovido, ele [seo Jujuca] 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”. Além disso, a estória narrada por Laudelim, afirma Meneses, também tem um viés universalizante porque trata de questões que dizem respeito “a todos nós”: fundamentalmente, “a dialética entre Destino x ação humana; entre Fatalidade x iniciativa pessoal, entre ‘sorte’ x ‘valor’”. Isso tudo permite, justamente, que Pê-Boi reconheça seu destino no destino do “rei” de que fala a cantiga. (*cf.* MENESES, 2010, p.203-210)

A essa eficácia da forma poética deve-se agregar o outro componente responsável pela transmissão do recado pontuado por Rosa. Se as primeiras linhas de “O recado do morro” dizem que “conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e de morte”, a leitura até aqui estabelecida pretendeu mostrar que o fundamental “entusiasmo” sentido pelo destinatário do aviso também pode ser rastreado no conto, como uma espécie de corrente vocal, *acalorada*, que reverbera inclusive na música, nas cordas do violão de Laudelim. Mas o comentário de Guimarães Rosa permite ir além, porque remete ao termo grego *enthousiasmós*, que etimologicamente corresponde a “en – theós” e significa “com um deus dentro de si”, conforme já indicado (em nota) nesta tese. Nesse caso, vale recorrer a um texto que permite dar maior desenvolvimento à questão: o diálogo *Íon*, de Platão, sobre a “inspiração poética”. Na fala mais longa e mais conhecida deste diálogo, Sócrates, questionado por Íon, busca explicar por que esse rapsodo consegue falar belamente sobre Homero e declamar tão bem seus poemas, mas, quando se trata de outros poetas, pouco se envolve e chega mesmo a cochilar. Transcrevo somente os trechos que poderão interessar à leitura de “O recado do morro”:

Sócrates – Eu vejo mesmo, Íon, e vou te mostrar o que isso me parece ser. Pois isso existe, não sendo, todavia, uma técnica, em você, de falar bem acerca de Homero, como acabei de dizer, mas um poder divino que te move, como na pedra que Eurípides chamou de magnética, mas muitos chamam de pedra de Hércules. Pois essa pedra não apenas atrai os anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis; de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra. E também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa. (...) Pois os poetas nos dizem — não é? — que, colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam. Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e cantar oráculos. (...) o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantadores de oráculos e também dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles — aqueles nos quais o senso está ausente — os que falam essas coisas

assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós. (PLATÃO, 2011, p.40-41)⁵³

Sem querer enquadrar o texto de Rosa ao texto de Platão, as imagens utilizadas para explicar a inspiração poética (o *enthousiasmós*) poderiam sintetizar, por analogia, o processo de viagem da voz no conto rosiano. Primeiramente, a imagem da pedra magnética que, metaforicamente, tem o “poder divino” de atrair e entusiasmar o poeta e o rapsodo ganha, traçando aqui um paralelo com “O recado do Morro”, a concretude da grande pedra que é o Morro da Garça. Uma pedra que igualmente atua como origem de uma voz que anima seus mediadores, sendo uma espécie de centro irradiador de toda a narrativa. Além disso, o conto de Rosa chega a sugerir que essa grande pedra tem um efeito magnético. Há, de início, um dado que pode, evidentemente, ser lido como mera informação geográfica: quando Gorgulho diz que o morro está “avisando coisas”, o recadeiro se benze e aponta o dedo no “rumo magnético de vinte e nove graus nordeste” (p.39, *grifo meu*). Trata-se, está claro, de uma orientação espacial, como as que se verificam nas bússolas; de todo modo, existe aí uma referência ao atuante campo magnético produzido pelo planeta. No conto, esse efeito vem sugerido numa imagem um tanto caricatural, quando Gorgulho se sente atraído (magnetizado, eu diria) pela presença do Morro da Garça, e seus olhos quase saltam em direção ao morro:

“Lá — 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, como pedúnculos, como tentáculos.” (p.39, *grifo meu*)

Outro ponto no mínimo curioso é que, no texto platônico, a pedra magnética é referida como pedra de “Hércules” (versão latina do nome do herói grego Héracles)⁵⁴. Uma

⁵³ Escolhi esta tradução de Claudio Oliveira por ela manter no texto em português a repetição do termo “entusiasmo” e seus derivados. Em outras versões, em vez de “entusiasmados”, por exemplo, lê-se “inspirados” ou perífrases como “saturado do deus” (v. trad. de Carlos Alberto Nunes. Universidade Federal do Pará, 1980). Em contrapartida, essas versões enfatizam a ideia de que a atração entre os inspirados forma uma “cadeia” que “articula” seus anéis e que “comunica” a cada um de seus elos o poder da pedra magnética (v. tradução de André Malta. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2007), o que, a meu ver, dá maior concretude ao processo descrito por Sócrates do que a noção de “série” da tradução escolhida.

hipótese aventada em nota de rodapé em uma das traduções do diálogo (cf. PLATÃO, 2007, p.32) é de que a força da pedra magnética corresponderia à força de Hércules (Héracles). Se aceitarmos essa hipótese, pode-se ver esse mesmo elemento despontar em “O recado do Morro” no *hercúleo* protagonista Pedrão Chãbergo, cujo nome, sabemos, faz da personagem um representante da pedra e, por extensão, do Morro da Garça. Na abertura do conto, o personagem é efetivamente caracterizado como um gigante que tem uma força extraordinária:

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 encravar de engolpe em qualquer terreno uma acha de aroeira, de estalar a quatro em cruz os ossos da cabeça de um marruás, com um soco em sua cabeloura, e de levantar do chão um jumento arreado, carregando-o nos braços por meio quilômetro, esquivando-se de seus coices e mordidas, e sem nem por isso afrouxar do fôlego de ar que Deus empresta a todos. (p.28)

Há outras referências ao seu tamanho e força espalhadas pela narrativa: ele é “primão em força, feito um touro ou uma montanha” (p.32); por “culpa de seu tamanho, nem acharia cavalgada que lhe assentasse” (p.29); por “seu tamanho em desabuso, forçado assim, dava gosto e respeito” (p.82); e numa das tantas analogias que operam nesse conto rosiano, seo Alquiste chama-o de “Sansão” (p.37). O forte corpo de Pê-Boi, último elo da cadeia de magnetizados, também é comparado ao ferro: “(...) inchos de músculos, aquilo era de ferro” (p.101). Além disso, vale pontuar que esse personagem namorador também exerce certo *magnetismo* sobre as moças do lugar, que muito facilmente se sentem *atraídas* por ele — “as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro” (p.32). Mas não só elas: o próprio Pê-Boi, um tanto narcisicamente, demora a se admirar num espelhinho que traz com ele: “Com frequência, Pedro Orósio tirava do rosto um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto” (p.33).

No que diz respeito à *viagem da voz*, interessa sobretudo o processo mais global de atração entre os “anéis de ferro” que encadearia, em “O recado do morro”, os sete recadeiros e o destinatário do aviso. Note-se que a pedra magnética, além de atrair um anel,

⁵⁴ Nas outras duas traduções consultadas: “pedra de Héracles” e pedra de “heracléia” (nome de uma cidade da Ásia Menor).

transfere-lhe seu poder de atração, e este anel ao próximo, sucessivamente. Toda a cadeia fica igualmente imantada pela pedra ou, no jogo comparativo, entusiasmada pela Musa. Ora, isso se aproxima muito do processo que, de modo geral, pode ser observado no conto de Rosa: vimos que os sete elos do recado deixam-se continuamente entusiasmar por uma voz emanada pela montanha, que, por sua vez, encontra na própria loucura que atravessa quase todos os mensageiros um aparato sensível e aberto a essa voz divina e oracular. A “mania” ou “fúria” ou “acalor” ou “ardor” ou “referver” que toma cada um deles, intensificando a alucinação de alguns, enfatiza a ausência de “senso” ou “juízo” necessária para que, seguindo o texto platônico, poemas sejam criados e oráculos cantados. E, efetivamente, em “O recado do Morro”, temos uma síntese de tudo isso: um poema oracular cantado. Com isso, a contribuição feita por cada um dos malucos recadeiros na elaboração do recado oracular poderia ser entendida como um gesto “criador” e ao mesmo tempo “desvelador”, ainda que aparentemente sem sentido, o que daria à própria loucura um estatuto visionário.

Curiosamente, também a leveza que, no texto platônico, caracteriza o poeta entusiasmado ou inspirado encontraria paralelo no próprio nome do poeta Laudelim Pulgapé, que, aliás, quando capta o recado do Coletor, fica com o “pé no ar”. Mas não é somente o poeta que fica leve. Até mesmo o Pê-Boizão, cujos pés enormes ficam devidamente plantados na terra, sente o corpo sem peso ao se inspirar com a cantiga e a lembrança de Laudelim: “Entrementes, ia cantando (...) Era bonito, era bom. Pulgapé devia de ter vindo. Ao que se podia arejar, cabeça e corpo ganhando em levezas.” (p.99-100).

Vale notar que a própria noção de “recado” se adequa a essa imagem de uma cadeia dinamizada pelo entusiasmo. De acordo com Wisnik, o recado difere de uma mensagem justamente porque supõe não somente um destinador e um destinatário, mas um “circuito” com um ou mais intermediários que fazem “passar o recado”. Dessa maneira, o recado pode ser definido como “algo que passa” e cuja “vocação é fazer parte de uma cadeia”. Além disso, ele não necessariamente supõe uma resposta, uma troca de mensagens. Ao ser “mandado”, o recado tem como fim ser recebido e assim completa o seu percurso (cf. WISNIK, 1998, p.162).

Pois bem, ao lado dessa cadeia de recadeiros, é importante aqui discutir o lugar ocupado por seo Alquiste. Ainda que a crítica, de modo geral, anote a especial atenção que

o cientista dá ao recado na sua primeira transmissão, a tendência é enquadrar o naturalista na objetividade da ciência e no seu lugar de homem letrado, em oposição aos lunáticos recadeiros. Bento Prado Jr., por exemplo, sublinha a “olhar neutro e objetivante de quem vem de fora e cataloga a paisagem”, o que permitiria a Alquiste reconhecer o herói Pedro Orósio na sua *diferença* (o seu talhe de gigante), além de chamar a atenção para o “valor inesperado” de elementos da natureza que ali não teriam qualquer serventia, mas são recolhidos pelo cientista (*cf.* PRADO JR., 1985, p.214). No entanto, em se tratando das transmissões do recado, a escuta de seo Alquiste é equiparada a dos outros homens letrados do conto: Frei Sinfrão e seo Jujuca do Açude. Todos estariam distantes de apreender as ressonâncias da voz do morro escutada por Gorgulho, como de fato é o caso de Frei Sinfrão, que reduz a fala do eremita a um dado objetivo: o grito do morro seria o som de um desabamento de pedras calcárias “deformado” pela alucinação do recadeiro. De acordo com Bento Prado Jr., “Letrados, proprietários, homens ‘normais’, permanecem insensíveis ao recado, interpretando-o como a deformação, pelo *surdo* Malaquias, de um fenômeno geográfico corrente” (*op. cit.*, p.219). Wisnik (1998) chama a atenção para o fato de que o cientista seo Alquiste, o frade Sinfrão e o fazendeiro Jujuca do Açude são “gente de poder e saber” que representam a “elite colonial brasileira” e compõem um trio de senhores da cultura da escrita. De acordo com o crítico, isso marca um “contraponto” entre Gorgulho e Alquiste, personagens que se separam “pela língua, por todas as distâncias profundas ou aparentes que vão da Dinamarca ao sertão mineiro, da vidência à revelia de uma razão científica humanista do outro, da oralidade à escrita” (WISNIK, 1998, p.165). De todo modo, o crítico menciona o “entendimento virtual” que se dá entre as duas personagens, apesar de não se demorar nessa questão.

