PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Cleide Aparecida de Souza Cazaroto

Feminino e subjetividades: as personagens femininas como elemento de coesão em Corpo de Baile

Tese apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora.

Orientadora: Profª. Drª. Maria José Gordo Palo

São Paulo, 2022.

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos que, como João Guimarães Rosa, amam a humanidade e buscam o texto literário como uma fonte de conhecimento profundo para compreensão do que é “ser humano”.

Agradecimentos

Desafio tão grande quanto escrever uma tese, foi utilizar duas páginas para agradecer as pessoas que fizeram parte desta minha jornada de quase 13 anos na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Inicio os agradecimentos por meus pais (in memoriam), que acreditaram, e trabalharam e torceram para este dia chegar. Muito obrigada, Sr. Hélio e Sra. Efigênia por, além de me oferecerem a oportunidade de estudar, sempre permaneceram ao meu lado como verdadeiros pilares de sustentação.

Uma vez dentro da Universidade, algumas pessoas se tornaram modelos de seriedade e comprometimento, indicando, com sua postura o nobre caminho da Pesquisa, a construção de novos saberes. A Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira é esta referência em minha trajetória. Obrigada.

No comando e direção, desde o mestrado, alcançando o doutorado, tive a grande honra e minha melhor oportunidade de ser orientada por uma pessoa muito especial, muito competente e experiente: Professora Doutora Maria José G Palo. Meus mais sinceros agradecimentos.

Desejo agradecer à professora e amiga: Professora Doutora Juliana S Loyola, por me apresentar, com alegria o sabor e o profundo do texto rosiano, me suscitando o desejo de continuar a investigação. Obrigada pelas constantes demonstrações de sabedoria e humildade.

Não posso deixar de agradecer também à minha incentivadora e modelo, que a partir de outra Instituição, marcou importante presença em minha vida acadêmica: Professora Doutora Ieda Nogueira.

Estendo meus mais profundos agradecimentos à minha amiga e a mais competente professora de Linguística, por nunca se recusar a me ouvir falar de Guimarães, de pensar comigo, me auxiliar em revisões e dicas. Meu maior obrigada à Professora Me Eunice de Lima (USP).

Não poderia deixar de agradecer a atenção, a amizade, o carinho e o suporte da professora Doutora Diana Navas e da Secretária de nosso Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Ana Albertina.

Aos meus colegas de trabalho, por compreenderem minha ausência, incentivando e acreditando na atividade.

Aos meus alunos, motivadores de minhas aulas e pesquisas, cúmplices que aprenderam a fazer do conhecimento uma alavanca para a mudança de suas vidas.

Agradeço imensamente a Deus por poder citar todas essas pessoas, neste momento tão especial. Obrigada por colocá-las tão caprichosamente em minha vida.

Agradecimento Especial

Meu agradecimento mais profundo dedico à minha família, que esteve o tempo todo ao meu lado, incondicionalmente. Momentos difíceis não foram raros nestes últimos anos, mas nossa pedra angular esteve fazendo, perfeitamente seu papel de sustentação.

Sou grata por cada gesto carinhoso, cada sorriso, cada incentivo, por me ouvir, exaustivamente considerar o andamento da tese, por se emocionar com as descobertas da pesquisa, por vibrar comigo, por presenciar as tentativas de resgate do caminho quando aquele percorrido se esvaia, por estarem comigo.

Obrigada, minha família, MEU AMOR.

Ab imo corde

“Com as perdas só há um jeito: perdê-las.

Com os ganhos, o proveito é saborear

cada um

como uma fruta boa da estação”

Lya Luft

Epígrafe

“O importante e bonito do mundo é isso: que as pessoas não estão sempre iguais,ainda não foram terminadas, mas que elas vão sempre mudando. Afinam edesafinam. ”

JOÃO GUIMARÃES ROSA

Resumo

Nossa abordagem da obra Corpo de Baile, de João Guimarães Rosa, tem por base as personagens femininas e as várias facetas da subjetividade e, por meta, evidenciar a partir dessas personagens os elos de unidade da obra. Não obstante a diversidade performática do feminino, observa-se objetivos muito próximos que podem ser sintetizados como humanidade.

De fato, diante do contexto sócio histórico da obra rosiana, qual seja, o sertão mineiro e a sociedade patriarcal, a proeminência é masculina, contudo, tais personagens, ditos principais, são notadamente incompletos, o que dá aos enredos seu caráter verossímil; ou seja, apresentam as pertinências peculiares de “seres humanos reais”. Acrescente-se que o suporte para tais incompletudes, via de regra, é o feminino em suas várias funções – mães, esposas, amantes, amiga, etc

Dentro dessa realidade, o papel do feminino poderia ser tomado como de pouca ou nenhuma relevância. Um olhar atento mostra, entretanto, que as mulheres são partícipes das veredas masculinas e, desse modo, atuam como elemento coesivo tanto social quanto individual.

Na construção ficcional de Rosa, as mulheres são referências para o pensamento, o discurso e as ações de personagens masculinos, embora o grupo feminino não seja homogêneo, ao contrário, o autor apresenta dois grandes grupos, o feminino-materno e o feminino-desejo, e entre um e outro, o imaginário poético sob a forma de “noiva etérea”.

Com o intuito de evidenciar a ausência de padronização de comportamento a partir da subjetividade, o corpus teórico da tese percorreu os conceitos advindos da Filosofia da linguagem, da Teoria da enunciação e da Psicanálise

Palavras-chave: João Guimarães Rosa, Corpo de Baile, feminino, subjetividade, maternidade, desejo.

Abstract

Our approach tothework Corpo de Baile, by João Guimarães Rosa, isbasedonthefemalecharactersandthevariousfacetsofsubjectivityand, as a goal, toevidencefromthesecharacterstheunity links ofthework. Despitethefemaleperformativediversity, there are very close goalsthatcanbesynthesized as humanity.

In fact, giventhesocio-historicalcontextofRosa'swork, thatis, the Minas Gerais hinterlandandpatriarchalsociety, theprominenceis male, however, suchcharacters, saidtobemainones, are notablyincomplete, whichgivestheplotstheirbelievablecharacter; thatis, theypresentthe peculiar pertinenceof “real humanbeings”. It shouldbeaddedthatthesupport for suchincompleteness, as a rule, isthefemale in hervarious roles - mothers, wives, lovers, friend, etc.

Withinthis reality, the role ofthefemininecouldbetaken as oflittleor no relevance. A careful look shows, however, thatwomen are participants in masculine paths and, in thisway, act as a cohesiveelement, both social and individual.

In Rosa'sfictionalconstruction, women are references for thethought, speech andactionsof male characters, althoughthefemalegroupisnothomogeneous, onthecontrary, theauthorpresentstwolargegroups, thefeminine-maternal andthefeminine-desire, andbetweenoneandtheother, thepoeticimaginary in theformofan “ethereal bride”.

In ordertohighlightthelackofstandardizationofbehaviorbasedonsubjectivity, thetheoretical corpus ofthethesiscoveredtheconceptsarisingfromthePhilosophyofLanguage, TheoryofEnunciationandPsychoanalysis.

Keywords: João Guimarães Rosa, Corpo de Baile,feminine, subjectivity, motherhood, desire.

Sumário

Resumo 6

Abstract 7

INTRODUÇÃO 11

CAPÍTULO 1 - SUBJETIVIDADES FEMININAS – singularidades na pluralidade 23

Subjetividade em Filosofia da Linguagem 29

Subjetividade em Teoria da Enunciação 38

Subjetividade em Psicanálise 46

Capítulo 2 – DA INFÂNCIA À MATURIDADE: identidades e desejos 58

LEITURA DE *CAMPO GERAL* 61

MIGUILIM-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES 64

MARCAS ENUNCIATIVAS EM *CAMPO GERAL* 80

O FEMININO EM *CAMPO GERAL* 88

LEITURA DE “UMA ESTÓRIA DE AMOR” 99

MANUELZÃO SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES 101

MARCAS ENUNCIATIVAS EM *UMA ESTÓRIA DE AMOR* 116

O FEMININO EM UMA ESTÓRIA DE AMOR 124

LEITURA DE “O RECADO DO MORRO” 134

PEDRO ORÓSIO-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES 138

MARCAS ENUNCIATIVAS DE “*O RECADO DO MORRO*” 147

O FEMININO EM O RECADO DO MORRO 155

Capítulo 3 - TRAVESSIAS, VIVÊNCIAS E POESIA 162

LEITURA DE CARA-DE-BRONZE 169

PLURALIDADE SUBJETIVA E INTERLOCUÇÕES 193

MARCAS ENUNCIATIVAS EM CARA-DE-BRONZE 203

O FEMININO EM CARA-DE-BRONZE 211

Capítulo 4 - RETORNOS E RECALQUES ENTRE LIMITES E EXCESSOS 226

LEITURA DE A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA 232
LÉLIO DE HIGINO-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES (AS) 243
MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM "*A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA*" 258
O FEMININO EM "A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA" 268
LEITURA DE *DÃO-LALALÃO* 283
SOROPITA-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES 298
MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM *DÃO-LALALÃO* 310
O FEMININO EM *DÃO-LALALÃO* 321
LEITURA DE *BURITI* 334
SUBJETIVIDADES E INTERLOCUÇÃO 353
MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM "*BURITI*" 363
O FEMININO EM "*BURITI*" 381
CONCLUSÃO 401
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 424
ANEXO – O feminino em Corpo de Baile 443

INTRODUÇÃO

João Guimarães Rosa é um referencial difícil de ignorar no âmbito da literatura brasileira, sua escrita incomum, com uma linguagem essencialmente peculiar, formada por neologismos, aglutinações de palavras, sentidos viabilizados pela homofonia e por sons que são próprios da vida e da fauna sertanejas, desafia sua interpretação a seus leitores.

A opção em estudá-lo com mais afinco nos ocorreu durante o lato sensu, com nossos intentos voltados para *Sagarana*, mais especificamente pelo conto “Conversa de Bois”. Nosso olhar se dirigia aos traços de literatura tradicional – “casos”, que havia no conto. *Conversa de Bois* traz reflexões sobre o poder e a fraqueza e Rosa traz um enredo marcado pela comunhão com a cultura popular.

Em face da riqueza da obra rosiana, nos vimos incentivados a prosseguir nossos estudos voltados para o autor mineiro. Diante da diversidade de seusescritos,propusemo-nosaestudaraobra*NoUrubuquaquá,noPinhém*enesta, nossa escolha recai em “*O Recado do Morro*” em que buscamos ler a novela em comparação com as cadernetas de Rosa nas quais, a partir da viagem de coletafeitaem1952,registradadossobreosertão.Nossointento,naquelemomento, era conferir como os dados informativos coletados foram tratados esteticamente.

O Recado do Morro, em seu enredo, traz formas múltiplas de veredas e vivências comungadas ao sertão e sua cultura. A partir da mensagem que viaja de recadeiroarecadeiro,temosdiversaspercepçõesdascoisas,dosfatosedavida.

De um ponto de vista panorâmico, as criações de Rosa primam pela interface local / universal, muitas vezes exigindo de o leitor trilhar vias desconhecidas com mapas noturnos.Ditodeoutraforma,oinsólitoeousualseemparelhamemseusenredos.

A partir de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, que faz parte de *Corpo de Baile*, reiniciamos nossos estudos questionando por que Corpo? Ato contíguo, nele buscamos conhecer as outras partes desse “corpo”: *Manuelzão e Miguilim* e

Noites do Sertão. A resposta, porém, parecia incompleta já que, em seu plano geral, separadamente cada texto tinha autonomia, apesar das evidências de completude que havia entre elas. Desse modo, na relação mútua entre as novelas da obra, a despeito da autonomia que apresentam, restava- nos buscar quais outros elementos provinham a unidade de *Corpo de Baile*.

Talconsideraçãosetornoumaisproeminenteapartirdeleiturasdecríticos, como Antonio Candido, Benedito Nunes, Rui Mourão, e principalmente Paulo Rónai que, de formas diferenciadas, asseveravam a unidade de *Corpo de Baile* o que nos levou a percorrer cada um de seus textos e, a partir desse movimento, observarmos aspectosqueconfirmavamaconexãoentreeles.

Não obstante estas evidentes conexões entre os enredos, a maioria das abordagens de *Corpo de Baile* se ateve à investigação de estórias individuais, ou depequenosgruposdelas.Muitopoucosconsideraramolivroemseuconjunto.Nesse sentido,temosHeloísaVilhenadeAraújo(1992,1996),estudiosadaobradeG.Rosa que buscou ler o conjunto de novelas à luz de um elemento unificador: do ponto de vista das epígrafes do neoplatônico Plotino e do místicoRuysbroeck.

Conforme destaca a autora, os temas trabalhados em *Corpo de Baile* se caracterizamporumaconcepçãodevidaquesecoadunaàarteeumadasviasdessa conexão são as epígrafes de Plotinoe Ruysbroeckcujas ideias, respeitadas suas particularidades,primavamporumviésmísticoapartirdoqualconcebiamauniãodo homem com odivino.

Tereza Paula Calzolari (2010), por sua vez, abordou a unidade de entre os sete enredos de Corpo de Baile com foco em suas edições e como estas vão paulatinamente descaracterizando a obra em vista da abolição editorial de traços unificadores. Segundo a autora, a coexistência de dois índices, nomenclaturas diversas para os textos (novelas, romances e Gerais, contos e parábases), epígrafes comuns e específicas, referências e citações, migração de temas e personagens, inserção de estórias, representação de cantigas e danças, com o uso, muitas vezes, de recursos do teatro e da poesia, fazem de *Corpo de baile* uma síntese celebrativa da arte e da vida.

Quando das sucessivas mudanças editoriais, principalmente após a morte do autor, a ausência de algumas designações se colocou, segundo Calzolari, na contramão da unicidade originária a que Rosa sededicara.

Diferentemente de Araújo e Calzolari, outro estudioso da obra rosiana, Paulo Rónai, afirma que *Corpo de baile* é um “romance que ninguém leu”, suas sete narrativas, segundo o crítico, estão conexas em um projeto comum que, ao invés de comporem uma simples coletânea, compõem um livrouno.

> Como os grandes poemas clássicos, Corpo de Baile está cheio desegredosquesógradualmenteserevelamaoolharatento.A própriaunidadedaobraéumdeles.Elanãoéapenasgeográfica e estilística, como parece à primeira vista. Conexões de temática, correspondências estruturais, efeitos de justaposição eoposição,integram-na,masosleitorestêmdedescobri-losum a um. Talvez ninguém consiga, nesse pormenor, desemaranhar totalmente o jogo complexo das intenções do autor, mas o que cada um desvendar será o suficiente para intensificar o prazer da peregrinação por esse mundo denso de novidades. (...) (RONAI, 2006,p.22)

A partir dessas constatações, como via de regra ocorre, quando nos aproximamos de um objeto de pesquisa, ele se redimensiona. O conjunto de textos de *Corpo de Baile* nos mostrou que, além da necessidade de revisão do papel feminino nos enredos, a composição literária dos textos precisava ser reconsiderada já que o próprio autor as conceituou de modo diverso da teoria literária clássica, embora com ela dialogasse.

Eleito o corpus a partir do qual abordaríamos estes dois aspectos, quais sejam: *Campo Geral, Uma estória de amor* (Manuelzão e Miguilim); *O Recado do Morro, Cara-de-Bronze, A estória de Lélio e Lina* (No Urubuquaquá, no Pinhém) e *Dão-Lalalão, Buriti* (Noites do Sertão), buscamos conceituar o entrelaçamento entre enredos e personagens tendo em vista seu caráter verossímil, como pontua Antônio Candido (1976).

Dessemodo,firmamosnossosobjetivosemevidenciarem*CorpodeBaile*, a trajetória de seus personagens, suas ultrapassagens existenciais enunciadas pela delicadeza e pelo lirismo marcantes na *poiésis*de Guimarães Rosa, a partir da forma potencializadoradesuapalavrapoética.Principalmente,designamosmarcarpeloviés do feminino, a corporificação, a presentidade da vida em *Corpo de baile* cuja

síntese rosiana é o sertão, mas com a marca da alteridade sob a forma de relação intersubjetiva, para verificar se há, de fato, uma unidade em *Corpo de Baile* através da figura da mulher a partir da análise do discurso de Guimarães Rosa nestaobra.

Do ponto de vista de sua trajetória editorial, *Corpo de Baile* teve sua primeira edição em 1956, com 2 volumes, abrangendo as 7 novelas, em 1960, a segunda edição teve volume único.

Não obstante a tripartição e a alteração da ordem das novelas, a reorganização efetuada aponta um movimento que corresponde à dinamicidade da criação rosiana enquanto vínculo inquestionável com a vida. É a partir desta edição,
portanto,queteremososvolumesqueseguem,compartedasdefiniçõesdegêneros do autor. Sãoelas:

- *Manuelzão e Miguilim* (1984) – com *Campo Geral*; *Uma estória de amor*, denominadospoemas;
- *NoUrubuquaquá,noPinhém*(2001)–*O Recado do Morro*e*Cara- de-Bronze*, nomeados contos, e *A estória de Lélio e Lina,* romance;
- *Noites do sertão* (1988) – *Dão-Lalalão, Buriti*, poemas novamente.

Asrazõespelasquaisoptamospordarcontinuidadedenossosestudosda obra rosiana se alocam em dois princípios: sua realidade intrínseca e o diálogo dessa realidade com outras, atemporais. A obra de Guimarães Rosa, como um todo, comprovadamente já nos mostrou que a percepção que esse poeta tem sobre o ser-estar-no-mundo reparte-se em duas situações paradoxais de interesse geral: o aspecto ético existencial e o ético social davida.

Quanto às personagens, a proeminência masculina, na extensão do plano
expressivo,materializasemioticamenteotrânsitodenovelasemnovelassubsidiando, emumplanonarrativosubjacente,umenredocomum.Apesardepublicadadeforma desmembrada, a obra é marcada por um hibridismo intrínseco, que, em uma

observaçãomaisacurada,dirigeoolharparaasaçõesdaspersonagensdemulheres e como estas participam das performancesmasculinas.

Emsuasperformances,aspersonagens-mulheressãosujeitosdiscursivos abalizadosporpessoalidadesqueseenunciamtantopelamatrizverbalcomopelas nãoverbais.Nesteúltimocaso,émarcanteapresençafemininaque,viaderegra,se coloca implícita e ambiguamente, porém de forma definidora da demarcação dos anseios masculinos.

No que diz respeito tanto às funções sociais como ao caráter intrínsecoda artepoética,*CorpodeBaile*constrói,daprimeiraàúltimanarrativa,muitasviagens,e cada uma possui um traçado próprio, porém todas, sem exceção, têm dois aspectos fundantes: o masculino em busca de um vir-a-ser e as mulheres como baliza entre o que se é e o que se gostaria e/ou poderiaser.

Ainda que em um quadro social de cunho patriarcal, em que o jugo do fazendeiro determina as condições de sobrevivência, o perfil feminino construído por Rosa indica perfis femininos tão múltiplos e diversificados quanto a própria condição de ser da espécie humana.

Nessesentido,ofemininotemprofundasrelaçõescomasubjetividade.Ao situar os personagens no contexto sertanejo e patriarcal, Rosa define o processo de construção da identidade do sujeito a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres, confirmando, desse modo, a alteridade como fundamento daidentidade.

Todos os personagens, sem exceção, perfazem suas veredas, mas estas secruzamcomoutrasveredas,interferindoumasnasoutras.Aprópriamobilidadede personagens, e não só dos principais, comprovam a interdependência intrínseca a todatrajetóriaexistencial.Menino,idoso,jovem,todostêmseuspercursosimbricados seja no plano material, seja em um plano sensível e, não raro, até por conta das características socioculturais, com nuances que mobilizam também outros aspectos da condição deser.

Assim, se pelo prisma exterior da linguagem o ser se constitui, é essa mesma linguagem intrinsecamente que o subsidia. Desse modo, é nela que o

falante tem sua subjetividade estabelecida uma vez que é na articulação infraestrutural da linguagem enquanto discurso que seu exercício se efetua. Afinal, é a linguagem o elementoapartirdoqualécriadaarealidadedohomemecomaqualelesediferencia dos demais seres, principalmente em sua definição comosujeito

Considere-se também a dicotomia exterioridade-intimidade enquanto ilusão de descontinuidade,situada nos sistemas pré-consciente/consciência e inconsciente, que compreende o psiquismo. É neste que se estabelece a referência aos representantes pulsionais que constituem esse aparelho em sua articulação ao registro do simbólico e, portanto, à linguagem.

Considere-se, de igual modo, que a ilusão dos sonhos e dos devaneios, a ilusão das idealizações e dos ideais narcisistas, a ilusão da paixão amorosa e dos apaixonados, as ilusões das experiências fomentam o papel fundamental na constituição da subjetividade.

Pensar a subjetividade em Rosa, cujas criações buscam a totalidade do humano, é cogitá-lo em suas relações socioculturais, mas também nessa dimensão que abriga desejos, ilusões, prazer, morte como partícipes da construção do sujeito.

Dessa forma, diante da pluralidade peculiar de *Corpo de Baile*, nos encontramos com representações de linguagem que envolvem personagens, narradores e leitor em um reconhecimento de si e do outro que processa a legitimidade de identidades múltiplas, mas também e principalmente entrecruza os eixos da razão e da imaginação, permitindo dessa forma a valorização e, quiçá, o aperfeiçoamento humano.

Comvistasaestepressuposto,nossoproblemadepesquisaestácentrado no papel das personagens femininas em *Corpo de Baile* que aponta para performancescontundentesnaevolução dosenredosdossetetextos. Noplanogeral daobra,principalmenteemfacedosvaloresinstituídosdasociedadequehabitam,as mulheres rosianas possuem comportamentos distintos, mas também são dotadas de subjetividades com nuances profundas em relação ao existir humano, ainda que de formas diferenciadas e a partir de perspectivas aparentemente de

subordinação, porém presentes nas diversas balizas tanto explícitas quantolatentes.

Diante disso, nosso problema é: se a obra rosiana se edifica em camadas que vão da abstração normativa do social até a concretude da essência humana, as atuações femininas, em seu aporte discursivo, exercem a função basilar de unificação desses enredos na medida em que presentificam a singularidade humana nessa obra de arte poética?

Como forma de possíveis respostas, nossas hipóteses foram constituídas da seguinte forma:

Acorporeidadedaunidadeem*CorpodeBaile*éoperadaporváriossegmentos expressivos,masascorrelaçõesentreaspartessedãoemumnívelexistencial profundo erigido a partir de elementos femininos trabalhados semioticamente de forma enunciativa edialógica.

- A articulação do feminino presente nas trajetórias de todos os personagens principais dos sete textos componentes de *Corpo de Baile* demonstra que as performances das mulheres atuam na criação e transformação de suas existências enquanto marcas topológicas de suas veredas;

- O feminino se coaduna às travessias masculinas à proporção que estas se constituem em desvios tanto imaginários quanto simbólicos de suas subjetividades, principalmente quando estas se defrontam com o desejo e a ilusão que balizam todas asexistências.

Nadefiniçãometodológicaforameleitosdoisenfoquesorasequenciais,ora intercalados. O primeiro, denominado epistemológico, terá como centro o levantamentodereflexõesteóricas,osegundo,analítico,temcomometaaleiturados textos que compõem nosso corpus de pesquisa, qual seja, a obra Corpo deBaile.

A abordagem epistemológica tem parâmetros advindos das seguintes áreas:

- Historiográfica, sociológica e antropológica, tendo em vista situar a mulher nos contextos sociais, instituídos em que, não raro, ocorrem definições do ser-mulher a partir de perspectivas exteriores aos seres femininos.

- Discursiva, que compreende a Filosofia da linguagem, a Teoria da Enunciação e conceitos de ordem psicanalítica tanto freudiana quantolacaniana.

O segundo momento, o analítico, compreende a perspectiva discursiva em seus vieses de atribuição de sentidos e processos de significação a partir dos mecanismos pertinentes ao discurso poético, suas características e propriedades.

Considerado o *corpus* da pesquisa, qual seja: as obras *Manuelzão e* Miguilim(2001),*NoUrubuquaquá,noPinhém*(2001)*eNoitesdoSertão*(1984),nosso objeto-discursotemcomocerneosaspectospragmáticosefuncionaisemrelaçãoaos processos semânticos.

Posto que se trata de discursos literários, atinamos na relação da história e dos sujeitos falantes, em outros termos, da realidade textual intrínseca. Com este propósito, adentramos a interpelação cultural e sócio histórica do sujeito a partir dos recursos estilísticos determinantes dos sentidos

Uma vez que o sujeito discursivo mobiliza determinadas formas lexicais para evidenciar uma tomada de posição enunciativa, a utilização de uma teoria que consiga explicar os processos semânticos se faz necessário. Para este fim, usamos os postulados teóricos da teoria da enunciação tanto de Emile Benveniste (2005a, 2005b) quanto de Mikhail Bakhtin (1992, 2002, 2005, 2006, 2010) em sua filosofia da linguagem.

Ao lançarmos mão dos elementos constitutivos do arcabouço *teórico* que balizam nossas análises, assinalamos teoria e metodologia como inseparáveis uma vez que o viés adotado possui caráter qualitativo-interpretativista e tem por meta realizar uma leitura a mais vertical possível como dispositivo analítico.

Desse modo, a metodologia de análise consiste em uma abordagem em profundidade, que é possibilitada pelo batimento descrição-interpretação em que se verifica as posições-sujeito assumidas, imagens e lugares construídos a partir de regularidades discursivas evidenciadas na materialidade textual. No que diz respeito às personagens, principalmente as femininas, tomamo-las como sujeito que se inscreve enunciativamente em dado lugar discursivo, pois ao enunciar, manifesta-se inscrito em determinada formação discursiva.

Posto que as personagens das mulheres se constituem cerne de nosso estudo, ainda que ocupem um lugar discursivo, socialmente visto como subjacente, não obstante suas importâncias nas trajetórias masculinas, buscamos trabalhar esta questão sob dois enfoques, um relacionado à análise enunciativa-discursiva discorrida; o outro, através de um conjunto de recortes discursivos em que trabalhamos sua interpretação a partir de postulados psicanalíticos que expliquem situações dos enredos nas quais se evidenciam questões como complexo de Édipo, ilusão, comportamento psicossexual, pulsões de vida e morte, assim como princípios de prazer e de realidade.

Ospropósitosvinculadosaestesdadosnospossibilitamterumavisãonão sóampladepersonagensenquantoentesreais,simbólicaseimaginárias,como trazem à tona aspectos humanos que se alocam para além e aquém do trabalhado pela cultura sobre as pessoas.

Emfunçãodaviaprincipaldenossasreflexões,aspersonagensfemininas, consideramos a necessidade de divisão das sete novelas em três grupos. O primeiro corresponde às três novelas anteriores a *Cara-de-Bronze*, o terceiro às posteriores. *Cara-de-Bronze*, portanto, é o marco divisor e o núcleo do“Corpo”.

Arazãopelaqual*Cara-de-Bronze*ocupaposiçãocentralizadasedevenão somente ao fato de ser a quarta novela, mas devido a seu caráter metaliterário. A centralidade apresentada funciona como vértice de todas as formas expressivas poéticas, se caracterizando, dessa forma, emcentro irradiador para todas as novelas que se apresentam como fulgurações dessacentralidade.

O que se projeta dessa divisão corresponde ao viés expressivo em que as personagens femininas do primeiro grupo traduzem integralmente a condição sociocultural do sertão mineiro, qual seja, o patriarcalismo em seus aspectos proeminentes. O terceiro grupo, por sua vez, não obstante a exterioridade social, apresenta performances femininas diferenciadas do primeiro grupo, pois são decisivas tanto na condução da trama quanto são diretamente partícipes em seu desfecho. Cara-de-Bronze se situa no intermédio entre essas duas posições.

Nesses termos, a análise se pautou por três patamares da construção subjetiva. A primeira, vinculada à interlocução, traz o sistema social-ideológico

presente no texto. Está, portanto, vinculada às instituições como família, religião, sociedade, enfim.

A segunda trabalha as marcas da enunciação, com ênfase nos sujeitos falantes. A partir dos contextos de interações, destaca como acontecem as organizações das enunciações, logo em situação imediata de ocorrência.

A terceira, o feminino nos enredos, trabalha enquanto síntese da condição humana, as representações que os sujeitos femininos e masculinos fazem de si mesmos. O campo de linguagem, nesse caso, busca na subjacência dos discursos manifestaçõesmuitasvezesmetafóricasemfacederealidadestantododesejocomo da incompletudesocial.

Na composição da tese, portanto, o viés teórico perpassará os seguintes aspectos trabalhados enquanto capítulo.

Comfoconosaspectossociais,alinguagem,epordecorrênciaodiscurso, aponta para as relações sociais e valores instituídos. Entretanto, as expressões também comportam sentidos subjacentes em que se localizam aspectos recônditos do ser-estar nomundo.

Desse modo, o capítulo teórico - Subjetividade – singularidades na pluralidade terá amparo nos pensamentos de Mikhail Bakhtin (1992, 2002, 2005, 2006); Emile Benveniste (2005a, 2005b), mas de igual modo em Sigmund Freud (1996, 2004) e em obras de especialistas dedicados ao estudo de seus postulados.

Vistoquenossocorpusdepesquisa,emseuaspectoanalítico,estávoltado para uma obra literária, dentro da qual o enfoque principal é o feminino, buscaremos nos discursos como estes definem oser-mulher.

Os discursos, na medida em que se instituem, primam por valores e poderes que se definem, via de regra, como verdades absolutas e, não raro, inquestionáveis.Odiscursosobreofemininohámuitotambémapresentaessafaceta desde o senso comum até o científico. Principalmente em face do discurso religioso, particularmente o judaico-cristão, que definiu os parâmetros de conduta social no Ocidente, o ser feminino recebeu definições de amplainferioridade.

Posto que a produção de Guimarães Rosa é peculiar, desde sua contextualização, no denominado regionalismo, o autor mineiro abordou o ser-estar sertanejodemaneiradiferenciadadeoutrasabordagensdaépoca.Amanutençãodo contextomineironasobrassubsequentestambémindicaqueesseespaçoadquire,a partirdavisãorosiana,umaressignificaçãoquantoasuaimportânciatantoparaseus habitantes como para outros valores abordados peloautor.

Servirão de base em nossas reflexões, obras de Coutinho (1991), Roncari (2002), Meyer (2008), Novaes (1996), Passos (2000, 2006); Nunes (1976), Benjamin (1994), Bakhtin (1992), Calzolari (2010), Zilberman (2007), entre outros.

No que se refere ao viés analítico, os capítulos se comporão da seguinte forma: a partir da consideração sobre os sete textos que compõem o Corpo de Baile, a análise privilegiará duas sequências tríplices com um núcleo que consideramos irradiador.

A primeira sequência, composta por *Campo Geral, Uma estória de amor e O Recado do Morro,* abordará o protagonismo desde a infância, a função poética amalgamada à oralidade e ao popular e o paradigma da viagem enquanto recurso literário e relação do sujeito com o mundo pelas vias do imaginário psicanalítico.

A partir desses aspectos, o capítulo 2 – Da infância à maturidade: identidades e desejos terá por temas as nuances delicadas da subjetividade do meninoMiguilimesuaformadeperceberomundo,amultiplicidadedevozescaptadas peloolhardonarradoremconsonânciacomainterioridadedeManuelzão,eaviagem-travessia empreendida por Pedro Orósio em seu percurso existencial, ladeada à companhia polifônica dosrecadeiros.

O capítulo 3 - Travessias, vivências e poesia trará o conto Cara-de-Bronze, com sua multiplicidade formal e enredo multifacetado, não obstante uno. O enfoquerecairásobreaquestãodapoeticidadeedasimbologiaeleitaspeloautorem sua mistura de gêneros e estilização dalinguagem.

Emfacedapoéticaquecaracterizaotextodeformamúltiplaeentrelaçada, avultaremos as diversas formas de metáfora usadas enquanto busca do homempela poesia e de sentidos para sua existência, questão pontuada no

enredo a partir da relação SegisbertoJéia, o Cara-de-Bronze e Grivo, oviajante-poeta.

Por último, o capítulo 4 - Retornos e recalques entre limites eexcessos terá os textos *A estória de Lélio e Lina, Dão-Lalalão e Buriti*, a partir dos quais trataremos a base social na qual se respalda a obra rosiana, acrescidos dos movimentos femininos que se afiguram em subversões tratadas com a leveza e o encanto característicos deRosa.

De fato, nos três textos há toda uma natureza perpassada por signos de potência erótica e a vida é apresentada através da alegre conjunção da alma e do corpo. Por este viés, a já conhecida vereda enquanto reino dos buritis abriga encontros tumultuados e amorosos em que o feminino exerce a função de equilíbrio em um universo exponencialmente masculino.

Vistoqueametáfora"*CorpodeBaile"*seconfiguracomodançamatrizcom vários passos e compassos, consideraremos as relações sociais, mas também as subjetividades intrínsecas e, não raro, conflituosas do humano enquanto paradigma dacondiçãodesernaliteraturarosiana.Paratanto,faremosasanálisesdostextos com foco em três segmentos: subjetividade e interlocução, marcas enunciativas nos textos e o feminino em cada enredo.