Ora, vimos que, no traçado da viagem da voz em “O recado do morro”, a figura de seo Alquiste comparece em momentos determinantes. Nas duas pontas do recado — na primeira versão de Gorgulho e na sua forma de canção — o cientista se exalta e chama a atenção para a importância da mensagem, isto é, para a sua dimensão oculta, que escapa ao viés objetivista. Em certa medida, isso aproximaria a percepção deste personagem àquela conferida aos recadeiros e, mais diretamente, ao poeta Laudelim, que igualmente apreende a importância do recado quando o recebe do Coletor. Lembre-se, também, de que seo Alquiste, ao brindar Pê-Boi com um sonoro “Escola”, dá *uma última palavra* ao enxadeiro

antes de ele seguir em direção à emboscada; palavra fundamental porque, reenunciada por Pedro Orósio, desata todo o processo de reconhecimento do herói. Em outros termos, esse lema passado pelo seu Alquiste — *skol!* ou Viva! — incide sobre a própria revelação do recado do morro ou, em termos aristotélicos, sobre a *anagnórisis* do herói.

Essa relevância da personagem obriga-nos a abrir as fronteiras que o enquadrariam na figura muito ideal do cientista. Na verdade, algumas características de seo Alquiste parecem mesmo se cruzar com as de alguns recadeiros. Numa única passagem do conto, a ele se atribui uma inocência próxima a de uma criança, uma capacidade de adivinhação e, é importante notar, uma disposição para o “entusiasmo”:

O seo Alquiste, por um exemplo, em festa de entusiasmo por tudo, que nem uma criança no brincar; mas que, sendo sua vez, atinava em pôr na gente um olhar ponteado, trespassante, semelhante de feiticeiro: que divulgava e discorria, até adivinhava sem ficar sabendo. (p.34)

Se esta leitura de “O recado do morro” sublinha o “entusiasmo” como uma força motriz da narrativa, isso nos permite redimensionar o lugar atribuído a essa personagem. É preciso entender que, diferentemente de um frio homem da ciência, seo Alquiste apresenta a excepcional particularidade de ser o homem letrado que se deixa *animar* pela vitalidade e beleza da natureza sertaneja — aliás, como o próprio escritor Guimarães Rosa em suas viagens pelo sertão de Minas Gerais, especialmente a de 1952⁵⁵. Por isso mesmo, no conto, o impacto que essa região “maravilha” tem sobre Alquiste extrapola o objetivismo científico, e o personagem também traz algo da ordem do excesso:

Daquelas cumeeiras, a vista vai de bela a mais, dos lados, se alimpa, treze, quinze, vinte, trinta léguas lonjura. — De açoite de se ajoelhar e rezar... — ele [Seo Alquiste] falou. E sorria de ver, singular, elas trepando pela reigada da vertente, as labaredas verdes dum canavial. Saudou, em beira de capão, um tamanduá longo, saído de seu giro incerto; se não o segurassem, ia lá, aceitava o abraço? (p.32)

⁵⁵ Ana Luiza Martins Costa, em “Rosa, leitor de relatos de viagens” (2000), ao estabelecer aproximações e diferenças entre as anotações nas famosas cadernetas de viagem de Guimarães Rosa (*Boiada 1 e 2*) e os relatos de viajantes naturalistas do séc. XIX, mostra-nos que, embora o rigor e a minúcia de detalhes aproximem esses textos, Guimarães Rosa, diferentemente desses viajantes, abre mão de um cientificismo e objetivismo restritos e estabelece uma proximidade e empatia com o mundo sertanejo. Essas características certamente poderiam ser conferidas a seo Alquiste.

Não seria de se estranhar, portanto, que seo Alquiste tenha uma fina escuta para um recado emitido por uma entidade da natureza, à medida que a personagem adere a uma experiência mais plena da realidade sertaneja e se esforça para captá-la. Essa especial ressonância que as vozes do sertão ganham em seu Alquiste pode ser entrevista no seu nome. Ana Maria Machado ajuda-nos a elaborar esse ponto:

Olquiste sugere ainda outros Nomes nórdicos, em que há, etimologicamente, a presença do sema “oco”. Dessa maneira, *Olquiste* não está muito distante de *Hofh kiste* em alemão, a *caixa oca*, como as grutas que repetem os ecos do recado do morro. E como a câmera fotográfica, a inseparável “codaque” que seo Alquiste carrega consigo (...). O Nome de seo Alquiste está, pois, ligado à sua função na narrativa: a percepção aguda, a objetividade da câmara” (MACHADO, *op. cit.*, p.100)

Mais do que a objetividade de uma câmera fotográfica, a caixa oca a que se refere o nome da personagem é uma caixa de ressonância, como também sugere a autora. E mais do que ecoar o recado, a escuta aberta, empática e receptiva desse naturalista também ressoa em diferentes momentos o entusiasmo que atravessa as vozes do recado. Por isso mesmo, ainda que não seja um recadeiro, Alquiste consegue se aliar à dinâmica de transmissão da mensagem e, como vimos, consegue atuar decisivamente sobre ela.

O texto platônico possibilita ainda retomar um último elemento narrativo. Se no estado de entusiasmo, os poetas, adivinhos e rapsodos servem a um deus que, por meio deles, se faz ouvir, isso nos leva a pensar que, no conto de Rosa, os recadeiros estão a serviço das forças mais vitais da natureza sertaneja, forças que também se inscrevem na ordem do sagrado, concretizada na imagem enigmática do Morro da Garça. Comparado a uma pirâmide, com seu formato triangular e ascensional, o morro corresponde a um espaço de comunicação com o divino. Seu nome, como propõe Machado (2013), poderia facilmente deslizar para o Morro da *Graça*. Além de comunicar céu e terra, o morro também se constitui como espaço sagrado ao simbolizar o centro do mundo⁵⁶. Ora, em uma dessas notáveis confluências trabalhadas por Guimarães Rosa entre um dado geográfico e

⁵⁶ Sobre o espaço sagrado e simbolismo do centro, v. Eliade (1992); sobre a imagem da “montanha” como centro do mundo, v. também Chevalier e Gheerbrant (2000).

seu valor simbólico, o Morro da Garça está no “centro geodésico” de Minas Gerais, ou seja, encontra-se geograficamente na região central do estado. No conto, essa centralidade do Morro também se evidencia na sua onipresença: enquanto caminha vendo o morro, Pê-Boi se recorda de alguns boiadeiros que viajam pelo sertão por dias seguidos e, mesmo assim, o Morro parece não se mover, impondo-se como uma entidade da natureza constante e inalterável (*cf.* p.51). O Morro parece observar continuamente o sertão ao seu redor e, por isso mesmo, pode enviar um recado a seu protegido. Se é possível ver o Morro da Garça como instância do divino, é importante insistir que a irrupção do sagrado é uma reverberação feita de silêncio, um silêncio audível que sussurra como um sopro sentido, atravessando a voz e a escuta dos recadeiros. Diferentemente, portanto, do silêncio que, por via de Chefe Zequiel, escutávamos em “Buriti” — aquele “outro silêncio”, atrelado ao mal e à impossibilidade de haver sentido—, em “O recado do Morro”, o silêncio é promessa absoluta de sentido. Mas para que essa promessa se cumpra, a voz silenciosa do morro, como a voz de um deus, serve-se de seus recadeiros, tomando e divinizando cada um de seus elos, para finalmente assumir a providencial dimensão humana da poesia e do canto para vencer a morte e refazer as tramas do destino.

Conclusão

Outras veredas da voz

Conforme indicado na introdução, a seleção das três narrativas mais detidamente analisadas teve por objetivo desenhar um arco da questão da vocalidade na obra de Guimarães Rosa. De modo geral, pode-se dizer que a sequência de leituras de “Meu tio o Iauaretê”, “Buriti” e “O recado do morro” nos faz escutar uma voz produzida no corpo da palavra, mas que continuamente escapa ou resiste às determinações do sentido e, por isso mesmo, consegue evocar algumas fronteiras do sertão rosiano, desde as emanções mais ruidosas da animalidade e da noite, até as ressonâncias mais altas do divino.

A bem dizer, cada narrativa trata de questões cuja amplitude diz respeito a todo “homem humano”, ao mesmo tempo em que elabora uma ‘resposta’ a essas questões. Em “Meu tio o Iauaretê”, a tentativa de fazer a linguagem dizer a animalidade que nos é constitutiva chega a tocar no limite impossível e radical de fazer a linguagem coincidir com essa voz originária, quando a palavra corre o risco de se perder nessa voz. A morte do animal, o tiro repentino que mata a onça, é a brusca e violenta saída que mais uma vez instaura uma fronteira humana e garante a possibilidade de haver sentido, ou seja, de se escutar uma voz como promessa de linguagem. As onomatopeias, como vimos com Agamben, são elementos linguísticos nucleares que representam esse inevitável gesto de suplantar o puro som animal para que, justamente, ele possa ser expresso na palavra. Já em “Buriti”, aquele redemoinho sonoro que se apodera da escuta de Zequieli encontra sua resposta no erotismo capaz de abarcar as vozes da noite para revertê-las numa voz que se enlaça ao desejo, rompe as interdições que imobilizam a vida e o amor e, dessa maneira, sustenta firmemente — como faz o Buriti-Grande, aquela “palmeira de coragem” (p.258) — um lugar devidamente humano. Por fim, em “O recado do morro”, uma voz que viaja das profundidades da terra ao canto poético põe em primeiro plano personagens aparentemente alienados em sua loucura e com uma linguagem pouco articulada, mas que se abrem para uma radical experiência de alteridade — a de se deixar *enthousiasmar* pela voz divina. Como uma resposta ao mundo letrado e civilizado, essa experiência

potencializa-se como lugar de nascimento de uma palavra mais plena de sentido — a palavra poética aliada ao canto —, suficientemente forte para atuar sobre o destino humano.

Mladen Dolar (*op. cit.*, p.11) afirma que a busca de uma voz da linguagem, daquilo que, por sua natureza, excede o sentido, pode ser chamado pensamento; isto é, as aberturas de sentido exigidas pela voz podem criar o inaudito na linguagem e, portanto, escapar a suas determinações em direção ao ainda não formulado. Esse caráter transgressor da voz permite, justamente, que a linguagem de Guimarães Rosa vá ao encontro de uma galeria de personagens que também escapam às normas: esquecidos e excluídos como o sobrinho do Iauaretê; loucos ou amalucados como os recadeiros ou aquelas mulheres de “Sorôco, sua mãe, sua filha”, cujo “canto sem razão” reverbera intensamente em uma pequena comunidade; homens e mulheres que extravasam a *lei* por via de um incontornável movimento erótico; além de crianças pouco afeitas à razão, contadores pobres e marginalizados, seres tomados pelo demo etc. Em outros termos, pode-se dizer que, na escrita literária de Guimarães Rosa, *pensar* questões como a animalidade, o erotismo, a loucura, a instância do mal ou as manifestações do divino exige a busca de vozes que expandem as margens da palavra de modo a incluir e, conseqüentemente, humanizar o que poderia restar fora de um campo de sentido.

Evidentemente, uma tese de doutorado sobre a obra de Guimarães Rosa não poderia dar conta da amplitude que essas questões ganham nas mais diferentes narrativas. De todo modo, esta conclusão deseja pontuar algumas passagens da obra que poderiam ser alinhavadas sob a perspectiva da vocalidade, expandindo o quadro de referências. A bem dizer, já se percorreu em alguma medida a obra do autor quando se discutiu, no capítulo dois, certo “vocabulário” expressivo da voz conjugado aos chamados gêneros orais, além da vocalidade da palavra poética entendida como sopro de sentido. Também na leitura das narrativas selecionadas, estabeleceram-se algumas relações com outras histórias de Guimarães Rosa, muitas vezes por meio de notas de rodapé. Neste momento, pretende-se fazer um movimento de *retomada* e *expansão* das questões discutidas em torno da vocalidade; daí o próprio caráter conclusivo deste texto. Para isso, diferentemente das análises bastante focadas dos capítulos anteriores, assume-se alguma dispersão pela obra, ensaiando breves leituras que indiquem outras veredas da voz.

Para facilitar o percurso, essas novas veredas estão divididas em breves “tópicos”.

Pode-se perceber, por exemplo, que a voz como possível expressão ruidosa do mal (“Buriti”) e atrelada à animalidade (“Meu tio o Iauaretê”) já comparece em um dos primeiros contos de *Sagarana*, em meio aos causos que se enredam à estória de “O Burrinho pedrês”. Trata-se de um caso contado pelo vaqueiro Raymundão sobre o boi de nome Calundú e o menino Vadico (cf. p.69-72). Depois de inexplicavelmente atacar e matar o menino, o boi é levado para uma fazenda e lá berra por toda a noite: “O Calundú, aquilo ele berrava um gemido rouco, de fazer piedade e assustar... Uivava até feito cachorro, ou não sei se eram os cachorros uivando, por causa dele”. Um cego diz que o corpo do boi teria sido tomado por “um espírito mau”, o que explicaria o repentino ataque ao menino “anjo”. Além disso, esse urro, como toda voz, tem o poder de um “chamamento”, levando os vaqueiros até o curral, quando assustadoramente o boi fica no limite de dizer algo que escapa à compreensão humana e que Raymundão reza para não ouvir: “E vi o jeito de que ele queria contar alguma coisa, e eu rezava para ele não poder falar... De manhã cedo, no outro dia, ele estava murcho, morto, no meio do curral...”. O urro animal, nesse caso, passa a ser escutado como uma voz que consegue aludir às “coisas” que às vezes vêm no sertão e que “não se sabe”. Como em “Buriti”, a voz reverbera um mal sem razão, ao mesmo tempo em que o boi, em seu possível berro de arrependimento, esvazia-se da voz que possivelmente o tomara. Aliás, como vimos, se “espírito” é sopro e respiração (*spiritus* em latim corresponde ao *pneuma* em grego e ao *ruah* em hebraico, todos associados ao ar, ao vento, à respiração e, portanto, à voz), a imagem do corpo murcho do boi não poderia ser mais concreta e emblemática desse “espírito” mau que é, por assim dizer, expurgado até a morte.

Importa ainda perceber que, no caso do boi Calundú, há uma sutil referência às desfigurações que caracterizam o mal. O urro do boi é estranhamente comparado aos uivos de um cão ou, pelo menos, mistura-se e confunde-se com eles. Em *Grande sertão: veredas*, essa mesma questão comparece em uma das cenas mais dolorosamente tensas do romance: a matança dos cavalos na fazenda dos Tucanos (cf. p.297-300). O bando do Hermógenes, lembremos, enfrenta os jagunços liderados por Zé Bebelô e começa a atirar nos cavalos do curral “para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente”. Trata-se de um episódio em que

se vê, como narra Riobaldo, o “destapar do demônio” e “a pura maldade”. Além de assistir à morte dos cavalos, os jagunços acudados na casa da fazenda escutam o lancinante sofrimento dos bichos, com seus roncoss e rinchos: “Aturado o que se pegou a ouvir, eram aqueles assombrados rinchos, de corposo sofrimento, aquele rinchado medonho dos cavalos em meia-morte, que era a espada de aflição”. Também aqui, o urro do animal ganha, no limite do sofrimento e da morte, o estatuto de uma voz, de uma possível fala que se dirige aos homens: “Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, como se estivessem quase falando”; “o rinchar era um choro alargado, despregado, uma voz deles de coisas da gente: os cavalos estavam sofrendo com urgência, eles não entendiam a dor também. Antes estavam perguntando por piedade”. Note-se, especialmente nas formulações grifadas, que a fronteira entre o puro grito animal e o sentido humano se perde, quando justamente se passa a escutar uma “voz” animal que consegue *dizer*, talvez mais do que as palavras, o sofrimento que é de todos. Em outros termos, de acordo com a formulação rosiana, o que seria um grito de morte inumano reverbera no interior da escuta humana como uma voz; certamente uma voz aquém das palavras e no limite da animalidade, mas capaz de dizer a dor que não se entende.

Angustiados, sem poder reagir e matar de vez os cavalos, os jagunços são obrigados a estender a escuta até se revelar o núcleo desgobernado da dor, espécie de fundo caótico e indiferenciado em que os relinchos passam a se desfigurar em ruídos de outros animais, misturando-se a eles:

O senhor não sabe: rincho de cavalo padecente assim, de repente engrossa e acusa buracões profundos, e às vezes dão ronco quase de porco, ou que desafina, esfregante, traz a dana deles no senhor, as dores, e se pensa que eles viraram outras qualidades de bichos, excomungadamente. (p.299)

Vale anotar que, de modo geral, haveria em *Grande sertão*: *veredas* todo um campo semântico a ser captado em torno das expressões vocais que se aproximam da animalidade, como o urro e o rosno. No decorrer do romance, eles podem ser escutados como profusão sonora da violência e do ódio nas guerras do sertão: “O punhal travessado na boca, sabe? : sem querer, a gente rosna”, diz Riobaldo (p.178). Mais ao final do romance, o ex-jagunço acrescenta: “Vi: o que guerreia é o bicho, não é o homem” (p.487). Hermógenes, cuja voz é

comparada com o cheiro fedorento de uma irara e faz “um barulho de boca e goela, qual um rosno” (p.100), comunica-se com os jagunços com um “rinchado de zurro”, e eles “o mesmo ronco-e-rincho copiavam” (p.186). Na batalha do Tamanduá-tão, os homens de seu bando “tresfuriavam assim, aos urros zurros, quantidades que eram” (p.488), e Diadorim, assim que mata Hermógenes à faca no Paredão, parece desaparecer em meio a um turbilhão sonoro de ódio: “Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim!” (p.527). Por extensão, esses sons remetem continuamente à desfiguração do humano, à bestialidade que desponta nas formas misturadas do corpo e da voz e à possessão pelo demo, que “regula seu estado preto” em criaturas, homens, mulheres e crianças, como diz Riobaldo já no início do romance. Trata-se de uma voz que ecoa o demoníaco e pode tomar jagunços como Treciziano, que subitamente se lança com sua faca para matar Riobaldo ao final da segunda travessia do Liso do Suçuarão: “Ah, quase que eu estava cogitando nisso, quando o homem rosnou. (...) Era do demo... – eu tirei um enredo. (...) Aí escutei a voz – a voz dele tremia nervosa, como de cabrito; da maneira que gritou – à briga. (...) Morreu maldito, morreu com a goela roncando na garganta! (...) Ah-oh! Aoh, mas ninguém não vê o demônio morto... O defunto que estava ali, era mesmo o do Treciziano” (cf. 451-52)⁵⁷.

Vimos que a ascensão da voz se dá com um gesto de morte do animal que instaura o humano e a possibilidade de *haver* linguagem. A experiência angustiante de algumas tantas páginas rosianas em torno de uma voz animalizada e ecoando o mal deriva de um retorno a esse limite, quando contrariamente a uma ascensão de sentido, dá-se uma queda nessa voz que tende a desfigurar o homem e a linguagem. A novela “Buriti” vai ainda mais longe nessa experiência quando a escuta de Zequieli passa a deflagrar, alguém de uma “voz de criatura”, alguém da própria sonoridade, um silêncio perturbador que se manifesta como pura negatividade.

⁵⁷ João Adolfo Hansen (2000), em análise da linguagem de *Grande sertão: veredas*, mais de uma vez alude ao “rosnar” e ao “rugir” como manifestação do diabo na materialidade bruta da linguagem. Cf. p.79-81.

De modo geral, nas passagens elencadas acima, detecta-se um tópico que, por diferentes vias, foi abordado tanto em “Meu tio o Iauaretê” quanto em “Buriti”: a presença de uma fala que dá a escutar um elemento vocal fundamentalmente estranho à própria língua e que em alguma medida a desarticula. Conforme se detalhou no desenvolvimento da tese, essas e outras falas de personagens na obra de Guimarães Rosa exigem do leitor um exercício de escuta que adere à materialidade vocal da palavra. Mas, nesta conclusão, vale a pena insistir em um ponto: justamente por não haver, aí, de imediato, uma pronta significação, um leitor apressado pode restringir essas falas a uma carência de recursos linguísticos e, portanto, de produção de sentido. Ou melhor, se essa carência aparentemente existe no plano mais explícito de uma fala não claramente organizada, isso se revela uma abertura para que alguns vetores de sentido da voz se constituam como expressão de importantes linhas de força do sertão rosiano, desde seus estratos mais obscuros até o que há de mais sublime e vital. Basta lembrar a fala entrecortada de um recadeiro como Gorgulho, cujas aberturas estruturais deixam extravasar a voz ecfônica da personagem como primeira manifestação do grito silencioso do Morro da Garça. Mas se poderia também exemplificar com falas como a de Mãitina, de “Campo Geral”, uma velha negra que teria fugido de cativo e mora num acresente da casa da família de Miguilim. Seus resmungos, rezas e gritos são pouco compreensíveis — “Não se entendia bem a reza que ela produzia, tudo resmungo; mesmo para falar, direito, direito não se compreendia” (p.33); “Com a colher-de-pau ela mexia a goiabada, horas completas, resmungava, o resmungo passava da linguagem de gente para aquela linguagem dela, que pouco fazia” (p.49) —; no entanto, essa mesma fala pode se converter em expressão do calor maternal da personagem e aludir ao sentido de “algum amor”, aproximando-se do efeito apaziguador de uma cantiga de ninar:

Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente. Mãitina estava pondo ele [Miguilim] no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele não esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido. O que Mãitina falava: era no atrapalho da linguagem dela, mas tudo de ninar, de querer-bem, Miguilim pegava um sussu de consolo, fechou olhos para não facear com os dela, mas, quisesse, podia adormecer inteiro, não tinha mais medo nenhum.

ela falava a zúo, a zumbo, a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor. (p. 48-49, *grifo meu*)⁵⁸

Uma narrativa rosiana que exemplarmente elabora o deslizamento do que seria absoluta carência de sentido para uma reverberação vocal capaz de abarcar o que escapa aos domínios da linguagem e da razão é certamente “Sorôco, sua mãe, sua filha” (cf. p.18-21). O que me parece surpreendente neste conto é do fato de, no desenvolvimento de uma única cena (a partida das duas mulheres loucas), um mesmo canto ressoar desde o extremo desgobernado da loucura até um forte elo amoroso que reagrega profundamente os laços vitais de uma pequena comunidade sertaneja⁵⁹. Pode-se, inclusive, dizer que “Sorôco, sua mãe e sua filha” também configura um arco ascensional da voz que, de modo geral, desenhou-se no plano desta tese. Alguns aspectos desse conto merecem, aqui, maior atenção. Pois bem, quando surge com a mãe e a filha, para serem levadas de trem para o hospício, Sorôco é caracterizado como um “homenção”, “brutalhudo de corpo”, mas com uma voz que, além de “quase pouca”, começa grossa e se afina, como se perdesse força, expressando o próprio estado da personagem, também a caminho de se exaurir num silêncio, num ôco sem voz. A filha louca, lembremos, canta uma cantiga “que não vigorava certa nem no tom nem no se-dizer das palavras — o nenhum”. Note-se que, além de desarticular a linguagem, a loucura chega ao limite de desagregar a própria voz, último refúgio que daria a escutar a presença de um sujeito: a cantiga da moça varia ou tresvaria no tom, com uma voz já atravessada por esse lugar qualificado como “o nenhum”. A mãe, por sua vez, não acode, não responde quando a chamam, o que também revela, nessa loucura, a impossibilidade de se deixar invocar pelo outro, de estabelecer qualquer laço de alteridade, fundamentalmente entre voz e escuta. Até aí, portanto, a loucura é a própria negação do que é mais elementar em toda voz. No entanto, a filha de Sorôco insiste em

⁵⁸ Vale a anotar que, em capítulo de sua tese de doutorado sobre a canção de ninar brasileira, Silvia de Ambrosio Pinheiro Machado (2012) faz uma leitura de “O recado do morro”, especialmente do som anasalado “H’hum”, que comparece na fala de Gorgulho. Conforme conclui a autora: “H’hum é a grafia de uma unidade sonora nasal que sugere, pois, uma onda respiratória. Essa unidade sonora nasal é recurso bastante utilizado para adormecer crianças pequenas, quase como que reproduzindo os movimentos e os ruídos sutis (inspiração e expiração)” (p.165). Esse mesmo som vem sugerido no trecho que se refere à fala de Mãitina.