Pela linguagem peculiar desse lugar quase-sagrado que é o sertão de Guimarães Rosa, buscaremos destacar deslocamentos de significantes que traçam caminhossensoriaiseconferemaosenredosfeiçãopluridimensional,comumsistema deecos,retomadasefrasesquetantonoslançamnoqueéprópriodogêneropoético, quanto nos remetem a símbolos dentro de um universo do mítico em que, entre a ascensão da vida e a descensão da morte, se engendra o eterno devir vital e gesta a própria poética, pactuada com a função sagrada de um Eroscosmogônico.

CAPÍTULO 1 - SUBJETIVIDADES FEMININAS – singularidades na pluralidade

O tema da subjetividade comporta diretamente liberdade e verdade. Para o primeiro, estão aspectos como direito de agir segundo seu livre arbítrio, vontade
própria,mastambémdeveres,direitos,cidadania.Paraosegundo,temossistemade valores, o que implica necessariamente ética emoral.

Classificada pela filosofia como a independência do ser humano, o poder de ter autonomia e espontaneidade, liberdade é um dos parâmetros pelos quais se revelam os princípios de justiça social a ela subjacentes em uma sociedade que, em suas esferas constitutivas, determina positiva e/ou negativamente estes princípios.

A relação entre verdade e sistema de valores é a espinha dorsal de instituições uma vez que são determinadas historicamente. Para a fenomenologia, por exemplo, a verdade se dá através dos elementos observáveis, perceptíveis e sensíveis. O existencialismo, por sua vez, toma a verdade enquanto essência do indivíduo, sendo o resultado dos valores de uma sociedade. Foucault se reporta à verdade em sua necessidade de abertura total. Segundo seu pensamento, ela não pode estar vinculada a uma institucionalização porque, desta forma, será manipulada, gerando constrangimentos e formas de comportamento.

Diante de tantas prerrogativas e desdobramentos, a relação Sujeito e Subjetividade, no momento histórico atual, ganha significado peculiar, principalmente ao considerarmos que os aspectos cultural e ideológico contemporâneos trazem em seubojo,entreoutraspercepções,umavisãodehomemquetendeaanularaprópria noção desujeito.

O conceito de subjetividade é extenso e complexo, apresenta diferentes formas, de acordo com a linha teórica, não sendo, portanto, um conceito universal. A subjetividade é um meio singular, voltado para entendimento da completude do

ser humano.Vistoquenãoéinata,implicaumaconstanteconstruçãoemqueoindivíduo é parte ativa durante oprocesso:

Considerar o feminino pela perspectiva da subjetividade é ponderar sobre possibilidades para não se separar o tema de questões sociais e significações e ressignificações no plano individual. As representações sociais do que é ser mulher são colocadas para os indivíduos pelas diversas vias da subjetividade social, mas também são objeto de reflexão por parte do indivíduo.

O registro do ser mulher funciona como produções sociais, configuradas a partir dos significados atribuídos pelo próprio indivíduo, que lhes confere sentido único. Por esta via de reflexão, o feminino em Guimarães Rosa comporta

> [...] a astúcia e a estratégia literária do autor [que] consistem na criação de enigmas e mistérios, escrevendo de modo cifrado e misturando aos fatos da experiência uma quantidade de elementos místicos e cabalísticos, o que nos faz imaginarmos mexendo com deuses, santos e demônios; porém isso deve ser maisumarazãoparanosalertarsobreanecessidadedoesforço críticoedecifratório,comoformadenãosucumbiraosmistérios, cujos significados, entretanto, também precisam ser compreendidos (RONCARI, 2004, p. 106-107).

É verdade que é difícil divisar um lugar para as mulheres e para o desenvolvimentodoprincípiofemininonosertãorefreadopelomandoepelaviolência dos homens. Nesse sentido, da busca das condições e possibilidades detransformar o sujeito, também emerge a tentativa de nos transformarmos a nós próprios. Consideramos que o estudo da produção literária pode proporcionar uma via de acessonãosomentepertinente,mas,indispensável,paracompreenderosprocessos de constituição do sujeito feminino, e principalmentehumano.

Osprimeirosestudosacercadanoçãodesubjetividade,emboranãoainda relacionado especificamente com o conceito de sujeito, foram produzidos no âmbito daFilosofiajánaGréciaantiga.Platão,emseusestudosarespeitodoconhecimento humano, já tecia considerações sobre o sujeito. Esse filósofo entendia o ato de conhecer como uma consideração dos sentidos inscritos nascoisas.

Também vinculado à concepção de conhecimento e verdade, temos Plotino. Os escritos de Plotino são denominados “diatribes"[4]. Sua obra Enéadas[5] é

vista como "uma obra severa" em que o autor concebe que todas as coisas tanto procedem de uma unidade primordial como para ela convergem. Cada uma delas é vida,atividadeeintelecçãodeperfeiçãoequivalenteaseugraudeunidadeessencial, sendo tanto mais perfeita quanto maisuna.

Traço fundamental para os nossos propósitos é a visão plotiniana de intelecção. Segundo o neoplatônico, esta ocorre num movimento centrifugo, pois surge dessa unidade basilar de infinito o poder produtivo, sendo a primeira dualidade ointelecto(*nôus*),paraemseguidasurgiraalma(*psyche*)e,dela,ouniversosensível e a matéria (*h'Yle*), a outra extremidade. A esta visão corresponde a dualidade sempre presente na obra de Rosa em que sagrado e profano se entrelaçam para dar conta dos seres.

Por conta da palavra de Plotino nos conduzir à natureza inquieta em sua totalidade metafísica, suainclusãoemumcontextoliterárioimplicaumarelaçãoimanenteentre ointelectocomomundosensívelsobaformaencantadanalinguagempoéticacomo a de Guimarães Rosa

Destarte, a articulação entre subjetividade e verdade parte de questões como a possibilidade de verdade, a construção de conhecimento legítimo, a experiência enquanto reconhecimento do conhecimento verdadeiro. A partir das reflexõesmodernas,oproblemafilosóficodaarticulaçãoentresubjetividadeeverdade exige a não aceitação da existência de verdade sem que esta preceda osujeito.

Também de caráter epistemológico, liberdade e verdade são temas contíguos que requerem formas de expressão, logo de entendimento, cada vez mais consistentes, que, quando voltadas para o sujeito-mulher, sua constituição não só requer novas perspectivas e novas interrogações como aponta para uma compleição de um novo olhar sobre a subjetividade relacionada ao conjunto das relações sociais qual seja, a subjetividade passa a ser considerada tanto pela interioridade – subsistemas psicológicos –, quanto pelo caráter histórico.

Umavezconformadaàhistoricidade,ateoriadasubjetividadecolocaoser humano e sua natureza sob a forja dos processos social, histórico e de suas condições concretas em que é definida pela ordem do constituído e representa

uma
formadeconstrução queserecons tituipelasaçõesdossujeitosnosdiversoscenários sociais em queatuam.

Quando pensada no âmbito de criações literárias como as de Guimarães Rosa, a necessária construção de paradigmas para a construção de uma identidade feminina traz em seu bojo o intrincado jogo de construção de papéis e identidades para ambos os sexos.

Os estudos de Michel Foucault sobre as origens da produção da subjetividade, por outro lado, implicam as práticas do cuidado de si. Investigar o conjunto dos processos pelos quais o sujeito se constrói com seus diferentes problemas e obstáculos e através de formas que estão longe de estarem concluídas,
osprocessosdesubjetivação,ouseja,"oprocessopeloqualseobtémaconstituição de um sujeito, mais precisamente de uma subjetividade, que evidentemente não passa de uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si" (FOUCAULT, 2004, p.262).

A propósito deste caráter constitutivo do sujeito, o filósofo francês considera essencial uma determinada relação do sujeito consigo mesmo, um cuidado de si. Com esse pensamento, o filósofo nos traz a compleição da liberdade enquanto vivência, ou experiências, conduzidas pelo próprio sujeito que, tomando a si mesmo como objeto, inventa seu próprio destino.

Mesmo diante dos dispositivos de controle, de domesticação e de cerceamento da liberdade, Foucault problematiza nossa atualidade política, moral e filosófica, convocando-nos a pensa-la e agir em conformidade com nossas necessidades reais ou, em outros termos, com a verdade.

O encontro com as legítimas estruturas que se localizam por trás das aparências também encontra respaldo nos estudos sociológicos. De fato, esta área
deconhecimentopersegueanoçãodeverdadecomocondiçãoparaumcompromisso sério com averacidade.

Dopontodevistasociológico,averdadeenquantoaspectofenomenológico e a veracidade enquanto traço de subjetividade são interfaces fundamentais para a

superaçãodadescontinuidadequemarcaosentimentodedeslocamentoedeliquidez que a modernidade suscitou à identidade do sujeitomoderno.

Se, em seu caráter ôntico, o ser se dispersa na dimensão ampla e, não obstante, fundamental da experiência social, no que se refere aos entes múltiplos e concretos da realidade, qual seja, ontologicamente, é preciso ir além da imanência e buscar, de forma constante, as raízes dos acontecimentos, suas causas, no que se denomina "realidade".

No que tange os enredos de *Corpo de Baile*, ainda que o contexto seja ficcional,háqueconsiderarseucaráterverossímil.Diferentementedosvaloresmorais da sociedade ocidental moderna, o feminino rosiano, não obstante situado em um contexto patriarcal longe de ser ignorado pelo autor mineiro, traz como princípio norteador o erótico enquanto concepção de seu universo mitopoético. Desse modo, as mulheres rosianas tanto estão atadas ao domínio masculino quanto se caracterizam pelo "*religare*" com os aspectos sagrados davida.

Considerados os objetivos de tentar resgatar o valor do homem como pessoa e não apenas como indivíduo, a essência histórica da sociabilidade, a ontologiadosersocialrequerdemarcaçõesdefronteirassociaisqueemAntropologia estabelecem a ligação necessária entre questões de subjetividade e questões de poder esubordinação.

Paraalémdaideiadequealiberdadedosujeitoéfantasmática,diferentes manifestaçõesdopensamentomíticoquetransversaaobradoautormineiro,instalam a lógica oculta nesta categoria de pensamento uma vez que guarda um resquício anterior à grande domesticação racional. As produções do sujeito, nesse caso, configuram sua identificação enquanto possibilidade que aponta para uma singularidade e o leva a aludir-se em seu desejo e descolar-se do desejo do outro.

Conforme nossos propósitos, o que se destaca nesta relação entre o conhecimento mítico e a literatura rosiana é a tensão estabelecida entre o conhecimento epistêmico e o saber poético, causalidade e casualidade, rito e mito que demonstram o caráter fundamentalmente paideumático de toda cultura, especialmente em sua realização plena enquanto *poiésis*.

Há, entretanto, que se considerar o mito enquanto aspecto interpretativo,

istoé,omitodeveserinterpretadovistoqueédifuso,temumaestruturamínimaque, articulada na combinação de sequências, traz seus elementos significativos, questão esta fundamental quando se tem em vista uma obra como *Corpo de Baile* em sua unidade.

Na relação entre dimensão do poder e formas de expressão, dentre elas a estética, se evidencia a formação cultural como um corpo de símbolos, significados, *ethos*e visão de mundo que indicializam significados e ideologias como parte das forças e dos processos tanto de dominação como de resistências.

A este processo de subjetivação do indivíduo corresponde a tomada de uma posição ética, em direção a uma estética da vida, a partir de um princípio de transformação em que há, de um lado, a problematização das formas pelas quais somos, como sujeitos deste tempo, e também, por outro lado, a proposição a nos constituirmos e a nos colocarmos em jogo com a verdade última da nossa condição social e humana.

Aindaquetradicionalmenteosersejatomadonasuafinitudeefragilidade, as noções de sujeito e subjetividade tem por proposições reconhecer a possibilidade desuperaroimediato.Dessemodo,sujeitoesubjetividadetraduzemaconcepçãode um homem constituído numa relação dialética com o social e com a História, sendo, ao mesmo tempo, único, singular ehistórico.

Não obstante a subjetividade ser também entendida como aquilo que diz respeitoaoindivíduo,aopsiquismoouasuaformação,ouseja,algoqueéinterno,de igual modo é vista como relação dialética com a objetividade, que se refere ao que é externo. Por esta via de reflexão, esse homem, constituído na e pela atividade, ao produzirsuaformahumanadeexistência,manifesta-emtodasassuasexpressões-, a historicidade social, a ideologia, as relações sociais, o modo de produção.

Detodasasperspectivasapartirdasquaissepenseasubjetividade,traço inquestionávelseencontranaconjecturadequenãohásujeitosemlinguagem.Ainda queremontemosaconcepçãoclássicaesuavisãodeperfeiçãoouaoescolasticismo, em sua concepção de verdade revelada, a subjetividade demanda expressões de aspectos que reafirmem desde a imitação platônica até a veracidade cartesiana e seus vários desdobramentos a construção ininterrupta dosujeito.

Subjetividade em Filosofia da Linguagem

Posto que as noções de sujeito e subjetividade transversam a experiência própria do sujeito histórico, a pluralidade de caminhos possíveis promulga interações entre agentes em contextos culturais e linguísticos que singularizam o tempo vivido da consciência.

Por esta via de reflexão, a não inclusão do outro nas relações encaminha oentendimentoparaumeuabsolutoquenãocorrespondeaquaisquerrealidades.As relações sociais, quando vistas somente a partir desse subjetivismo abstrato, aprisionam os indivíduos em concepções que não extrapolam os produtos da consciência ou da ordem meramentepsicológica.

Uma vez que subjetividade está diretamente relacionada à consciência, sua existência necessariamente está vinculada a signos ideológicos, de modo que o indivíduo somente se constitui, identifica-se e difere-se na relação com o outro. Ao contráriodisto,oquetemoséosubjetivismoidealistaesuacontraparte,oobjetivismo abstrato.

A complexidade sociológica e discursiva da realidade não comporta, na apontada diferença básica do subjetivismo em relação ao objetivismo, a ideia de que o ato de fala, com sua gênese na vida psíquica, seja visto como o fundamento da língua. Se assim o fosse, nada conseguiria conservar uma identidade, o sujeito individual seria o ponto de origem da enunciação e a natureza social da enunciação assim como a natureza da palavra não participariam do processo de interação entre o locutor e o interlocutor.

Quando os atos de linguagem são vistos no âmbito da vida social e humana, temos o que se denomina “atuações concretas que geram sentido”, qual seja, aquilo que os estudos bakhtinianos, desde suas gêneses, apontam.

Ou seja, compreende-se que a significação na linguagem é fruto da atividade enquanto produção humana, o que constrói o sujeito na sua relação com o outro. A palavra, como signo produzido e resultante das relações dos sujeitos, obra transformações nas atividades e nos sujeitos, afetando-os nas práticas sociais.

Desse modo, a subjetividade é permanentemente constituinte e constituída, o que aponta para a interface do psicológico e das relações sociais. No limite do organismo e do mundo exterior, segundo o pensador russo, há a fronteira,

regiãolimítrofededuasesferasdarealidadequeseencontramnosigno:oorganismo e omundo.

> A única definição objetiva possível da consciência é de ordem sociológica. A consciência não pode derivar diretamente da natureza,comotentarameaindatentammostraromaterialismo mecanicista ingênuo e a psicologia contemporânea (sob suas diferentes formas: biológica, behaviorista, etc.). A ideologia não pode derivar da consciência, como pretendem o idealismo e o positivismo psicologista. A consciência adquire forma e existênciaossignoscriadosporumgrupoorganizadonocurso de suas relações sociais. Os signos são o alimento da consciência individual, a matéria de seu desenvolvimento, e ela reflete sua lógica e suas leis. A lógica da consciência é a lógica dacomunicaçãoideológica,dainteraçãosemióticadeumgrupo social. Se privarmos a consciência de seu conteúdo semióticoe ideológico, não sobra nada. A imagem, a palavra, o gesto significante, etc. constituem seu único abrigo. Fora desse material, há apenas o simples ato fisiológico, não esclarecido pela consciência, desprovido do sentido que os signos lhe conferem (BAKHTIN, 1992, p. 35 –36).

Para Bakhtin, o contato dialógico entre os sujeitos, em que se tornam sujeitos, não é necessariamente um lugar de conformidade e dominação, mas um espaço em que há uma tensão contínua de negociação e de identidade, ou melhor, de identificar-se, se tornando, assim, uma tarefa interminável.

Sendo o sujeito um ser em permanente construção, abordá-lo implica recuperarmos a concepção de linguagem enquanto tessitura múltipla ou, em outros termos, em textos cujo elemento constitutivo é o dialogismo visto que este define o escrito/falado como um tecido de vozes que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras, ou então, polemizam entre si.

Sujeitoeidentidade,emBakhtin,correspondemàtotalidadedoevento-vida do ser. Para Bakhtin, e para o Círculo, o “ato ético” como uma ação participativa é absolutamente relevante, pois responde pelo agir humano no mundo concreto(social e histórico). Com o caráter compreensivo e responsável da resposta ativa de cada sujeito na vida cotidiana, o acento de sua obra está na alteridade, na energia centrífuga e na rejeição das forçascentrípetas.

Tais concepções se encontram em sua obra Para uma filosofia do ato responsável, em que explica que há uma separação intransponível entre o mundoda cultura e o mundo da vida, sendo o primeiro uma “abstração”, e o segundo, o campo da realidade, do que ésingular.

O filósofo russo coloca que na singularidade do ser está sua obrigação de agir e de participar da vida real, uma vez que o eu abrange um lugar singular, sendo,

porisso,único.Nestestermos,paraBakhtin,oquemenosimportasãoasidentidades construídas sob a forja de pertencimentos frutos de relações sociais impassíveis à singularidade.

Ou seja, são as relações de gênero, de raça, de classe, de partido, de regiãoquefomentamomundodavivênciaúnicaeondesesituamasidentidadesque temos, sempre construídas pelas vias discursivas. Pela perspectiva bakhtiniana, o 'sistema de língua' e a 'enunciação monológica' se definem enquanto caráter unificador e centralizador (homogêneo) das ideologias verbais, correspondendo, portanto, a denominada força centrípeta da língua. Diz eleque,

> A categoria da linguagem única é uma expressão teórica dos processoshistóricosdaunificaçãoedacentralizaçãolinguística, das forças centrípetas da língua. A língua única não é dada, mas,emessência,estabelecidaemcadamomentodasuavida, ela se opõe ao discurso diversificado. (BAKHTIN, 2002, p.81)

Quando se tem a estilização de diversas formas da narrativa, Bakhtin as toma enquanto “unificação e a centralização das ideologias verbais”, denominadas por ele de forças centrípetas da vida social, linguística e ideológica. Apesar dessa condição, homogênea e centrípeta, esta disposição traz consigo a própria realidade da diversidade estilística, a qual ele chama de plurilinguismo real, relacionado por Bakhtin à dinâmica da vida real.

De fato, para a concepção bakhtiniana, todo ato cultural se constrói sobre fronteiras, ultrapassa seus próprios limites e a estética não pode ser vista fora do contexto cultural.

> ÉporestavisãorelacionalqueBakhtin[aoeleger]oconteúdodaatividadeestética,(...)entende o conteúdo como o elemento ético-cognitivo que evidencia a relação entre a ação humana e o mundo onde esta se desenvolve. É o conhecimento que revela a capacidade potencial de os seres vivos reagirem ao meio em que vivem. Estareaçãotornou-seocentrodasreflexõesdeBakhtinsobrea

> resposta. Sem resposta não há vida, nem evolução e nem tampoucosepodedefinirotipoderelaçãoqueohomemmantém comomundo.Antesmesmodeodialogismoganharadimensão de unidade para a análise cultural e se transformar no conceito-chave de sua Poética, Bakhtin se dedicara ao estudo da respostanarelaçãodohomemcomomundo(MACHADO,1990, p. 136).

sepodeentendero aspectoopositivoentre forçascentrípetasecentrífugascomoconstituídoporumjogolinguístico.Éimportante observar que, na concepção de Bakhtin, as forças centrípetas, ou seja, as forças da unificação e da centralização são também atravessadas por enunciados que buscam se apartar das vozes dominantes, provocando, desse modo, um movimento de descentralização (forçascentrífugas).

O reconhecimento de Bakhtin para as duas forças que agem na língua – e navida–nosindicaqueconsiderarsomenteumadessasforçasemumaanálisesobre a linguagem, tende-se a uma compreensão monológica do fenômeno estudado, separadadadialogiaconstitutivadasrelaçõeshumanas,oque,porextensão,abarca a subjetividade, osujeito.

Diantedatensãoentreasforçascentrípetasecentrífugas,decompondoos conflitos de vozes sociais diante de relações tensas, temos dois aspectos fundamentais para o entendimento das forças sociais, as relações de poder e a transitoriedade do poder enquanto forças díspares, heterogêneas, constituídas discursiva ehistoricamente.

> Em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção socioideológica viva e enquanto opinião plurilínguecoloca-senoslimitesdeseuterritórioenoslimitesdo território de outrem. A palavra da língua é uma palavra semialheia. Ela só se torna “própria” quando o falante a povoa comsuaintenção,comseuacento,quandoadominaatravésdo discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva (BAKHTIN, 2005, p.100).

O mundo que nos rodeia se constitui basicamente por vozes advindas de outras pessoas, vozes são palavras no sentido enunciativo em um mundo povoado de palavras alheias. Toda a vida, por esta perspectiva, não é outra coisa senão a orientação por palavras alheias, desde o processo de aquisição da fala até a

apropriaçãodacultura,oquecorrespondeàcomunicaçãodiscursivadesde,portanto, da fala àescrita.

Para a teoria bakhtiniana, os sujeitos constituem as suas identidades no mundo, eles próprios são eventos no mundo, inscrições de ser e de sentido. Acrescente-se que este mundo é fenomenologicamente transfigurado, interpretado, representado simbolicamente no sentido de valor. Assim, por estes aspectos, o mundo-vidaésentido,significação.Postoquenãohásujeitoousubjetividadeforada história e da linguagem, juízos e valorações correspondem tanto a totalidade da vida quanto a relatividade da palavra.

A compreensão e especificação dos vários modos particulares com que o grande diálogo entre tais forças se manifesta em outras espécies de diálogos, portanto,constituiasrelaçõessociaisentreindivíduos,classeseconômicaseculturas inteiras. Em outros termos, o diálogo é uma relação de intersubjetividade que tem suas possibilidades de acontecimento relativizadas pelo equilíbrio de poder da palavra, que, por sua vez, se instaura no interior de cada interlocução. Desse modo, dialogismo pode ser definido como manifestações discursivas sempre pautadas em um tipo de atividade humana e sempre axiologicamenteorientadas.

Aatividadeincessanteentreasforçascentrífugas–queseempenhamem manter as coisas variadas e apartadas umas das outras; que compelem ao movimento,aodevireàhistória;eanseiampelamudança,pelavidanovaeasforças centrípetas - que se esforçam em manter as coisas juntas e unificadas; resistem ao devir, abominam a história são, ao final, atributos da própria energia da existência.

É a partir dessa conjuntura que o dialogismo, ou aspecto responsivo das interações, corresponde à necessidade intrínseca da condição humana em suas relaçõescomeaosoutroshomens,poisafirmamoindivíduoenquantosersocialque somente se constitui verdadeiramente humano nas relaçõesvivas.

OblocofundamentalcomqueBakhtinconstróisuaconcepçãodialógicaem que tais forças díspares coexistem é a elocução. Uma elocução escrita ou falada sempre se expressa de um ponto de vista. O ponto de vista, para Bakhtin, é mais um processodoqueumlugar.ParaBakhtin,ograudeconsciência,deacabamentoformal da atividade mental é diretamente proporcional ao seu grau de orientaçãosocial.

Como toda tomada de consciência implica “discurso interior, entoação interior e estilo interior”, em sua contraparte, a expressão exterior, via de regra, prolonga e esclarece a orientação tomada pelo discurso interior, e as entoações que ele contém.

Estaconjunturanosmostraque,umavezqueaconsciênciaestávinculada aossignos,logoaossignificados,elapossuicaráterideológicovistoquetantosealoca no mundo interior como remete a algo que está situado fora de si mesmo. Nestes termos, consciência – signo – mundo estão interligados pelaideologia.

Paralelamente aos fenômenos naturais, ou mesmo culturais, existe um universo particular em que se situam os signos. No signo comparece uma dupla natureza, pois, ao mesmo tempo em que existe como parte de uma realidade, ele reflete outra realidade.

AproduçãodosignificadoparaBakhtinestáemalgumlugarnoentremeio, compartilhadoemúltiplo.Cadasignopodesignificaroquediz,massóindiretamente, compalavrasquesãotomadasdacomunidadeequesãoaeladevolvidas,conforme suas determinações. Logo, a voz de cada um pode significar, mas somente com outros e, impreterivelmente, emdiálogo.

Pelo já exposto, entende-se que há uma ontologia que agencia o reforço do fato de a filosofia ética de Bakhtin ser a base de suas teorias discursivas, em que sublinhaoestatutodossujeitos.Nestestermos,oconceitodediálogodeBakhtintem suas raízes no reconhecimento da natureza ideológica do terreno no qual a relação linguística se desenvolve, qual seja, em condições sociaisespecíficas.

A pertinência dos processos de significação na condição humana e nas relações sociais que lhe são concernentes, uma vez considerada à luz dos signos, abarca também a dialética da assimetria entre significante e significado, já que a realidade concreta faz as relações entre sujeitos e significantes serem apreendidas desigualmente.

Osdesafiosquetangenciamoentendimentosobreaconstituiçãosubjetiva indicamque

> O universo particular dos signos pode ser encontrado nos fenômenos naturais, nos instrumentos tecnológicos, nos artigos deconsumo,entreoutros.Entretanto,[Bakhtin]afirmaqueemsi

> mesmo, um instrumento de produção, por exemplo, não possui sentidoexato,alémdafunçãoqueeledesempenhanoprocesso deprodução.Nopensamentobakhtiniano,ossignosremetema uma realidade que lhes é externa, envoltos em uma amplitude heterogênea de discursos constituídos pelas diversas vozes sociais. Por constituir um fragmento material da realidade, a significação do signo pode ser reconhecida considerando as suas diversas interpretações conforme as respectivassituações de produção. (VASCONCELOS, 2013, p. 52)

As reflexões de Bakhtin acerca do princípio dialógico muito influenciaram os estudos sobre o texto e o discurso enquanto objeto significante que resulta da criaçãoideológicaedaenunciaçãoesedefinepelodiálogoentreinterlocutorescomo também pelo diálogo com outrostextos.

> A palavra penetra literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas apartir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas asrelaçõessociaisemtodososdomínios.É,portanto,claroque a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (BAKHTIN, 1992, p.41)

Nesseprocesso,apalavradolocutorseorientadialogicamenteemfunção dointerlocutor:

> Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra,defino-meemrelaçãoaooutro,istoé,emúltimaanálise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançadaentremimeosoutros.Seelaseapoiasobremimnuma extremidade, na outra apoia-se sobre o meu interlocutor (BAKHTIN, 1992, p.113).

Nestes termos, é de fundamental importância não perdermos de vista nosso referencial temático e, a partir dele, referenciarmos a mulher silenciada. Históricas e determinadas representações acerca do papel social desempenhado pelas mulheres no contexto da sociedade indicam a reduplicação do estereótipo patriarcalista: a mulher dependente do homem, e a manutenção da dominação

masculino/feminino, mola-mestra do pensamento patriarcal na sociedade, apresentando, dessa forma, um sujeito socialmente construído.

Do ponto de vista da filosofia bakhtiniana, este quadro pode ser definido como relações sociais constituintes do funcionamento humano que, no caso,delimita espaço-temporalmente o ser feminino, silenciando-o ou dando à sua fala um valorde inferioridade.

A esta representação enviesada correspondem práticas autoritárias de segregação, monitoramento, gestão dos corpos e do desejo, em que se oculta saberesprodutoresdesubjetividadefeminina,sem,noentanto,destruí-losadespeito de coerções.

O discurso precisa, como base, de poderes, que através de enunciados, estabelecem sua lógica. Em sua constituição, para o signo ser de fato,é necessário o acordo entre dois ou mais sujeitos. De igual modo, na concepção bakhtiniana, todo signo é ideológico, não havendo linguagem fora da luta declasses.

Enquanto espaço para o sujeito/falante, a realidade em que ele está inserido e as práticas discursivas, ainda que haja contradições e tensõesproduzidas pelos falares de sujeitos situados, problematiza a imposição de uma voz única, detentora de uma verdade. Bakhtin compreende que a concepção de todas as vozes vivendo de modo justaposto tornaria o diálogo desnecessário uma vez que a inseparabilidade dos contrários fomenta o diálogo no espaço público, nas relações instauradas entre as diversas morais conflitantes dentro de uma sociedadepluralista, ainda que alguns segmentos busquem silenciaroutro(s).

Dessemodo,sejapelaviadopensamentodeFoucault,oupelaperspectiva filosófica de Bakhtin, o processo de tentativa de homogeneização do discurso encontra sempre resistência, precisamente na heterogeneidade cultural da formação social.

Em Rosa, a despeito do contexto patriarcalista, o feminino na medida em que atua como referência de sustenção nas veredas masculinas, opera não só a intersubjetividade, mas também a alteridade como forma constituinte do ser. Desse modo, avulta-se o fato que Rosa trabalha uma “totalidade” ou uma

reunificação em termos filosóficos do ser e do vir-a-ser e, nestes termos, a própria liberdade enquanto experiência de encontro com o outro.

A palavra que o sujeito usa está afeita a ele próprio e ao outro, ela é o produto da interação do locutor e do ouvinte e, ainda que como signo essa palavra seja extraída pelo locutor de um estoque social de signos disponíveis, a própria efetivação deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelasrelaçõessociais.Atéosestratosmaisprofundosdaestruturadaenunciaçãosão determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido olocutor.

A palavra de outrem participa da conjuntura temática em que encontro vocalsedefinecomofulcralnaconstrução detodooseuarcabouçosobrealinguagem eacultura,detodaconcepçãoalteritáriademundo.Aesteestadodaquestão,Bakhtin denomina discurso citado, ou discurso no discurso, palavra na palavra, voz navoz.

Umavezmais,consideradaarealidadeficcionalemRosa,configura-seum plano interlocutivo que alterna vozes partícipes da trajetória criativa do autor mineiro, narrativamente articuladas no singular contexto que transversa suaobra.

A voz é onipresença do outro em nossa existência, a construção do eu mediante o verbal passa pelo diálogo como forma elementar de comunicação e pensamento e como concepção do sujeito e seu ser. A essa concepção linguístico- discursiva corresponde aos termos da antropologia filosófica bakhtiniana, na qual identifica o ser como algo que fala: como ser expressivo, condição e condução das humanidades.

A valorização da fala, que não é individual, e sim social, está diretamente ligadaàenunciação,instaurandoainteraçãoeintersubjetividade.Sãoasexpressões dediálogos,emqueaescutaéessencial,asresponsáveispelacondiçãorespondente que envolve o modo singular de cada um ser no mundo. O encontro com o outro, da abertura ao outro, da aquiescência do outro, como de igual modo o outro em relação a mim e o outro dentro de mim que a alteridade do outro eu forma a alteridade do próprioeu.

Destarte, pluralidade e singularidade são interfaces comunicacionais a partir das quais os sujeitos reconhecem um ao outro e a si mesmos, de forma concreta, viva e formalmente organizada.

Subjetividade em Teoria da Enunciação

ATeoriadaEnunciaçãodeBenvenisteteorizaeanalisaamarcadohomem na linguagem. Teorizar línguas, língua e linguagem, conforme colocações de Fiorin, condizcom

> A subjetividade [que é] a "capacidade de o locutor pôr-se como sujeito" (...); por conseguinte, a subjetividade estabelecida na fenomenologia ou na psicologia é apenas a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem: "é 'ego' quem diz 'ego'. Encontramos aqui o fundamental da 'subjetividade', que se detecta pelo estatuto linguístico da pessoa". O eu existe por oposição ao tu (...) (FIORIN, 2008, p. 41).

Nasteoriasenunciativasemgerale,emBenvenisteporexcelência,háuma relevância destacada da prática social na relação inter-humana, comum ao exercício da língua e que desemboca diretamente nas questões enunciativas dasignificação.

Desse modo, abordar a subjetividade na teoria da enunciação tendo em vistaentendê-lanocontextoficcionalrosianoimplicaescolherumpontodevistapara acercar-se de tal teoria a partir de seu principal axioma: o homem está na língua. Posto que a linguagem é o lugar onde o indivíduo se constitui como falante e como sujeito, na teoria da enunciação postulada por Benveniste, os estudos sobrealinguagem são direcionados para uma nova situação que pode ser entendida a subjetividade feminina, foco do nosso trabalho.

Ao ultrapassar os limites da linguística geral da língua, a enunciação se define como teoria linguística que engloba as dimensões do sujeito e do discurso, mais propriamente articula sujeito e estrutura,

A teoria enunciativa, de igual modo, em suas preocupações linguísticas e sem desconsiderar as proposições estruturalistas anteriores, traz a noção de subjetividade e, com ela, as noções de sentido e contexto (referente) — que reunidas possibilitam uma forma de pensar a relação língua elinguagem.

A relação propiciada pela teoria da enunciação viabiliza pensar literariamente o investimento semiótico que ocorre nas obras rosianas e nas interlocuções que as perpassam, dando, desse modo, encaminhamento ao estatuto de subjetividade a partir de seus personagens.

Nãoobstanteofortecaráterestruturaldateoriadaenunciação,Benveniste a vê como essencialmente social, concebida no consenso coletivo, logo em seu caráter interacional.