⁵⁹ Em “Céu, Inferno”, Alfredo Bosi alude a esses extremos ao afirmar que, por meio do canto, as personagens desse conto emergem do “poço do mais fundo desamparo” para “um destino feliz ou consolador” (2003, p.40).

cantar, notadamente com “os olhos no alto, que nem os santos e os espantados” e representando “de outroras grandezas impossíveis”, como se a loucura também pudesse aludir, reversivelmente, a uma plenitude de sentido que escapa à razão humana, mas que pode ser reverberada na voz. Dessa maneira, a amplitude inapreensível desse canto ressoa, a um só tempo, um aquém e um além do sentido e oscila entre os extremos. Com efeito, a velha silenciosa e alienada reage ao canto da moça por sentir “um encanto de pressentimento muito antigo — um amor extremoso”, e começa a reproduzir baixinho, mas “depois puxando pela voz”, a mesma cantiga “que ninguém não entendia”, dando início a um movimento crescente de vozes que misturam a desagregação da loucura aos mais fundantes liames do amor para desaguar no coro final dessa breve narrativa.

Antes, porém, quando as duas mulheres são levadas para o vagão, essa narrativa rosiana chega ao ponto mais obscuro das manifestações desse canto (preparando, em certa medida, a inesperada reversão no seu clímax final, segundo um traçado que também se observa em outros enredos de *Primeiras estórias*). Aqueles que ficam na estação escutam somente “o acorção do canto, aquela chirimia, que avocava: que era um constado de enormes diversidades dessa vida, que podiam doer na gente, sem jurisprudência de motivo nem lugar, nenhum, mas pelo antes, pelo depois”. Parece ser importante, nesse caso, o fato de se escutar a voz sem que se possa ver as duas mulheres, sumidas que estão no vagão com grades, para nunca mais⁶⁰. Desse “consumiço” das duas, *resta* somente a voz, ou melhor, o puro “canto sem razão”. Já deslocado da visão das duas mulheres, esse canto se torna mais vertiginoso e intenso e diz a dor que é da “gente”, de todos nós. Na exata sequência do texto, aquele nome isolado num único parágrafo — “Sorôco” — é corpo esvaziado da palavra ecoando essa voz, é o “oco sem beiras” com que se depara a personagem. A solidão de Sorôco e talvez o risco de ele mesmo ser levado pela loucura familiar são, dessa maneira, marcados no texto e, mais sutilmente, na surdez (como a mãe

⁶⁰ Busco, aqui, estabelecer uma relação com a chamada “voz acusmática”, destacada por alguns estudiosos da voz, como Mladen Dolar. Trata-se de uma voz cuja causa não pode ser vista, quando a voz parece se separar de sua origem, provocando um efeito de estranhamento, como uma extensão do corpo que vagasse sem o corpo, ou ainda, como um espírito sem corpo. Essa voz cuja origem se oculta tende a concentrar autoridade (escutada, por exemplo, como onipresença da voz divina) ou pode associar-se à voz dos mortos, invocando o fantasma de uma presença. (cf. DOLAR, 2011, p.60-71).

alienada, que não acode?) que momentaneamente toma a personagem: “Só ficou de chapéu na mão, mais de barba quadrada, surdo — o que nele mais espantava”.

Mas nesse ponto se opera, justamente, a reversão do canto: o “excesso de espírito” que desponta em Sorôco — quando acolhe a cantiga da mãe e da filha e continua a cantá-la, não mais com aquela voz “quase pouca” que o caracterizava, mas “alteado e forte” — desperta na gente do lugar um mesmo “amor extremoso” refeito em compaixão, e todos passam a acompanhá-lo — com “vozes tão altas” — de volta para casa, envolto pelos estratos mais sublimes que se desprendem desse canto sem razão: “A gente, com ele, ia até aonde que ia aquela cantiga”. Pode-se enfim dizer que o canto que reúne a procissão indica não só a possibilidade de aceitar o que em cada um de nós é o sem sentido, a loucura escancarada pela voz das duas mulheres, mas indica também, e sobretudo, que a voz permite-nos criar um vínculo humano para além do campo da linguagem, reconfortando-nos e nos ‘salvando’ dessa mesma loucura⁶¹.

Voz e desejo de retorno

Em “Meu tio o Iauaretê”, tratou-se de uma voz relacionada ao feminino, ao canto e à saudade, quando se discutiu aquele impossível retorno a uma voz materna, sutilmente referida ao canto da lendária sereia Iara e, por fim, deslocada para o jaguanhenhém da onça Maria-Maria, para uma voz animal.

Ainda que pela via bastante específica de cada narrativa, os fios desse tópico geral poderiam ser encontrados desde *Sagarana*, novamente em um caso de “O Burrinho pedrês”, sobre um menino nomeado apenas como “pretinho” e cujo canto associa-se à saudade da mãe (cf. p.83-88). De modo sucinto, o caso diz que o menino foi entregue a

⁶¹ Para uma análise mais desenvolvida dessa questão, remeto o leitor ao artigo de Yudith Rosenbaum (2008), que trabalha com a noção de “desrazão” como modo de abarcar no interior da cultura o que restaria no território excludente da “loucura”. Nesse caso, gostaria de destacar duas observações da autora sobre o final do conto: “(...) arma-se uma enorme procissão, que ritualiza e organiza o desatino na forma de um canto coletivo, para ‘não sair mais da memória’. No lugar do esquecimento, o canto abre espaço para as vozes fora de sentido”; ou ainda: “Após a segregação social das doidas na ‘nau dos loucos’, os sãoos que ficaram se unem e entoam o mesmo canto, abrindo espaço dentro da cultura para a desrazão e seu saber”. (p.156)

Major Saulo nos “fundos” do sertão para ser levado até Curvelo. Na viagem, a saudade desponta tanto na querência do gado quanto na tristeza sem fim do menino, que chora querendo voltar para a mãe. O choro só consegue aborrecer os vaqueiros, que logo tentam calar o menino; em resposta, o “pretinho” passa a cantar, e sua voz alcança uma tristeza mais ampla que, aliada à beleza, tem a eficácia que deseja: “Ah se vocês ouvissem! Que cantiga mais triste e que voz mais triste de bonita... Não sei de onde aquele menino foi tirar tanta tristeza, para repartir com a gente” (p.85, *grifo meu*). Ao contrário do que dizem as palavras da cantiga — “*Ninguém de mim... ninguém de mim... tem compaixão*” —, o canto do menino desata um mesmo sentimento entre os vaqueiros, que passam a sentir saudades de seus lugares de origem. Cada vaqueiro recua e se enovela em suas lembranças, convocados que são pelo lamento a um retorno não apenas a um tempo, mas a um espaço afetivo notadamente feminino. Os vaqueiros choram e parecem eles mesmos se diluírem nesse espaço, “virando mulher”. Escutado por todos, o canto do menino junta-se às palavras que um vaqueiro analfabeto fica a olhar em uma carta de sua mulher, como que sonorizando e significando a palavra muda; o canto se mistura ao toque imaginário de uma viola nos dedos de outro vaqueiro, e todos, como se entrassem em estado de sonho, caem aos poucos numa “madorna”, ou seja, numa modorra ou sonolência. A querência do gado também se intensifica, “fazendo redemoinho e berrando feio”, o que anuncia o desastre noturno: enquanto todos dormem, o gado estoura com tremenda violência e dispara, pisoteando e matando dois homens. Com os bois, desaparece o menino pretinho, de quem não se teve mais notícia.

Em síntese: nesse “fundo” do sertão de Guimarães Rosa, o canto exala um poder encantatório pela potência com que atua sobre homens e bichos: infiltra-se pelos ouvidos dos vaqueiros, rouba-lhes a virilidade e adormece-os; comanda a movimentação do gado e, por fim, ativa um fluxo violento e mortal. O desaparecimento do menino alude, mais do que à sua possível morte, a esse espaço indecifrável aberto pelo canto, à origem de seu vórtice sonoro, de onde o menino não volta. Conforme afirma Manico ao fechar o caso: “quem viaja por terras estranhas, vê o que quer e o que não quer”.

A partir daí, os fios dessa voz que remonta a uma origem e à saudade vincada de tristeza ressurgem de uma ponta a outra na obra de Rosa, por vezes aliada a figuras

femininas ou, ainda, à projeção afetiva de um lugar imaginário⁶². Para rapidamente elencar, numa breve passagem de “Minha gente”, ainda em *Sagarana*, o simples canto de um pássaro, um sabiá, abre esse doloroso signo da falta:

— Eu não gosto desse passarinho!... Não gosto de violão... De nada que põe saudades na gente.

— Inútil nos defendermos, Bento! A tristeza já veio, já caiu aqui perto de nós. Eu estou pensando... Talvez, num lugar que não conheça, aonde nunca irei, more alguém que está à minha espera... E que jamais verei, jamais...

Bento ficou sério. Até mais simpático. E suspirou:

— Estou me lembrando da minha mãe... Morreu longe daqui.

Ai, minha mãezinha, dando de comer às galinhas, na porta da cafua de estrada, lá no Aporá!... (p.230)

Na outra ponta da obra, em *Tutaméia*, o título do conto “Lá, nas campinas” faz referência a uma frase que é último traço que restara do lugar de origem de Drijimiro. No mais, quase tudo se perdera: localização geográfica ou lembrança de pai e mãe, restando pouquíssimas imagens que, de acordo com Perrone-Moisés (1998), configurariam um *locus amoenus*. O personagem melancólico busca recuperar esse “nenhum lugar antigamente”, cuja presença ainda se sente nos “harmônicos” da voz e nas palavras da frase que “tatala” no tom dessa voz. O conto é um convite a essa escuta:

Está se ouvindo. Escura a voz, imesclada, amolecida; modula-se, porém, vibrando com insólitos harmônicos, no ele falar aquilo. Todo mundo tem a incerteza do que afirma; Drijimiro, não; o pouco que pude entender-lhe, dos restalhos do verbo. Nada diria, hermético como um coco, se o fundo da vida não o surpreendesse, a só saudade atacando-o, não perdido o siso.

Teve recurso a mim. Contou, que me emocionou. — “Lá, nas campinas...” — cada palavra tatala como uma bandeira branca — comunicado o tom (...) (p.130)

Diadorim: voz e o desvelamento do feminino

Entre as veredas da voz que se alinham a um lugar notadamente feminino, gostaria ainda de estabelecer um comentário sobre a voz de uma personagem central na obra de

⁶² Para um desenvolvimento da questão da saudade em Guimarães Rosa, cf. o livro de Suzana Kampff Lages (2002).

Guimarães Rosa: Diadorim⁶³. Ao final, esse comentário também serve como ponte para o último tópico dessa conclusão: a voz associada à narração dos contadores de Rosa.

Pois bem, no capítulo dois, vimos como a caracterização da voz das personagens pode remeter ao que lhe é mais essencial, como marca de sua singularidade, além de transmitir modulações sensórias e afetivas ligadas ao contexto narrativo. Em *Grande sertão: veredas*, são inúmeras as referências à voz de Diadorim e às flutuações dessa voz, especialmente nas cenas em que o proibido enlace amoroso com Riobaldo ganha primeiro plano. E essa voz, muitas vezes, é inequívoco índice de feminilidade e amorosidade. Por isso mesmo, se a interdição impede o contato físico entre os jagunços, Riobaldo sente que a voz de Diadorim ultrapassa essa barreira e chega mesmo a tocá-lo (conforme também destacamos em “Buriti”, nos proibidos encontros noturnos entre Liodoro e Lalinha). Já nas primeiras páginas do romance, Riobaldo refere-se às tonalidades da voz do amigo em meio a um jogo de aproximação e distanciamento físico e amoroso:

Tinha tornado a pôr a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou de mim. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração – isto é, estes pormenores todos. Foi um esclaro. (p.30)

De Diadorim, aí jaz que descansando do meu lado, assim ouvi: – “Pois dorme, Riobaldo, tudo há-de resultar bem...” Antes palavras que picaram em mim uma gastura cansada; mas a voz dele era o tanto-tanto para o embalo de meu corpo. Noite essa, astúcia que tive uma sonhice: Diadorim passando por debaixo de um arco-íris. Ah, eu pudesse mesmo gostar dele – os gostares... (p.39)

Dessa maneira, as inevitáveis ressonâncias do feminino num corpo travestido de homem integram, entre outros elementos, o conflito vivido por Riobaldo: “E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!” (p.122). E quando envolvido pela voz de Diadorim, o jagunço precisa retorcê-la para negar o seu desejo:

⁶³ Sobre as personagens femininas na obra de Guimarães Rosa e também sobre as passagens que destacarei em torno da figura de Diadorim, cf. Cleusa Rios P. Passos (2000).

De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim, e também, recesso dum modo, a raiva incerta, por ponto de não ser possível dele gostar como queria, no honrado e no final. Ouvido meu retorcia a voz dele. (p.29)

Isso posto, podemos nos deter em duas passagens que me parecem emblemáticas no que diz respeito a essa voz que, em breves lapsos, *desvela* a personagem feminina. A primeira delas está na travessia do Rio-de-janeiro e do São Francisco, naquele primeiro encontro entre Riobaldo e Reinaldo (cf. p.84-92). Pois bem, além das “finas feições” e dos olhos verdes do menino Reinaldo, chama a atenção do também garoto Riobaldo a voz “muito leve, muito aprazível”, que sustenta uma fala sem “esforço”, sem “mudança” ou “intenção”, indiciando a constância e a coragem de Reinaldo na emblemática travessia do rio (e, pode-se dizer, em todo o *Grande sertão: veredas*) e já incitando o desejo de aproximação: “Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas”. De fato, a coragem mesclada à sedução se confirma em diferentes momentos, inclusive no trecho que quero destacar. Lembre-se de que, logo que chegam à outra margem, os dois meninos são abordados por um rapaz mulato, mais velho e mais bruto, que investe sobre eles querendo algum contato sexual. Os dois reagem:

E, por aí, eu consegui falar alto, contestando, que não estávamos fazendo sujice nenhuma, estávamos era espreitando as distâncias do rio e o parado das coisas. Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele. (p.91, *grifo meu*)

Sabe-se o desfecho da cena, quando Diadorim já deixa bastante claro que resolve tudo à faca. No que diz respeito à voz, é no mínimo instigante pensar que o menino Reinaldo, na realidade uma menina, imita a fala de uma mulher. Que voz seria esta dirigida ao mulato? A voz da menina Deodorina? Ou a voz de um redobrado fingimento: a voz da *menina* que se finge na voz de *menino* que se finge na voz de *mulher*? O fato é que, já no primeiro encontro entre Riobaldo e Diadorim, escuta-se um escorregadio indício do feminino sob uma voz surpreendente pela sedução que rapidamente põe em jogo, em vista de um ataque que também faz valer, em um único golpe, a virilidade e a coragem. Como

elemento de descontinuidade em um menino, essa imitação de uma fala de mulher leva-nos a pensar que, se há aí um desvelamento da feminilidade de Diadorim, ele se dá à medida que a personagem se vela uma vez mais, criando uma outra voz, fingindo a mulher que *deveras* é.⁶⁴

A segunda passagem que gostaria de destacar também nos permite entrever, pelo gesto do fingimento, a feminilidade da personagem. Neste caso, o fingimento de que se reveste a voz alia-se a uma breve narração, isto é, à projeção de imagens, ações e afetos igualmente envolventes. Mais especificamente, a cena tem início quando Riobaldo oferece uma pedra de safira a Diadorim, mas o amigo afirma que a aceitaria somente depois de vingarem a morte de Joca Ramiro. Riobaldo pede que esqueçam a vingança e, juntos, abandonem a jagunçagem; Diadorim reage e pede coragem; Riobaldo ameaça partir sozinho. Enciumado, Diadorim elabora uma brevíssima narração num registro vocal notadamente feminino. Vale a pena ler todo o trecho:

— “... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília. Era? Agora falava devagarinho, de sonsom, feito se imaginasse sempre, a si mesmo uma estória recontasse. Altas borboletas num desvoejar. Como se eu nem estivesse ali ao pé. Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar. Otacília penteando compridos cabelos e perfumando com óleo de sete-amores, para que minhas mãos gostassem deles mais. E Otacília tomando conta da casa, de nossos filhos, que decerto íamos ter. Otacília no quarto, rezando ajoelhada diante de imagem, e já aprontada para a noite, em camisola fina de ló. Otacília indo por meu braço às festas da cidade, vaidosa de se feliz e de tudo, em seu vestido novo de molmol. Ao tanto, deusdadamente ele discorresse. De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo. (p.331-332)

⁶⁴ Sobre esta passagem, Passos (2000) comenta justamente que “Por ironia, na ficção da voz antecipa-se a *verdade*, deslocada pelo logro que se perpetua nas relações dos enamorados” (p.154).

É importante notar que a abertura de um espaço imaginário dá-se pela projeção de uma fala — portanto, de uma voz — e tem início em “Estou vendo”. O que há de sedutor na voz de Diadorim — “[ele] repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor” — também deriva do lugar feminino que, a partir daí, ele passa a ocupar, conforme se detecta no seguinte trecho: “Ele falava de Otacília. Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar”. A passagem pode, significativamente, ser lida de duas maneiras. Num registro bem próprio das formas elípticas da oralidade, pode-se entender que Diadorim fala de Otacília: ‘Ele falava de Otacília. [Falava] Dela vivendo o razoável de cada dia, no estar’. Mas outra leitura é possível: Diadorim fala de Otacília, colocando-se no “lugar” dela. Um simples deslocamento sintático, que em nada altera o sentido do texto, deixaria mais clara essa leitura: “Ele falava de Otacília. Vivendo o razoável de cada dia dela, no estar”. As duas leituras são igualmente importantes: a primeira permite resguardar a identidade feminina de Diadorim na narração de Riobaldo ao seu interlocutor; a segunda sugere essa identidade. Mais do que isso, Diadorim claramente adere à personagem da estória que narra — Otacília — e essa operação corresponde também a uma aproximação daquilo que é sua verdade e seu segredo. Dessa maneira, ela também pode em alguma medida aproximar-se do prazer que seria viver, nesse ideal do amor narrado, com o amado, como se “a si mesmo uma estória recontasse”⁶⁵.

Riobaldo pontua, em seu discurso, essa voz expressiva do feminino não somente pela tonalidade que se pode sentir na expressão “melar mel em flor”, mas por um dado que somente uma segunda leitura de *Grande sertão: veredas* deixa ver com nitidez. No final do romance, sabemos, a mulher do Hermógenes, diante do corpo morto de Diadorim, revela que o guerreiro é uma mulher: “— “A Deus dada. Pobrezinha...” (p.530). Vale lembrar que seu nome de batismo, “Deodorina”, também guarda essa significação⁶⁶. Ora, no trecho destacado, Riobaldo utiliza uma expressão derivativa dessa frase justamente para descrever

⁶⁵Passos (2000) observa que a voz de Diadorim e a sua narração são reveladoras do feminino: “Na passagem, predomina sua voz de acentos líricos, o re-contar onírico de algo há muito resguardado, focalizando o feminino regrado e sensual. Ao lado de rezas, filhos e festas, comparece a sedução da ‘camisola fina de filó’ e dos cabelos perfumados (Otacília ou/e ela?) para o *Outro*, Diadorim se entrega à linguagem — tão diversa da usual, desvelando-se à sua revelia.” (p.161)

⁶⁶ Conforme pontua Meneses (2010), “A Deus dada” é “uma espécie de rigorosa tradução etimológica do nome Deodorina: do latim *Deo* = a Deus, dativo, + o grego *doron* = dom, com o necessário sufixo feminino” (p.32)

o modo como Diadorim narra. Ou ainda: para nos revelar que “ele”, Diadorim, ao contar, conta dando a escutar a marca do *feminino*: “Ao tanto, deusdadamente ele discorresse”.

E o que pode essa voz aliada ao feminino? Vejamos: Riobaldo rapidamente se vê deslocado de seu lugar mais imediato e parece esquecer a discussão que poderia terminar com a separação dos dois jagunços: “De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão”. O que é notável é que essa decisão de partir perde toda a sua força à medida que o jagunço é literalmente tomado pela narração e, preso a ela, ocupa uma posição, diríamos, mais passiva — “ficava só ouvinte” — até que, enfim, “descambava numa sonhice” (*grifo meu*). Parece haver um elemento sedutor, no limite encantatório, do qual Diadorim lança mão, não para ensinar Riobaldo a gostar de Otacília (como presume o jagunço), mas para, em última instância, mantê-lo numa empreitada de vingança. Astutamente, femininamente, com a voz e a palavra, Diadorim domina Riobaldo, cujo coração resta batendo como o de um “passarinho pombo”. Mas também Diadorim, interditada em seu desejo, é inevitavelmente levada por esse mesmo fluxo narrativo, deixa de expor a dureza e a coragem constante do guerreiro e cai num “desamparo repentino”, exalando a tristeza de seu amor não abertamente dito, mas indiretamente vivido: “Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez — alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia entender. Uma tristeza meiga, muito definitiva”.

Voz e narração: os contadores de Rosa

Se esse fingimento que ao mesmo tempo vela e desvela Diadorim chega a tocar na relação mais ampla entre voz e narração (ou entre voz e ficção), parece-me importante abordar esse tópico desviando-o para uma última vereda, a dos tantos contadores e cantadores rosianos. Com isso, também se verificam alguns desdobramentos possíveis de uma questão abordada em “O recado do morro”: o ato de narrar associado ao *entusiasmo* que atravessa o contador e *imanta* os ouvintes.