> (...) o homem se situa e se inclui em relação à sociedade e à natureza e ele se situa necessariamente em uma classe, seja umaclassedeautoridadeouumaclassedeprodução.Alíngua, com efeito, é considerada aqui enquanto prática humana, ela revela o uso particular que os grupos ou classes de homens fazemdalínguaeasdiferenciaçõesquedaíresultamnointerior da língua comum (BENVENISTE, 2006, p. 101 –102).

É legítimo entender, portanto, que o enunciado não é apenas objeto de transmissão de saber, isto é, como ferramenta, mas um objeto-discurso construído e manipulado pelo sujeito da enunciação. A partir dessa perspectiva socializante, o processo comunicativo não se reduz à circulação de mensagens entre um emissor e um receptor num dado contexto, mas como jogo de “persuasão-manipulação-interpretação” intersubjetiva, próprio do processo comunicativo. Por esta via de reflexão, a sociedade se constitui em uma possibilidade semiótica na medida emque fundamenta asrelações.

A despeito da inquestionável paridade entre o pensamento saussuriano e o benvenistiano, de fato, o segundo pensa a língua e, mais propriamente o signo,em conformidade com o primeiro, contudo, ressalte-se, a significação para Benveniste englobadoisplanosdesentido,osemióticoeosemântico,emqueaexpressãodo sentido resulta da relação do signo com o contexto, ou seja, o modo de significar do enunciado (discurso).

Para o autor, essa forma de significar é a língua como trabalho social, o que a coloca no seio da sociedade e da cultura visto que o social é da natureza do homem e da língua. E, assim como a língua, sua concepção de linguagem aponta para a conjunção linguagem e o indivíduo porque *“não atingimos nunca o homem separadodalinguagemenãoovemosnuncainventando-a”*.(Benveniste,2005,p.85).

Na disponibilização de elementos dentro da língua, como é no caso da categoria de pessoa, de tempo e de espaço, a linguagem possibilita asubjetividade, e entendida como discurso, e uma vez considerada como exercício assumido pelos indivíduos, é linguagem posta em ação.

> Seguramente a linguagem, na medida em que é falada, emprega-se para comboiar “o que queremos dizer”. Mas isso a que chamamos “o que queremos dizer” ou “o que temos no espírito” ou “o nosso pensamento” (seja como for que o designemos) é um conteúdo do pensamento, bem difícil de definir em si mesmo, a não ser por características de intencionalidade, ou como estrutura psíquica, etc. Esse conteúdo recebe forma quando é enunciado, e somente assim. Recebe forma da língua e na língua, que é o molde de toda expressão possível; não pode dissociar-se dela e não pode transcendê-la (BENVENISTE, 2005, p. 68 – 69).

Assim, a respeito da origem e da natureza da linguagem humana, como elementoefetivodecompreensãodapróprIaexistênciadoserhumanoedouniverso, a articulação entre pensamento e linguagem estrutura sujeitos falantes e redimensiona o papel das línguas como instrumento cultural-social, de comunicação e interação entreindivíduos.

Em função desse caráter interacional se pode afirmar que conhecer precede representar, estamos nos referindo à correlação entre duas ordens conceituais, em que um conjunto de resultados, ao ser alcançado com o ato de conhecer, tornar necessariamente em pauta o desempenho de representar.

Visto que não seria possível falar sem aludir ao significado (ou sentido), conhecerumacircunstânciaparainteragirimpõeosignificadodascoisas,dosfatose dosacontecimentosenquantoobjetomesmodoato,oquetornarelevanteaatividade cognitiva em vista da categorização darealidade.

Uma vez que a língua só é possível porque cada locutor comparece como sujeito, identificando-se como “eu”, logo propondo necessariamente outra pessoa o “tu”,alíngua,assim,seconstituiepermiteacadalocutorapropriar-sedela.Aocaráter sistemático da linguagem, portanto, cabe os indicadores (“eu” e “tu”) para que se propague na instância de discurso todos os elementos capazes de com eles concordar. Isso se dá através de formas “vazias” existentes na língua das quaiscada locutor em exercício do discurso seapropria.

Ao se colocar na posição de locutor, é instaurado o interlocutor, com o espaço e o tempo inerentes ao discurso. Uma das noções benvenistianas está essencialmenteligadaataisconsideraçõesvistoquesãoelasquesubsidiamocerne da intersubjetividade. Nesse contexto, o fenômeno, por excelência fundamental, é o da dêixis, visto que por seu intermédio vêm à tona aspectos sociointeracionais e sociodiscursivos, logo inerente àintersubjetividade.

Posto que em situações correntes de uso da linguagem humana, a dêixis edifica o elo entre uma expressão linguística e os elementos da situaçãoenunciativa, o contexto é ponto de partida para a produção discursiva e, em função de um amplo conjunto de elementos que falante e ouvinte precisam dominar para garantir a comunicação, ficam instituídas nas relações sociais a regras que governam a produção apropriada dos atos defala.

Neste contexto dialógico, todo falante, mesmo que não tenha consciência disso,empregaalinguagemcomoumsistemadesinaisorganizadosquerepresentam a função humana de associação dos conteúdos do pensamento com os sons produzidos pela fala. Por seu forte teor semântico, são estas circunstâncias diversas quefalantesfazemusoqueviabilizam,pormeiodeelementosreferenciaisparaajudar tanto o emissor na exposição de suas ideias quanto o ouvinte na compreensão para que o dito, escrito ouoralizado.

Ressalte-se que a forma como o indivíduo organiza sua experiência é determinada em grande parte pelo universo de discurso ao qual ele pertence e conforme o imaginário social e as formas de simbolização de sua experiência, o que implica o questionamento sobre se os limites da linguagem é também o limite para pensar e significar a realidade.

Somentetemosacessoaosujeito,tempoeespaçodaenunciaçãopormeio de marcas deixadas no enunciado, ou seja, pelos elementos que indicam a instância daenunciação,como,porexemplo,pronomespessoais,algunsadjetivoseadvérbios valorativos, ou ainda, os dêiticos espaciais etemporais.

Do ponto de vista da expressão, a categoria da deixis também apontam para dois aspectos proeminentes na obra rosiana, a performance e a oralidade. A

performance está para o narrador da mesma forma que a voz está para o “ouvinte cúmplice” ao passo que, a narrativa oral em presença, não se desvencilha do corpo no ato de sua transmissão. A voz está no corpo e o corpo está voz. O sopro de vida daságuasprimordiaisvibranocorpo atravésdepalavras.Nocorposeouveavozde todas as manifestações e extensões do plano material eimaterial.

> Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental [...]A*performance*éumarealizaçãopoéticaplena:aspalavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86 -87).

Acrescente-se que, se a condição de oralidade pode ser atrelada a quaisquer gêneros literários, no épico sua singularidade se desvela como simulacro existencial, que a vocalidade se reverbera. Partícipe da trajetória humana, a expressão vocal é companheira desde o nascimento – choro, até o fim da existência, o que a define como representação de vida e morte em seus rumores, silêncios, balbúrdias e acordes.

Por seu caráter flexível, a oralidade dinamiza a condição subjetiva e, de igual modo, dela se apropria do sujeito-leitor em um exercício inconteste de pluralidade vocálica. Quandoassociadaàperformance,aoralidade,pensadanaescritarosiana, indicaque

> A performance é possível no espaço da escrita, pois a co-presença dos participantes é preservada uma vez que a possibilidade do efeito poético das estórias contadas vem do próprio ouvinte/leitor que vai buscar na sua memória e imaginaçãoumsignificadoprovávelparaaquiloquelê/ouve.(...) Rosa escreve na intenção não de reproduzir um efeito previamentecalculado,esimdeproduzirnoleitorumefeitoque cabe a ele próprio construir. (...). Este movimento que envolvea escrita rosiana com seu leitor só é possível pela insistência de Rosa numa forma que parece estar em contínuo processo de deformação. Os movimentos formais geram um movimento adaptativo do próprio leitor. (SCHNEIDER, 2016, p.12)

Ou seja, posta a condição dialógica, os escritos rosianos pontuam por via da intra, inter e extratextualidade um quadro enunciativo que destaca as operações enunciativas cuja instância pode ser simulada no interior de um

enunciado, criando ilusões enunciativas em que o eu enunciador assume papéis diferentes.

Desse modo, a teoria enunciativa discorre sobre o par enunciador / enunciatário como actantes implícitos por figurarem como pressupostos do ato enunciativo;oparnarrador/narratário,categoriasprojetadasnointeriordoenunciado, sujeitos da enunciação enunciada simulada no texto; e o par interlocutor / interlocutário, sujeitos que interagem num outro quadro enunciativo, dessa vez, simulados pelo narrador.

Seaenunciaçãoéumjogodeconstruçãodesimulacros,sãodeigualmodo simulacrososujeitodaenunciação,oenunciador,oenunciatário,onarrador,etc.que, do ponto de vista semiótico, são viabilizados pelos dois mecanismos enunciativos responsáveis tanto pela produção desses simulacros como pela instauração de pessoas, tempos e espaços no enunciado: a debreagem e aembreagem.

Por via desses mecanismos, a constituição da categoria de pessoa, de tempo e de espaço no discurso prove os efeitos de sentido produzidos.

Posto que o discurso não é apenas uma forma de transmissão de informação, mas via de efeitos de sentido entre locutores, os mecanismos estão a serviço de intencionalidades diversas como no caso da embreagem.

> Ao contrário da debreagem, que é a expulsão fora da instância deenunciaçãodapessoa,doespaçoedotempodoenunciado, a embreagem é "o efeito de retomo à enunciação", produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado. Comoaembreagemconcerneàstrêscategoriasdaenunciação, temos, da mesma forma que no caso da debreagem, embreagem actancial, embreagem espacial e embreagem temporal. (FIORIN, 1995, p.29).

Visto que a linguagem deve ser pensada em relação à constituição dos sujeitoseàproduçãodossentidos,importaobservarnodiscursotantoosistemaque o estrutura quanto suas relações com sua exterioridade. Acrescente-se que,mesmo em face da ficção, é com a palavra que outras realidades tão reais quanto a ficcional e podem ser minimamente aventadas.

Enquanto“pluralidade de forças irredutíveis”, GuimarãesRosaretrataosvínculosentreliteraturaefilosofiaque,em consonância

constante, dialogam em um terreno que ambas conhecem há tempos:o próprioh omem.

Como, de um modo geral, as criações do autor mineiro apresentam o feminino incrustado no patriarcalismo sertanejo mineiro. À primeira vista, como aventar alguma liberdade para esse feminino? Da perspectiva do masculino, são definidos como homens fortes, regentes de sua própria vida e, não raro, do grupo familiar ou mais.

Seja da perspectiva do simulacro ou da potência, ressalte-se em Rosa a representação permeada pela vontade e pela subjetividade no sentido de que a vontade tanto se expressa no instinto quanto fundamenta o querer viver, tal qual um empreendimento pessoal e bastante significativo de uma espécie de busca por si mesmo. Irracional, desprovida de conhecimento, causa em si mesma, sem fundamento,possuidoradeuminfinitoanseiodeafirmar-se,avontadeseirmanaaos desejos na construção de verdades e consolidação de liberdades enquanto suportes para a existência dosujeito.

De um modo ou de outro, racional e/ou sensível, a realidade está sempre condicionada pelo sujeito, por sua representação. É a partir das percepções das formas, logo tão somente a partir de representação, que posso me situar no mundo, o que inevitavelmente me contextualiza no tempo e no espaço; em outros termos, social, historicamente me defino.

EspecificamenteemrelaçãoaprimaziadamulhermineiraemRosa,Estado e Igreja, enquanto instituições normatizadoras, regulamentavam mais que a vida social, controlavam corpos tanto em suas utilidades quanto na intensidade de obediências ajustadas a metas de ganho e manutenção de poder. Se ao Estado interessava uma organização social que garantisse o ganho advindo da exploração de recursos naturais – ciclo do ouro, à Igreja se punha zelosa dos “bonscostumes”.

Não obstante essas forjas, à margem do contexto familiar reservado às mulheres “decentes”, as demais figuras femininas vão transitar por caminhos em permanente conflito e negociação entre os grupos empobrecidos dos quais as mineiras faziam parte, uma dessas passagens corresponde exatamente ao comércio principalmente de alimentos, mas não se reduziam a este elemento.

Destarte, como já exposto, o fundamento da ’subjetividade’, que se determina pelo estatuto linguístico da ‘pessoa, é essencial para que a linguagem se torne discurso, contudo a referência à pessoa traz consigo as categorias de tempo e espaço.

Da conjunção dessas categorias enunciativas temos o elo entre as múltiplas possibilidades de composição de narrativas como as de Guimarães Rosa cujo sentido narrativo de seus textos vem de uma vontade do poético em buscar por umaprimordialidadedascoisasedaspalavras,aindaquesobaforma,muitasvezes, de um silêncioinaugural.

Alinguagemenquantomanifestaçãoprivilegiadadofazerhumano,emsua assunção da dinâmica social, dispõe das coisas do mundo e, paradoxalmente como desdobramento, estabelece a relação do homem com as coisas do mundo através conjuntura de significância cujos contextos são a priori definidores desentidos.

Talreferênciaindicaqueapreocupaçãocomoespaço,particularmenteem termos de espaço objetivo, caracteriza-se pela abstração de tudo que compõe a cotidianidade, com todas as nossas incertezas, preocupações, emoções e afetos.No que diz respeito ao espaço social, o imediatismo de nossas ações, a conformidade dos nossos afazeres cotidianos é vinculada à estrutura ontológica doser-no-mundo.

Benveniste, desse modo, amplia as noções de diálogo, intersubjetividade,sujeitoediscurso;articulandosuasimplicaçõesparaaPsicanálise e para o próprio campo dos estudos dalinguagem.

> Desse modo, emergindo essas substituições significantes num redobrar do sujeito na palavra, pode ser constatado que “o sujeito não somente é causa da linguagem, mas também causado por ela”, a qual denota uma representação, uma máscara que o aliena em seu próprio discurso. Tal alienação, comosignificanteepelosignificante,édefinidacomoarefenda do sujeito que se torna oculto de si mesmo pela dimensão da linguagem. Ele jamais poderá falar, por si mesmo, a verdadede seu desejo, a não ser pela ordem de seu discurso. (SOUZA & ROCHA, 2009, p. 203).

Diante de algumas particularidades presentes nas formas de subjetivação esuasimplicaçõessobreaexistênciahumana,incluindo-senissotantoosdesajustes quanto o convívio social, atentar para os jogos de

linguagem e suas múltiplas formas de utilização é observar o sujeito em sua fundação pela linguagem que o antecipa, qual seja, pela primeira constituição desse outro que vai permear e, não raro, definir o seu ser-estar no mundo. Esse sujeito pela linguagem, suas marcas, seus traços de memória, que compõem a reserva identitária inerente ao inconsciente, vão marcar o sujeito por toda avida.

Por esse ângulo e literariamente, Rosa cria mundos que transcendem a simples representação de uma dada realidade. Os mundos de suas narrativas são mundosondeoshomenssãoadesconstruçãoeareconstruçãosubjetiva,fomentada tanto pelo arcabouço primário do inconsciente quanto pela projeção migrante que as várias interlocuções vão lheimpingir.

Subjetividade em Psicanálise

Diferentemente da visão em que o sujeito é visto enquanto fundamento de seus próprios pensamentos e atos, da essência da subjetividade humana, no queela tem de universal e singular, na acepção própria da filosofia ocidental, definido como sujeitodoconhecimento,dodireitooudaconsciência,sejaessaconsciênciaempírica, transcendental ou fenomênica, a psicanálise nos traz o sujeito do desejo, dafalta.

Para além da definição do sujeito como sendo do conhecimento, dodireito ou da consciência, são as figuras de Marx, Nietzsche e Freud que construirão uma sériedemudançasdeideaisedemitosarespeitodosvalores,daciênciaedosujeito produzidos pela modernidade. Esses pensadores promoveram uma ruptura com o eixo central da modernidade e desencadearam questionamentos a respeito do reinado do eu e darazão.

Com Marx, o descentramento do eu se deu em relação à economia e à política,numreconhecimentodasforçasprodutivascomoordenadorasdasociedade; com Nietzsche, se elucidam as relações de força e de poder como centraise reguladoras do humano, também demolindo a primazia do eu e da consciência; e

Freud,porsuavez,realizouoabalodoestatutodesoberaniadoeu,daconsciênciae da razão com a nova concepção sobre oinconsciente.

É a partir da concepção freudiana, em que o inconsciente passa da condição de extensão da consciência à estrutura particular e determinante da subjetividade, que o sujeito se torna cindido em duas formas de funcionamento, a consciente e a inconsciente.

A subjetividade, pelo prisma psicanalítico, contempla o ser desde sua pluralidade constitutiva até a sua condição de reflexividade enquanto procedimentos cognitivos. Para o campo psicanalítico, com suas especificidades, nuances e plasticidades,

> (...) o sujeito não é agente, como ocorre na posição cartesiana, e sim determinado pela função simbólica, assim como a posição do sujeito emrelaçãoaoOutroémediadapelasregraseconvençõesdoregistro simbólico (Vallejo & Magalhães, 1991). Para avançar na direção da compreensão de como esse sujeito se constitui, ou seja, de que maneira essa relação com o Outro, intermediada pela linguagem, estrutura o inconsciente e promove a organização subjetiva, é necessária a retomada do conceito de pulsão, pois o inconsciente é formado pelos representantes psíquicos da pulsão, e é no processo de pulsionalização ou erogenização do corpo infantil que poderemos falar de um sujeito em constituição. (TOREZAN & AGUIAR, 2011, p. 535)

Aspectonodalemnossasreflexões,aperformancedofemininonocontexto nas obras de Rosa, qual seja, o sertão mineiro, apresenta o estatuto patriarcal do imaginário presente nos textos. Há, entretanto, um “desvio de rota” notadamente Indicial vistoque

> AobradeJoãoGuimarãesRosa(...)émarcadapeladiversidade quantoàrepresentaçãodaimagemfeminina.Tantonoromance Grande Sertão: Veredas, quanto nos seus livros de contos, há verdadeiras santas, assassinas – por vingança e por piedade –, bem como personagens arquetípicas da submissão patriarcalista,marcantenaformaçãodasociedadebrasileiraaté a metade do século XX. (...) [Nestas] representações das diversas imagens femininas que permeiam a obra do autor, (...) algumas se ajustam e outras se contrapõem ao contexto patriarcalesemi-patriarcalbrasileirodasegundametadeséculo XIX e primeiro quartel do século XX. (FORTES, 2007, p. 145 – 146).

A esta condição panoramicamente dúbia corresponde ora à realidade imediata e concreta dos contextos do ser ora à recuperação da condição sagrada do feminino. Na abordagem rosiana, o aflorar doinconsciente busca figurações que o expressem a despeito tanto dos contextos que provêm quanto das regulações de significações. Nestes termos, a poética de Rosa amalgama primordialidade e transcendência.

Em face de nossas metas, o feminino rosiano, é traço fundante tanto da subjetividade erótica quanto da função social atribuída às mulheres, qual seja, a maternidade. Nos termos de representação que transversam tanto corpo quanto psíquico, não há como dissociar a permanente ligação entre a histeria, enquanto suporte histórico da fala feminina, e a progressiva e intermitente perturbadora função do ser mulher.

Convergente com estes aspectos, considere-se que há muito se sabe da reciprocidade entre Mito e Psicanálise, em que polaridades como natural e estrangeiro, arcaico e novo, civilizado e selvagem, masculino e feminino, introduzem o extático na previsibilidade cotidiana de forma que sua entrada marcante no quadro epistêmico da psicanálise provoca um movimento de retorno, uma retroação condizente com a própria essência de seus postulados, o inconsciente.

> Tanto o mito como linguagem quanto a questão da repetiçãode contradições constituem pontos notáveis da atração que o discurso mítico tem exercido sobre a psicanálise. O inconsciente, a espinha dorsal dessa descoberta freudiana chamada psicanálise, também estrutura-se como uma linguagem, conforme insistiu Jacques Lacan, a partir de Freud. Uma linguagem que, sobretudo, se funda no paradoxo, na coabitação de opostos e na repetição, na tendência a retornar sempre ao mesmo ponto; em geral, ao ponto de encontro com uma satisfação originária e absoluta e, portanto,mortífera. (JORGE, 2011, p. 15 – 16)

Por esta via de reflexão, a mitopoesia em Rosa e sua repercussão nas veredas de personagens masculinos subsidiados pelo sagrado feminino apontam para raízes mais fundas de uma necessidade perseverante de indagação a respeito da existência. A este indagar-se a respeito do movimento do mundo – suas misturas, seus mistérios – e dos movimentos da alma corresponde um longo mergulho na referencialidade daquilo que elege como motivo de sua arte.

Nestes termos, a compleição poética rosiana das relações entre gêneros se definem como,

> Aquiloqueamodernidadechamadeimaginário–odesejocomo substituição e sublimação de seu objeto, como mediação indefinida que protela a satisfação e a deposita sem cessar no quenãopoderealiza-la–nomundoencantadoexprimia-senum oximoro; a amarga doçura do amor ou a amiga inimizade do desejo, a impossibilidade de, ao fim e ao cabo, determinar seu objeto (CHAUÍ, 1990, p. 26).

Na medida em que a subjetividade é dividida em duas ordens de funcionamento, relativas ao consciente e ao inconsciente, a visão de sujeito que daí decorre está emparedado pelo desejo, marcado e movido pela falta, distinto do ser biológico e do sujeito da consciência filosófica. Esse sujeito, inserido na ordem simbólicaqueoantecedeeatravessadopelalinguagem,étomadopelodesejodeum Outro e mediado por umterceiro.

Em psicanálise, foi Jacques Lacan, entre 1950 e 1965, quem conceituou a noção lógica e filosófica do sujeito no âmbito de sua teoria do significante, transformando o sujeito da consciência num sujeito do inconsciente, da ciência e do desejo. Foi em 1960, em “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”, que Lacan, amparando-se na teoria saussuriana do signo linguístico, expressa sua concepção da relação do sujeito com o significante, associando-o ao processo freudiano da clivagem (do eu), qual seja, a coexistência de atitudes contraditórias.

Lacan desdobrou a noção de clivagem à própria estrutura do indivíduo em sua relação com o outro, ao passo que Freud, embora tenha aberto caminho para esse tipo de generalização, utilizou-a essencialmente na clínica da psicose e da perversão. Parte-se da ideia de que o conceito de sujeito e do inconsciente seja essencial em Psicanálise, sem o que não se pode avançar na compreensão da estrutura do sujeito. Ressalta-se que sujeito psicanalítico é um conceito criado por Lacan a partir dos pressupostos de Freud, os quais permanecem comoinfraestrutura na teorialacaniana.

Em seus estudos com as histéricas, Freud constatou que existia uma realidadeparticularqueseexpressavapormeiodossintomasqueapareciamnocorpo desuaspacientes.Essarealidade,queeledenominou*fantasias*,fomentouorumode

suas investigações. Assim, por meio da “associação livre” da fala das pacientes, foi descobrindo que as fantasias eram construídas por experiências vividas na infância, e que diziam a verdade dosujeito.

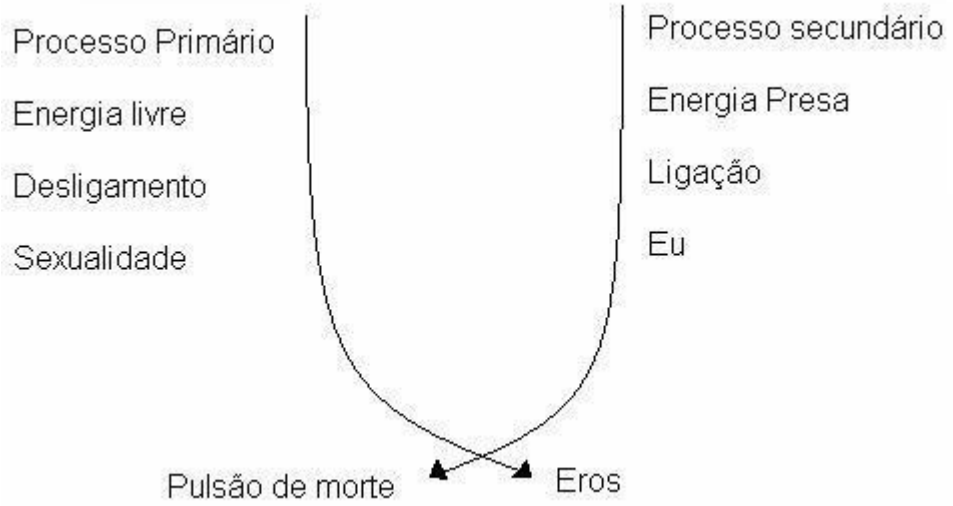
> O termo fantasia designa a imaginação, o mundo imaginário,os seusconteúdos,aatividadecriadoraqueoanima.Apsicanálise seutilizadessetermodediversasmaneiras.Freudnãodistingue com precisão as fantasias inconscientes das fantasias conscientes, mas afirma que sua origem é inconsciente, e que isso é decisivo para o seu destino. O que quer dizer que se a fantasia não entra em conflito com o eu, é porque ela não tem intensidade suficiente para ameaçá-lo. (CÂMARA, 2011, p.57)

Longe de ser exercida com vistas a promover a adaptação do indivíduo à realidade social, mas a lhe mostrar que está demasiadamente adaptado a ela, aPsicanáliseconcebeafantasiacomoaconfrontaçãodosujeitocomaverdadedeseu desejo, encaminhando-o para a elucidação de seuego.

Em vista dos dois modos de funcionamento do aparelho psíquico — o processoprimárioeoprocessosecundário,hádoismodosdecirculaçãodaenergia psíquica: a energia livre e a energia ligada, assim como há também à oposição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. A dependência entre estes dois princípios é fundamental para a equalização do funcionamento mental a despeito, ou exatamente por conta, das condições impostas pelo mundoexterior.

Postoqueapsicanáliseprimapelodualismoeoposiçõesqueapontampara o cerne da questão do sujeito psicanalítico, se revela que este invariavelmente sofre pelascontradiçõesquelhesãoinerenteseconstitutivas.Assim,oretratofreudianode alma humana surge como representação fiel da concepção psicanalítica do homem, na qual observamos a presença irremediável deconflitos.

Interessante, a este propósito, observamos como estruturalmente se estabelecem os dualismos.



Ouseja,temosesquematicamenteumavisãoesclarecedoradodramaque, segundo a Psicanálise, divide o sujeito entre vetores opostos que o atravessam. Por este prisma, todo ser humano tem algum nível de sofrimento psicológico porque está precisamente tentando se contrabalançar em meio a forçasantagônicas.

Para a concepção lacaniana, o desejo é:

> [...]umadefasagemessencialemrelaçãoatudooqueé,puraesimplesmente, da ordem da direção imaginária danecessidade, necessidade que a demanda introduz numa ordem outra, a ordem simbólica, com tudo o que ela pode introduzir aqui de perturbações. (LACAN,1998, p. 96)

Em termos gerais, define-se como desejo movimento em direção a um objeto cujo encanto espiritual ou sexual é experimentada tanto pela alma como pelo corpo

A esta “atração espiritual ou sexual, sentida pela alma e pelo corpo, corresponde a presença de Eros na poética rosiana, em que a pluralidade de percepções que emanam dos signos que compõem sua obra se desdobra tanto na regulação social quanto na transgressão que fundamenta o erótico enquanto construção cultural diretamente relacionado aos ditames que regulamentam o seu oposto.

> O universo mitopoético de Guimarães Rosa é regido por Eros. Cabe ao ‘mais belo dos deuses’ a instauração de novo cosmos,

> que não mais polariza ou dicotomiza sentimentos, pensares ou situações, ou se circunscreve apenas no domínio dos relacionamentos interpessoais; ele se fundamenta no princípio da nascitividade em geral. O mito do amor une corpo e alma, vincula a força criativa da palavra com a constante formação da natureza e com a instituição de novo sertão, no mesmo, aproximaopoetardalinguagemcomoser,consagraapotência erótica da vida em si e a vitalidade do cosmos. Funda-se outra cosmogonia, ato genesíaco que funde mito e poesia e prolifera em transformações. (LUCCHESE, 2011, p.13)

Pelocarátersensualdalinguagemrosianaearelaçãointrínsecaentreseus enredos e o erotismo, se faz necessário considerar as noções de sujeito ede subjetividade enquanto essência do que se denomina campo psicanalítico,composto por duas regiões que não admitem um desmembramento absoluto, a saber: o aparelho psíquico e o campopulsional

A concepção freudiana, na qual o inconsciente passa da condição secundária da consciência à estrutura determinante da subjetividade,acisãodosujeitonasduasformasdefuncionamento,aconscienteea inconsciente, subjugado à primazia desta, aponta para o aspecto representativo uma vez que se situa para aquém do biológico e, grosso modo, para além dopsíquico.

> (...) o fato de Freud conceber o inconsciente como um “lugar psíquico” não nos habilita a pensar esse lugar como sendo um lugarsubstancial,anatômico,corporificável,poisseeleoaponta comosendoum*lugar,*acentuaaomesmotempoquesetratade um lugar *psíquico*. O que encontramos nesse lugar não são coisas, mas *representações* (*Vorstellungen*). Asrepresentações são “representações psíquicas” da pulsão, isto é, inscrições da pulsão nos sistemas psíquicos. Freud distingue as representações de coisas das representações de palavras. Estas últimas são exclusivas do sistema Pcs/Cs. Os conteúdos dos sistemas psíquicos são, portanto, os seguintes: *representaçõeseafetos*.Asrepresentaçõespodemser,porsua vez, divididas em: *representações de coisas* e *representações de palavras*. O inconsciente é constituído apenas por representações de coisas, ficando as representações de palavras e o afeto restritos ao sistema pré-consciente- consciente. (GARCIA-ROZA, 2009, p. 177 –178).

No sentido também desse caráter representacional, do ponto de vista lacaniano,oqueháéumsujeitododiscurso,ouseja,doinconsciente,eseusintoma. A fantasia, por este turno, vincula-se ao conhecimento e se constitui mediadoraentre arealidadeinternadoneuróticoearealidadefactualdomundoexterior,umavezque

oradicaldarealidadeseconfirmacomoresultadodeumadeformidadecapazde abordarodesejo;que,porsuavez,situaoconceitodefantasiacomoaspectobasilar aorevelaradinâmicadaformaçãodarealidademedianteumacomposiçãosimbólico-imaginária em contraposição aoReal.

Posto que o sujeito da psicanálise é o sujeito do desejo, delineado por Freud através da noção de inconsciente, marcado e movido pela falta, distinto do ser biológico e do sujeito da consciência filosófica, são os aspectos da instabilidade e do descentramento que reformulam a condição desse ser em sua condição existencial.

> (...)Lacanlembraráquequandosetratado*sujeito*,énecessário considerar que há um limite: não há significante capaz de responder pelo ser, de dizer daquilo que se é. Tal é a realidade dacondiçãohumanalembradainsistentementeporLacandesde o *Seminário 7*: condição humana ligada à angústia, ao desamparo [*Hilflosigkeit*], ao desarvoramento absoluto a ser encontrado no final da análise Ou seja: embora *tudo* o que é significável se encontre do lado do Outro, daí não se pode deduzir que tudo seja significável. Há um limite, este em que o sujeito se depara com a não resposta do lado do significante. É necessário considerar, portanto, na perspectiva do sujeito, a falta do significante. Mas como abordar esse limite da linguagem?Éjustamentenestepontoqueorecursoàlinguística revela se limitado e impreciso. (FARIA, 2015, p.65).

Em face da aporia de oposições inconciliáveis como o psíquico ou o biológico,orealouoimaginário,ointernoouoexterno—,cujapersistênciaimplicava adissoluçãosilenciosadoregistrodafantasia,Freudinstituiuoconceitoderealidade psíquica, cuja explicitação levou-o a fazer uma distinção entre a realidade material, realidade externa nunca atingível como tal, a realidade do que ele chamou de “pensamentosdetransiçãoedeligação”,registrodapsicologia,earealidadepsíquicapropriamentedita,núcleoirredutíveldopsiquismo,registrodosdesejosinconscientes dos quais a fantasia é “a expressão máxima e mais verdadeira”.

Emoutrostermos,essesujeito,constituídoporeemumaordemsimbólica que o precede e atravessa, tem, pelas vias da *fantasia, a* articulação entre pulsão e inconsciente.Talqualodelírio,aindaquedeformadiversa,afantasiaregulaarelação do sujeito com a realidade, principalmente quanto a produção de satisfação que lhe foi negada na própriarealidade.

Anoçãodesujeitopode,àvistadisso,remeteràepistemologiaeàempiria; ambassepautampeloconhecimentodomundo,oquefazcomquesejaparteinerente à

constituição do sujeito psíquico reciprocamente. Nestes termos, pensar o sujeito implica atentar para o movimento no qual se encontra o sujeito que precisa, embora viaderegranãoadquira,cadavezmaisdeumapossibilidadedeligação,aalteridade:

> [...] se o sujeito atado na dolorida posição solipsista não pode fazer qualquer apelo ao outro, é o *desalento* que se impõe como *pathos*, destinando-o então a paralisia. Emcontrapartida,o *desamparo* como correlato que é da experiência do sofrimento, possibilitaria ao sujeito movimento desejante, que seriaacondiçãoprimordialparaasimbolizaçãoetemporalidade. (BIRMAN, 2014, p.9)

A subjetividade pelo prisma da psicanálise não é unívoca, mas plurívoca, impondo-se, pois, uma leitura desta num paradigma teórico definido pela *complexidade.* Isso tudo sem considerar ainda as dimensões social e antropológica, sempre presentes.