Para ainda continuarmos no campo do feminino, vamos iniciar com a provocante contadora Joana Xaviel, de “Uma história de amor”. Primeiramente, importa destacar que

essa narradora, quando se põe a contar suas histórias, sofre uma mudança de estado equivalente à que vimos entre os recadeiros. Isto se evidencia, por exemplo, pelo uso dos mesmos termos que foram sublinhados em “O recado do morro” para qualificar o caráter de excesso desse estado (“calor”, “fervor”, “fogo”, “entusiasmo”). Vejamos: “Joana Xavier fogueava um entusiasmo. Uma valia, que ninguém governava, tomava conta dela, às tantas. (...) ardia ardor, se fazia” (p.175-176). Sendo uma barranqueira, feiosa e sem trato, a contadora sofre uma notável transformação que se efetua tanto pelo contagiante ardor que lhe toma, quanto pelos variados elementos das histórias que ganham seu corpo, seu rosto e sua voz, instaurando um espaço ficcional que rapidamente enlaça os ouvintes, os quais, em coro, dão ainda mais reverberação a essa voz narrativa. Mais do que isso, todos são levados “por um desavisado de ilusão”, um “torto encanto” e passam eles mesmos a sentir um “calor” que, nesse caso, vem para desatar o desejo:

[Joana] ouvia todos cantarem suas passagens, som de voz de um e um. Joana Xavier virava outra. No clarão da lamparina, tinha hora em que ela estava vestida de ricos trajes, a cara demudava, desatava os traços, antecipava as belezas, ficava semblante. Homem se distraía, airado, do abarcável do vulto (...). (p.17)

Joana Xavier demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as histórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentinos, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar histórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejam até vergonha! De dia, com sol, sem ela contando história nenhuma, quem vê que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xavier como mulher assaz? (p.182, *grifo meu*)

Com isso, pode-se afirmar que, num registro diferente de “O recado do morro”, o entusiasmo ou ardor da contadora Joana Xavier se concretiza como jogo de sedução: “Joana Xavier sabia mil histórias. Seduzia — a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo!” (p.180). É justamente essa voz erotizada que desestabiliza e, em certa medida, revitaliza Manuelzão — homem que gastara a vida no estreito rigor de seu trabalho e sente, na velhice, a vitalidade se perder, assim como se dá

com simbólico riachinho da Samarra, que aos poucos parou de correr e secou. Como de costume, sem aderir ao prazer, Manuelzão vai dormir enquanto outros ficam na cozinha ouvindo Joana Xaviel: “Era homem de ponto (...) não pedia retreta de vadiação” (p.178). Mas, sendo o quarto ao lado da cozinha, dali se podem escutar as estórias, que avançam como “o vento briseia” (vento e brisa, lembremos, são símbolos recorrentes para voz e sopro criador) e, ainda que Manuelzão não veja as feições transformadas de Joana Xaviel, ou exatamente por isso, a voz da contadora concentra todo seu poder de invocação — “Se furtivamente o sono, e no lugar dele manavam as negaças de voz daquela mulher Joana Xaviel, o urdume das estórias” (p.179). Notem-se duas expressões: “negaças da voz” (sendo “negaça” termo dicionarizado que significa ilusão, engano, isca, sedução), que inscreve a voz na ordem da ficção agregando-a ao campo do desejo; e “urdume das estórias”, que aponta para a ideia de urdidura, enredamento, tessitura, mas sugere o “ardume” da voz. Impossível haver voz mais potentemente feminina, que imediatamente fissa a escuta e a enreda nos fios do prazer e da ilusão.

Ao lado de Joana Xaviel, ainda em “Uma estória de amor”, há outro importante contador: o Velho Camilo, com cerca de oitenta anos. O fundamental, nesse caso, é perceber que nem sempre os narradores conseguem envolver seus ouvintes porque não atingem o necessário estado em que voz e corpo, em performance, diria Zumthor, dinamizam um fluxo de criação ficcional. Assim, num primeiro momento, os participantes da festa da Samarra comentam que, nas quadrinhas declamadas por Camilo, o velho “não tirava de ideia, não, não desinventava” e simplesmente pegara os versinhos pelo mundo como “tolas notícias” (p.174). E, neste ponto, ainda não se desata o ‘calor’ (ou entusiasmo) necessário às transfigurações do contador: “Aquilo era de se beber café frio, longe da chapa da fornalha. O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho” (p.174, *grifo meu*). Somente ao final da novela, momento epifânico em que se narra o *Décima do boi e do vaqueiro*, ressurgem “o velho Camilo de gandavo, mas saído em outro Velho Camilo, sobremente, com avoadada cabeça, com senso forte” (p.241, *grifo meu*). Ele canta, sua voz é fluxo aberto para as vozes das personagens e, nesse jogo de alteridade, a voz se multiplica em outras vozes ficcionais. Mais do que isso, no caso do Velho Camilo, sua voz religa os ouvintes a um espaço e tempo míticos:

Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada. No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fosse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado. (p.255, *grifo meu*)

No capítulo dois, já foi citada a passagem em que os ouvintes percebem que a voz de Camilo mudara de estado: “O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Ele tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir” (p.241). Aqui, é fundamental perguntar: que voz é essa que faz um *outro* velho Camilo sobrevir ao que friamente declamava quadrinhas? Note-se que essa voz exige um deslocamento do contador para o campo da ficção ou do poético, onde seu próprio ser se recria, torna-se *outro* e, a partir daí, consegue atrair — pela voz singular que ganha — os que estão à sua volta. Para ajudar a pensar a questão, vale aqui recorrer a Octavio Paz (2012), que, ao tratar da “inspiração poética” em diferentes momentos históricos (remontando inclusive ao *Íon*, de Platão), desenvolve o tema justamente pela via da relação de alteridade que, sabemos, toda voz coloca em tensão. A inspiração, para esse poeta e ensaísta, corresponde à “manifestação da ‘outridade’ constitutiva do homem” e envolve a escuta de uma “outra voz” que nos interpela a “ir além de nós ao encontro de nós mesmos” (p.186). No decorrer da história, essa voz pode ser atribuída aos deuses, à natureza, ao inconsciente, etc. O fundamental, em todos os casos, é que atender a esse chamado corresponde à abertura de um fluxo vital e radicalmente transformador do ser, quando “a nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem” (p.166). Em “O recado do morro”, pode-se dizer que os recadeiros são literalmente “porta-vozes” de uma *outra voz*, ali concretizada na voz de uma entidade natural e divina, que se mistura a deles e dinamiza toda a cadeia de malucos inspirados. Em “Uma estória de amor”, seres tão radicalmente à margem do mundo do trabalho são particularmente sensíveis a essa *outra voz* que os transfigura em contadores e, por meio dela, vertem sobre a realidade uma matéria narrativa capaz de reinventar o mundo. É assim que, na estória do Velho Camilo, o riozinho que secara na Samarra, pleno de carga simbólica, é retomado como um riacho que corre sem fim — “ ‘Sou o riacho que nunca seca...’ - de verdade, não secava” (p.253-54) —, e a própria vida de Manuelzão

espelha esse refluir, com o fazendeiro plenamente integrado à alegria e ao prazer da festa e desejando sair em viagem com a boiada.⁶⁷

Na festa de Manuelzão há o contínuo brotar da alegria — “No pátio, na festa, estavam essas alegrias” (p.234) — e, efetivamente, a alegria pode ser entendida como o modo mais genuinamente sertanejo de expressão do “entusiasmo” nos contadores e cantadores. Nesse caso, em que consiste a alegria em Guimarães Rosa? De modo geral, a alegria é a insistente afirmação da vida frente a um mundo em desconcerto, que pode, sem qualquer razão, instaurar a dor, o ódio, o mal. Como resposta a um mundo sem garantias, ela é, por isso mesmo, um *topos* fundante da obra de Rosa e constitui uma espécie de lema a todo momento lembrado. Num rápido percurso, esse lema vem anunciado desde *Sagarana*⁶⁸, atravessa as narrativas de *Corpo de Baile* — sobretudo em “Campo Geral”, mas também em “Dão-lalalão” e “Buriti”⁶⁹ —, é retomado em *Grande sertão: veredas* associando-se à questão central da “coragem”⁷⁰, e é um tema presente em diferentes contos de *Primeiras Estórias* e de *Tutaméia*⁷¹.

⁶⁷ Sobre “Uma estória de amor”, vale destacar o belo livro de Sandra Guardini Vasconcelos, *Puras Misturas* (1997), que desenvolve, entre outras questões, o modo como cada uma das estórias contadas por Joana Xavier e Velho Camilo atua sobre os ouvintes, especialmente sobre Manuelzão. Veja-se, especialmente, cap. 3 e 4. A autora também sublinha aspectos ligados à voz e à escuta, como as diferentes vozes que se entrecruzam no desenrolar da festa, em meio a rezas, conversas, quadrinhas, narrações, etc. numa espécie de coro comunitário, além do episódio aqui também destacado, no qual Manuelzão, dentro de seu quarto, escuta a festa, especialmente a contadora Joana Xavier, quando todo o trecho narrativo ganha forte relevo sonoro (cf. p.50-56).

⁶⁸ Em “A hora e a vez de Augusto Matraga”, temos: “Então, depois do café, [Nhô Augusto] saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar...” (p.388)

⁶⁹ Em “Campo Geral”, a busca da alegria é ensinamento central da novela, abertamente colocado pelo menino Dito, no momento de sua morte: “— Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com toda coisa ruim que acontece acontecendo. A gente deve de poder ficar então mais alegre, mais alegre, por dentro” (p.108). Em “Dão-lalalão”, há inúmeras referências a Doralda como emanção da alegria. Em “Buriti”, há uma das mais belas passagens de Rosa em torno desse tema: “Deus nos dá pessoas e coisas, para aprendermos a alegria... Depois, retoma coisas e pessoas para ver se já somos capazes da alegria sozinha... Essa – a alegria que Ele quer...” (p.248)

⁷⁰ “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito – por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia.” (p.278)

⁷¹ Sobre o tema da alegria em *Tutaméia*, cf. artigo de Giselle Madureira Bueno (2012).

Esse sentimento deve ser aprendido por quem busca a palavra poética, como o personagem Grivo, que ao final de “Cara-de-bronze” exorta a todos — “P’ra alegria, amigos. TADEU: Aleluia de alegria. Ou, seja.” (p.174) — e, no caso dos contadores, a voz e o corpo da palavra precisam ser devidamente imantados pela alegria para que as narrativas sejam eficazes não só como fundamental modo de organização do mundo sertanejo, mas também como vibração vocal — portanto ao mesmo tempo sensorial e espiritual — capaz de abranger os ouvintes e reafirmar a coragem da vida. Se o contador não atinge esse estado, pouca coisa acontece. É o que se dá com Pernambo, de “A estória de Lélío e Lina”:

Mesmo as cantigas do Pernambo quase perdiam o encanto, desde que ele sabia que o Pernambo era triste por dentro, aquela alegria era falsa, fugia da voz e dos versos. Só se o Pernambo gritasse, antes, para todos ouvirem: - "Matei! Matei um homem. Tenho uma doença me acabando... Mas eu quero minha alegria!..." Só então tudo clareava, a viola dele cantava a fabricação das verdades, a coragem do coração de todos. (p.285-286, *grifo meu*)

Por outro lado, há contadores como Seo Aristeu, de “Campo geral”: homem alto e bonito, tocador de viola, que faz “vênias de dançador” enquanto recita alguns versos para Miguilim e, dessa maneira, ensina a alegria. Mais do que isso, se, em “O recado do morro”, a voz da natureza associada à palavra e à voz de Laudelim salva a vida de Pê-Boi, em “Campo geral”, as palavras e as cantigas de Seo Aristeu mobilizam as forças vitais de Miguilim e, pode-se dizer, atuam como veículo de cura em duas passagens dessa novela. Na primeira delas, Miguilim acha que vai “passar a héctico” e morrer, mas seu pavor da morte se dilui por efeito da interpelação do cantador: “Miguilim - bom de tudo é que tu’ tá: levanta, ligeiro e são, Miguilim!.. (...) Miguilim, dividido de tudo, se levantava mesmo, de repente são, não ia morrer mais, enquanto seo Aristeu não quisesse. Tremia de alegrias.” (p.64).

Importa ainda notar que, no caso de seo Aristeu, o cantador vem associado à figura de um criador de abelhas — “criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato” (p.45) — e, na segunda visita a Miguilim doente, traz para o menino um favo de mel: “Seo Aristeu, quando deu de vir, trazia um favo grande de mel de oropa, enrolado nas folhas verdes. — “Miguilim, você sara! Sara, que estão longes as chuvas

janeiras e fevereiras... Miguilim, você carece de ficar alegre. Tristeza é agouria” (p.136). Mais acima, vimos que a contadora Joana Xaviel também traz em sua “boca” um “mel, mas mel de marimbondo”.

Ainda que a simbologia do mel seja bastante ampla e difusa⁷², poderíamos aqui recuperar uma passagem do texto *Íon*, de Platão, mais exatamente o trecho referido na leitura de “O recado do morro”, e lembrar que os poetas entusiasmados pela voz da Musa são aqueles que trazem o mel sob a forma da palavra poética: “Pois os poetas nos dizem — não é? — que, colhendo de fontes de mel corrente de certos jardins e vales das Musas, eles nos trazem as melodias; como as abelhas, também eles assim voam” (2011, p.39)⁷³. Em sua leitura desse diálogo platônico, Adriana Cavarero salienta que o poeta, sendo quem transporta o mel do jardim das Musas, coloca esse divino néctar na sua voz, no timbre que dá às palavras, no ritmo doce dos versos, atingindo “prazerosamente os ouvidos, assim como o mel delicia o palato” (*op. cit.*, p.111). Com efeito, não estamos distantes do “*sabor de sonância*” que os versos de Laudelim Pulgapé fazem sentir junto a um violão que “dava um acompanhamento doce”. (p.97). Também não estamos distantes do sabor das palavras poéticas trazidas pelo vaqueiro Grivo — as “palavras de voz” — que, como diz o vaqueiro José Uéua, numa das máximas sobre a poesia que compõem “Cara-de-Bronze”, devem ser sentidas na ponta da língua: “Mel se sente é na ponta da língua. O desafã. Por exemplos: — A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul (...)” (p.140).

Esse prazer sensório da palavra a ser escutada e saboreada na voz de quem lê é certamente o que a vocalidade em Guimarães Rosa nos faz sentir, levando-nos a entender que o prazer e os sentidos de sua palavra literária passam pelos olhos, pelos ouvidos e pela boca. Letrados que somos, aproximar-se dessa palavra é saber demorar-se no seu mel e na sua alegria, como nos ensina o emblemático homem letrado seo Alquiste, ao brincar com o

⁷² Isso pode se verificar no longo verbete sobre o “mel” no dicionário de símbolos Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. O mel é imagem recorrente em livros sagrados do Ocidente e do Oriente, mas também na mitologia ameríndia, com um feixe bastante amplo de significações: mel simboliza a doçura evidentemente, mas também erotismo, sedução, fecundação, purificação, sabedoria, imortalidade, beatitude, inspiração, renascimento, etc.

⁷³ O tradutor, Claudio Oliveira, chama a atenção para um jogo sonoro dos termos gregos: “Na passagem, deve ser destacado um intenso jogo poético que Platão constrói entre os termos *melopoiói* (‘poetas líricos’), *méle* (‘melodias’), *melirryton* (‘de mel corrente’) e *mélittai* (‘abelhas’)” (PLATÃO, 2011, p.62).

nome do poeta Laudelim, até nele fazer burilar o tremeluzir quase pueril de uma campainha: “*Laud’lim... Lau’dlim... Laau-d’lim’m* — [Alquiste] falava *Laudelim* assim, quiça nos sentimentos dele fazia coisa que se estivesse tremeluzindo campainha” (p.93).

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. “Ulisses ou mito e esclarecimento”. In: _____. *Dialética do esclarecimento*. trad. de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 53-80

AGAMBEN, Giorgio. “Pascoli and the thought of the voice”. In: _____. *The end of the poem: Studies in Poetics*. Standford, California: Stanford University Press, 1999. p.62-75.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte – um seminário sobre o lugar da negatividade*. trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 165p.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da Alma (Corpo de Baile)*. São Paulo: Edusp, 1992. 178p.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O roteiro de deus*. São Paulo: Mandarim, 1996. 556p.

ARISTÓTELES, *Poética*. trad. Eudoro de Souza. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987. p.197-260.

ARRIGUCCI JR., Davi. “O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa”. In: Pizarro, Ana (org). *América Latina Literatura e Cultura*. vol. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Ed. Unicamp, 1995. p.447-477

ARSILLO, Vincenzo. “O olhar do silêncio: maiêutica do discurso dialógico e representação do outro em *Grande Sertão: Veredas*”, In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria T. Abelha. (org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001. p.317-330

AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p.1-20

BAILLY, A; SECHAN, L; CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire grec-français*. Ed. rev. Paris: Hachette, 1950.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1997. 421p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. 318p.

BARTHES, Roland; MARTY, Eric. “Oral/Escrito”. In: *Enciclopédia Einaudi*, v.11, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987. p.32-57

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 284p.

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5ª ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 1999. 86 p.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. 9ªed. São Paulo, SP: Cultrix, 2001. 89 p.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004. 440p.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In:_____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* - obras escolhidas, vol. I, trad. Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221
- BERNHARD, Thomas. *O imitador de vozes*. trad. Sergio Tellaroli, São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 159p.
- BIZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizarri*. São Paulo: T.A. Queiroz, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980. 147p.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004. 480p.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus Vocis – metafísica e antropologia della voce*. Bologna: Il Mulino, 2000. 150p.
- BORDONI, Orlando. *A língua tupi na geografia do Brasil: dicionário*. Curitiba: Banestado, [198-?].
- BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do Olhar”. In: Novaes, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BOSI, Alfredo. “Céu, Inferno”. In:_____. *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo: Ed. Ática, 1988. p.10-32
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. Companhia das Letras, 2000. 275p.
- BUENO. Giselle Madureira. “Humor, alegria e forma em 'Tutameia: terceiras estórias' de Guimarães Rosa”. In: Cadernos do IL, v. 47, p. 55-71, 2013
- BUENO, Francisco da Silveira. *Vocabulário: tupi-guarani português*. 6. ed. São Paulo, SP: Brasiliavros, 1998.
- Cadernos de Literatura Brasileira – João Guimarães Rosa*. Instituto Moreira Salles. n.20-21, dezembro de 2006.
- CALOBREZI, Edna Tarabori. *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo, SP: EDUSP: FAPESP, 2001. 263 p.

CAMPOS, Haroldo de. “A linguagem do Iauaretê”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica n° 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p.574-579

CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos”. In:_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1964.

CANDIDO, Antonio. “Sagarana”. In: Rosa [1995] vol.1., p.63-67

CANDIDO, Antonio. “Jagunços e mineiros de Cláudio à Guimarães Rosa”. In:_____. *Vários escritos – 3ª ed. revista e ampliada*; São Paulo: Duas Cidades, 1995. p.147-179

Capovilla, Maurice. “O recado do morro, de João Guimarães Rosa”. In: *Revista do Livro*, n.25, 1964, p.131-142

CASCUDO, Luís da Câmara. *Lendas brasileiras*. 7ª. ed. São Paulo, SP: Global, 2001. 168p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11. ed. rev. atual. e il. São Paulo, SP: Global, 2002.

CAVARERO, Adriana. *A più voci – filosofia dell’espressione vocale*. Milano: Feltrinelli, 2005. 272p.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais – filosofia da expressão vocal*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 15. ed. Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 2000.

CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 431p.

COSTA, Ana Luiza Martins. “O mundo escutado”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, v.9, n.17, Belo Horizonte: PUC- Minas, 2005, p.47-60.

COUTINHO, Eduardo Faria. (org.). *Guimarães Rosa – Fortuna Crítica n° 6*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 579p.

COUTINHO, Eduardo Faria. “Guimarães Rosa e o processo de Revitalização da linguagem”. In: Coutinho [1983]. p.203-234

COUTINHO, Eduardo Faria. “Guimarães Rosa: um alquimista da palavra”. Prefácio à ficção completa de Guimarães Rosa. In: Rosa [1995] vol.1, p.11-24.

COUTINHO, Eduardo Faria. “O *Logos* e o *Mythos* no universo narrativo de *Grande Sertão: Veredas*”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespu* – Belo Horizonte, v.5, n.10, 1º sem. de 2002. p.112-121.

CUOMO, Vincenzo. *Le parole della voce – lineamenti di una filosofia della phoné*. Edisurd Salerno. Salerno, 1998. 115p.

DANIEL, Mary Lou. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 186p.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 117p.

DOLAR, Mladen. *A voice and nothing more*. Cambridge: MIT press (short circuits), 2006. 216p.

DOMINGO, Javier. *João Guimarães Rosa y la alegría*. Revista do Livro, n.17, Rio de Janeiro, 1960. p.59-63

DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa 1998*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2000. 765 p.

DUARTE, Lélia Parreira et al. (Org.). *Veredas de Rosa. Seminário Internacional Guimarães Rosa III 2007*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007. 797p.

DUARTE, Lélia Parreira. “Assuntos de silêncios’ ou poesia, em ‘Cara-de-Bronze’”. In: *O eixo e a roda*, v.12, 2006. p.215-224.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 178p.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 191p.

ESTÓRIAS e lendas da Amazônia. seleção e introdução de Anísio de Mello. 2. ed. São Paulo, SP: EDIGRAF, 1963. 305p. (Antologia ilustrada do folclore brasileiro. Série Estórias e lendas; v. 2).

EWALD, Felipe Grüne et al. (Orgs). *Cartografias da Voz: poesia oral e sonora, tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba: Fundação Araucária, 2011. 250p.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; São Paulo: Editora Senac, 2003. 292p.

FANTINI, Marli (org.). *A poética migrante de João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 446p

FERREIRA, Jerusa Pires. “O universo conceitual de Paul Zumthor”. In: Revista do IEB, n.45, set. 2007. p.141-152

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 201p.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A voz de quem morre: o indício e a testemunho na narrativa brasileira contemporânea”. In: FANTINI, Marli [2008]. p.36-44

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, edição standard brasileira. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza, v.17, Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.233-269.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. 224p.

GALVÃO, Ana M. Oliveira; BATISTA, Antonio A. Gomes. “Oralidade e escrita: uma revisão”. In: *Cadernos de Pesquisa*. v. 36 n.128, maio/ago, Fundação Carlos Chagas, 2006. p.403-432

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. 126p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2ª edição. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986. 132p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. 77p.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 350p.

GREEK-ENGLISH lexicon. Coautoria de Henry George Liddell, Robert Scott. 9th ed. Oxford: Claredon, 1940. 2 v.

HANSEN, João Adolfo. *O – a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000. 198p.

HANSEN, João Adolfo. “Forma literária e crítica da lógica racionalista em Guimarães Rosa”. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v.47. n.2, 2012. p.120-130

HAVELOCK, Eric Alfred. *A musa aprende a escrever: reflexões sobre a oralidade e a literacia da antiguidade ao presente*. Revisão de José Trindade Santos. Lisboa: Gradiva, 1996a. 155p.

HAVELOCK, Eric Alfred. *Prefácio a Platão*. trad. Enid A. Dobransky, Campinas (SP): Papirus, 1996b. 339p.

HAVELOCK, Eric Alfred. “A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna”. In: OLSON, David R; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1997. p.17-34

HELLER-ROAZEN, Daniel. “O ápice do balbucio”; “Exclamações”. In: *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. trad. de Fabio Akcelrud Durão. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p.7-15.

HOMERO. *Odisséia*. tradução, introdução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006. 293p.

ISER, Wolfgang. “A interação entre Texto e Leitor”. In:_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. v.1. São Paulo, SP: Editora 34, 1999. p.97-198

LAGES, Susana Kampff. *Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, FAPESP, 2002. 188p.