A condição plurívoca da subjetividade está relacionada ao postulado de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem. Nesta tese fundamental, Jacques Lacan defende a dependência do sujeito ante a ordem significante. Assim sendo, esse autor entende que é na palavra que o inconsciente encontra sua articulação essencial.

Atente-se, contudo, que, na gênese conceitual de significante, qual seja, a linguística saussuriana, este comporta uma imagem sonora ou, em outros termos, é o elemento tangível, perceptível, material do signo, a sua “forma”; o significado, em contrapartida, é o conceito, o ente abstrato do signo. Via de regra, um significante remeteaumsignificado,porém,aumaformapodemcorresponderváriossignificados.

De volta à questão do inconsciente e a primazia do significante, é na múltipla possibilidade semântica do significante que este, em sua estruturação, se acopla ao sujeito, mais propriamente à sua condição histórica.

Nestes termos, o que se pode entender com os postulados psicanalíticos não é um processo de tradução do inconsciente propriamente dita, mas a possibilidade de que o sujeito possa expressar o seu desejo e se apropriar com isso, de outra maneira, de sua história. Portanto, outra história se escreveria pela subjetividade, segundo novas coordenadas interpretativas.

Rosa, à proporção que abole a divisa entre regional e universal redimensionando ambos, articula nessa escrita “misturada” os vários níveis semânticos do ser-estar no mundo, que principia no sertão, mas se universaliza à proporção que busca a essência humana tal qual o campo psicanalítico.

> AobradeRosa−assimcomojáfoiapontadorepetidamentepor grandepartedacrítica−possuiumteoruniversalquea*descola* darealidadedoNortedeMinas−onde,porsinal,temraízesprofundas − e a eleva a um patamar de universalidade. Essa *realidade* fornece uma capa espessa, muito bem tecida, fabricada com toda a rica massa da cultura regional absorvida por Rosa em sua infância e durante suas incursões pelo sertão. Porbaixodessatrança*real*desdobram-seosinfinitospatamares místico-religiosos, históricos, filosóficos − ou seja, um incomensurável repertório de referências cifradas a temas e motivos da cultura do Ocidente e do Oriente. O edifício da obra de Rosa, embora disfarçado de sertanejo, opera em muitos patamares.Aopesquisador,interessaomodoatravésdoquala obra de Rosa mescla, de uma forma muito astuciosa, essa realidade primeira com outras diversas realidades provenientes de múltiplos espaços e temporalidades que o escritor- pesquisador foi compendiando durante a vida. (RADUY, 2007, p. 02).

O quadro delineado por Rosa para o feminino demonstra que aestaspossibilidadescorrespondediretamenteanoçãoderesistênciaem face da construção milenar do que se denominou feminino por tempo longuíssimo quando se via o ser-mulher na inferioridade, porém conforme pontuaFoucault

> [...] todas as formas de liberdades, adquiridas ou reivindicadas, todos os direitos que se fazem valer, mesmo a propósito das coisas aparentemente menos importantes, têm sem dúvida um último ponto de ancoragem mais sólido e mais próximo que os 'direitosnaturais'.Seassociedadessemantêmevivem,ouseja, seospoderesnãosão'absolutamenteabsolutos',équeportrás de todos os consentimentos e coerções, para além das ameaças, das violências e das persuasões, há a possibilidade desse momento em que a vida não mais se troca, em que os poderes não podem mais nada e em que, diante os *gibets*e as metralhadoras, os homens se revoltam. (FOUCAULT, 1993, p. 791).

Por esta via de reflexão, em face de o feminino em Rosa ter o erotismo como marca indelével, nos é imposto rever seu correlato em termos de desejo que é a libido. Ainda que o termo “libido” designe uma energia demandada por Freud como substrato da pulsão sexual, este se tornou um grande conceito da doutrina psicanalítica, visto que, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico

inconsciente do homem, se coaduna às pulsões que afetam nosso comportamento, direcionando-o.

Enquanto “atributo” pulsional, a libido deriva das pulsões de vida e de morte,aprimeirareferindosentimentoseemoçõeseasegunda,enquanto“oposição” à vida, traz à baila novas possibilidades de articulações simbólicas. A relação entreo aparato psíquico e a fonte somática de estimulação tem na pulsão um elemento de articulação enquanto aparato de linguagem ou, em outros termos, como um aparato simbólico.

A libido é essencialmente de natureza sexual, sendo irredutível a outras formas de energia mental não especificadas. No campo da psicanálise, e principalmente quando referida nos domínios que podem circunscrever à mulher um estatuto de singularidade, encontramos o imaginário humano a construir as suas histórias sobre as mulheres, não raro sob a alcunha do discurso masculino ou, mais propriamente, de cunho patriarcal.

A partir de um conjunto de oposições sociais entre os sexos, considerado legítimo em função das virtualidades inquestionáveis sobre suas diferenças naturais, funcionalidades eram definidas enquanto ordem social diferenciada.

Ao possibilitar ao indivíduo o reconhecimento simbólico de sua subjetividade e a sua transcendência da mera dimensão de natureza de seu ser, se constitui um quadro que se define como mera ilusão. Nesse caso, além de ser caracterizado como um sistema com lógica própria e, via de regra, adversa à da consciência, o inconsciente, para Freud, por consequência, é o que genuinamente constitui a subjetividade, e não apenas um indesejável detalhe da mesma. Nesse caso,odescentramentodoeuedaconsciênciaeaquebradaapregoadaunidadeda subjetividade promovem um novo ordenamento: subjetividade cindida e primordialmente regida peloinconsciente.

EmfacedospostuladosvistoseconsiderandoasubjetividadeemRosa,se presentifica o ensejo de entendimentos dos percursos ficcionais rosianos, principalmente por seu caráter acidentado no horizonte do qual se perfilam cenários fundamentais, com diferentes escalas de grandeza em relação à

subjetividade principalmente quanto as suas formações enquanto lugar para o relançamento de novas formas de interação e complementariedadeidentitária.

> Movente importante símbolo, porém, exprimindo possivelmente — e de modo novo original — a busca de Deus (ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais) (...) Sintetiza em si, porém,própriogeral,omecanismodosmitos—suaformulação sensificadora e concretizante, de malhas para captar o incognoscível (ROSA, 1996, p. 08 –09)

A visão psicanalítica do sujeito em Guimarães Rosa, ao problematizar o humano,eapartirdointensotrabalhocomalinguagem,vaiaoencontrodeumsujeito que enfrenta as interdições sócias, cujas atribuições fomentam as imperfeições da condiçãohumana.

Osujeito-mulheremRosa,comosersocialecontextualizadaemumsertão marcadopelomandomasculino,tambémtranscendeesseespaço-tempo.Ofeminino rosiano tem mistérios e complexidades transpostos para a riqueza das palavras rosianas. Nelas, mais que decifrar seus enigmas, Rosa as relaciona com um mundo de significação presente na alma humana sob a forma de mulher.

A relevância do tema encontra-se também na possibilidade de discutir as relações entre a psicanálise e as transformações sofridas pelo papel da mulher ao longo dos anos, sobretudo no século XX, que envolvem em meio às questões socioculturais, o que Freud considerou como ponto importante em seus estudospara elucidar o enigma que constitui amulher.

As representações sociais e culturais atribuídas à figura feminina ao longo dostempos,somadasàsmodificaçõesnosarranjosfamiliares,elucidampeloconceito de desejo, tanto na perspectiva da psicanálise quanto nas tessituras rosianas, questões em torno da noção de feminilidade.

Tais considerações nos revelam que a representação poética, ou sobre a constituição subjetiva feminina em um contexto ficcional cujo significante se motiva, ao fazê-lo, cria novas tessituras.

Capítulo 2 – DA INFÂNCIA À MATURIDADE: identidades e desejos

A questão do ser-mulher perpassa dois aspectos distintos, porém correlacionados. Um pertinente à condição específica de fertilidade inerente à mulher, o outro, de caráter geral, conexo ao desejo enquanto traço inerente ao ser humano.

Ambos os aspectos se fazem presentes na criação rosiana como um todo e, particularmente, em Corpo de Baile que, desde seu título, indicializa tanto uma totalidade corpórea quanto sua estruturação conjugada.

No que diz respeito à unicidade desse corpo, são questões relevantes as interlocuções e a subjetividade cujas análises estruturais discursivas poderão, ou não, atestar a alteridade como fundamento da identidade dos protagonistas. Os elementos constitutivos dessas interações balizarão tanto unidade e integração do material quanto seus desdobramentos nas articulações entre forma e conteúdo.

A propósito da segunda compleição, destaque-se as diversas relações entre os protagonistas, acentuadamente masculinos, e as várias personagens-mulheres a que estes se associam sob formas distintas de interações. Panoramicamente, temos: Miguilim – Nhanina; Manuelzão – Dona Quilina; Pedro Orósio – namoradas; Lélio – Lina; Soropita – Doralda e Miguel – Maria da Glória, entre outras.

Desse modo, se evidenciam dois termos carecendo de fundo comum, com o primeiro formado pelas novelas *Campo Geral*, *Uma estória de amor* e *O recado do Morro*, e o segundo, *A estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti*

Por ora, detenhamo-nos no primeiro termo, qual seja, o conjunto formado por *Campo Geral*, *Uma estória de amor* e *O recado do Morro*, em que se destacam, para a primeira novela, as personagens de Nhanina – mãe, Vó Izidra – tia, Mãitina e Rosa – agregadas e Drelina e Chica – irmãs. Para a segunda, Dona Quilina – progenitora, Leonísia – nora, Joana Xaviel – contadora de estórias externa a fazenda, e na terceira novela, Dona Vininha – fazendeira apenas nominada e Nelzi – jovem moradora da cidade.

Neste grupo feminino, temos um traço predominante, com um dissonante. O dominante diz respeito às mulheres-mães – Nhanina, D. Quilina, Leonísia, Dona Vininha e Nelzi, cuidadora dos irmãos menores. O traço dissonante é Joana Xaviel, a capioa subversiva dos padrões patriarcais.

Considere-se que, se a exceção confirma a regra, o perfil desse grupo se caracteriza por uma subjetividade atrelada ao perfil social, logo histórico, em que o feminino, em seus vieses sociocultural, político e econômico, se insere – ou é inserido – em categorias construídas e balizadas enquanto aportes institucionais que vão da individualidade até o ser social

Vista no conjunto de aspectos que pontuam a criação rosiana, particularmente no caso das três novelas componentes do primeiro termo, ainda que não se possa perder de vista seu caráter verossímil, principalmente em sua contextualização, temos como suporte temático a problematização da subjetividade e sua relação com a verdade.

A partir desse viés, temos questionamentos como: que relação o sujeito estabelece consigo a partir de verdades que culturalmente lhe são atribuídas? Ou as práticas sociais de aprisionamento e de encarceramento acarretam a produção de sujeições?

As possíveis respostas a estas questões nos indicarão as relações subjetivas com o mundo imediato, o que, em termos dos enredos em questão, remonta vivência e, consequentemente memória.

Considerado o percentual de mulheres-mãe, e seu afim – Nelzi, o contexto se redimensiona uma vez que respostas também acoplam incertezas. Entre subjetividade e sujeição, há a maternidade, vinculada à fertilidade, logo à manutenção da espécie a despeito de seu aspecto sociocultural; no que diz respeito ao direito feminino, contudo, circunscrito a governabilidade do espaço doméstico,

Quanto às composições das novelas, postos tratar-se de narrativas, sua construção plural pertence a toda e quaisquer personagens enquanto determinada concepção de tempo e espaço anexos à memória, o que nos encaminha às concepções benjaminianas de narrador em sua capacidade de intercambiar experiências. Trata-se, portanto, de que

> A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrerarn todos os narradores, E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem da, histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. Á figura do narrador só se toma plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos (...) o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é

> exemplificado pelo camponês sedentário, e o outro pelo marinheiro comerciante (...) (BENJAMIN, 1994, p. 198 – 199).

Nesse contexto, o foco destinado às mulheres que, como quaisquer seres humanos, são sujeitos do desejo tanto remete à propensão, anseio, necessidade ou movimento em direção a um objeto cujo fascínio espiritual ou sexual é sentido pela alma e pelo corpo quanto acomoda vieses como filosofia da consciência e do sujeito enquanto análise existencial, principalmente em sua essência estética.

A esta condição narrativa rosiana corresponde novos horizontes epistemológicos em que a dimensão semântica a ser atingida exige considerar experiências de letras que vão além dela, ou mais propriamente, se enderece até a relação problemática entre vida e realidade, principalmente quanto ao aspecto feminino.

Assim, a atinente e indissolúvel reflexão sobre prática poética, a partir da peculiar escrita rosiana, nos encaminha para a colocação em jogo não só da sua própria consistência expressiva, mas também por este intermédio se vincula ao espírito humano em que

> Há seres que só desejam ser sugados no vórtice da origem. Outros há que, ao contrário, mantém com ela uma relação reticente e circunspecta, engenhando-se para, na medida do possível, não serem engolidos pelo *maelstrôm*[1]. Outros, enfim, mais pávidos ou ignaros, nem sequer ousaram alguma vez lançar um olhar em seu interior (AGAMBEN, 2018, p. 86)

Nos enredos, temos um contexto rural e sua necessidade de produção – riqueza –, principalmente vinculada a um poder que nominadamente é oculto, ou parcialmente referendado, caso de *Uma estória de amor*, mas estruturalmente presente e definidor de destinos da vida humana. Com vistas à produção, por um lado, e à sobrevivência, de outro, são colocados diante de um mero “adestramento dos corpos” incorporado tanto nas relações sociais como nas de ordem íntima.

A este aspecto corresponde o conceito de biopolítica cunhado sobremaneira por Foucault, qual seja, obedece aos organismos biológicos dos indivíduos enquanto parte integrante do cálculo de mandato do poder em uma série de variáveis, representadas pelo clima, pela disposição geográfica do local em que se encontra, pelos valores morais e religiosos compartilhados, etc. (FOUCAULT, 2008), que no caso dos enredos denomina-se sertão mineiro.

---

[1]*Maelstrom, moskoëstrom, mælstrøm, mailström* ou também *moskstraumen*, palavra escandinava, refere-se a um grande turbilhão de água.

Ainda relacionado a esta questão, de forma igualmente relevante, Agamben (2002) nos fala da entrada da Idade Moderna, que a vida do homem e os processos biológicos inerentes ao ser humano passaram a fazer parte do cálculo do poder.

Apesar de, em Rosa, experiência brasileira e grega estarem reunidas, entrelaçando a história com o mito, fica patente a relação dos enredos com a política brasileira da segunda metade do século XIX, principalmente em seus aspectos patriarcalistas.

Diante dessa complexidade – histórico / mitológico, a opção pelo método analítico destinado a cada uma das novelas e, por meio de categorias antitéticas, buscar hermeneuticamente desvelar a produção rosiana como um todo em Corpo de Baile, nos conduz a uma dupla articulação interna do conteúdo que aqui são vistas da perspectiva do feminino enquanto termos 1 e 2, com destaque nesse momento para o termo 1 e as novelas supracitadas.

LEITURA DE *CAMPO GERAL*

Campo Geral, primeira novela do primeiro volume da tripartição de Corpo de Baile, efetuada por Rosa, “Manuelzão e Miguilim” traz, desde o início, a viga-mestra das obras rosianas, a viagem.

O enredo, tendo por suporte elementos temáticos e estruturais, se compõe da relação entre a infância e a maturação, a partir da qual o percurso do protagonista de “*Campo Geral*”, Miguilim, busca pela educação do olhar e do consequente aprendizado da alegria, contemplar a revelação do mundo através da palavra poética.

Enquanto livro da aprendizagem, *Campo Geral* aborda os valores, saberes, desejos e medos do protagonista que, em sua “pureza” primitiva, aprende a alcançar beleza e dor em sua relação com a mãe, o pai, os irmãos, os peões e os animais da fazenda.

Miguilim é o personagem símbolo cuja trajetória representa o caráter cosmogônico que transversa a obra rosiana. Com sua percepção do mundo, não mediatizada pela lógica do universo adulto, estabelece correlação entre animais e

homens e demarca o Mutum como o lugar do mito. A partir desse caráter fundador, o espaço do enredo se torna edênico visto que abriga seres humanos e não humanos em suas metamorfoses. É nesse espaço que

> A (...) dicção característica do universo sertanejo faz de Miguilim um menino sensível às sutilezas ocultas na brutalidade de sua vida familiar. A tristeza da mãe, a violência do pai e os castigos a que é exposto não impedem seu profundo amor pelo irmão Dito, sua afeição pelos animais, seu interesse pelo mundo dos vaqueiros, sua curiosidade pelos mistérios que envolvem a fé de vó Izidra ou as feitiçarias de Mãitina. Miguilim é o observador atento que busca compreender a essência do Belo, que se encanta e sofre diante das descobertas. (CASTRO, 2005, p. 51)

Em face dessa sensibilidade inauguradora, *Campo Geral*apresenta um contexto enunciativo excepcional em que ocorrem as possibilidades de entendimento a respeito do “homem na língua” no sentido de instauração subjetiva visto que destaca a inserção do sujeito nas relações de espaço e tempo.

Como linguagem e enunciação são notadamente actanciais, ambos formalizam interações entre sujeitos imersos na vastidão das relações sociais. Nesse sentido, compreender o enredo de *Campo Geral* pressupõe um olhar atento sobre seu personagem principal, Miguilim, e as intersubjetividades das quais ele participa.

Nossos objetivos estão, portanto, relacionados à visão que, por um lado, toma as perspectivas enunciativas e intertextuais como vias de acesso a personagens-sujeitos discursivos que, pelo diálogo, interagem tanto com sua precedência como com a presentificação do seu vir-a-ser, ou seja, a prática dialógica e pragmática dos atos de interlocução, fundamentados linguisticamente, comporta sujeitos ativos do e no discurso.

Por outro lado, a enunciação, por ter como suporte materiais semióticos, possui base dialética e ideológica, viabiliza a alteridade e constitui indivíduos que refletem e refratam o outro dinamicamente, o que tanto o altera de forma constante como o consolida socialmente por meio de sua consciência.

Rosa, ao engendrar um objeto estético como *Campo Geral* em que o desenvolvimento da linguagem é paralelo ao desenvolvimento da consciência, constrói personagens-sujeitos que torna reconhecível ao leitor tudo aquilo que é, ao mesmo tempo, complexo e singular.

> Ao abdicar de uma representação calcada em princípios realistas, ao preterir a objetividade em favor dessa lógica do *estranho*, o artista engendra um objeto estético *anormal*, que exige do leitor uma atitude igualmente anti-objetiva. Não é por acaso que muitos leitores, ao se depararem, pela primeira vez, com um texto de Rosa, qualificam-no de hermético ou de incompreensível. Parte dessa impressão tende a se diluir com a progressão da leitura. Porém, é exatamente na confluência dissonante entre *incompreensibilidade* e *fascinação* que reside um dos pilares da lírica moderna. Mesmo sem apreender intelectualmente o conteúdo de certas passagens, mesmo sem *entendê-las* objetivamente, o leitor de Guimarães Rosa é capaz de, através de certas sugestões fônicas e semânticas que o texto apresenta, apreendê-lo − *absorvê-lo* − de forma não-racional. O papel da intuição é fundamental. A Poesia e seu enigma residem justamente aí − no conteúdo que nunca é desvelado por completo, mas que, por via subterrânea, produz no âmago do leitor um estranhamento essencial. (RADUY, 2007, p. 06).

Isto posto, considere-se o conjunto de representações mentais que se interconectam a partir de referências de alteridade, particularmente da base que tanto o gerou como o sustenta desde antes de seu nascimento, encaminhando-o de forma a habilitá-lo em seus relacionamentos com o mundo, caso em especial da relação do protagonista Miguilim com seus genitores, entre outros que participam de sua trajetória.

Dessa forma, e de igual modo com que se dão diversas formações sociais, o enredo de *Campo Geral* apresenta um grupo de pessoas cujo núcleo poder-se-ia designá-lo como familiar, com várias extensões pertinentes a este tipo de coletividade. Seus membros são pai, mãe, irmãos, outros familiares – presentes ou não, amigos, conhecidos, etc. que vão, cada qual por seu turno, fornecendo subsídios para a formação do sujeito Miguilim, no contexto enredado do Mutum.

Considere-se também que nesse microcosmo, as várias esferas sociais estão presentes como divisões ou segmentações do grupo sob a forma de papéis que definem os personagens tanto na sua peculiaridade como nas funções que desempenham na composição do grupo. Grosso modo, pode se dizer que estamos diante de uma dinâmica social com super e infraestruturas.

Em relação à diligência social, posto que temos por objeto de análise um discurso, poético no caso, é fundamental considerar que os signos, em seu caráter ideológico, indicam tanto interesse social quanto luta de classes.

Nesses últimos aspectos, a realidade textual ficcionalmente articula vivências, logo interações verbais, a partir das quais são construídas identidades correspondentes tanto à infraestrutura como à superestrutura visto que, enquanto interfaces de uma mesma realidade, tomam como referências os mesmos objetos e designações com valores socialmente atribuídos.

Dessa conjunção, temos no enredo a trajetória familiar sob a perspectiva do olhar do protagonista-menino, o míope e sensível Miguilim.

> O mundo ficcional rosiano resgata a essência das pequenas coisas, fazendo com que elas sejam vistas por uma perspectiva que revela aspectos essenciais, esquecidos pelo hábito. (...)com um olhar ainda não contaminado pela convenção, desestabilizando a lógica e a coerência da realidade impregnada de senso comum dos adultos ao inverter noções e conceitos preconcebidos. Para Guimarães Rosa, infância e sonho são termos afins (...) essa definição [serve] para também associar o procedimento de escrita de Guimarães ao universo lúdico da criança e, por sua vez, ao onírico (ALVES, 2017, p. 35)

É o caso da família e agregados que se dividem em grupo das mulheres, das crianças, dos homens e até mesmo de animais que recebem qualificações praticamente humanas; isto porque, para Rosa, o sertão / mundo não se compõe de natureza de um lado e seres humanos, de outro. Só há a natureza e, dentro dela, o animal homem, com suas peculiaridades.

Entre o humano e os demais entes, a diferença entre vida vivida e vida experienciada desfaz as fronteiras entre o dentro e o fora do corpo, entre o corpo e o espírito, e se conceber imensamente povoado mesmo em aparente solidão, é viver desde sempre e cada dia como se fosse o último e o primeiro.

MIGUILIM-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES

No enredo em questão, principalmente em face dos problemas materiais que marcam o Mutum, os adultos quase sempre se apresentam brutalizados pelas dificuldades, dentre elas o pai – Nhô Berno é quem mais se altera diante de situações problemáticas, em particular com Miguilim, personagem principal de *Campo Geral*, primeira novela de Corpo de Baile.

Em consonância com o contexto sertanejo, as interlocuções de Miguilim se dá notadamente com o gênero masculino – o pai, o tio, e principalmente com o irmão. Contudo, como veremos, as personagens femininas são fundamentais para sua subjetividade.

Personagem emblemático na formação do protagonista, Nhô Berno é uma figura complexa uma vez que tanto maltrata quanto se esforça pelos filhos, inclusive Miguilim. Rico psicologicamente, o pai e Miguilim passam todo enredo em embates que podem ser considerados um dos polos centrais da trama. De caracterização oposta, enquanto Nhô Berno representa o utilitarismo dos adultos, Miguilim se pauta pela sensibilidade lúdica da infância.

Em um contexto socioeconômico precário, o pai tem a responsabilidade de assegurar a subsistência da família, o que explica em parte a severidade extremada e pouco afetuosa, atrelada a uma moralidade que um menino não poderia alcançar.

Para além da concepção de infância como imaturidade ou inadequação, em Rosa a criança é a elaboração do homem humano, da verdade que não é o ritual religioso ou laço familiar.

> O protagonismo da infância em "*Campo Geral*": instintivo na elaboração da linguagem, poético em seu olhar inaugural sobre o real precário que cerca Miguilim, transgressor na capacidade de construção da experiência vital por meio do imaginário. Esta noção de prolongamento da infância, apontada por Lisboa, fortalece a ideia de uma infância transbordante, que não se encerra nos protagonistas, mas confere o tom às narrativas em que se apresenta, trazendo a todo o momento, a estupefação diante do "móvel mundo". (GOMES, 2015, p. 34)

Se nas organizações familiares há uma hierarquia, no Mutum – como via de regra, esta condição está atrelada à figura paterna que fornece, em termos de subjetividade, os parâmetros normativos da construção identitária dos filhos. Ocorre que Miguilim é especial no sentido da afetividade; para ele, certo / errado, bonito / feio não são meras qualidades, são vias de acesso para um bem maior, a alegria, que, logo de início, está relacionada à mãe, fonte primordial para Miguilim, da afetividade familiar.

> Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – *que o Mutúm era lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se

> alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas (...) e assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. A mãe não lhe deu valor nenhum (...) No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. (ROSA, 2001, p. 28-29).

A esta relação declaradamente amorosa com a mãe, se opunha a com o pai pelas razões que já colocamos entre outras. De todo modo, nas construções poéticas de Rosa, há sempre uma criança-símbolo da fidúcia no homem novo e nas possibilidades de um mundo renovado. A eleição da alegria como mola propulsora da existência humana pode ser entendida como proposta para que o homem se capacite a ir além dele mesmo.

Nestes termos, o diálogo com a natureza traz consolo e até alegrias para o menino. Miguilim se entrega aos prazeres da alma, por assim dizer, a partir tanto da consciência como da imaginação como podemos observar no trecho que segue.

> O sanhaço, que oleava suas penas com o biquinho antes de se debruçar. O sabiá-peito-vermelho, que pinoteava com tantos requebros, para trás e para frente, ali ele mesmo não sabia o que temia. E o casal de tico-ticos, o viajadinhorepulado que ele vai, nas léguas em três palmos do chão. (...) Tudo caprichado de lindo!" (ROSA, 2001, pg. 60)

Nesta relação, que podemos denominar sensório-poética, a subjetividade do protagonista perpassa um processo de ressignificação que o ajuda até mesmo diante da brutalidade paterna; é o que se vê na passagem em que castigado pelo pai, é separado dos irmãos e proibido de comunicação e trocas.

> Diante do pai, que se irava feito um fero, Miguilim não pôde falar nada, tremia e soluçava; e correu para a mãe, que estava ajoelhada encostada na mesa, as mãos tapando o rosto. Com ela se abraçou. Mas dali já o arrancava o pai, batendo e nele, bramando. Miguilim nem gritava, só procurava proteger a cara e as orelhas; o pai tirava o cinto e com ele golpeava-lhe as pernas, que ardiam, doíam como queimaduras quantas, Miguilim sapateando. Quando pôde respirar, estava sentado no tamborete, de castigo, e tremia, inteirinho o corpo. (ROSA, 2001, p. 36).

Quanto às esferas sociais, aplicadas ao enredo, estas possuem dependência mútua visto que articulam as relações sociais e, em seu entrelaçamento interno, alimentam tanto competições como conflitos. Vejamos duas personagens femininas, parelhas quanto ao pertencimento de grupo, mas diversas entre si.

> - “P’ra rezar, todos.” – Drelina chamava. Chica e Tomezinho estavam escondidos debaixo de cama. Agora não faltavam nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que rezava (ROSA, 2001, p. 45). (Grifo do autor)

> Vovó Izidra quizilava com Mãitina:
>
> - Traste de negra pagã, encostada na cozinha, mascando fumo e rogando para os demônios dela, africanos! Vem ajoelhar gente, Mãitina! (ROSA, 2001, p. 46).
>
> Vovó Izidra ralhava. E reprovava Mãitina, discutindo que Mãitina estava grolando feias palavras despautadas, mandava Mãitina voltar para a cozinha, lugar de feiticeiro era debaixo dos olhos do fôgo, em remexendo no borralho! (ROSA, 2001, p. 47).

Vó Izidra e Mãitina são representantes da esfera religiosa em que uma está para a religiosidade oficial – santos, rezas, não obstante em um catolicismo tradicional enquanto Mãitina, um misticismo mais “primitivo”.

De fato, Rosa, em tom épico e com uma gesta medieval, traz a sensibilidade sob a forma de riqueza lírica contida no homem e na terra e com argúcia traduz a vertente psicológica em seus personagens. Mãitina é um dos muitos casos perfilados pela pura ternura e empatia.

A despeito disso, em *Campo Geral*, neste mesmo percurso, destacam-se os processos de marginalização, Mãitina tem por definição “feiticeira”, no sentido pejorativo desta palavra; está posto o caráter ideológico dos signos, qual seja, sua valoração dentro do quadro social em que é construído. No que diz respeito ao enredo, este é mais um aspecto ambíguo já que a sensibilidade do protagonista encontra acolhida em Mãitina. A própria construção vocabular de seu nome confere a ela o traço afetivo: MÃI – tina /m ã e/.

> (...) Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, só Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta como que deve ser a Morte (...) Ele se assustou forte, deu grito. E, se agarrando nas costas dela, se abraçou com Mãitina. Ah, se lembrava. Pois porque tudo tinha tornado a se desvirar do avesso, de repente. Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele nem 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 (...) a linguagem dela era até bonita, ele entendia que era só de algum amor (ROSA, 2001, p. 61).

A essa afetividade correspondem as fronteiras tanto espacial como temporais do Mutum. Se Mãitina recupera a simbologia da mulher negra, idosa, remanescente da escravidão é porque, não só em relação a ela, mas a todos, estão traçadas as categorias espaço-temporais definidoras da subjetividade correspondente aos personagens, em outra expressão, sua historicidade.

Do ponto de vista histórico, somos sujeitos ativos e inacabados, produzimos e somos produzidos histórica e descontinuamente. Segundo Bakhtin, para sermos sujeitos-históricos é necessário um segundo nascimento que se dá pela linguagem, com seu caráter valorativo. Na medida em que o discurso poético de *Campo Geral* atribui valor positivo à linguagem de uma Mãitina cujo espaço está à margem do grupo a que pertence, ele não só recupera uma trajetória social, como projeta na formação do sujeito Miguilim outra possibilidade de visão de mundo, uma, no mínimo, menos excludente.

> Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico. (BAKHTIN, 1992, p. 32).

Em*Campo Geral*, a infância também se afigura uma esfera ainda que com traços peculiares. Suas representações se situam em um tempo histórico, que o narrador reelabora como matéria-prima para ritos de passagem que comporta, sob a égide de tempo, o sofrimento, a descoberta, a perda e a separação, conforme ocorre no episódio, testemunhado por Miguilim, em que Vovó Izidra usa de sua autoridade

para expulsar tio Terêz do Mutum em função de sua suposta relação adúltera com Nhanina, motivo este ignorado racionalmente pelo protagonista, mas assimilado em sua sensibilidade.

> Como é que pode mandar tio Terêz embora, quando vinha aquela chuvada forte, a gente já pressentia até o derradeiro ameaço dela entrando no cheiro do ar? Tio Terêz só perguntou: - “Posso nem dar adeus a Nhanina?...” Não, não podia, não. Vovó Izidra se endurecia de magreza (...). Miguilim mesmo começava medo, trás do que ouvia, que nem pragas. Ah, tio Terêz devia de ir embora, de ligeiro, ligeiro, se não o Pai já devia estar voltando para casa por causa da chuva, podia sair homem morto daquela casa. Vovó Izidra xingava tio Terêz de “Caim” que matou Abel, Miguilim tremia receando os desatinos das pessoas grandes (...) (ROSA, 2001, p. 41-42).

Pelo prisma dos actantes em questão, se Miguilim se define pelo sensível e tio Terêz pelo desejo, Vovó Izidra representa o controle e a vigilância, inclusive lançando mão de um mecanismo de poder que definiríamos como expurgo de um membro do grupo, acusado, julgado e punido por sua delinquência, caso de Terez.

Do ponto de vista da punição, o banimento corresponde à extinção do desejo que permeia a relação entre Terêz e Nhanina, e para Vovó Izidra, a salvaguarda do grupo; entretanto, o viés de Miguilim põe em foco aquele poder que se exerce ao nível da vida e que, para ele, é tanto mais confuso quanto mais se referir aos possíveis desvarios dos adultos.

De fato, em uma visão mais panorâmica, mas não menos complexa, ao contrário, a postura de Vovó Izidra se coaduna às engenhosidades do poder que, desde sempre buscou controlar mentes e corpos e, no que se refere a este último, a sexualidade, concebida pela genitália ou até mesmo na ausência desta, refreando e castigando quaisquer comportamentos que se colocassem a margem das normas instituídas, fossem elas justas ou não.

Discorrendo sobre a repressão sexual em seu aspecto amplo, Chauí assim se coloca,

> De um modo geral, entende-se por repressão sexual o sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante as permissões e proibições nas práticas sexuais genitais (...). Essas regras, normas, leis e **valores** são definidos explicitamente pela **religião**, pela **moral**, pelo direito e, no caso de nossa sociedade, pela ciência também (CHAUÍ, 1991, p. 77). (Grifosnossos)

Fator de destaque no episódio da expulsão de Terêz é a argumentação utilizada por Izidra que denomina o tio como “Caim”, referência direta a aquele considerado o primeiro homicida da humanidade, cujo relato se encontra em Gênesis – Antigo Testamento. Formalmente, estamos diante de uma intertextualidade, uma vez que recupera a voz bíblica, entrecruzando, no tempo e no espaço, com a sua própria voz.