LEÃO, Ângela Vaz. “Língua nacional, falar sertanejo, estilo rosiano”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*. Belo Horizonte, v.5, n.10, 2002. p.65-77

LIMA, Luiz Costa. “O Buriti entre os homens ou o exílio da utopia”. In:_____. *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Ed. Eldorado, 1974. p.129-186

LINS, Álvaro. “Uma grande estréia”. In: Rosa [1995] vol.1, p. 67-72

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO [1983]. p.62-97

LOUREIRO, João de Jesus Paes. “Cultura amazônica, uma poética do imaginário”. In: *Obras reunidas* v.4. São Paulo, SP: Escrituras, 2000

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 146p.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz*. Rio de Janeiro: Imago Editora; São Paulo: Fapesp, 1995. 340p.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. “‘H’hum’ no conto ‘O recado do Morro’”. In: *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese de Doutorado. FFLCH- USP, São Paulo, 2012. p.155-170.

MACIEL, Maria Esther. “Poéticas do animal”. In:_____(org.). *Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.85-101

MARQUES, Oswaldino. “Canto e Plumagem das palavras”. In:_____. *A seta e o alvo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. 9-128

MARTINS, Nilce Sant’Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. Assistente Evair Dias, rev. geral Diva Gomes, São Paulo: Edusp, 2001. 536p.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Cores de Rosa – ensaios sobre Guimarães Rosa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. 236p.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Matéria vertente: *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa e o Rio São Francisco”. In: *Remate de Males*, Campinas, v. 22, n.22, 2002. p. 9-23

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004. 223p.

MENEZES, Philadelpho (org). *Poesia Sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: Educ, 1992. 156p

MEYER, Monica. *Ser-tão Natureza – a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 231p.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. *O inconsciente teórico: estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto*. São Paulo, SP: Annablume, FAPESP, 2009. 175 p.

MORAIS, Márcia Marques de. *A travessia dos fantasmas. Literatura e psicanálise em Grande: sertão veredas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 176p.

MORAIS, Márcia Marques de. “O romance se faz letra – a metaliteratura em *Grande sertão: veredas*”. In: *O eixo e a roda*, v.12, Belo Horizonte: UFMG, 2006. p.203-214

MORAIS, Márcia Marques de. “O autor faz o pacto: 'Posso me esconder de mim?'” In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, Belo Horizonte, v. 9, n.17, 2005. p. 201-209

NOGUEIRA, Erich Soares. “O corpo e a palavra - uma leitura de ‘Campo Geral’”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, , v. 9, n.17, 2005. p.369-384

NOGUEIRA, Erich Soares. “Vocalidade em Guimarães Rosa”. In: EWALD, Felipe Grüne *et al.* [2011]. p.127-141.

NOGUEIRA, Erich Soares. *Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de “Campo geral”, de J. Guimarães Rosa*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2004. 176p.

NUNES, Benedito. “Filosofia e Literatura”. In:_____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1993. p.191-199

NUNES, Benedito. “De Sagarana a Grande Sertão Veredas”. In: _____. *Crivo de Papel*. 2ª ed.; São Paulo: Ática, 1998. p.247-262

NUNES, Benedito. “Guimarães Rosa”. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p.137-201

NUNES, Benedito. “O animal e o primitivo: Os outros de nossa cultura”. IN: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p.13-22

OLIVEIRA, José Coutinho (org). *Lendas amazônicas*. São Paulo: s.n., 1916. 143p.

ONG, Walter. *La presenza della parola*. Bologna: Il Mulino, 1970. 408p.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. trad. Enid Abreu Dobránsky. Campinas (SP): Papyrus, 1998. 223p.

OSAKABE, Haquira. “O corpo da poesia – notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela”. In: *Remate de Males*, n.22, IEL-Unicamp, Campinas, 2002. p.97-109

OVÍDIO. *As metamorfoses*. trad. David Gomes Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983. 297p.

PASSOS, Cleusa Rios. *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 2000. 247p.

PASSOS, Cleusa Rios. “Grande Sertão: veredas, no redemunho das cantigas”. In: *Revista Ângulo*, n.115, Fatea, Lorena, out/dez 2008. p.48-57.

PASSOS, Cleusa Rios. “Os roteiros de *Corpo de Baile*: travessias do sertão e do devaneio”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuç*, Belo Horizonte, v.5, n.10, 2002, p.78-98.

PAZ, Octavio. “A revelação poética”. In: _____. *O arco e a lira*. trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.121-188.

PELBART, Peter Pál. “Da loucura à desrazão”. In: *A nau do tempo rei: 7 ensaios sobre o tempo da loucura*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.91-99

PERRONE, Charles A. “Notas para facilitar a leitura de ‘Meu tio o Iauaretê’”. In: *Hispania*, vol.91, n.4 (dezembro de 2008), p.765-773. 773. American Association of Teachers of Spanish and Portuguese. URL: <http://www.jstor.org/stable/40648201>. Acessado em 25/04/2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983. 110p

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Nenhures 2: ‘Lá, nas Campinas’”. In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, Belo Horizonte, v.2, n.3, 2º sem 1998, p.178-189.

PERRONE-MOISÉS, Leyla; CANDIDO, Antonio. *Texto, crítica, escritura*. 3. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005. 213 p.

PLATÃO. *Íon*. trad. Cláudio Oliveira, prefácio Alberto Pucheu, Belo Horizonte: Autêntica, 2011. 84p.

PLATÃO. *Íon*. trad. André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007. 93p.

PLATÃO; NUNES, Benedito (coord.). *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém, PA: EdUFPA, 2000. 470 p.

PORTELLI, Alessandro. *Il testo e la voce*. Roma: Manifestolibri, 1992. 303p.

PRADO JR., Bento. “O destino decifrado: Linguagem e Existência em Guimarães Rosa”. In:_____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p.195-226

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. “Trilhas do Grande Sertão”. In:_____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1959.

RICOEUR, Paul. “A tríplice mimese”. In:_____. *Tempo e Narrativa*. (tomo1). Campinas: Papirus, 1994. p.85-125

RICOEUR, Paul. “Ponto de vista e voz narrativa”. In:_____. *Tempo e Narrativa*. (tomo2). Campinas: Papirus, 1995. p.147-179

RICOEUR, Paul. “Autobiografia intelectual”. In:_____. *Da metafísica à moral*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.45-136.

RÓNAI, Paulo. “Palavras apenas mágicas”. In:_____. *Pois é – ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: Rosa, João Guimarães. *Primeira estórias*. Introdução à obra. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. 348p.

RONCARI, Luiz. “O Chefe Zequiél, o iluminado das trevas”. In:_____. *Buriti do Brasil e da Grécia: patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 193-234.

RONCARI, Luiz. “Patriarcalismo e dionisismo no santuário do Buriti Bom”. In: FATINI [2008] p.145-189.

ROSA, João Guimarães. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968a. 255p.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 44ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b. 160p.

ROSA, João Guimarães. “Dão-lalalão”. In: Rosa [1995], v.1, p.807-862.

ROSA, João Guimarães. “Buriti”. In: *Noites do Sertão*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. 258p.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 27ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 538p.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. dois volumes, Rio de Janeiro: ed. Nova Aguilar, 1995. 991p. / 1190p.

ROSA, João Guimarães. *Magma*. Ilustração de Poty. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1997. 146p.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9ª ed., 19ª reimpressão, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 258p.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 413p.

ROSA, João Guimarães. *No Urubuquaquá, no Pinhéu*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 313p.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia (Terceiras estórias)*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 268p.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 335p.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 383p.

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 95p.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti; tradução Erlon José Pascoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2003, 447p.

ROSENBAUM, Yudith. “Guimarães Rosa e canto da desrazão”. In: *Revista Ângulo*, n.115, Fatea, Lorena, out/dez 2008. p.150-158

ROSENBAUM, Yudith. “A Batalha Final: Riobaldo na encruzilhada dos Fantasmata”. In: *Literatura e Sociedade*, v. 1, USP, São Paulo, 2008. p. 137-147.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Paulo: Edusp, 1993. 220p.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Grande Sertão: veredas – roteiro de leitura*. São Paulo: Ed. Ática, 1992. 111p.

SANTOS, Laymert Garcia dos. “A experiência da agonia”. In: _____. *Tempo de Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.13-34

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Editora Ática, 1978. 231p.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 10. ed. Rio de Janeiro, RJ: Garnier, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand de et al. *Curso de linguística geral*. São Paulo, SP: Cultrix, 1991. 279p.

SCHNEIDER, Marius. “La musique dans les civilisations non européenne”. In: *HISTOIRE de la musique*. vol.1. volume publié sous la direction de Manuel Roland. Paris: Gallimard, 1963. p.131-214

SCHWARZ, Roberto. “Grande Sertão: A Fala”. In: _____. *A sereia e o desconfiado*. 2ª ed.; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p.37-41

SIMÕES, Irene Jeanete Gilberto. ““Meu tio o Iauaretê” – um enfoque polifônico”. In: *Língua e Literatura*, ano 5, 1976. p.131-151

SOARES, Magda. *Letramento, um tema em três gêneros*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 125p.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e Cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 210p.

SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Ática, 1982. 151p.

SPERBER, Suzi Frankl. “A virtude do jaguar: mitologia grega e indígena no sertão roseano”. In: *Remate de Males - Revista do Departamento de Teoria Literária*, n. 12, Campinas: IEL/UNICAMP, 1992. p.89-94.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo&Rothschild: Fapesp, 2009. 622p.

SPITZER, Leo. "Linguística e história literária". In:_____. *Linguística e história literária*. Madri: Gredos, 1968. p.7-53

SPIRE, André. "L'oreille e la bouche". In :_____. *Plaisir poetique et plaisir musculaire: essai sur l'evolution des techniques poetiques*. Paris: J. Corti, 1986. p.26-56

STAROBINSKI, Jean. prefácio a SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1970. p.7-39.

STREET, Brian V. "A critical look at Walter Ong and the 'Great Divide'". In: *Social literacies: critical approaches to literacy in development, ethnography and education*. London, New York: Longman, 1995. p.153-160.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: Metafísica do Grande Sertão*; tradução José Carlos Garbuglio. Edusp, São Paulo, 1994. 459p.

VALÉRY, Paul; BARBOSA, João Alexandre (org.). "Primeira aula do curso de poética", "Poesia e pensamento abstrato". In:_____. *Variedades*. Tradução de Maíza Martins de Siqueira; Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo, SP: Iluminuras, 1991. p.187-220

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Puras Misturas*. São Paulo: HUCITEC, FAPESP, 1997. 194p.

VERNANT, Jean-Pierre. "A flauta e a máscara. A dança de Hades". In:_____. *A Morte nos olhos: figurações do Outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgó*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1988, p.71-83

VERNANT, Jean Pierre. "Aspectos míticos da memória". In:_____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*; tradução de Haiganuch Sarian, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p.135-166

WARD, Teresinha Souto. *O discurso oral em Grande sertão: veredas*. São Paulo, SP; Brasília: Duas Cidades: INL, 1984. 149p.

WEY, Valquiria. "Entrar para a *tribu* literária: a tradução de 'Meu tio o iauaretê'". In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, Belo Horizonte, v.9, n.17, 2005. p.340-355

WISNIK, José Miguel. "Recado da viagem". In: *Scripta - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Cespuc*, Belo Horizonte, v.2, n.3, 1998. p.160-170

ZILBERMAN, Regina (Org.). *Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007. 147p.

ZULAR, Roberto. “O ouvido da serpente: Algumas considerações a partir de duas estrofes de ‘Esboço de uma serpente’, de Paul Valéry”. In: PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith (orgs.). *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014. p.213-229.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 324p.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 354p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137p.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. 191p.