Nesse sentido, em sua significação profunda, temos a intencionalidade trabalhada tanto pelo intertexto quanto pelo interdiscurso uma vez que, por meio deste recurso, atribui à sua fala valor positivo e inquestionável. De fato, a opção plurivocálica da personagem adentra a denominada polifonia.

No que se refere ao protagonista, ainda que diante de tantas hostilidades, a maior parte delas incompreensíveis por parte de Miguilim, a infância rosiana se define por descobertas e brincadeiras, sempre atreladas às experiências existenciais.

> Em *Campo Geral*, o narrador destaca essas duas situações sem resolvê-las em um primeiro momento. O leitor encontra um Miguilim confuso, jogado entre os dois lados da representação de um mundo em transição. Da mãe e do tio recebe o carinho e a compreensão; do pai, a incompreensão e o castigo. Na solidão de seu autorreconhecimento, ele tenta compreender de modo intuitivo as relações hostis dos adultos com os quais convive. (ALMEIDA, 2016, p. 117).

De um modo geral, as crianças protagonistas na cosmogonia de Rosa são aquelas que possuem capacidade de contemplar, nomear e extrapolar o razoável do olhar. Em *Campo Geral*, o maior exemplo é a relação fraterna Miguilim – Dito.

> O Dito, menor, muito mais menino, e sabia adiantado as coisas, com uma certeza, descarecia de perguntar. Ele, Miguilim, mesmo quando sabia, espiava na dúvida, achava que podia ser errado. Até as coisas que ele pensava, precisava de contar ao Dito, para o Dito reproduzir, com aquela força séria, confirmada, para então ele acreditar mesmo que era verdade. De donde o Dito tirava aquilo? Dava até raiva, aquele juízo sisudo, o poder do Dito, de saber e entender, sem as necessidades. (ROSA, 2001, p. 98).

Este segmento do grupo é fulcral para o entendimento não só de *Campo Geral*, mas também de Corpo de Baile enquanto produção discursiva que simulacra a vida. O caráter instintivo na elaboração da linguagem na infância, cuja poeticidade presentifica o olhar inaugural sobre o real precário, faz de Miguilim um transgressor na capacidade de construção da experiência vital por meio do imaginário.

> Embora seja correta a afirmação de que a infância em Guimarães Rosa esteja conectada fortemente com o elemento mítico e místico, não se pode refutar a tese de que sua obra se ancore numa abordagem sócio histórica e em elementos culturais e antropológicos ligados ao antigo-medieval e à modernidade. A concepção da infância em *Campo Geral*, primeira novela de *Corpo de Baile*, retoma elementos da tradição antigo-medieval e se mescla a elementos do novo, do moderno e da "separação" homem/natureza. (ALMEIDA, 2016, p. 13).

Se a interação com adultos é, na maioria das vezes, confusa para Miguilim, sua trajetória, quando na relação com outras crianças, demanda uma construção enunciativa com cerne na categoria de pessoa e não-pessoa e, a partir desta, se estabelece a representação da subjetividade. Dentre todas as interações, se destaca, conforme já sublinhado, a entre ele e Dito, porém outras intersubjetividades ocorrem sejam elas por complementaridade, sejam por oposição, como no diálogo ocorrido quando volta da viagem de crisma.

> - Estava tudo num embrulho, muitas coisas... Caíu dentro do corgo, a água fundou... Dentro do corgo tinha um jacaré, grande... - Mentira, Você mente, você vai para o inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte. (...) Mas Tomèzinho, que tinha só quatro anos, menino neno, pedia que êle contasse mais do jacaré grande de dentro do córrego. (ROSA, 2001, p. 32).

Miguilim e Dito são faces distintas de uma mesma situação, contudo, em face do caráter intenso de suas interações, muitas vezes enunciadas de forma pré-lógica e aparentemente desconexa, ambos são, ao mesmo tempo, opostos e complementares, pois Dito se caracteriza pela sabedoria e Miguilim é seu aprendiz.

> - Pai está brigando com Mãe, Está xingando ofensa, muito, muito. Estou com medo, ele queria dar em Mamãe...
>
> Era o Dito, tirando-o por um braço. O Dito era menor mas sabia o sério, pensava ligeiro as coisas. Deus tinha dado a ele todo juízo. E gostava, muito, de Miguilim. Quando foi a estória da Cuca, o Dito um dia perguntou: - "Quem sabe é pecado a gente ter saudade de cachorro?..." O Dito queria que ele não chorasse mais por Pingo-de-

> Ouro, porque sempre que ele chorava o Dito também pegava vontade de chorar junto. (ROSA, 2001, p. 35).

Observe-se que se o nome do protagonista indica sua meninice, o de Dito – Expedito, denota presteza em resolver problemas. É exemplar o episódio da "árvore de pé-de-flor" que, de acordo com seoDeográcias, deveria ser cortada, pois alguém da família poderia morrer; o pai não consentia em cortá-la, o que provoca medo em Miguilim. Ao compartilhar seu temor com Dito, este resolve a questão:

> (...) "O Dito não fosse tão ladino: quando ninguém não estava vendo êle chamou o vaqueiro Salúz, disse que para botar no chão, mandado do pai. Vaqueiro Salúz gostava de cortar, meteu o facão, a árvore era fina." (ROSA, 2001, p. 69).

Diante da personalidade irascível do pai, todos acreditam que Dito seria punido, porém, com sua esperteza, Dito decide o impasse.

> "Menino, eu te amostro! Que foi que mentiu, que eu tinha mandado sentar facão na árvore-de-flor?!" "- Ah, Pai, ressonhei que o que se disse, se a árvore danasse de crescer, mais o senhor é que é o dono da casa, agora o senhor pode bater em mim, mas eu por nada não queria que o senhor adoecesse, gosto do senhor, demais..." E o pai abraçou o Dito, dizia que êle era menino corajoso e com muito sentimento, nunca que mentia. Mesmo Miguilim não entendia o sôpro daquilo; pois até ele, que sabia de tudo, dum jeito não estava acreditando mais no que fora: mas achando que o que Dito falou com o pai era que era a primeira verdade. (ROSA, 2001, p. 69 - 70).

Ainda que os planos de expressão e conteúdo tenham sido organizados de forma a evidenciar as oposições semânticas entre Miguilim e outras crianças, algumas delas seus irmãos, o que, do ponto de vista da enunciação, se coloca é que tanto a conformidade quanto a oposição actancial fornecem dados sobre a atualização constante da subjetividade.

No processo dialógico em que se institui a interação, os sujeitos discursivos, uma vez centrados na ação comunicativa, tanto se refletem no outro como se refratam, se constituindo, portanto, na relação com a alteridade, dialeticamente. Nesse sentido, a construção subjetiva de Miguilim se dá tanto nos aspectos concomitantes de suas ideias e pensamentos com os outros que o cercam, como nas diferenças.

A enunciação dos índices pessoais evidencia os movimentos de instalação da subjetividade no discurso, com mecanismos que demandam continuamente do indivíduo uma tomada de posição como sujeito. De acordo com Benveniste, pelo estatuto linguístico de pessoa, o *eu* existe por oposição ao *tu e* se constrói na reversibilidade dos papéis *eu/tu.*

No texto poético em questão, através da observação dos mecanismos enunciativos presentes nas falas da Miguilim, é possível perceber a instauração de sua singularidade de sujeito no discurso através de índices pessoais na enunciação assim como as singularidades de todos os sujeitos que se constituem como seus outros.

Do ponto de vista da filosofia da linguagem bakhtiniana,

> Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o "fluxo perceptivo", é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por ai que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra. É no quadro do discurso interior que se efetua a apreensão da enunciação de outrem, sua compreensão e sua apreciação (...) (BAKHTIN, 1992, p. 147).

No caso entre Miguilim e o narrador, este não impõe à estória a sua perspectiva; ao contrário, aproxima-se tanto do protagonista que é capaz de expressar as nuances mais delicadas da subjetividade do menino e sua forma de perceber o mundo.

A estes aspectos correspondem o cuidado estilístico e a delicadeza com que Rosa tratou a linguagem que expressa a visão de mundo do menino.

> O barulho da chuva agora era até bonito, livre do moame do vento. Tio Terêz não tinha se despedido dele. Onde estava agora Tio Terêz? Um dia, tempos, Tio Terêz o levara a beira da mata, ia tirar taquaras. A gente fazia um feixe e carregava. "_ Miguilim, este feixinho está muito pesado para você?" "- Tio Terêz, está não. Se a gente puder ir devagarinho como precisa, e ninguém não gritar com a gente para ir depressa demais, então eu acho que nunca que é pesado ..." "- Miguilim, você é meu amigo." "- Amigo grande, feito gente grande, Tio Terêz?" "- É sim, Miguilim. Nós somos amigos. Você tem mais juízo do que eu..." Agora parecia que naquela ocasião era que o Tio Terêz estava se despedindo dele. Tio Terêz não parecia com Caim, jeito nenhum (...). (ROSA, 2001, p. 50-51).

A instância narrativa é repleta de lacunas, tanto do passado quanto do presente, e um quadro de memória vaga para resgatar o vivido pela criança. Embora, no início do discurso o narrador se posicione de forma afastada temporal e espacialmente, há muitos momentos de aproximação entre narrador e protagonista nos quais emerge a voz do personagem, suas vivências e perspectivas diante dos acontecimentos.

A própria constituição enunciativa, a partir do tempo verbal e da ocorrência dêitica “daqui” confere ao narrador um caráter peculiar. Entre aquele que fala e o que vê ocorrem tanto imbricamentos intensos como afastamentos que garantem a condição polifônica do texto.

No que diz respeito ao afastamento, temos.

> Um certo Miguilim morava com a 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 Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. (ROSA, 2001, p. 27).

Quanto aos imbricamentos,

> Ah, não devia de ter decorado na cabeça a data desses dias! Sempre de manhã já cordava sopitado com aquela tristeza, quando os bem-te-vis e pass´os-pretos abriam o pio, e Tomezinho pulava da cama tão contente, batia asas com os braços e cocoricava, remedando o galo. De noite, Miguilim demorava um tempo distante, pensando na coruja, mãe de seus saberes e poderes de agouro. – "É coruja, cruz?!" Não. O Dito escutava com seriedades. Só era só o grito do enorme sapo latidor. (ROSA, 2001, p.70)

Narrado em terceira pessoa, narrador onisciente, o filtro se dá pelo ponto de vista de Miguilim e, a partir deste artifício, o mundo infantil é organizado de acordo com as vivências de um menino afetuoso, meigo, inteligente, comprometido em entender as pessoas e as coisas. Diante da interioridade que marca a subjetividade de Miguilim, o predomínio do tempo psicológico se faz acompanhar pelo fluxo agitado do pensamento do menino, o que, do ponto de vista do tempo, traz certa imprecisão.

> Da viagem, em que vieram para o Mutúm, muitos quadros cabiam certos na memória. A mãe, ele e os irmãozinhos, num carro-de-bois com toldo de couro e esteira de *Buriti*, cheio de trouxas, sacos, tanta

> coisa – ali a gente brincava de esconder. (...). O pai estava calado, ladeante. Tio Terêz devia de ter vindo também, mas disso Miguilim não se lembrava. Cruzaram com um rôr de bois, embrabecidos: a boiada! E passaram por muitos lugares. (ROSA, 2001, p. 31).

No que se refere a tomar decisões, são reveladoras da agudeza dos ensinamentos de Dito e da saudade dele, que, ao morrer, cria uma lacuna aparentemente intransponível para Miguilim.Nos momentos que precedem sua morte, Miguilim, com seu poder de fabulação, é aquele que ajuda o enfermo ter alguma alegria, invertendo, dessa forma, os papéis que exerciam um em relação ao outro até então.

> Miguilim contava, sem carecer de esforço, estórias compridas, que ninguém nunca tinha sabido, não esbarrava de contar, estava tão alegre nervoso, aquilo para ele era o entendimento maior. Se lembrava de seo Aristeu. Fazer estórias, tudo com um viver limpo, novo, de consolo. Mesmo ele sabia, sabia: Deus mesmo era quem estava mandando! (...) O Dito tinha alegrias nos olhos; depois, dormia, rindo simples, parecia que tinha de dormir a vida inteira. (ROSA, 2001, p.115)

A motivação das perdas, ligadas sobremaneira à formação subjetiva do protagonista, se constitui em ritos de passagem trabalhados progressivamente no enredo. A primeira grande perda é de Pingo-de-Ouro que, seguida por várias separações e angústias, transforma a realidade para Miguilim que a transforma em histórias e se transforma com ela.

> Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava. Mas um dia contaram a ele a estória do Menino que achou no mato uma cuca, cuca cuja depois os outros tomaram dele e mataram. O Menino Triste cantava, chorando [...] Ele nem sabia, ninguém sabia o que era uma cuca. Mas, então, foi que se lembrou mais de Pingo-de-Ouro: e chorou tanto, que de repente pôs na Pingo-de-Ouro esse nome também, de Cuca. E desde então dela nunca mais se esqueceu. (ROSA, 2001, p.35)

Essas várias situações de amarguras servem de preparação para a perda maior, do irmão Dito.

> A reza não esbarrava. Uma hora Dito chamou Miguilim, queria ficar com Miguilim sozinho. Quase que ele não podia mais falar. – "Miguilim, e você não contou a estória da Cuca Pingo-de-Ouro..." "- Mas eu não posso, Dito, mesmo não posso! Eu gosto demais dela, estes dias todos..." Como é que podia inventar a estória? Miguilim soluçava. – "Faz mal não, Miguilim, mesmo ceguinha mesmo, ela há

> de me reconhecer..." "- No Céu, Dito? No Céu?!" – e Miguilim desengolia da garganta um desespero. – "Chora não Miguilim, de quem eu gosto mais, junto com Mãe é de você..." (ROSA, 2001, p.118)

A morte do irmão é de crucial importância para subjetividade de Miguilim que perde o atrelamento com os adultos; os diálogos paternos, que já eram difíceis, se tornam impraticáveis, pois, sem o amparo de Dito e com a chegada de Liovaldo com quem não tinha afinidade, o menino se torna ainda mais descontextualizado.

Neste momento, Miguilim ainda se defronta com um episódio duplamente incorreto por parte do irmão Liovaldo e depois, do pai. Grivo, um rapaz muito pobre, que morava com a mãe e os bichos, aparece no Mutum para vender dois patos e é maltratado por Liovaldo.

Revoltado, Miguilim defende Grivo, agride Liovaldo e, por isso, leva uma grande surra do pai. Porém, o fato relevante do episódio é a reação de Miguilim que chega a sorrir durante a surra, o que é interpretado por todos como índice de loucura.

> N[o] episódio em que quebra seus brinquedos, Miguilim anuncia a negação da própria infância, nesse caso, próxima de uma configuração antigo-medieval. É uma das mortes simbólicas. (...). Outra questão, correlata a esta, nos chama a atenção: o paradoxo entre a rusticidade dos brinquedos e a criatividade do menino em pegar artefatos ou despejos do Mutúm e dar a eles outra utilidade ou função. Ademais, isso reforça o paradoxo entre a coexistência de doismundos ou dois tempos: o antigo e o moderno . (...) Extrai da natureza matéria-prima para confeccionar seus próprios brinquedos. (ALMEIDA, 2011, p. 111).

De fato, o acontecimento inaugura uma nova fase para Miguilim, as dores das perdas, a incoerência do pai, os conflitos como um todo, foram pontes para o crescimento do protagonista que passa a ser mais respeitado pelo grupo familiar. O pai, homem severo, quebra seus brinquedos como mais uma punição, mas Miguilim reage de forma inusitada para o grupo.

> Então Miguilim saiu. Foi ao fundo da horta, onde tinha um brinquedo de rodinha d'água - sentou o pé, rebentou. Foi no cajueiro, onde estavam pendurados os alçapões de pegar passarinhos, e quebrou com todos. Depois veio, ajuntou os brinquedos que tinha, todas as coisas guardadas - os tentos de olho-de-boi e mariapreta, a pedra de cristal preto, uma carretilha de cisterna, um besouro verde com 1190 chifres, outro grande, dourado, uma folha de mica tigrada, a garrafinha vazia, o couro de cobra-pinima, a caixinha de madeira de

> cedro, a tesourinha quebrada, os carretéis, a caixa de papelão, os barbantes, o pedaço de chumbo, e outras coisas, que nem quis espiar - e jogou tudo fora, no terreiro. E então foi para o paiol. (ROSA, 2001, p.140)

A sucessividade das interações ocorridas com Miguilim atesta seu percurso. A mesma historicidade que baliza a esfera da infância, transversa todas as outras esferas mesmo quando enunciadas implicitamente.

Neste sentido, para enunciar ou compreender a enunciação do outro, é imperativo assumir os suportes condicionantes do ato enunciativo, quais sejam: temporalidade, espacialidade e pessoalidade visto que a pessoa enuncia em um espaço e em um tempo.

A conexão entre pessoa e tempo é a que mais se projeta visto que a narrativa se define pela presença de um sujeito e sua ação; ao sujeito, como já vimos, corresponde a categoria de pessoa, enquanto que para ação, a de tempo. Há também a categoria de espaço e suas marcas linguísticas utilizadas são pronomes demonstrativos, advérbios de lugar, etc. e tem por característica a possibilidade de ser implícito, embora, em *Campo Geral*, o Mutum não só contextualiza socialmente os personagens como os define em muitos aspectos, dentre eles os afetivos, principalmente.

Durante todo o trajeto de sua constituição subjetiva, se Miguilim personificou a cisão entre o sensível e o razoável, são o espaço rude e empobrecido de um lado, e o tempo das vivências humanamente ricas de outro que vão servir de parâmetros à sua integridade como sujeito.

Um dos traços mais marcantes do enredo se encontra na visão que Miguilim tem do mundo que o cerca em contraposição ao olhar objetivo dos adultos. Na verdade, esse olhar do protagonista permite, por intermédio da ludicidade, uma visão detalhista e detalhada do contexto enredado.

> (...) crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de modo visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do alfaiate ou do marceneiro. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer (...) através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma relação nova e

> incoerente. Com isso as crianças formam seu próprio mundo de coisas, mundo pequeno inserido em um maior. (BENJAMIN, 1984, p.77)

Miguilim traduz o Mutum a partir de uma perspectiva plural, pois elenca cores, sentidos, vibrações e brilhos que comumente passariam despercebidos. As formas apreendidas pelo protagonista singularizam cada objeto, gesto, olhar ao mesmo tempo em que aprofunda sensivelmente o espaço em que está contextualizado.

A realidade instituída, no entanto, se impõe e Miguilim adentra ao trabalho em sua difícil tarefa de subsistência, esta passagem interfere em sua percepção sensorial, suas fantasias infantis, até mesmo em sua capacidade de contar história. Esse "crescimento", que pode ser tomado como travessia para a maturidade, em sua forma brutal, subtrai uma parcela essencial de Miguilim e ele adoece.

A própria enfermidade, catapora, doença epidérmica, é indicial do conflito entre o Miguilim real – sensível, fabulista, sonhador, e a exterioridade brutalizada com que tem que lidar. O estado de saúde de Miguilim metaforiza a cisão entre seu espírito e seu corpo. Nessa periódica desordem em que se encontra, oscila entre consciência e desvarios e é um desses momentos que toma ciência de fatos relevantes, Bérno havia assassinado Luisaltino, possivelmente por causa de Nhanina. Por ter caminhado pelas trilhas da criminalidade, acaba por se suicidar; Tio Terêz tinha regressado e ia passar a morar no Mutum e, em função disso, Vó Izidra parte, indignada.

A sobrevivência provoca mais um avanço, transpor os limites do Mutum, sem, contudo, deixar de olhar para trás e ver que o Mutum era realmente bonito como quisera mostrar à mãe. Tal fato decorre do empréstimo de um óculos por parte de "um certo Dr. José Lourenço" que descobre a miopia do protagonista. Ao emprestar ao menino seus óculos, permite à criança uma descoberta. Quando o menino vê o Mutum com os óculos do doutor, a visão que ali se descortina – e da qual ele era privado até então – é um espetáculo de beleza testamentária de que ver bem é também ver de dentro.

> E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto

> do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos *Buriti*s, na primeira vereda. O Mutum era bonito! Agora ele sabia. (ROSA, 2001, p.152).

Está posta a interface interioridade / exterioridade complementar de um Miguilim que, até então, primava por uma visibilidade povoada de invisibilidades.

> Miguilim olhou. Nem podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãozinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... (ROSA, 2001, p. 35)

Seu olhar desfocado, cerne do ponto de vista da novela, é uma metáfora da procura trágica de pontos de apoio e referência, de sinais de inteligência no vasto domínio de confusão e mistérios que permeiam a vida humana. Na aventura dos homens no mundo, o saber é, quase sempre, nebuloso e de natureza ambígua, que o autor recria enquanto opacidade do mundo e imprecisão, através dos olhos de Miguilim.

> De todo modo, a miopia não subtrai de Miguilim o olhar que capta o objeto em suas particularidades e nuances. Ao contrário, parece ser a miopia mesma o estado de visão iluminada e poética do que se vê. Em oposição ao pragmatismo e à brutalidade dos adultos, o infante é observador atento do que é vivo e dos mistérios do mundo. Seu olhar é suave e terno. As minúcias e delicadeza da natureza e do comportamento humano não lhe passam despercebidas. (CALZOLARI, 2010, p. 35-36).

Somente a partir de uma perspectiva como a de Miguilim seria possível existir um evento como o do banho que sua mãe, aos olhos do filho, dá no corpo morto do Dito, preparando-o para ser enterrado. Através da percepção delicada do menino, os detalhes extremamente tocantes afloram, como o cuidado improfícuo de Nhanina em não deixar que o pé ferido do filho morto esbarrasse na borda da bacia.

> “Hoje, o que era que o Dito ia dizer, se não tivesse morrido? O quê?!...” Então chorava muito.
> Mas chorava com mais terrível sentimento era quando se lembrava daquelas palavras da Mãe, abraçada com o corpo de Dito, quando o estavam pondo dentro da bacia para lavar: - “Olha o inflamado ainda no pezinho dele. .. Os cabelos bonitos ... O narizinho ... Como era bonito o pobrezinho do meu filhinho...” Essas exclamações não lhe saiam dos ouvidos, da cabeça, eram no meio de tudo o ponto mais fundo da dor, ah, Mãe não devia de ter falado aquilo ... Mas precisava de ouvir outra vez: - “Mãe, que foi que a senhora disse,

> dos cabelos, do nariz, do machucadinho no pé, quando eles estavam lavando o Ditinho?!" Mãe não se lembrava, não podia repetir as palavras certas, falara na ocasião qualquer coisa, mas, o que, já não sabia. Ele mesmo, Miguilim, nunca tinha reparado antes nos cabelos, no narizinho do Dito. Então, ia para o paiol, e chorava, chorava. Depois, repetia, alto, imitando a voz da mãe, aquelas frases. Era ele quem precisava guarda-las, decoradas, ressofridas, se não, alguma coisa de muito grave e necessária para sempre se perdia. (ROSA, 2001, p. 123).

Os olhos de Miguilim permitem ver a grande dor da mãe que perde seu filho e sua inútil preocupação de poupá-lo de uma dor que ele não podia mais sentir. Neste momento, mãe e filho compartilham a triste compreensão do "claro impossível de tudo".

De igual modo, se a viagem, conforme tantas vezes afirmado, é o *leitmotiv* da criação rosiana, a infância pode ser lida como mapa em que se desenha o devir humano. Na infância, temos o acesso à memória primordial e a entrada em estado de viagem. Com e através dela, o passado se encontra com o presente e dá estofo existencial para que se lance no porvir.

MARCAS ENUNCIATIVAS EM *CAMPO GERAL*

Em uma obra de tamanha complexidade como a de Rosa, mostra-se de suma importância a incidência de personagens crianças, sejam elas centrais ou não, enquanto celebração da vida, principalmente quanto ao seu caráter metamórfico. Ao optar por esta visão de mundo na qual o homem se reintegra ao universo através da imaginação, a criança torna-se voz protagonista no elo entre o homem e o mundo,

Reinventando e exaltando a vida em todas as suas formas, mesmo diante de experiências funestas, a infância rosiana é o olhar marginal que se torna fundamental na reelaboração da experiência humana.

Corpo de baile, nesse sentido, apresenta um movimento plural, de tom ancestral e primordial, através de personagens que, por tempos incertos e espaços entreabertos, constrói um mundo prenhe de possibilidades. Nesse sentido, o sertão de Miguilim, preenchido pelo arriscado do viver, é extenso e, de igual modo, intenso.

Para urdir esta semiótica mundividência complexa, a linguagem rosiana se caracteriza pela origem etimológica da própria palavra grega *poiesis,* visto que metaforiza a travessia humana, através de veredas cujo cerne é o encontro do homem consigo mesmo, com os seus pares e com as coisas. Em sua construção do real, suas palavras se abrem para a experiência originária cuja essência reside no vigor ambíguo do agir da *poiesis*, e se liga intimamente à condição matricial da língua, imbricando-se.

Sua produção é condutora do velamento ao desvelamento, com o vigor de um trânsito permanente e de mão dupla entre as instâncias de ser e não-ser em que lexicalmente responde a questões existenciais, amparando tanto personagem quanto leitor pela emoção, e não exclusivamente pela razão. Há nessa tessitura a simbiose do reconhecimento da alteridade e da argúcia nessa mesma alteridade, o que suprime distância que separa o narrador daquilo que narra e altera a precisão dos fatos narrados.

Diante da diversidade expressiva de Rosa e da pluralidade temática no que concerne a figura de Miguilim, dois pressupostos teóricos se fazem necessários para entendermos o protagonista como sujeito discursivo: o caráter polifônico de sua fala que, contextualizada, requer ser vista pela enunciação a partir das marcas utilizadas em sua composição.

> Miguilim **se agarrou** com a Rosa, em pranto de alívio, **aquela era** a primeira vez que ele abraçava a Rosa. **Mas a galinha choca vinha passando**, com seus pintinhos, a Rosa **mostrou**-a a Miguilim. – 'Uai, é a Pintadinha, Rosa? A Pintadinha também já **tirou** os pintos?' '- **Mas já faz tanto tempo**, Miguilim. **Foi naqueles dias**...' '- Que jeito que eu não vi?' ' – Pois que você mesmo **quis** ver só foi a Pintinha-Amarela, Miguilim, por causa que ela **tinha** as três perdizinhas...' (ROSA, 2001, p. 125). (grifos nossos)

Neste trecho se evidenciam as relações de espaço e tempo, anexas aos actantes Miguilim e Rosa: *Miguilim se agarrou; Rosa mostrou*. Ambos compartilham o mesmo espaço que, não obstante seu caráter implícito, pode ser apreendido pela categoria topológica da concomitância a partir do enunciado: *Mas a galinha choca vinha passando, com seus pintinhos, a Rosa mostrou-a a Miguilim*.

A categoria do tempo é trabalhada através de ações verbais tanto no pretérito perfeito: *agarrou, mostrou, tirou, quis*, como no pretérito imperfeito: *era,*

abraçava, tinha. Entre as ações pretéritas, a ação enunciativa ganha pontualidade: *Mas já faz tanto tempo*.

Notadamente debreativo, o caráter jâmbico das ações verbais denota um andamento enunciativo contínuo, o que corresponde tematicamente ao período de luto em que se encontra o sujeito Miguilim.

No que diz respeito à análise de *Campo Geral*, com recorte no discurso do personagem Miguilim, a instância da enunciação possibilita observar o dialogismo e, consequentemente, a polifonia textual; e o levantamento da subjetividade, em seus aspectos de pessoa, tempo e espaço, a partir de marcas linguísticas, as denominadas *dêixis*.

> A coisa mais difícil que tinha era **a gente** poder saber fazer tudo certo, para **os outros** não ralharem, não quererem castigar. **De primeiro,** Miguilim tinha medo dos bois, das vacas costeadas. **Pai bramava, falava:** - 'Se um sendo medroso, por isso o gado te estranha, rês sabe quando um está com pavor, qualquer receiozinho, então capaz mesmo que até a mansa vira brava, com vontades de bater...' Pois isso, **outra vez**, Miguilim sabia que a gente não tivesse medo não tinha perigo, não se importou mais**, andou logo por dentro da boiada,** duma boiada chegada, poeira de boi. Daí, foi um susto, veio Pai, os vaqueiros vieram, com as varas, carregaram com ele Miguilim pra o alpendre, passavam muito ralho. '- Menino, diabo, demonim! Tu entra no meio desse gado bruto, que é outro, **tudo brabeza dos Gerais?!.** Sei como não sentaram chifre, não te espisaram!...' De em diante, Miguilim tudo temeu de atravessar um pasto, a tiro de qualquer rês, podia ser brava podia ser mansa, essas coisas. **Mas agora Miguilim queria merecer paz dos passados, se rir seco sem razão. Ele bebia um golinho de velhice.** (ROSA, 2001, p. 92). (grifos nossos)

Embora o enunciado denomine um dos sujeitos pelo sintagma nominal: *a gente*, em função do caráter de oralidade que apresenta, está de fato se remetendo ao pronome eu, principalmente pela ocorrência opositiva e também sintagmática: *os outros*, ou seja, um não-eu. Visto que o enunciado está situado tanto temporalmente: *De primeiro, outra vez*, como espacialmente: *andou logo por dentro da boiada*, estamos diante de uma enunciação, apesar dos vários recortes de debreagem como: *Pai bramava, falava, vaqueiros vieram*, deslocando a locução de um eu para um não-eu, ou mais propriamente ele e eles.

De fato, a enunciação também está coordenada pelas dêixis: *Pai bramava, falava: - 'Se um sendo medroso..., passavam muito ralho. '- Menino, diabo*,

constituindo-os como sujeitos do discurso. Em face do caráter plurivocálico da enunciação, estamos diante de um texto explicitamente polifônico.

O conteúdo, portanto, diz respeito ao processo de formação do sujeito protagonista que, uma vez interagindo socialmente, apreende da realidade mais uma lição: *Mas agora Miguilim queria merecer paz dos passados, se rir seco sem razão. Ele bebia um golinho de velhice.*

A teoria da enunciação de Bakhtin sustenta a concepção dialógica de linguagem em seu caráter social uma vez que sua constituição é compartilhada por outros discursos, ou seja, seus sentidos nascem da interação viva com diversas vozes sociais.

> Miguilim **chorou** de bruço, **cumpriu** tristeza, soluçou muitas vezes. **Alguém** disse que aconteciam casos, de cachorros dados, que levados para **longes léguas**, e que voltavam sempre **em casa**. Então êle tomou esperança: a Pingo-de-Ouro ia voltar. **Esperou**, **esperou**, sensato. Até de noite, **pensava** fosse ela, quando um cão **repuxava** latidos. Quem ia abrir a porta para ela entrar? **Devia** de estar cansada, com sêde, com fome. – "Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega..." Então, se ela já **estava** quase cega, por que o pai a tinha dado para estranhos? Não iam judiar da Pingo-de-Ouro? Miguilim **era** tão pequeno, com poucas semanas se consolava. (ROSA, 2001, p. 34-35). (Grifos nossos)

Observe-se que o sujeito do discurso, até por conta do caráter evidente de interioridade, opera por debreagem. Ao levar o discurso para a terceira pessoa: *Miguilim chorou de bruço, cumpriu tristeza, soluçou muitas vezes., a Pingo-de-Ouro ia voltar. Esperou, esperou, sensato,* cria o efeito de sentido de subjetividade por meio da enunciação reportada.

Assim, dentro do discurso de Miguilim são recuperadas outras falas, de outros sujeitos: *Alguém disse que aconteciam casos, de cachorros dados, – "Essa não sabe retornar, ela já estava quase cega..."* compondo, por este meio, a interação devido a presença de outras vozes que, uma vez indefinidas quanto à origem, pertence à comunidade linguística a que o sujeito discursivo Miguilim pertence.

Disso decorrem os sentidos de esperança e desolação a que se encontra acometido: *Esperou, esperou, sensato. Até de noite, pensava fosse ela, quando um cão repuxava latidos*, resultando o episódio em mais uma lição para o protagonista: *Miguilim era tão pequeno, com poucas semanas se consolava*.

A articulação da forma linguística com o uso deve contemplar a distinção entre tema e significação, a partir de sua personificação na linguagem. Nesses termos, se faz indispensável trabalhar a ideia de intersubjetividade, o que implica o reconhecimento da interação entre locutor e interlocutor no processo de construção do sentido.

> - “Miguilim **está escondendo** alguma arte que fez!” “- **Foi** não, Vovó Izidra...” “- Dito, quê que **foi** que o Miguilim **arrumou**?!” “- Nada não, Vovó Izidra. Só que **teve** de passar em matos, **ficou** com medo do capêta...” (ROSA, 1960, p. 41)
> - “Dito, por que **foi** que você falou aquilo com Vovó Izidra?” “- Em tempo que não te **auxiliei**, Miguilim?” “- Mas por quê que você **inventou** do capêta, Dito? Por que?!” “- É porque do capêta todos **respeitam**, direito, até Vovó Izidra.” O Dito **suspendia** um susto na gente – que sem ser, sem saber, êle**atinava** com tudo. (ROSA, 2001, p. 81) (grifos nossos)

Do ponto de vista exclusivamente discursivo, estamos diante de dois diálogos entre Vovó Izidra, Miguilim e Dito: *-“Miguilim está escondendo alguma arte que fez!” “- Foi não, Vovó Izidra...” “- Dito, quê que foi que o Miguilim arrumou?!” “- Nada não, Vovó Izidra. Só que teve de passar em matos, ficou com medo do capêta...”,* e depois entre Miguilim e Dito: - *“Dito, por que foi que você falou aquilo com Vovó Izidra?” “- Em tempo que não te auxiliei, Miguilim?” “- Mas por quê que você inventou do capêta, Dito? Por que?!” “- É porque do capêta todos respeitam, direito, até Vovó Izidra.”,* em situações comunicacionais diferentes, apesar dos temas serem contíguos.

São diálogos formados quase unicamente pelo discurso direto, com somente um enunciado narrativo e de caráter embreativo uma vez que Miguilim retorna o discurso para si: *O Dito suspendia um susto na gente – que sem ser, sem saber, êle atinava com tudo.*

Repare-se que Dito usa de um artifício: *ficou com medo do capêta...,* tendo em vista que sua interlocutora é Vovó Izidra, personagem caracterizada pela religiosidade tradicional, o que no segundo diálogo é explicado, ou seja, Dito conduziu intencionalmente o tema para uma referência inquestionável para sua interlocutora: *“- É porque do capêta todos respeitam, direito, até Vovó Izidra”.*

Considere-se que, os signos articulados e em situação de discurso demonstram a atividade comunicacional ou dialógica e nesta a presentificação do sujeito discursivo.

> Mas, **de noite**, no canto da cama, o Dito **formava a resposta**:
> - 'O ruim tem raiva do bom e do ruim. Bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.' ' – **E os outros, Dito**, **a gente** mesmo?' O Dito não sabia. – 'Só se quem é bronco carece de ter raiva de quem não é bronco; eles acham que é moleza, não gostam... Eles têm medo que aquilo pégue e amoleça neles mesmos com bondades...' ' **– E a gente, Dito? A gente?' ' – A gente cresce, uai**. O mole judiado vai ficando forte, mas muito mais forte! **Trastempo**, o bruto vai ficando mole, mole...' (ROSA, 2001, p. 110). (grifos nossos)

Observemos a enunciação precisa construída por Dito e Miguilim: - *'O ruim tem raiva do bom e do ruim. Bom tem pena do ruim e do bom... Assim está certo.' ' – E os outros, Dito, a gente mesmo? '*. Nela, os vocábulos *bom* e *ruim*, de oposição semântica, são rebatizados entre eles mesmos, indicializando suas interfaces inerentes, somente aglutinando diferenças em ter *raiva* e ter *pena*, quais sejam, em suas ações direcionadas aos outros.

Quando o diálogo ganha fórum de pessoalidade*: A gente?*' , a resposta é um aparente desvio: – *A gente cresce, uai*, cuja significação é localizada fora do tempo em que ambos se encontram, na infância. Fora isso, é o tempo que muda tudo. Estão postas as subjetividades tanto de Dito quanto de Miguilim.

De fato, enquanto enunciação enunciada, o diálogo entre os irmãos usa como articulações adjetivos substantivados para se referir às não-pessoas dos enunciados e marca a singularidade deles e dos outros em: *A gente cresce*. Ao assim proceder, os sujeitos discursivos se enunciam tanto por associação a eles mesmos quanto indicam diferenças dos e nos outros, criando pelo dialogismo o caráter polissêmico da enunciação.

Em face de essa subjetividade ser socialmente constituída, a dialogia, enquanto interação de pelo menos duas enunciações, possibilita abordar o mundo partilhado de Miguilim e ressaltar as muitas vozes que convivem em seus espaço e tempo, incluindo nestes o narrador cuja voz não centralizada encaminha as outras vozes presentes no texto de modo a dialogarem em pé de igualdade. A este caráter polifônico corresponde a potência da sensibilidade representada nas vozes de personagens marcantes como Dito, Tio Terêz, Vovó Izidra, entre outros.

> – **Dito, como é que a gente sabe** certo como não deve de fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?" " **– A gente sabe, pronto."** (...) " – Rosa, quando é que a gente sabe que uma coisa que vai não fazer é malfeito?" " – **É quando o diabo** está por perto. Quando o diabo está perto, a gente sente cheiro de outras flores..." A Rosa estava limpando açúcar, mexendo no tacho. Miguilim ganhava o ponto de puxa, numa cuia d'água; repartia com o Dito. " – Mãe, o que a gente faz, se é mal, se é bem, ver quando é que a gente sabe?" " – **Ah, meu filhinho**, tudo o que a gente acha muito bom mesmo fazer, se gosta demais, então já pode saber que é malfeito..." O vaqueiro Jé descascava um ananás branco, a eles dava pedaço. " – Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente se sabe?" " – **Menino não carece de saber**, Miguilim, Menino, o todo quanto faz, tem de ser mesmo é malfeito..." Vaqueiro Salúz aparecia tangendo os bezerros, as vacas que berravam acompanhavam. Vaqueiro Salúz vinha cantando bonito, ele era valente geralista. A ele Miguilim perguntava. " – **Sei se sei, Miguilim**? Nisso nunca imaginei. Acho quandos os olhos da gente estão querendo olhar para dentro só, quando a gente não tem dispor para encarar os outros, quando se tem medo das sabedorias... Então, é mal feito." Mas o Dito, de ouvir, ouvir, já se invocava. **" – Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai."** "- Bestagem. O cão que eu furtei algum!" " – Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito..." **O Dito, porque não era com ele. Fosse com ele**, desse jeito não caçoava. (ROSA, 2001, p. 89-90) (grifos nossos)

O trecho em questão é notadamente dialógico, embora a condução temática esteja atrelada à subjetividade de Miguilim. Com a categoria de espaço implícita, o sabemos através dos interlocutores – personagens: *Mãe, Dito, Rosa, vaqueiros Jé e Salúz,* ou seja, o espaço está representado em extensão visto que os integrantes dos diálogos pertencem a família e agregados.

A categoria de tempo, por sua vez, é por assim dizer randômica dada a diversidade de direções que as interlocuções recebiam, até serem interrompidas por Dito que, não só interrompe, como a reencaminha para ela própria em uma espécie de metadiscurso*: – Escuta, Miguilim, esbarra de estar perguntando, vão pensar você furtou qualquer trem de Pai." "- Bestagem. O cão que eu furtei algum!" " – Olha: pois agora que eu sei, Miguilim. Tudo quanto há, antes de se fazer, às vezes é malfeito; mas depois que está feito e a gente fez, aí tudo é bem-feito...*

De fato, não obstante a expressão se caracterizar como enunciação, a intercalação entre pontos e contrapontos recebe intervenções do narrador que, enuncivamente, encaminha a locução de Miguilim pelas muitas vozes que o cercam.

Observe-se quando o foco é deslocado para a 3ª pessoa.

> **Chovera pela noite a fora**, o vento **arrancou** as telhas da casa. **Ainda chovia**, nem se podia pôr para secar o colchão de Tomézinho, que **tinha urinado** na cama. Na hora do angú dos cachorros, Pai **tinha voltado**. Êle**almoçou** com a gente, não **estavazangado**, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra**estavamdesaliviados** assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez **falava** era com os meninos, **alegando** algum malfeito dêles. (ROSA, 2001, p. 51). (Grifos nossos)

A organização sintática do texto está centrada na terceira pessoa, a maior parte das ações verbais situadas no pretérito, com alguns tempos compostos como forma de marcação de um tempo moroso: *Chovera, arrancou, almoçou, tinha voltado estavam desaliviados*, ou seja, trata-se de um momento de descanso contemplado pelo locutor Miguilim.

Não há propriamente sujeitos discursivos, e sim uma presentificação de convívio familiar registrado a partir da perspectiva do protagonista que tem sua voz emparelhada com a do narrador: *assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um por sua vez falava era com os meninos.*

A ação do enunciado, contudo, tem a presença ativa do locutor no discurso marcada tanto pelo tempo como pelo espaço: *Chovera pela noite a fora, o vento arrancou as telhas da casa. Ainda chovia*. Na relação entre actantes e enunciador, há a notoriedade quanto à contextualização social.

Na condução discursiva, a abordagem dos dois mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado: a debreagem e a embreagem, indicarão os deslocamentos de Miguilim e sua retomada enunciativa como forma de entendimento do outro e de si.

> Mas **antes** tinha carecido de lavar os pés: **quem vai se deitar em estado sujo,** urubú vem leva. Também, tudo que se fazia transtornava preceito. **Amanhã**, Pai estava lá na roça... O Dito sabia não, deitado no canto. Todos outros pensamentos, menos êsse, o Dito pensava. Êle**ainda** estava deitado de costas, **vez em quando** fungava um assôpro brando, **já** devia de ter rezado suas três ave-marias sem rumor. **Agora**, o que era que êle pensava? Essas horas, bem em beira do sono, o Dito, mesmo irmão, mesmo ali encostado,

> na cama, e ficava parecendo quase que outra pessôa, um estranho, **dividido** da gente. (ROSA, 2001, p. 91). (Grifos nossos)

Novamente atuando por debreagem, o discurso poético apresenta relações espaço-temporais disjungidas do momento da enunciação: *Mas antes tinha, Amanhã, Pai estava lá na roça, Êle ainda estava deitado*. Não obstante este distanciamento, o enunciador de fato oscila entre as referências e sua própria colocação discursiva: *Também, tudo que se fazia transtornava preceito*.

Ainda sobre as categorias de espaço e tempo, o espaço ordenado: *Amanhã, Pai estava lá na roça, Dito pensava. Êle ainda estava deitado de costas*, serve de subsídio para um aqui não enunciado. Da mesma forma, o tempo é trabalhado com vistas ao agora da enunciação*: vez em quando fungava um assôpro brando, já devia de ter rezado suas três ave-marias sem rumor. Agora, o que era que êle pensava?*

Desse modo, apesar dos deslocamentos actanciais, com debreagens ora espaciais, ora temporais, o enunciador se coloca: *o Dito, mesmo irmão, mesmo ali encostado, na cama, e ficava parecendo quase que outra pessôa, um estranho, dividido da gente.* Ou seja, não só estamos diante de uma enunciação como, pelos caracteres discursivos, se trata de uma enunciação reportada.

O FEMININO EM *CAMPO GERAL*

A, ambiguidade, marca peculiar na criação de Guimarães Rosa, abriga personagens tão diversificados quanto surpreendentes, principalmente os personagens femininos.

Inseridas em uma realidade sócio-histórico-cultural que lhes é adversa, as mulheres rosianas, a princípio, se comportam e reagem às normas desse contexto dentro de padrões razoavelmente aceitos. Vivenciam temas como amor, infidelidade, casamento, maternidade, porém, de modo particular, são fortes, com facetas e costumes muito próprios de interações sejam elas de cunho social ou privado.

Ao largo de figuras masculinas emblemáticas, na obra rosiana,

> (...) sua configuração do feminino revela peculiaridades que estão longe de se mostrar desprezíveis para a abrangente compreensão do

> intrincado universo do escritor, onde a mulher pode subsistir e enfrenta tantos obstáculos naturais e socioculturais. A fim de fazer parte do mundo masculino, é preciso, muitas vezes, que dissimule, oculte seu corpo, abdicando de amor e prazeres; no entanto, ousada, gera, frequentemente, inquietações (PASSOS, 2000, p. 15-16).

Assim também ocorre em *Campo Geral* em que Miguilim, o protagonista, tem interações diversificadas com interlocutores de ambos os gêneros, contudo, no que se refere ao feminino, nessas interlocuções a marca proeminente é o sensível seja com as denominadas agregadas – Mãitina e Rosa, seja pelas familiares Vó Izidra, Drelina e Chica.

Embora cada parte desse corpus – personagens femininas, possua características próprias como com as agregadas, formalidade social e com a familiar, relação mais íntima, o traço em comum é a afetividade expressa de maneiras diferentes entre si, mas guardando, em maior ou menor proporção, traços de profundo humanismo, não obstante a presença constante de contradições, o que confirma seu caráter de afetividade.

Qual empreendimento em refazer o mistério do que somos, Rosa traduz a necessidade humana da “irrealidade” poeticamente constituída comoforma norteadora da existência a medida em que remanejam os mistérios que compõem o ser humano.

Nestes termos, Mãitina e Rosa, companheiras nos trabalhos domésticos, tem posturas relativamente afastadas em relação a Miguilim. Quando da interação entre o protagonista e as ajudantes, esta se dá em momentos em que Miguilim está emocionalmente em certo desequilíbrio. Como Mãitina e Rosa são mulheres cujo saber é instintivo e Miguilim possui grande potência imaginativa, a interlocução entre eles é dotada de poeticidade.

> E precisava de perguntar a outras pessoas – o que pensavam do Dito, o que achavam dele, de tudo por junto; e de que coisas acontecidas se lembravam mais. Mas todos, de Tomezinho e Chica e Luisaltino e Vovó Izidra, mesmo estando tristes, como estavam, só respondiam com lisice de assuntos, bobagens que o coração não consabe. Só a Rosa parecia capaz de compreender no meio do sentir, mas um sentimento sabido e um compreendido adivinhado. (...) Depois ele conversou com Mãitina. Mãitina era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que ele vinha em sonhos, acenava pra gente, aceitava louvor.(...) O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou. Escondido, escolheram um recanto, debaixo do jenipapeiro, ali

> abriram um buraco, cova pequena. De em de, camisinha e calça do Dito furtaram, para enterrar, com brinquedos dele(...) E tinha mais uma coisa – “Que que é isso, Mãitina?” Tomé me deu....” Era a figura de jornal, que Miguilim do Sucurijú aportara, que Mãe tomou da Chica e rasgou, Mãitina salvara de colar com grude os rasgados. (...)(ROSA, 2001, p.123).

Estas sequências evidenciam que a fragilidade das fronteiras entre o universo da criança e do adulto traz à tona a infância como instauração de um novo olhar, e autônoma na elaboração de seus sentidos para o mundo. Na medida em que Rosa e Mãitina pertencem à margem do grupo familiar, ou seja, estavam à margem da margem, seus saberes eram intuitivos e primordiais e, nesse sentido, as interlocuções atingiam um nível profundo nas dores do menino-poeta.

Vó Izidra, por sua vez, é um caso especial em função da austeridade de seu comportamento. De visão tradicional, sua dureza, contudo, não corresponde à vilania, ao contrário, é severa defensora da família. A personagem se institui como autoridade para todos. Em um contexto socioeconômico tão adverso, o comando de Izidra se forma a partir do religioso, obviamente o tradicional.

Da perspectiva da personagem, momentos de dificuldade, sejam eles naturais, sociais ou até mesmo afetivos, só podem ser superados pelo viés do sagrado em que ela se situa. Desse modo, Vó Izidra assume a função de mediadora entre o grupo como um todo e a religiosidade.

> - P`ra rezar, todos! – Drelina chamava. (...) Agora não faltava nenhum, acerto de reunidos, de joelhos, diante do oratório. Até a mãe. Vovó Izidra acendia a vela benta, queimava ramos bentos, agora ali dentro era mais forte. Santa Bárbara e São Jerônimo salvavam de qualquer perigo de desordem, o *Magnificat* era que se rezava! Miguilim soprava um cisco da roupa de Rosa. (ROSA, 2001, p.45)

Por esta via de interpretação da experiência humana, Izidra submete quaisquer outros aspectos da vida ao viés do sagrado. Ainda que com propósitos bons, na realidade, sua postura impositiva traduz mais que respeito e veneração, manifesta também e principalmente uma condição de temeridade, inclusive por parte dela própria.

> O sagrado manifesta se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades “naturais”. É certo que a linguagem exprime ingenuamente o *tremendum*, ou a *majestas*, ou o *mysteriumfascinans* mediante termos tomados de empréstimo ao domínio natural ou à vida espiritual profana do homem. Mas sabemos que essa

> terminologia analógica se deve justamente à incapacidade humana de exprimir o *ganzandere*: a linguagem apenas pode sugerir tudo o que ultrapassa a experiência natural do homem mediante termos tirados dessa mesma experiência natural. (ELIADE, 1992, p. 12).

Em um contexto em que sagrado se opõe ao profano, detê-lo significa adquirir poder e, no caso de Izidra, definir as dimensões existenciais não só dela, mas de todos. Nestes termos, observa-se entre a mediadora religiosa e Miguilim um descompasso uma vez que este, imerso que estava na poeticidade da vida, não se mostra amedrontado pela natureza ampla – *tempestade*, mas encantado com suas minúcias – *cisco na roupa de Rosa*.

Drelina e Chica, as irmãs, respectivamente a mais velha e a mais jovem. Até por conta da faixa etária em se situam, seus comportamentos são diferentes. Enquanto Chica primava ainda pelo imaginário, Drelina já se encontrava no estágio do simbólico.

> A Chica vinha passando, com a boneca – nem era boneca, era uma mandioquinha enrolada nos trapos, dizia que era filhinha dela, punha até nome, abraçava, beijava, dava de mamar (ROSA, 2001, p. 14).

> Mentira! Você, mente, você vai pro inferno! – dizia Drelina, a mais velha, que nada pedira e tinha ficado de parte.
> – Não vou, eu já fui crismado. Vocês não estão crismados!
> – Você foi crismado, então como é que você chama?
> –Miguilim...
> – Bobo! Eu chamo Maria AdrelinaCessimCaz. Papai é Nhô Bernardo Caz! Maria Francisca CessimCaz, Expedito José CessimCaz, Tomé de Jesus CessimCaz... você é Miguilim Bobo... (ROSA, 2001, p.32)

Conforme podemos observar nas condutas das meninas, Chica tem um perfil delineado pela fantasia, enquanto Drelina, inserida no simbólico como se encontra, usa representações sociais – nomes com o viés da legalidade, fora a referência ao sagrado oficial como norma de conduta.

> O conceito de simbólico é inseparável de uma série composta por outros três conceitos: o significante, a foraclusão e o Nome-do-Pai. O significante é de fato a própria essência da função simbólica (sua "letra"), a foraclusão é o processo psicótico pelo qual o simbólico desaparece, e o Nome-do-Pai é o conceito mediante o qual a função simbólica integra-se numa lei que significa a proibição do incesto.(ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 715).

Ressalvas a parte, o que se observa nas relações entre as irmãs e Miguilim é que a mais jovem, Chica, em seu registro imaginário do mundo, busca em objetos comuns a sua realidade - *mandioquinha enrolada nos trapos*, uma sensação de completude, uma sustentação de seu ego. Drelina, por sua vez, se expressa dentro de um sistema de representações instituído a partir de um ponto de vista social já estabelecido, inclusive em sua vertente moral - *Você, mente, você vai pro inferno!*

Miguilim vai assim se delineando pelo caráter genérico de sua identidade, que, além de diferenciá-lo de todos os membros da família, indica que o sentir torna-se meio e forma de conhecimento, de distinção, de integração com a vida, sem perder, antes cultivando, a poiesis de ser-estar no mundo

No plano geral da constituição familiar, Nhô Berno, o pai, também nos traz índices importantes a respeito da inter-relação subjetiva daquele contexto. Seus integrantes, conforme já colocado, são Nhô Berno, Nhanina, os filhos – Miguilim, Dito, Tomézinho, Liovaldo, Drelina e Chica, VovõIzidra e Tio Terêz, fora os agregados: Rosa, Mãitina, os vaqueiros Salúz e Jé que, embora não pertencendo ao núcleo familiar diretamente, tem uma relação cotidiana com o grupo pelas vias do trabalho. Em suma, todos são membros de uma mesma comunidade, principalmente se consideramos os interesses em comum entre eles, com exceção de Liovaldo que, não obstante a relação consanguínea, morava em outra localidade.

Esta família, como desde a compleição das primitivas famílias, desempenha papel fundamental no desenvolvimento e mantimento da saúde e do equilíbrio emocional de seus membros e, por conseguinte, da sociedade e, como tal, apresenta a complexidade dos diversos fatores que interferem na sua manutenção e perpetuação.

De formatação tradicional, a chefia pertence ao pai cujo temperamento rude vai ser ponto essencial na visão afetiva de Miguilim.

> Como o pai ficava furioso: até quase chorava de raiva! Exclamava que ele era pobre, em ponto de virar miserável, pedidor de esmola, a casa não era dele, as terras ali não eram dele, o trabalho era demais, e só tinha prejuízo sempre, acabava não podendo nem tirar para o sustento de comida da família. Não tinha posse nem pra retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas, nem recursos para mandar fazer uma boa cerca de réguas, era só cerca de achas e paus pontudos, perigosa para a criação. Que não podia…

> Dava vergonha no coração da gente, o que o pai assim falava (ROSA, 2001, p. 92).

Conforme anteriormente apontado, Nhô Berno é um personagem de caracterização complexa. Na dubiedade de comportamento, Berno tanto reprime quanto acarinha, o atestam os cuidados quando doentes.

> – o Pai falava, que redobrava: xingando e nem olhando Miguilim. Mãe o defendia, vagarosa, dizia que ele tinha muito sentimento. – Uma pôia! - o Pai desabusava mais. - "O que ele quer é ser sempre mais do que nós, é um menino que despreza os outros e se dá muitos penachos. (ROSA, 2001, p. 86)

Em oposição ao pai, a relação entre Miguilim e a mãe, Nhanina, pode ser considerada acentuadamente edipiana por vários aspectos: o discurso dele a respeito da mãe, o discurso da mãe em relação aos filhos, em particular o protagonista, o discurso dele em relação ao pai e seu inverso.

Nhanina é declaradamente afetuosa com os filhos e, não somente para Miguilim, mas para todos, é um referencial de cordialidade.

> Miguilim era muito ladino, depois disse que o Dito também era. Tomezinho desesperou, porque Mãe tinha escapado de falar no nome dele; mas aí Mãe pegou Tomezinho no colo, disse que ele era um fiozinho caído do cabelo de Deus. (ROSA, 2001, p. 104)

Desde seu nome, a personagem se define pela ambivalência que a caracteriza. Nhanina: ***Nha*** – denominação colonial para senhora e ***nina***, cuja etimologia é bastante diversificada, mas popularmente tem por designação o diminutivo de menina. De uma forma ou de outra, é um nome feminino que, no caso da personagem, indica uma justaposição que metaforiza a simultaneidade de mulher, ser adulto, com garota, menina, ser jovem, imaturo.

Como as mães em geral, Nhanina é para os filhos a referência para constituir-se subjetivamente, base de suas estruturas fundamentais de relacionamento com o mundo. Entre um pai austero e frustrado em suas condições de mantenedor da prole e uma mãe lacrimosa e também infeliz no casamento, mas, apesar disso, afável com os filhos, a sensibilidade de Miguilim faz a opção lógica,

está posta a estrutura definidora do conflito edipiano que, para a teoria psicanalítica, é o momento crucial da constituição do sujeito.

Visto que o ser humano precisa do Outro para se constituir como sujeito e o primeiro outro é a mãe cujas expressões marcam a criança, desde nascente, para as significações correspondentes às suas necessidades. Nesse sentido, ao imprimir os significantes de satisfações, a mãe uni linguagem e corpo que diacronicamente vão se relacionar na constituição subjetiva.

> (...) o sujeito só pode se constituir em um ser que, pertencente à espécie humana, tem a vicissitude obrigatória e não eventual de entrar em uma ordem social a partir da família ou de seus substitutos sociais e jurídicos (...). Sem isso ele não só não se tornará humano (...) como tampouco se manterá vivo: sem a ordem familiar e social, o ser da espécie humana morrerá. (ELIA, 2004, p. 39)

Por outro prisma, se existem, individual e/ou socialmente, hierarquias de forças tanto brutas quanto racionais, há também o fenômeno de progresso conduzindo as transformações biológicas, sociais e psíquicas cujos fundamentos são suportes das relações interpessoais. Nestes termos, o amadurecimento de Miguilim é perpassado por necessidades tanto reais como imaginárias, mas ambas preciosas na composição de um menino de alma poética, para usarmos aqui a expressão de Henriquieta Lisboa.

De todo modo, Miguilim, como qualquer outro menino, carece satisfazer suas necessidades, sejam elas quais forem, de modo bruto e imediato ou de forma sublimada e hábil a fim de lidar com a frustração. Em sua socialização primária, o pai e a mãe, esta mais que o primeiro, são os suportes ou força motriz da vida humana em suas realizações de encaminhamento do vir-a-ser no mundo.

Entre o que se é e o que se deseja ser, relações de força vão imprimindo efeitos reais que sujeitam corpos, gestos e definem comportamentos, criando interdições – ou repressões – cujas noções de poder e desejo desembocam tanto na preocupação moral quanto nos cuidados éticos,

Apesar de sua desvelada opção pela figura materna, Miguilim já apresenta, apesar da puerilidade, os dois aspectos.

> Mas não podia entregar o bilhete à Mãe, nem passar palavra a ela, aquilo não podia, era pecado, era judiação com o Pai, nem não estava correto. Alguém podia matar alguém, sair briga medonha, Vovó Izidra tinha agourado aquelas coisas, ajoelhada diante do

> oratório – do demônio, de Caim e Abel, de sangue de homem derramado. Não falava. (ROSA, 2001, p. 102):

Não obstante esta postura, a mãe, alvo maior de seu afeto, simboliza o conjunto de representações mentais interconectadas pela alusão ao conflito edipiano uma vez que corresponde à sua sensibilidade enquanto que o pai, personificação da objetividade racionalista, era o censor, ou em termos psicanalíticos, representa a castração.

Do ponto de vista da estruturação psíquica da criança, a mãe é, por assim dizer, um totem uma vez que permanece sacralizada por uma totalidade ilusória como se o cordão umbilical continuasse intacto. Vale ressaltar que esta condição é dupla, ou seja, ela ocorre tanto no filho como na mãe, o que pode ser entendido como projeção materna. De todo modo, a ilusão, quando conferida à luz da realidade, pode se tornar uma fonte de criatividade com um papel decisivo na construção da subjetividade. No enredo de *Campo Geral*, podemos atribuir esta condição ao potencial de fabulação de Miguilim.

Em sua admiração pela mãe e diante do problemático convívio com o pai, temos o Édipo freudiano em sua extensão estruturante, pois ele se expõe como a base determinante do destino do sujeito, sem deixar de levar em conta a responsabilidade e a aceitação do mesmo, que implica seu posicionamento de gozo diante da confrontação com o desejo do Outro e com a castração.

Uma vez desfeita a fase ilusória,

> Quando um menino pela primeira vez chega a ver a região genital de uma menina, começa por demonstrar irresolução ou falta de interesse; não vê nada ou rejeita o que viu (...) somente mais tarde, quando possuído de alguma ameaça de castração, é que a observação se torna importante para ele; se então a relembra ou repete, ela desperta nele uma terrível tormenta de emoção e o força a acreditar na realidade da ameaça de que havia rido até então. (FREUD, 1959, 281.)

Castração, *lato sensu*, representa amputação, porém, se tratando de um discurso poético, há que considera-la em seu aporte metafórico. Do ponto de vista psicanalítico, tal aspecto se reporta à diferenciação sexual em que a genitália masculina se expõe enquanto a feminina se encobre, razão pela qual a criança, quando percebe a ausência fálica na mãe com quem se identifica integralmente e

ainda não tem consciência plena da distinção sexual, considera essa ausência como incompletude.

Para Freud, falo é a representação da completude, do não sentimento de falta e não corresponde literalmente ao órgão sexual masculino, embora também possa remeter a ele. Ou seja, qualquer coisa que tenha para uma pessoa a significação da completude, tem relação com o imaginário fálico, o que faz dessa questão algo de suma importância já que a plenitude é uma impossibilidade humana.

Lacan, ao retomar Freud em sua conceituação de falo, constrói um ponto de encruzilhada uma vez que a correspondência entre falo – sexualidade – desejo é a via pela qual se estrutura a realidade psíquica em consonância com o arcabouço corporal.

Quanto ao enredo em questão, conotativamente, estamos diante do desvelamento paterno e do enclausuramento materno. Repare que, enquanto o pai sai para o trabalho, a mãe se mantem reclusa em casa ou mesmo no Mutum, o que a torna, entre tantos outros motivos, infeliz. Do ponto de vista do protagonista,

> Em oposição ao harmonioso reino da natureza poética, o mundo prosaico da subsistência, que se reduz ao trabalho pesado na roça, se lhe afigura responsável pelo conflito familiar. O pai, que fustiga a família com ataques de ira, acaba enforcando-se depois de matar o agregado Luisaltino. A mãe, queixosa e sempre triste, se envolve no relacionamento adulterino com o tio Terêz. Na avaliação da criança, de nada vale tornar-se adulto, porque “a conversa das pessoas grandes era sempre as mesmas coisas secas, com aquela necessidade de ser brutas” (SOUZA, 2008, 133).

Guimarães Rosa trabalha uma limitação espacial de Nhanina a partir de um palíndromo: M-U-T-U-M, assim como gradativamente constrói sua introspecção, dentro do Mutum, a casa, dentro da casa, o quarto onde invariavelmente ela se amofina chorando. Não há no enredo referências sobre Nhanina na roça, no curral, nem mesmo no quintal ou horta.

Seu confinamento e tristezas, aos olhos de Miguilim – ponto de enquadramento da narrativa, e também pelas próprias queixas da mãe, se deviam por ela não ver a beleza do Mutum. Em face disso, o protagonista toma para si a tarefa de provar à Nhanina que o lugar era bonito.

> Quando voltou para casa, seu maior pensamento era que tinha a boa notícia para dar à mãe: o que o homem tinha falado – *que o Mutúm era lugar bonito...* A mãe, quando ouvisse essa certeza, havia de se alegrar, ficava consolada. Era um presente; e a idéia de poder trazê-lo desse jeito de cór, como uma salvação, deixava-o febril até nas pernas (...) e assim que pôde estar com ela só, abraçou-se a seu pescoço e contou-lhe, estremecido, aquela revelação. A mãe não lhe deu valor nenhum (...) No fundo de seu coração, ele não podia, porém, concordar, por mais que gostasse dela: e achava que o moço tinha falado aquilo era que estava com a razão. Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm – nem ele sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe – agravada de calundú e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro – Miguilim conhecia, pouco entendendo. (ROSA, 2001, p. 32).

A relação edipiana com a mãe é grande: o maior presente que traz de viagem para ela é a ideia de que o Mutum era bonito. Miguilim apanha do pai por defender a mãe numa briga iniciada pelo ciúme. Depois do castigo imposto pelo pai, ele sofre mais ainda diante do quadro em que se apresenta Nhanina.

> A mãe suspirava soluçosa, era um chorinho sem verdade, aborrecido, se ele pudesse estava voltando para a horta, não ouvia aquilo sempre assim, via as formiguinhas entrando e saindo, trançando, os caramujinhos rodeando as folhas, no sol e na sombra, por onde rojavam sobrava aquele rastrío branco, que brilhava. (ROSA, 2001, p. 37).

Poder-se-ia considerar que a situação edipiana é relativa apenas quanto ao pai por sua austeridade, entretanto, quando da presença de Luisalfino no Mutum, sua aproximação de Nhanina, mulher bonita, segundo Miguilim, também é incômoda como podemos observar na passagem que segue.

> (…) Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. Mãe conversando só com Luisaltino, atenção naquilo ela nem não estava pondo. Uma hora, o que o Luisaltino falou: que judiação do mal era por causa de que os pais casavam as filhas muito meninas, nem deixavam que elas escolhessem noivo. Mas Miguilim queria que, a lua assim, Mãe conversasse com ele também, com o Dito, com Drelina, a Chica, Tomezinho. A gente olhava Mãe, imaginava saudade. (ROSA, 2001, p. 105-106).

Ainda que enfatizemos a questão pelo viés da Psicanálise, trata-se de observar por quais vias a dimensão da verdade entra na vida do homem, no caso, de Miguilim. Na medida em que tanto a mãe como o pai são sustentáculos primordiais do vir-a-ser, o amadurecimento do ser, ainda que não possa objetivar o

recalque originário, precisa renunciar a ele a fim de construir sua real identidade, o que pré-supõe a identificação, qual seja

> Processo psicológico pelo qual um sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo desse outro. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações. (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 226)

Outro fator decorrente do processo de identificação com a mãe é o recalque, conceito freudiano e aqui tomado sinteticamente, são obstáculos criados pelo inconsciente para barrar fontes de prazer impróprias tanto individual como socialmente, mas de supra necessidade para a estabilidade psicológica. Como ele participa da estruturação do ser, também está na origem da construção da consciência.

Metáfora paterna e recalque são mecanismos contíguos que fomentam substituições de significantes, ou seja, o pai como censura e o recalque como defesa. A substituição dos significantes propicia deslocar o desejo inaugural pela mãe em benefício de novos significantes. Em *Campo Geral*, o escritor trabalha a metáfora paterna e sua censura sob a forma de truculência de Nhô Berno e a ruptura do desejo inaugural por Nhanina na presença incômoda de Luisaltino, observe-se no discurso do menino o deslocamento de perspectiva com que via mãe, *“Lua era o lugar mais distanciado que havia, claro impossível de tudo. (...) A gente olhava Mãe, imaginava saudade”.*

Este princípio de distanciamento vai se consolidar a partir das atitudes do pai. No episódio em que Miguilim, mesmo apanhando nu, decide não chorar, e ainda imagina matá-lo, se evidenciam não só a vingança edipiana como a estruturação de sua consciência, sob a forma de amadurecimento.

> "Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando crescesse, matava Pai. [...] (ROSA, 1976, p. 89). “[...] 'Pai é homem jagunço de mau. Pai não presta.' Foi o que ele disse, com todo desprezo. ” (ROSA, 2001, p. 120).

No meio da contrariedade, como se tivesse, de repente, absorvido o ensinamento de Dito, Miguilim sorri, e o sorriso assusta o pai. Ele crescera, não teria mais medo de ninguém. Contudo, se a censura do pai estava deposta, a amargura da mãe também. Ele não era mais meio Miguilim, meio Nhanina como

definitivamente não seria meio Miguilim, meio Nhô Berno. Agora ele era totalmente Miguilim, conforme se evidencia no trecho que segue:

> "Se daqui a uns meses sua mãe se casar com o Tio Terêz, Miguilim, isso é de teu gosto?" – **Mãe indagava. Miguilim não se importava, aquilo tudo era bobagens.** Todo mundo era meio um pouco bobo. Quando ele ficasse forte são de todo, ia ter de trabalhar com o Tio Terêz na roça? Gostava mais de ofício de vaqueiro. Se o Dito em casa ainda estivesse, o que era que o Dito achava? O Dito dizia que o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre, alegre nas profundas. Podia? Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma (ROSA, 2001, p. 137).

Nessa elaboração do humano como ser movente, travessia é mais que aprimorada estratégia narrativa, é a habilidade em alinhavar existências, cruzar caminhos que extrapolem limites através de personagens, material poético da complexidade da travessia na e pela linguagem, em outras palavras, corporeidade animada por movimentos sonoros e significativos.

LEITURA DE "UMA ESTÓRIA DE AMOR"

A questão da subjetividade, conforme pudemos ver em *Campo Geral*, só pode ser respondida pela alteridade. Da mesma forma que Miguilim, Manuelzão, personagem central de "*Uma estória de amor*", refletindo sobre sua razão de ser no mundo, articula, sob a forma de preparação e execução de uma festa, inter-relacionamentos enquanto experiência coletiva, tanto presente quanto memorial, em que são presentificadas ações tanto sagradas quanto profanas. Ambos os protagonistas, vinculados a este processo identificatório, buscam, a partir de fundamentos na constituição do eu, os sentidos da existência em relações várias, principalmente as familiares, responsáveis pela socialização primária do ser.

O enredo da novela versa sobre os preparativos para uma festa e a própria festa, idealizada por Manuelzão para consagrar uma capela por ele construída. A festa e seus preparativos são como uma coluna dorsal, ou um esqueleto, cujos músculos e nervos são os pensamentos, sentimentos e lembranças do velho vaqueiro que vê com preocupação o fim do caminho.

Há uma dualidade no comportamento de Manuelzão que diz respeito tanto ao contexto social desfavorável, enquanto empregado da fazenda, e quanto às perspectivas de plenitude desejada pelo protagonista. De fato, há a consolidação de valores e de crença (gosto pelo trabalho e desprezo pela farra ou pela folga, manter firme as decisões e compromissos assumidos) e um incerto desejo de recomeçar algo, ponderando o que se considera insatisfatório no viver passado.

A narrativa, nesse sentido, ressalta que, em face de quaisquer discursos, principalmente do poético, cuja tessitura perpassa tanto a motivação do significante quanto a redimensão dos significados, a subjetividade comporta dois aspectos mutuamente preponderantes. Um inerente, a própria linguagem, o outro, sociológico, as inter-relações sociais.

Em *Uma estória de amor*, a partir de formas, temas, procedimentos e princípios geradores da produção, transmissão e recepção do texto oral tradicional, a narrativa traz os viventes nas veredas e chapadas, agrupados sob a forma de uma festa.

No encontro festivo, Manuelzão agrupa em torno do festejo as pessoas da redondeza, representantes de propriedades e, principalmente, a família que, ainda que tardiamente, conseguiu reunir. Festa de Manuelzão é, assim, um exercício de linguagem poética e, nestes termos, deve ser entendida como discurso, logo como peculiarmente mediação, uma vez que perpassa exercícios comunicacionais entre indivíduos situados no tempo e no espaço.

O pressuposto básico para o entendimento de *Uma estória de amor*, é considerar que contextos sociais e discursivos são correlatos visto que sujeitos dão-lhes vida na medida em que interagem com o outro.

Neste exercício de arte verbal, a ênfase discursiva da definição do sujeito-Manuelzão comporta por excelência o sentido antropológico tanto da constituição humana como de seu caráter subjetivo uma vez que lhe afere a interface autorreconhecimento e reconhecimento do outro. Em uma palavra, alteridade.

Por esta via de reflexão, sujeitos discursivos, como Miguilim e Manuelzão, são constituídos em suas relações com a alteridade, o que equivale afirmar que, considerados os enredos em que estão situados, principalmente tendo em vista as

tipologias textuais referentes, a narrativa, suas figurações em determinado espaço e no decorrer de tempo estão intrinsecamente anexas a interações, logo à dialogia.

Considerada enquanto evento coletivo, o texto traz a intersubjetividade vinculada à comunicação, no sentido de *communicatio*, visto que esta, por sua vez, é a realização plena da dialogia.

Não obstante essa condição, a de sujeito da enunciação, a mesma alteridade que marca a dialogicidade discursiva, também define o sujeito psicanalítico. Conforme veremos no enredo de *Uma estória de amor*, a subjetividade também é trabalhada a partir da cisão psíquica que lhe é inerente, quais sejam, o consciente e o inconsciente.

Esta visão de sujeito o atrela ao desejo, cuja locação no inconsciente tem por dinâmica a falta ou, em termos comuns, a incidência da incompletude que recai sobre todo ser humano. Inserida na ordem simbólica, a subjetividade psicanalítica é atravessada pela linguagem desde sempre, antes mesmo do nascimento, envolvida pelo desejo de um Outro nos desdobramentos da vida, e interditada por um terceiro, a ordem social.

Ressalte-se que, do ponto de vista da representação, e considerando tais conceitos aplicados à tessitura poética, ou mais propriamente à caracterização de um actante, o viés semântico dessa abordagem propicia adentrar na plurivocalidade da verdade poética que, em outros termos, situa as muitas vitalidades possíveis, sob a forma de construção semiótica.A esta visão plural de um personagem corresponde um retrato humano que, mesmo irrevogavelmente inserido na ordem social, transcende a forja instituída para alçar a imanência que a poiesis contempla.

Tais postulados indicam que o ensejo poético de retratar a natureza humana necessariamente projeta, de uma forma ou de outra, um momento histórico, porém, ao fazê-lo, comporta também nuances existenciais de interesse permanente para a humanidade.

MANUELZÃO SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES

Pertencente à obra [2]*Manuelzão e Miguilim* (2001)[3], a novela *Uma estória de amor*, que recebe o subtítulo *Festa de Manuelzão*, narra os preparativos para uma festa e a própria festa, idealizada por Manuelzão para consagrar uma capela por ele construída em memória de sua falecida mãe que a sonhara. A festa e seus preparativos são a linha mestra da narrativa em que os pensamentos, sentimentos e lembranças de um velho vaqueiro, que vê com preocupação o fim do caminho, constituem pontes entre o protagonista e as várias outras personagens.

De fato, a artesania narrativa de *Uma estória de amor* comporta desde histórias com balizas daquelas paragens até a experiência coletiva eivada de conhecimento sensível. Perpassada por quadros visuais e sonoros do sertão, Manuelzão, o vaqueiro, tem por companhias diretas e/ou indiretas, mas todas interlocutores efetivos em sua constituição subjetiva Federico Freyre, dono da fazenda Samarra, sua falecida mãe, Dona Quilina, Adelço de Tal, seu filho, a nora Leonísia e seus sete netos, um velho pedinte, Camilo, Joana Xaviel, contadora de histórias, **Promitivo**, irmão de Leonísia, **Senhor do Vilamão**, considerado rico e de prestígio, um homem velho e antiquado, **João Urúgem**, homem selvagem que vive no mato, fora vaqueiros e moradores de arredores que comparecem à festa em forma de cortejo.

Em sua temática múltipla, a novela aborda, conforme já colocado, a velhice em suas problemáticas como dificuldades de saúde, o temor da morte, as lembranças e o balanço da vida passada, a consolidação de valores e de crença. Se a expressão, como veremos, é diversificada, o conteúdo discorre sobre um desejo de recomeçar algo, retificando o que se considera insatisfatório em sua trajetória existencial.

Nesta conjuntura, a articulação de elementos diversificados aponta para a existência em suas possibilidades, não há unicidade. Ao contrário, o percurso temático, consoante à expressão, trabalha a vivência de forma fluida, muitas vezes a apresentando de modo duplo e, não raro, paradoxal.

---

[2]Manuelzão, personagem criado por João Guimarães Rosa, foi inspirado no vaqueiro Manuel Nardi que nasceu em 1904 e faleceu em 1997.

[3] Novela que, juntamente com *Campo Geral*, integra o livro Manuelzão e Miguilim. Foi a princípio publicada em 1956, sob o título de Corpo de Baile, com sete narrativas, e depois separada em três volumes pelo próprio autor.

Manuelzão, senhor e não-proprietário de Samarra, é figura que oscila entre o controle e a permissão. Sua marca até então havia sido o trabalho conforme pontuado na narrativa: “Na Samarra, aliás, Manuelzão conduzira o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada” (Rosa, 2001, p. 159)

Na qualidade de desbravador e agora com problemas físicos, a continuidade lhe parece duvidosa em função tanto de sua saúde quanto de seu estado de espírito.

> De todo não queria parar, não quereria suspeitar em sua natureza própria de um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu. Temia tudo na morte. Pensou que estivesse com mau-olho. Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro nesses campos do mundo. Mas tudo vem de mais longe (ROSA, 2001, p. 164).

A festa, considerada como fundação efetiva de Samarra, é o ápice da caminhada de Manuelzão. Sob a forma de constituição social, o personagem centraliza o polo a partir do qual vão se adicionando familiares e agregados. No percurso de existência de Manuelzão, contudo, a progressão fizera dele um forte, mas, como para qualquer ser, carecia dos outros, ou, em outro termo, alteridade.

Pelo prisma da filosofia bakhtiniana, esta realidade definidora da própria condição humana constitui indivíduos na medida em que estes se refletem no outro e, de igual modo, se refratam. Seja pelo prisma do indivíduo ou da sociedade, pelas interações, temos alterações constantes, constituímo-nos e nos transformamos sempre através do outro.

Em *Uma estória de amor*, em face das necessidades inerentes ao grupo e, em particular, do protagonista, Samarra não é apenas um cenário narrativo, é também um espaço com uma carga significativa de valores uma vez que sintetiza, e não só para Manuelzão, uma referência de apropriação tanto naquilo que oferece como no que pode ser ofertado. Por esta via de reflexão, se a festa funde Samarra, Samarra oferece condições fundantes para o grupo por mais heterogêneo que ele seja. Observemos.

> Que povo, o desse baixio, dum sertão, das brenhas! De onde tiravam as estúrdias alfaias, e que juízo formavam da festa que ia ser, da missa na Samarra, na capelinha feita? Esse cafarnaum! As lascas de pedra-de-amolar, uma buzina amarela de caçador, um bacamarte boca-de-sino todo ferugem, uma oitavada lanterninha, rosários de fava-vermelha, santa-rita e mariola; um *rabudo* – armadilha de ferro de pegar tatu em entrada de buraco; punhado de penas de arara, um dente de gente com ponto de ouro, um frasco azulado, as velhas cartas dum baralho; e esteiras, cestos, sacolas, caixinhas, tapas – tudo que da folha de *Buriti* se fabricava (...) Criancice duma boa gente, que remexia em seus trastes, alguma coisa tinham de trazer, menos as mãos vazias. Será pensavam preciosos só para Nosso Senhor e a Virgem esses objetos fora da serventia trivial, mas com bizarria de luxo ou de memória? (ROSA, 2001, p.156).

Este processo socializador, contudo, se apresenta a Manuelzão como particularmente significativo. Ele, desde a infância, conheceu as dificuldades de sobrevivência e as condições de luta para prosseguir.Para Manuelzão, portanto, Samarra é lugar de pouso e, ao associar Samarra – Mãe – inauguração da capela, ocorre um gesto primordial. Nesses termos, Samarra se emparelha semanticamente a Manuelzão.Desse modo, a construção social do evento formaliza a constituição subjetiva do vaqueiro, não mais como o menino carente, mas como homem que comanda. Nesse sentido, é sintomática a passagem em que o riacho seca.

> (...) Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cera de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, ele se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d'água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiou: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperavam ali, sem sensatez; por fim se avistou no céu a estrela-d'alva. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sozinho tivesse morrido. (ROSA, 2001, p.163-164).

Tal qual em um batismo, entrou o menino e saiu o homem cuja existência se sacralizaria na festa em homenagem a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Porém, como o próprio Manuelzão coloca "A vida cobra", sempre. Trajetórias têm percursos diferenciados, perspectivas múltiplas e muitas relações dialógicas e, não raro, ambivalentes como do protagonista com a família, os poderes instituídos, os agregados, enfim, com a vida e suas dinâmicas.

Uma vez situado em Samarra, Manuelzão principia sua constituição a partir de seu núcleo, qual seja, a família cujos membros diretos são sua mãe, Dona

Quilina, o filho Adelço, a nora Leonísia e seus sete netos, e indireto, Promitivo, irmão de Leonísia.

Recurso poético de relevo são os nomes dos membros familiares, Quilina, Adelço e Leonísia, assim como seu irmão, Promitivo. Mais próximos do protagonista, respectivamente, sua mãe. Dona Quilina tem nome que remete diretamente a inquilina, aquela que habita onde não lhe pertence, o que corresponde integralmente à condição da figura materna do protagonista. Também nesse aspecto, há entre Manuelzão e a mãe uma condição que os equipara. De fato empregado, Manuelzão, ao construir uma capela em homenagem à mãe, por assim dizer, se apropria de Samarra, em uma espécie de legado invertido. Acrescente-se que uma, a capela, foi construída ao lado de onde a outra, dona Quilina, foi sepultada.

> Dali, ia mais em riba. Tinha certeza. E na Samarra todos enchiam a boca com seu nome de Manuelzão. Sabiam dele. Sabiam da senhora sua **Mãe**, dona Quilina, falecida. Sua mãe, que meses atrás, velhinha viera para aquele ermo, visitando-o. Poderia ir busca-la, enfim, era a primeira ocasião em que se via sediado em algum lugar, fazendo de meio-dono (ROSA, 2001, p. 158 – 159).

A referência à figura materna com letra maiúscula já indicializa a importância da progenitora para Manuelzão; é uma relação de grande afinidade como pontua Passos.

> (..,) durante os preparativos e realização da festa para sagração e missa de uma capelinha, construída na Samarra, reposto novo e pobre, “quase fazenda” de Federico Freyre, na serra dos Gerais. Solteiro, perto de sessenta anos, capataz e administrador, Manuelzão sempre fora dessa “pobreza de doer” e só, agora conseguira “patamar meio confortável”, podendo receber a visita da mãe (...) (2000, p. 125).

Adelço de Tal, filho por quem Manuelzão nutre certa antipatia tem nome composto por Adel + aço. De origem árabe, tem por semântica seriedade, o que tem correspondência com o filho considerado sisudo, pouco afável, conforme podemos ver no trecho que segue.

> Mas Manuelzão se lembrou de um filho, que também tinha (...). Esse, filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado. E ele estava agora com perto de trinta anos, se chamava Adelço de Tal, e era um rapagão cabeludo, escurado, às vezes feio até, quando meio zarolho remirava; com Manuelzão nada se parecia (ROSA, 2001, p. 161).

Se referindo ao personagem e a propósito de seu nome, Machado coloca que “Em diversas outras ocasiões, o texto acentua que Adelço é o trabalho, por oposição ao lazer, é o mouro, por oposição à festa cristã e aos festeiros” (1976, p. 166). De todo modo, do ponto de vista da subjetividade do próprio Adelço, tal comportamento é plenamente compreensível. Há que se registrar, entretanto, que em relação a ele, como em muitas outras coisas, a inter-relação tem certa ambiguidade como em “*era umrapagão cabeludo*, *escurado*, ***às vezes*** *feio até*”.

Leonísia, a nora, cuja relação com o sogro é, por Manuelzão, quase sacralizada, ou não admitida em seus reais propósitos, também tem nome bastante significativo quanto a sua performance. Composto por leo – leoa, por extensão – valente, e nisia de origem grega, uma das deusas do Olimpo.

> Mas a mulher do Adelço, Leonísia, era boa, uma sinhá de exata!, só senhora. Aquela tinha sinal de um sabido anjo-da-guarda - pelo convívio que ela encorajava, gerência de companhia. Ela e seu irmão dela, de uns dezoito anos, vindo também, o Promitivo. Só que esse Promitivo era declarado vagabundo. A ser, os desiguais, que o Adelço era mouro trabalhador, de aferro, era isso! E, Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava. Ela ficara sendo a dona-da-casa. Da Casa (ROSA, 2001, p. 162).

A caracterização de Leonísia é toda positiva conforme podemos observar nos destaques. A afeição de Manuelzão pela nora é declarada como na passagem “*Leonísia, Manuelzão mesmo respeitava.*”; as questões que se impõem, contudo, são – de que ordem é esse respeito? Individual ou social? De um modo ou de outro, a inter-relação com Leonísia também é dupla. Ela é, ao mesmo tempo, “*sinhá*”, “*senhora*” e “*anjo-da-guarda*”. Ou seja, é alçada ao topo da hierarquia social: “*sinhá*”, “*só senhora*”; e com “*anjo-da-guarda*” sacralizada. Profano e sagrado são as interfaces de Leonísia, em conformidade, por sinal, com seu nome: leoa / deusa. Ao receber o título de “*dona-da-casa*”, se evidencia que não é dona de casa, função, é “*dona-da-casa*”, predicado, reforçada por “*Da Casa*” em maiúsculo.

Deste mesmo rol, com pequena diferença quanto à proximidade, está ‘Promitivo, irmão de Leonísia, jovem cuja responsabilidade é criticada por Manuelzão embora se coloque ao seu lado mais que o próprio filho. Vejamos: “[Manuelzão] indo e vindo da capela, sol a sol, vinte vezes, dez vezes, *acompanhado sempre* pelo rapazinho Promitivo” (Rosa, 2001, p. 157).

O comportamento de Promitivo é delineado principalmente por sua juventude.

> Agora a gente ouvia a risada do Promitivo, ele também na cozinha, escutando as estórias. Esse Promitivo se parecia demais com a Leonísia, um o retrato da outra. Só que ele era valdevinos, no tanto que ela era trabalhadeira. Aprontara tudo para a festa. Manuelzão tinha pensado que dar uma festa custasse mor trabalho. Não era. Cada um fazia, de lado seu. Até o Promitivo (ROSA, 2001, p. 191).

A trajetória do irmão de Leonísia no enredo, portanto, condiz com sua puerilidade. Ele se encontra muito mais na alegria do imaginário festivo do que nos deveres, nas normatizações do trabalho rude. Conforme pontua Machado ao analisar seu nome: “Ainda mais rico em suas sugestões é o nome de Promitivo, cheio de promessas positivas, embora primitivo e eterno *promeneur*” (1976, p. 167)

A autora, ao estudar os nomes das personagens na obra de Rosa, assinala também que,

> O nome próprio em texto como o de Proust ou o de Guimarães Rosa é, portanto, uma palavra poética, um signo espesso e rico que escapa sempre dos limites de cada sintagma, enviando ao conjunto do texto, e mesmo para além do texto. (MACHADO, 1976, p.42).

Nesse caso, o que a motivação do signo poético baliza, e a leitura dos nomes familiares indicou, é que estes significantes estabelecem uma necessária relação entre a representação e o representado, redimensionando seus significados e despertando a humanidade existente em suas formas veladas.

Ao nos atentarmos para o núcleo familiar de Manuelzão, se evidencia, de igual modo, o próprio protagonista em suas afinidades e antagonismos, o que reforça a colocação bakhtiniana de que a posição que alguém ocupa está correlacionada às outras posições; suas opiniões, visões de mundo, consciência etc. se constituem e elaboram a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres, fundamentando assim a sua identidade.

Este núcleo, contudo, é um dos patamares dessa construção, outros a ele se aglutinam de modo justaposto ou não, é o caso das instituições e dos valores que elas consagram e, não raro, impõem. No enredo de *Uma estória de amor*, temos dois representantes diretos do poder institucional, qual seja, do latifúndio. São eles

Federico Freyre e Senhor Vilamão; há também, em segundo plano, o sitiante SeoVevelho.

Dono das terras de Samarra e patrão de Manuelzão, Freyre não aparece fisicamente, mas povoa os pensamentos do protagonista. Como a própria narrativa coloca “(...) Manuelzão conduzira o início de tudo, havia quatro anos, desde quando Federico Freyre gostou do rincão e ali adquiriu seus mil e mil alqueires de terra asselvajada” (Rosa, 2001, p. 159).

Como único dono visível, Manuelzão tem uma relação administrativa com Freyre que mal aparece e na festa apenas enviou uma carta. Diferentemente de Federico, outro representante do poder econômico da região é Senhor Vilamão. A seu respeito, contudo, temos as seguintes colocações:

> Lá, naquela fazenda Atrás-dos-morros, se servia vinho comercial, bebida de sala, mesmo em dias sem festa se comiam eram aguarias. Só as riquezas que guardavam em arca de roupa! O senhor do Vilamão ainda vestia camisas de holanda, que prendia com botão de brilhante, e aplicava os punhos duros de goma. E agora estava ali, hóspede dele, Manuelzão, tinha vindo para a festa (ROSA, 2001, p. 190).

Vilamão presentifica a oligarquia rural no enredo, mais até que Federico. A interação provocada por sua presença na festa estabelece outras relações sociais que, mesmo hierarquizada, envolve alteridade e ideologia conforme os destaques no trecho a seu respeito.

A recepção diferenciada indica que este pertence a um segmento social particular e, do ponto de vista do protagonista, é mais um reconhecimento a sua autoridade. Entretanto, a caracterização de Vilamão possui traços de conservadorismo exacerbado e, de algum modo, apresentado tanto de forma irônica como de maneira crítica, ou seja, Manuelzão se colocou como bom anfitrião, mas sem perder a noção de sua própria alteridade, como podemos ver no trecho que segue: “Depois que embora fosse, alguém perguntando, ele por caduquice podia desprezar no dizer: - ‘A Samarra? É uma capelinha branca, com tanta parede e janelas nenhumas, tão pequenina cruz, piando de pobre...’” (Rosa, 2001, p. 190).

Mais que indicar o padrão de vida do representante do poder econômico, o personagem, assim como Federico Freyre e SeoVevelho, opera o vínculo do

enredo com as condições sócio-históricas em questão, aferindo ao texto poético seu caráter verossímil.

Desse modo, a Festa de Manuelzão compõe um quadro que remete a um Brasil rural e distante, porém contagiado pelo espírito coletivo e imprevisto de uma festa em que o mundo inteligível e, particularmente, o mundo sensível permeiam a vida e os acontecimentos daquela gente festiva não obstante as condições socioeconômicas. Assim, Samarra, tal qual um microcosmo, perfila vários representantes de sua totalidade.

Seja pelo viés do nome ou da posição social dos interlocutores de Manuelzão, sua identidade, balizada pelo trabalho, ganha sentido exatamente por dialogar com várias esferas de atividade e partilhar com estas, ainda que diferentes ou mesmo antagônicas entre si, situações concretas subjetivas que fundamentam seu plano essencial de homem socialmente construído.

Desde o familiar até o socialmente aceito, *Uma estória de amor*, ao conceber um cortejo – por sinal bastante heterogêneo, em um espaço aberto, com características predominantemente grotescas, nos remete ao conceito bakhtiniano da carnavalização.

Seja no que se refere ao contexto natural, poeticamente articulado, seja pela rusticidade da capela, ou mesmo pela presença de João Urúgem, as ambivalências da novela sinalizam para uma renovação de vida nem sempre perceptível, principalmente pelo administrador.

A lógica dessa revitalização é a do "*homo demens*", aquele que une sensibilidade à razão e consegue comungar desde "João Urúgem fedia a mijo de cavalo" (Rosa, 2001, p.169) até "Sertão. O lugar era bonito. O céu subia mais ostentoso, mais avistado de que na Mata do Oeste (...)" (Idem, p. 176) em uma composição poética articuladora de novos saberes.

Como referência da integridade do sujeito Manuelzão, a composição poética rosiana traz em uma de suas mais importantes bases o afeto, a ponto de constar como título principal da novela. O amor é um tema importante e perpassa toda a narrativa, mas é um amor amordaçado pelos valores sociais, como o que une Camilo e Joana Xaviel ou o que Manuelzão não reconhece sentir por Leonísia. Há

também outros amores, interditados ou não, que perpassam a trajetória do protagonista.

Dentre as performances que se atrelam a esta temática, dois personagens se destacam. São eles Joana Xaviel e o velho Camilo, ambos são contadores de estórias e, cada qual a sua maneira, entrelaça a narrativa poética com quadras, cantigas e até uma décima. De fato, “Joana Xaviel e Camilo se irmanam em “*Uma estória de amor*” como personagens detentores do poder das estórias” (SOUZA, 2008, p. 146).

Na conjuntura narrativa de *Festa de Manuelzão*, do ponto de vista da pluralidade, há a presença de inúmeras vozes que dialogam entre si, livres de centralidade e produtoras de sentidos em interação. No caso de “*Festa de Manuelzão*”, são vozes diferentes entre si que, harmônicas poeticamente, potencializam o texto, enriquecendo tanto feitos como efeitos sejam estes de expressão ou de conteúdo.

Tais prerrogativas se relacionam diretamente às estórias contadas por Joana e Camilo. Em relação à Joana Xaviel, personagem de riquíssima complexidade, temos uma caracterização que vai do mascaramento e dissimulação em seu viver até a formosura em situações em que Camilo está presente. Não enunciado de forma explícita, Joana teria tido um caso com o velho Camilo, porém a mera possibilidade causa estranheza e questionamentos por parte de Manuelzão.

Ao não conceber tal relação, o vaqueiro, mais uma vez de forma paradoxal, reflete e refrata a visão social, por assim dizer, instituída sobre relações afetivas. De fato, as estórias de Joana causam atração e repulsa, principalmente de atração para Manuelzão, não obstante sua aparente aversão.

> De dia, com sol, sem ela contando estória nenhuma, quem ve que alguém possuía perseveranças de olhar para a Joana Xaviel como mulher assaz? Todo o mundo dizendo que Joana Xaviel causava ruindades. Se não produzia crime nenhum, era porque não tinha estado, nem macha força, e era pobre demais (ROSA, 2001, p. 189).

Joana, figura ambígua, de má fama, contraria a concepção sertaneja de mulher. Com coragem de sustentar negativas – não é mãe, não é dona de casa, sem dono, sem cafua, a contadora de estórias se coloca na contramão das

representações históricas que forneceram os parâmetros definidores da alteridade e da identidade femininas aceitáveis.

> Se Leonísia ocupa o lugar de um ideal (...) Joana Xaviel ocupa posição oposta: ela não é “a mulher idealizada”; (...) mas o próprio poder da sedução: seduz graças ao poder de provocar o impulso sexual e ao poder de suas narrativas que suspendem temporariamente as relações entre o sujeito e a lei. Nos dois casos, o efeito produzido em Manuelzão é o de tirar o “controle de si”, “amolece-lo” e mergulhá-lo no mundo do imaginário e da tentação (FERRAZ, 2010, p. 133).

A mãe de Manuelzão gostava dela, razão pela qual era aceita, ainda que com ressalvas, por parte do vaqueiro. Situada entre as mulheres na cozinha, Joana tece as estórias para elas, porém a recepção de sua fala é mais extensa, nela também está incluído Manuelzão que a ouve para além das paredes.

Ao querer ouvir sem ser visto, essa interação oblíqua entre Joana e Manuelzão corresponde ao que Bakhtin fala sobre a contrapalavra, ou seja, falar e ouvir são interfaces da interlocução e não se restringe ao diálogo face a face. Por esta via de reflexão, ao ouvirmos, também falamos uma vez que ambos são movimentos da mesma atividade.

> A escuta não é exterior à palavra, uma *concessão, uma iniciativa de quem a recebe,* um ato de respeito diante dela. A escuta é *um elemento constitutivo da palavra*. A escuta é, portanto, *a arte da palavra*, o seu fazer, o seu ofício, a sua atitude, a sua prerrogativa, o seu modo peculiar de ser (PONZIO, 2011, p. 08). (Grifos do autor).

Joana muda as estórias, desloca-as de suas gêneses, e, ainda que não aceitem sua versão, Joana sustenta o que diz, confirmando seu perfil de durona e brava. Com esta atitude, ela marca não só sua autonomia de mulher como provoca revisões de valores por parte de seus interlocutores, ainda que não assumido social e/ou explicitamente.

Da definição social negativa de Joana ao fascínio inconfesso por suas estórias por parte de Manuelzão, o que temos é a insubmissão de mulher que não se insere no maternal e matrimonial, representando assim um desvio das inter-relações socialmente construídas e dos paradigmas do feminino em seus modelos de auto-representação.

Pelo prisma da interação entre Joana e Manuelzão, o que a contadora de estória nos mostra é um ‘excedente de visão’, uma vez que Joana–sujeito propicia uma redefinição do sujeito-Manuelzão para além do que o próprio via em si mesmo. Joana, desse modo, participa do alicerce da constituição do todo do indivíduo-Manuelzão.

> A narrativa de Joana serve, portanto, de instrumento para uma espécie de tomada de consciência de Manuelzão das condições concretas de sua existência e de sua real condição de homem pobre e só. No processo de sua vida, o vaqueiro capta o sinal de que este mundo desconjuntado de que trata a história não é muito diferente de seu próprio mundo que, construído a duras penas e à custa de muito trabalho, está permanentemente ameaçado de ruir (VASCONCELOS, 1997, p. 123).

Se Joana faz eclodir o imaginário do protagonista, o velho Camilo será a via de acesso ao simbólico, porém esse direcionamento procede de maneira singular uma vez que dialoga com a fantasia inerente à fabulação de Joana.

> À noite, nos intervalos da festa da Samarra, os moradores humildes substituem solidão e sonhos noturnos pela magia dos contos. Aparentemente, matar o tempo, jogando “conversa fora”, resulta em ganhos, prazeres e receios. Cabe a Joana e Camilo, seres à margem do trabalho agrário, opostos às regras da comunidade, resguardarem a tradição popular (PASSOS, 2000, p. 173).

Este resguardar é mais um patamar de interação uma vez que o conjunto dessas tradições é o responsável pela expressão de identidade cultural e social de uma comunidade. Em *Uma estória de amor*, tradições múltiplas se misturam à narrativa, reatualizando interlocuções a partir do universo mito-poético.

Nesse contexto, surge a figura emblemática do velho Camilo. Recebido como mendigo, sua performance, em consonância com o paroxismo característico da novela, vai de miserável pedinte a aquele que, através da poesia oral, influencia o desfecho da novela.

> (...) era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte. (...) toda fazenda abrigava um coitado desses, raramente mais de um (...) já rodara pelo arredor, asilando-se em ranchos ou cafuas mal abandonadas no campo sujo. Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção. (...) Vinha só para poder receber o que lhe

> dessem. Mas mandaram-lhe que viesse definido e ficasse. Ao que ficou. (ROSA, 2001, p.167).

Na dubiedade de sua presença em Samarra, Camilo, nascido no ‘Riacho dos Machados’ e criado em ‘Coração de Jesus da Inconfidência’, era o pobre, o que não participa da lida, porém com uma envergadura moral reconhecida inclusive por Manuelzão. A forma com que Rosa trabalha a naturalidade de Camilo já são índices de sua identidade. Força e mansuetude são interfaces do velho contador.

A princípio, Manuelzão não se sentia confortável com o apreço que sentia por Camilo, contudo sua sensibilidade o leva a perceber no contador ‘algo de especial’. De fato, Camilo, de um lado, era naturalmente humilde, mas, de outro, tinha fineza e cortesia; compartilha com o protagonista afeições tanto por sua mãe, Dona Quilina, como por Joana.

De igual modo, Camilo remonta, nas reminiscências de Manuelzão, a figura do pai.

> (...) falava amansando as palavras. Mas tinha o queixo longe do umbigo. Até onde um podia se lembrar, o velho Camilo parava não bem uma parecença, mas o avultado de maneira, que tirava com o de seu pai, dele Manuelzão, recordado de longo muito, porque era ainda menino quando aquele tinha morrido. Como era que tanta composição de respeito aguentava resistir em miséria tanta num triste desvalido? (ROSA, 2001, p. 218 – 219).

Manuelzão vislumbra em Camilo a essência de vida que desafiava seus pensamentos e sentimentos, mas com temeridade uma vez que a tensão constante entre desistir da vida andante de vaqueiro e fixar-se na restrição da propriedade ainda o seguia.

Ainda em meio aos questionamentos interiores do protagonista, a figura de Camilo vai construir paulatinamente uma ligação profunda com o vaqueiro, principalmente ao lançar mão da sabedoria popular como forma tradutora de um imaginário até então indecifrável.

Em meio a trabalho rude, Camilo se faz testemunha e instrumento de vida, encontra caminho para o inexplicável sentimento de universalidade da alma e funda novos sentidos de ordenação de ideias e emoções articuladas em palavras-convite para outra percepção de fenômenos inefáveis, mas imprescindíveis às pulsações vitais de Manuelzão.

Apesar de oscilante entre sair ou não com a boiada, o vaqueiro solicita que Camilo conte uma estória. A escolhida é “Romanço do Boi Bonito”, ou “Décima do Boi e do Cavalo”. Diante da acolhida, o próprio Manuelzão convoca a audiência: “A vir, venham, gente e gente, para rodear, para escutar (...). Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar” (Rosa, 2001, p. 247 - 248)

O contador, singularizado pelo poder da voz, da palavra, assume o centro das atenções e inicia sua performance

> - “Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro deste sertão. Tinha um cavalo – só ele mesmo sabia montar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse – dono da fazenda, não aguentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito. Só esse cavalo do finado homem...” (ROSA, 2001, p. 247).

A louvação, através da estória contada, tematiza o universo dos vaqueiros, suas dificuldades em geral e, particularmente, não só em relação ao cavalo, mas também ao boi bonito. Nesse contexto, surge um novo vaqueiro que aceita a missão de lidar com as dificuldades apresentadas. Em sua identidade, ele assim se apresenta:

> O nome desse vaqueiro, ele mesmo não dizia: - O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tolo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino (ROSA, 2001, p. 249).

Observa-se que a “Décima” apresenta formas poéticas, com presença interna de musicalidade – uso de dialeto popular e rimas – e propicia interna e externamente uma voz que se enuncia como presença sonora, surge em um tempo presente e como presença viva de um sujeito mediado e mediador de outros sujeitos.

> A estória que Camilo conta, “*Romanço do Boi Bonito*” ou “*Décima do Boi e do Cavalo*”, é escrita em prosa. Porém, se lermos as frases em voz alta, perceberemos que a cadência é a de versos, com predomínio de redondilhas maiores (heptassílabos). Notam-se ainda algumas rimas ao final do que seriam esses versos, bem como aliterações e assonâncias, recursos que, embora com poder sugestivo talvez um pouco menor em relação ao do ritmo, também contribuem para a sensação de lermos ou, mais propriamente, para a sensação de escutarmos uma narrativa em verso. Penso que não seja necessário mais do que o parágrafo inicial da narrativa e um trecho adiante da narrativa para exemplificar essa estrutura poética.

> – Quando tudo era falante... No centro deste sertão e de todos. Havia o homem – a coroa e o rei do reino – sobre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o urro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho... (ROSA, 2001, p. 248)
> – Quan/do/ tu/do e/ra/ fa/lante... (7 sílabas)
> No/ cen/tro/ des/te/ ser/tão/ e/ de/ to/dos. (10 sílabas)
> Ha/vi/a o/ ho/mem (4 sílabas)
> – a/ co/ro/a e o/ rei/ do/ rei/no – (7 sílabas)
> So/bre/ gran/de e i/ lus/tre/ fa/zen/da, (8 sílabas)
> Se/nhor/ de/ ca/be/dal/ e/ po/ssan/ças, (9 sílabas)
> Bar/ba/ bran/ca/ pra/ co/çar./ (7 sílabas)
> Lar/gos/ cam/pos,/ fim/ das/ te/rras, (7 sílabas)
> e/ssas/ pro/vín/cias/ de/ se/rra, (7 sílabas)
> pas/ta/gens/ de/ va/ca/ri/a, (7 sílabas)
> o/ u/rro/ dos/ ma/rru/ás./ (7 sílabas)
> A/ Fa/zen/da/ Lei/ do/ Mun/do, (7 sílabas)
> no/ cam/po/ do/ Seu/ Pen/sar.../ (7 sílabas)
> Ve/lho/ ho/mem/ mo/rreu, / (6 sílabas) [Ve/lhoho/mem/ mo/rreu,/ (5 sílabas)]
> fi/cou/ o her/dei/ro/ fi/lho... (6 sílabas) (GARCIA, 2016, p. 32 – 33).

Nesse processo de interlocução e subjetividade, a contação equaliza personagens de forma metadiscursiva como no trecho que segue:

> Velho Camilo cantava o recitado do Vaqueiro Menino com o Boi Bonito. O vaqueiro, voz de ferro, pelo de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por vez 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 (ROSA, 2001, p. 261)

Rica em sua sensibilidade, a palavra ritmada exerce importante fator: despertar o poder harmônico da estória do velho agregado sobre o espírito do vaqueiro que, diante do poder mítico da narrativa, recupera o sentido primeiro de sua travessia.

> Cantar e brincar, hoje é festa... dansação. Chegou o dia declarar! A festa não é para se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
> - A boiada vai sair! (ROSA, 2001, p. 263).

Manifesta-se a potência da transformação, da possibilidade de inserção em um novo estado de existência. Ao revelar a condição intima do personagem, a

estória contada por Camilo instaura uma nova realidade para Manuelzão: aquela que, paradoxalmente dita, exprimiu o que até então era indizível.

> (...) João Urugem, o senhor de Vilamão, Lói, Federico Freyre, Promitivo, Chico Braaboz, o padre e tantos cantadores, vaqueiros que aparecem para a festa, todos funcionam como personagens-estado para qualificar Manuelzão. Vistos, na maioria das vezes, pelos olhos sensíveis de Manuelzão, os outros atores vão compondo um quadro que reflete especularmente sua personalidade e sensibilidade aguçadas – exceção feita a Joana Xaviel e o velho Camilo que, cada um à sua maneira, contam estórias e, por elas, transformam a ação (e não apenas a emoção) de Manuelzão. (BALDAN, 2007, p. 212)

Metamorfoses ocorridas, com outras perspectivas, Manuelzão-sujeito retoma boiada e veredas, se redescobrindo maior, alegre e em paz consigo mesmo e com os outros: “Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém apontava. A boiada fosse sair – ele abraçava o Adelço e Leonísia” (Rosa, 2001, p. 261).

MARCAS ENUNCIATIVAS EM *UMA ESTÓRIA DE AMOR*

Em *Uma estória de amor,* o enredo, transversado por romeiros, contadores, dançarinos, tocadores, intercala artesania poética erudita com tradição oral e saberes populares, o que lhe confere um sistema simbólico pendular entre o sagrado e o profano e, não raro, os amalgama em sua vertente mitopoética.

Manuelzão, vaqueiro já em idade madura, passa por questionamentos existenciais em que busca sentido para sua própria vida. Com alguns problemas de saúde e sentimentos recalcados na figura materna, prepara uma capela e sua inauguração como forma tanto de sacralização da vontade sua mãe, Dona Quilina, quanto de fundação de lugar de repouso.

Com a festa ritualizada, a composição do enredo é uma tradução do imaginário, lembranças e memórias de um vaqueiro que intenta criar seu próprio cosmos a partir da reunião de membros familiares, agregados, amigos e representantes do poder econômico local. Por esta via de reflexão, Samarra é a concretização de desejos tanto pretéritos como atuais.

De caráter notadamente inclusivo, a festa reproduz uma organização social e sua diversidade, porém, com Manuelzão no comando, do incomum ao

regular, temos ações da rotina, mas também atuações que excedem o habitual e propiciam ressignificações e vivências imaginárias.

De forma plural, “Em “*Uma estória de amor*”, o velho vaqueiro Manuelzão conduz a narrativa, mas isso só é perceptual pelo registro do linguajar típico de sua condição histórico–social e pelo correr de seus pensamentos” (Antunes, 2007, p. 33). Não obstante narrado em terceira pessoa, narrador onisciente, Festa de Manuelzão apresenta os elementos paradoxais característicos na poética rosiana.

Desse modo, utiliza os três recursos tipológicos discursivos, com expediente híbrido que resulta na aproximação com a personagem. Tal procedimento, contudo, não significa que se confundam, ao contrário, se com esta motivação os aspectos psicológicos afloram, de igual modo a fluidez que o discurso adquire, preserva a feição original da personagem.

Apesar da utilização do ponto de visão do protagonista, quando em face de relatos sobre sua localização, o perfil construído de Manuelzão ganha a objetividade do discurso indireto e traduz com grande sensibilidade o retrato da postura do vaqueiro.

> Manuelzão, ali perante, **vigiava**. A cavalo, **as mãos cruzadas** na cabeça da sela, dedos abertos, **só com o anular** da esquerda **prendia a rédea**. **Alto**, no alto animal, **ele sobrelevava** a capelinha. **Seu chapéu-de-couro**, que era o mais vistoso, na redondeza**, o mais vasto**. Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, cor de onça-parda (ROSA, 2001, p. 154). (Grifos nossos).

Observa-se que a descrição do personagem busca caracterizá-lo como líder e altivo, mas, ao mesmo tempo, situado culturalmente mediante o contexto construído e construtor de sua personalidade.

Com igual perspicácia, quando o foco é a ótica do protagonista, embora com o uso da terceira pessoa, uma voz latente e inquestionavelmente pertencente a Manuelzão vem à tona, o que indica a condição paradoxal do próprio narrador.

> **Se** esquecia. “Manuel Jesus Rodrigues”. – Manuelzão J. Roiz – **gostariapudesseter escrito** também debaixo do título da Santa, **naquelas bonitas letras** azuis, com o resto da tinta que, não por pequeno preço, da Pirapora **mandara** vir. **Queria** uma festa forte, a primeira missa (ROSA, 2001, 154). (Grifos nossos).

Embora o narrador com o protagonista se emparelhe, caracterizando-se assim o discurso indireto livre, o trecho evidencia o pensamento de Manuelzão. O uso da terceira pessoa: *se, gostaria, mandara, queria* compartilha com seu nome e seus desejos a sua perspectiva diante da capela e reafirma a voz do actante ainda que, formalmente, estejamos diante de um não-eu, não-aqui e um não-agora debreantes da enunciação.

O discurso indireto livre, comumente, é visto como aquele em que a separação das vozes é difícil, porém, para além da estrutura linguística, seu significado deve ser apreendido tanto pela significação dos elementos expressivos como pelo contexto dialógico em que se apresenta.

Desse modo, a dialogicidade em si extrapola o diálogo formal, contudo é nele que as condições de intersubjetividade mais se pronunciam. Assim, a escolha tipológica está para as condições específicas de relação discursiva mediante a intencionalidade que a subjaz. No caso do discurso direto, é por este intermédio que a dinâmica das relações interpessoais é discursivamente presentificada.

> Traziam gente de fora – **"Eh, Manuelzão, já fomos, já viemos**..." Tinham conhecido, de companhia, um sitieiro abastado, chamado seoVevelho, com seus filhos, tocadores de música. Esse homem arribava de longe, passou o rio, com sua comitiva, muito em cima, no Porto-do-Pontal-do-Abaeté. **Viera, por precisar de festa**. Traziam seus mantimentos, não incomodavam: - "**Refiro, refiro**..." "- **Pois é só se chegar, patrício amigo,** vosmecê com seus rapazes. **Fico muito satisfeito**..." (ROSA, 2001, p. 173). (Grifos nossos).

Dentre as poucas ocorrências de diálogos formais, tal construção, mais uma vez, assevera o caráter da festa e de Manuelzão. Suas vozes, na medida em que se multiplicam, - *Eh, Manuelzão, já fomos, já viemos; Refiro, refiro; Pois é só se chegar, patrício amigo* – apreende o racional e o sensível da festa e de seus participantes - *Viera, por precisar de festa*.

No caso específico de Manuelzão, o retorno explícito à enunciação marca efetivamente sua condição subjetiva visto que o referencia espaço-temporalmente. De fato, o conjunto desse procedimento, ao vincular as relações ao eu, o aqui e o agora - *Pois é só se chegar, patrício amigo, vosmecê com seus rapazes. Fico muito satisfeito*., opera por embreagem e testemunha, dessa forma, a intersubjetividade.

Em conformidade com a filosofia da linguagem bakhtiniana, essa prática comunicativa, ao dinamizar relações e, com elas, valores sociais, constitui o tecido dialógico da vida humana. Manuelzão, nesse sentido, enuncia não apenas sua condição de anfitrião e líder de sua comunidade, mas dialogicamente estabelece também a ampliação de valores em interação com membros de outros contextos.

A escrita rosiana, contudo, é plural. Conquanto os discursos indireto e indireto livre sejam predominantes, neles também a pluralidade vocálica se faz presente coletivizando as enunciações ainda que formalmente se coloquem como enunciados. Vejamos.

> Para a festa, **tinham lhe feito uma roupa nova**, de riscado escuroso, paletó, camisa e calça do mesmo pano áspero, muito durável. **Ele nada pedira**. Mas apreciara – e, que nem que um milagre o tivesse envolvido. Ficou com as mãos sobrando, **mudou o modo de sua seriedade**, se alisava. Não sabia como se permanecer. A nora de Manuelzão mandara costurar a roupa, e tudo correntio, sem menção, sem avisos, como fizera para o marido, o sogro, os filhos, **ninguém podia ficar sem terno novo para a festa**, **a caridade formava suas regras** num estipêndio vezeiro (ROSA, 2001, p. 168). (Grifos nossos).

A despeito de estarmos diante de enunciados, é perceptível a plurivocalidade. O narrador-enunciador predomina - *tinham lhe feito uma roupa nova, Ele nada pedira, mudou o modo de sua seriedade.* Entretanto, em *ninguém podia ficar sem terno novo para a festa*, ecoa das subjacências do discurso a voz de Leonísia. Essa intersecção semiótica pontua tanto o relato quanto a participação da nora do vaqueiro na cena enunciativa.

Esse procedimento discursivo atesta a diversidade vocal, mas também evidencia a postura enunciativa que, no caso de Leonísia, caracterizando-a, expõe na sequência seu modo de ser em *a caridade formava suas regras*. Desse modo, é plausível considerar que,

> A “palavra outra” é *palavra na palavra, enunciação na enunciação*, mas, ao mesmo tempo, é também *palavra sobre a palavra*, *enunciação sobre enunciação*. Tudo isso de que falamos é apenas um conteúdo do discurso, um tema das nossas palavras. Esse tema – apenas tema – pode ser, por exemplo, a “natureza”, o “homem”, a “oração subordinada” (um dos temas da sintaxe); mas uma enunciação outra não é apenas tema do discurso: esta, na sua independência, por assim dizer, pode fazer parte do discurso, da sua construção sintática como elemento constitutivo especial. Assim, a palavra outra conserva a própria independência na construção e no

> sentido, sem alterar, no entanto, o tecido verbal que a acolhe (BAKHTIN, 2010, p. 69). (Grifos do autor).

Ao se observar os vários procedimentos discursivos utilizados por Rosa, depreende-se que suas opções estilísticas buscam fundamentar a razão de ser dos personagens que, como seres de linguagem, tecem e são tecidos em um arranjo poético que prioriza cada e diversos elementos em sua composição.

A opção discursiva de Rosa indica sua intencionalidade em equilibrar narrador e narrado, dando, assim, objetividade ao primeiro e subjetividade ao segundo. Tal procedimento autentica, inclusive culturalmente, o modo de ser sertanejo de Manuelzão.

Quanto à categoria temporal em específico, o tempo discursivo, enquanto simulacro da ação humana, mostra o que foi ou o que será, mas, de fato, presentificado pela linguagem.

A busca por sua subjetividade é trabalhada por Rosa a partir de alguns procedimentos estéticos que englobam pluralidade, heteroglossia, polissemia e muitas vozes que atuam na construção enunciativa. Com relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres, fundamenta-se a alteridade e, consequentemente, a identidade tanto de Manuelzão como dos demais personagens.

Desse modo, é a polifonia que, nos postulados bakhtinianos é mais uma faceta da pluralidade discursiva, que vai transversar a narrativa literária, viabilizando o aspecto ativo do sujeito, o caráter relacional de sua construção e sua inserção social como um sujeito submetido ao ambiente sócio-histórico.

No caso de "*Uma estória de amor*", a história de Manuelzão e de sua subjetividade está correlaciona a história da construção de uma fazenda, de um nome, de uma família, de uma consciência, de uma festa, de *Uma estória de amor*, em que para o eixo da poética rosiana convergem figuras representativas da voz dos contadores de estórias como Joana Xaviele Camilo, do relato dos vaqueiros que se incorporam à festa, com ladainhas, rezas e quadras, fora a carta de Federico Freyre.

De igual modo, o vínculo poético com expressões populares faz coexistir em tensão o que está sendo narrado com a memória cultural que a tradição lhe afere e, de igual modo, a situa na construção subjetiva do grupo ao qual pertence.

> Só de se ver, no realegre, o Pruxe, o maior violeiro, com seu sobrinho Maçarico, o maior dansador. Desabusavam. Um abriu:
>
> ***E deveras, companheiro;***
>
> ***vem cantar aqui mais eu***
>
> Todos, em grito, forçavam o cantador a mais.
>
> ”- **Olerê, canta!...”** (ROSA, 2001, p. 210). (Grifos nossos)

Também do ponto de vista enunciativo, temos pluralidade tanto estrutural quanto expressiva ao atentarmos para *E deveras companheiro vem cantar aqui mais eu,* em que a subjetividade é posta, mas de forma interacional. Da mesma forma quando a enunciação se coletiviza em *Olerê, canta*.

Essa junção demonstra que,

> O cariz popular das estórias de Guimaraes Rosa, relacionado com temas, enredos, personagens e espaços, é reforçado por urn componente de primordial importância no seu universo literário. Trata-se da linguagem, cujas particularidades consubstanciam urn registro expressivo fortemente marcado pela tradição autóctone. (PETROV, 2006, p. 73).

Festa de Manuelzão propicia um coral de vozes diretamente relacionado à tematização festa e, ao fazê-lo, amalgama ações, paixões, mundo inteligível e sensível que permeiam a vida e os acontecimentos festivos, inclusive dialogando com o plano de expressão popular, como no trecho que segue:

> Mas as violas **repenicavam**:
>
> “O galo cantou na serra
>
> da meia-noite **p’r’o**dia
>
> O touro berrou na vargem
>
> no meio da vacaria
>
> **Coração se amanheceu**
>
> de saudade, que doía” (ROSA, 2001, p. 229). (Grifos nossos).

Diante das opções por cantigas, formas poéticas, histórias, temos o universo da oralidade não só formulando identidades como, pela vertente discursiva, pontuando uma presentificação, que lhe é inerente, ressoando pelo texto poético.

A partir do exposto, é de fundamental importância abordarmos diretamente dois processos constitutivos de *Uma estória de amor*: o intertextual e o

interdiscursivo visto que tais procedimentos, coordenados no enredo, fundamentam o percurso actancial e mnemônico do protagonista em sua trajetória enquanto ser de linguagem poética e, como tal, presentificação da realidade humana em seus sentimentos, aspirações e conflitos.

Esta lógica interna e a coerência entre as partes delineiam a estreita relação do enredo com a realidade sociocultural genética da criação rosiana, e não perde, em sua peculiaridade, uma concepção estética de ser-e-estar-no-mundo. Quanto à intertextualidade, como vimos, o texto rosiano incorpora outros textos, de origem popular, entrecruzando vozes e ramificando sentidos a partir de expressões diferentes entre si, mas coesas quanto ao contexto enredado.

Esta dupla articulação do intertexto, em *Uma estória de amor*, ocorre por influência e relação, ou seja, o diálogo ocorre tanto no nível da forma como do conteúdo e intercala formas expressivas, inclusive na narração como no exemplo a seguir.

> E gabar mais os sofridos – que de si já eram tantos – **"eh, mundão! Quem me mata é Deus, quem me come é o chão..." – como no truque.** Arre, o ruim, o duro da vida, é da gente. Não se destroca. Tudo tinha de ir junto. Como no canto do vaqueiro:
>
> "- Eu mais o meu companheiro
>
> vamos bem emparelhados:
>
> eu me chamo Vira-Mundo
>
> e ele é Mundo-Virado..."
>
> **Que nem o velho Camilo, até vinha à ideia** (ROSA, 2001, p. 177-178). (Grifos nossos).

O entremeio formal – prosa / poesia – atesta a inter-relação expressiva *"eh, mundão! Quem me mata é Deus, quem me come é o chão..." – como no truque.* Mas a reciprocidade, de igual modo, adentra o tema conforme podemos ver em *Que nem o velho Camilo, até vinha à ideia.*

Observe-se como o sujeito da enunciação se auto refere e como denomina o "companheiro" - *eu me chamo Vira-Mundo / e ele é Mundo-Virado*... Com a subjetividade definida – me ***chamo*** –, metaforiza o companheiro – ele ***é*** Mundo-Virado, e insere tanto a categoria de tempo, o agora (verbos no presente do indicativo) quanto a de espaço – Mundo-Virado que recebe personificação ao ser reportado com letras maiúsculas, nomeado.

Temos, contudo, dois sujeitos uma vez que estamos diante de duas enunciações que dialogam entre si - *Que nem o velho Camilo, até vinha à ideia.* Se o primeiro enunciador, da quadra popular, se constitui por embreagem – eu – aqui – agora, o segundo, debreado por um não-eu, pode ser depreendido na expressão - *até vinha* ***à*** *ideia* – se encaminhava para. Logo, estamos diante de uma intersubjetividade também.

Desse modo, se tanto manifestação como imanência fomenta intertextualidade, o interdiscurso é sua interface. A essa troca enunciativa corresponde um relacionamento discursivo em que vozes, no plural, transversam contextos de interação social.

No enredo, o processo de enunciação se vincula à relação dialógica na medida em que transita pela diversidade social de linguagens esteticamente compondo um todo como no caso da Décima do Boi e do Cavalo em que Camilo, atendendo a um pedido de Manuelzão, narra a saga do vaqueiro Menino.

> De jeito, que esse **vaqueiro de fora** montou no cavalo em que ninguém não amontava. Campeão, cavalo-de-fábrica. Pegou numa vara de ferrão, muito boa, que era do finado homem derribar. **Andava só pelos campos**, **se calando com o Cavalo**. Era aventurado nisso. Até se dizia que ele podia ser de seu tanto perturbado... **Tempo certo virá, que se saiba** (ROSA, 2001, p. 249). (Grifos nossos).

O enredo da Décima difere do enredo da Festa de Manuelzão, mas estabelece um mesmo contexto sócio histórico e cria pontes entre a caracterização do *vaqueiro de fora,* que *Andava só pelos campos, se calando com o Cavalo*, com Manuelzão. A cena enunciativa se situa no passado – *montou, pegou, andava*, mas se projeta para o futuro Tempo certo ***virá***, a partir do presente - que se ***saiba***.

Diante dessa reatualização da performance mitopoética, o contador prossegue:

> **O fazendeiro arrumou festa, tinham vindo violeiros**, assavam carne de capados. **Matou cento e dezoito bois, a cebôla se acabou, não havia sal que chegasse**, mandaram providenciar. As negras no almofariz. **Pediram auxílio de alegria.Os mundos reverdecidos**, desde as chuvas criadeiras. **Hora chegava** (ROSA, 2001, p. 251) (grifos nossos).

Nova interlocução se efetiva: a festa como espaço de ritualização – *O fazendeiro arrumou festa, tinham vindo violeiros*. Nessa atmosfera, em oposição à rotina de carência e de trabalho duro, se constrói uma experiência mais aventurada apesar de passageira - *Matou cento e dezoito bois, a cebôla se acabou, não havia sal que chegasse.*

O conjunto de representações, da Décima como de Samarra, que resulta é de ressignificação do espaço e do tempo sacralizados tanto pelo júbilo como pela esperança - *Pediram auxílio de alegria. Os mundos reverdecidos*, principalmente da parte de Manuelzão – *Hora chegava*.

Assim, a estória vai gerar em Manuelzão o bem-estar necessário diante de seus conflitos interiores e se coloca como uma espécie de retomada da identidade em que se resolve a tensão presente em toda a novela. Camilo, nestes termos, exerce a função de guardião da memória e propicia a restauração da harmonia do corpo e da alma do vaqueiro.

A sintonia discursiva entre esses seres de linguagem – Camilo e Manuelzão – indica que,

> [Nesse] enquadramento semântico, (...) os significados são constituídos a cada relação enunciativa pela referenciação aos interlocutores e ao contexto da enunciação. Um ato de enunciação é um ato de co-referência, de atribuição conjunta de sentido as palavras (MARTINS, 1990, p. 71).

Nesse processo plurivocálico, tais interlocuções, configuradas tanto pela tensão como pela abertura, revelam relações sociais efetivas, relacionadas à vida. Nelas, o contexto dialógico se torna significativo uma vez que os interlocutores interagem com igual direito à palavra, mantendo em relação ao outro sua autonomia e, ao mesmo tempo, constituindo-se como sujeitos numa relação de intersubjetividade.

O FEMININO EM UMA ESTÓRIA DE AMOR

O feminino, na literatura rosiana em geral, possui por excelência o traço da dubiedade conforme o apontam os estudos críticos de suas obras, principalmente

aqueles que tomam a relação literatura e gênero como viés de interpretação das criações do autor mineiro.

> A obra de Guimarães Rosa, entre outras características, primou por construir figuras femininas marcadas pelo erotismo. Algumas delas têm um erotismo explícito, enquanto outras o apresentam de forma indireta e ambígua. Na maior parte das vezes, ele se mostra como uma transgressão, que rompe o equilíbrio e o *continuum* da ordem social e pessoal em que vivem os personagens, devendo ser subjugada ou submetida a padrões aceitáveis (OLIVEIRA, 2002, p. 291-292). (Grifo do autor)

Este mesmo aspecto também pode ser encontrado em *Uma estória de amor.* O universo feminino, apresentado em seu plano geral, indica já no início do enredo que a relação de Manuelzão com as mulheres é notadamente de reserva.

> (...) revezando-se, mexia-se por lá multidão de mulheres, que colocavam os adornos. (...) Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea. Alto, no alto animal, ele sobrelevava à capelinha (...). Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda parte, muitas ele nem conhecia. Mas o acordo com que elas se juntavam, semelhantes batalhão de mutirão. À sonsa, queriam afastá-lo? Enquanto fora obra de roçar a marca, torar madeira e carrear o materiame, fincar os esteios, levantar os oitões, e terminar – ele mestreara. Mas entre homens, seus homens. Agora as mulheres tomavam conta (ROSA, 2001, p. 154)

Observa-se, desde já, o descompasso entre as figuras femininas e o protagonista. Habituado a comandar - *Manuelzão, ali perante, vigiava; no alto animal, ele sobrelevava à capelinha,* o vaqueiro não se coaduna ao feitio das mulheres - *Mas Manuelzão menos entendia o mover-se das mulheres*.

De fato, a construção de Samarra corresponde a sua constituição social, com toda diversidade que lhe é pertinente; sua inauguração festiva marca sua peculiaridade: o erigir do lúdico, do imponderável, da quebra de uma rotina que, para Manuelzão, correspondia tão somente ao trabalho.

Imerso nessa sua rotina, o trabalho, e sendo um solteirão não obstante a idade, o estranhamento do protagonista se avizinha da imaginação - *À sonsa, queriam afastá-lo?*, e conclama, ainda que mnemonicamente, sua paridade tanto com a lida diária como com seus comandados - *mestreara. Mas entre homens, seus homens*.

Essa ruptura do cotidiano, que também é uma ruptura de vida, desvela sentimentos, consciências que o vaqueiro quer controlar e, não podendo, se

estranha em seu próprio contexto. Este trecho da novela, e não apenas neste, nos indica dois aspectos a serem observados: ambos definidores do sujeito Manuelzão. O primeiro, de cunho sócio-histórico, diz respeito ao da dominação masculina e, por extensão, da sociedade patriarcal, ou seja, se relaciona com a sociedade útil e produtiva; o segundo, de foro psíquico, transversa as experiências fundamentais do protagonista, com destaque para as afetivas, que constituem a dimensão de seu existir humano, cujas presenças e/ou ausências se tornaram lugares de irrupção do impossível de simbolizar.

> (...) gastando um prazerzinho, tomara fôlego. Mas não bastava. Carecia de sagração, a missa. A festa, uma festa! Por si, ele nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa. Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa (ROSA, 2001, p. 157).

Encarcerado no simbólico, as experiências de vida de Manuelzão são, via de regra, caracterizada pelo dever e não pelo prazer, pelo lúdico, nestes termos, a festa de Samarra, pelas vias metafóricas, se define como ato inaugural em que os domínios do sagrado e do profano se amalgamam em um mesmo simbolismo.

Nestes termos, a festa de Manuelzão é uma consagração da vida na medida em que enfatiza as diversas dimensões da existência humana visto que registra os costumes de seus participantes, mas também promove o advento do novo.

Em *Uma estória de amor*, a sacralização introduz as três representantes femininas principais neste rito de passagem de ciclos na vida de Manuelzão. São elas Dona Quilina, a progenitora, Leonísia, a nora e Joana Xaviel, a contadora de estórias. Diferentes entre si, mas antecipadamente comungadas pela mãe, cada uma, a seu turno, vai pôr em evidência aspectos fundantes não só da trajetória, mas também do vir a ser do protagonista.

Em relação à Leonisia, Quilina diretamente se pronunciava,

> À mente, a mãe de Manuelzão reconhecia o tamanho da alma de toda pessoa, no disparo de um olhar. Sobre Leonísia, ela redisse: - “Esta procede produzindo de si, certa no esquecível e no lembrável...” – e não dosou o bem-querer, que era para uma neta, para uma filha. (ROSA, 2001, p. 184).

Quanto à Joana Xaviel, de maneira indireta, a enunciação era,

> Joana Xaviel sabia mil astúcias. Seduzia – a mãe de Manuelzão achou que ela tivesse a boca abençoada. Mel, mas mel de marimbondo! Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava,

> adulava. Nem era capaz de ter chegado simples para a festa, como os outros (...) (ROSA, 2001, p. 187).

Observe-se, contudo, que, enquanto a fala sobre Leonísia interpõe discurso indireto com direto, a que se refere à Joana é totalmente discurso indireto. Ou seja, estamos de fato diante de um enunciador específico, Manuelzão, atesta-o a expressão – *À mente* que pertence ao protagonista visto que este se encontra em um lugar contíguo à cozinha, onde ambas – Leonísia e Joana se encontram, escutando-as.

Nestes termos, se evidenciam o jogo de valores atribuídos às duas mulheres. Para Leonísia – *certa no esquecível e no lembrável*, para Joana – *Essa se fingia em todo passo, muito mentia, tramava, adulava*. São atribuições opostas, mas que traçam o caráter dúbio também conferido ao vaqueiro, porém em seus atributos íntimos, subjetivos.

No que diz respeito à apropriação da palavra ou dos pensamentos maternos, mesclados aos seus próprios, temos, ainda, novos traços definidores de Manuelzão como em - *não dosou o bem-querer, que era para uma neta, para uma filha*, ou em - *Joana Xaviel sabia mil astúcias. Seduzia*. Tais expressões nos trazem dois indícios complementares. Retrospectivamente, astúcias e seduzia assim como neta e filha são significantes denunciadores da atividade mental do protagonista que, estando em uma fase de redefinição de sua trajetória, busca, consciente e/ou inconscientemente, novas e precípuas condições.

A estes investimentos psíquicos corresponde a,

> Um dos princípios que regem, segundo Freud, o funcionamento mental; a atividade psíquica no seu conjunto tem por objetivo evitar o desprazer e proporcionar o prazer. Na medida em que o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação e o prazer à sua redução, o princípio de prazer é um princípio econômico (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 466)

Enfim, pode se entender que as três mulheres, ainda que com perfis diferenciados, no que diz respeito às representações de feminino para Manuelzão, estão interligadas, há uma cadeia associativa entre elas do ponto de vista do psiquismo do protagonista.

Há que se destacar, portanto, que tanto Leonísia quanto Joana são referências maternas, e ambas intérditas como a própria mãe, Dona Quilina. A própria Samarra é um projeto cuja gênese é parcialmente vontade materna, o que

confere ao vaqueiro um aspecto notadamente edipiano, conforme o coloca Vasconcelos ao se remeter à família engendrada pelo protagonista.

> O drama de Manuelzão apresenta, ainda que de forma oblíqua, ressonância do mito de Édipo. Não é acidental que ele apareça ao longo de todo o texto com um ferimento no pé, a que se refere o narrador tantas e repetidas vezes: “machucado num pé”, “pé doente”, “dor de ferroada no machucado do pé”, “pé doesse”, “arrastava a perna”, “o inflamado do pé doía”, “o pé-me-dói”. Não por acaso, é também o pé que acaba metido “no frescor lameal”, no episódio do riachinho (VASCONCELOS, 1997, p. 86)

As reiteradas referências ao pé doente e, principalmente, o incômodo em função de dores e sua relação com o mito grego se traduz também pela etimologia do nome Édipo, (em grego antigo: *Οἰδίπους*, https://pt.wikipedia.org/wiki/Translitera%C3%A7%C3%A3o*Oidípous*) cuja significação é “o de pés furados” ou “pés inchados”, e metaforicamente remete a “aquele que caminha errado ou toma caminhos equivocados”.

No enredo da novela em questão, outro dado confirma essa leitura, a visão que Manuelzão tinha do pai, como podemos observar no trecho que segue.

> Até para sofrer, a gente carece de quietação. Para sofrer com capricho, acondicionado, no campo de se rever. Viageiro vai adiando. Só o medo da miséria do uso – um medo constante, acordado e dormindo, anoitecendo, amanhecendo. Já o pai de Manuelzão tinha sido roceiro, pobrezinho, no Mim, na Mata. Todas terras tão diferentes, tão longe daqui, tão diferente tudo, muita qualidade dos bichos, os paus, os pássaros. Mas o pai de Manuelzão concordava de ser pobre, instruído nas resignações; ele trabalhava e se divertia olhando só para o chão, em noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana, e cuspia muito. Tinha medo até do Céu. Morreu (ROSA, 2001, p. 175-178).

O que se depreende do relato é que o pai era uma referência de derrota. Nenhum valor positivo a ele é conferido, principalmente se considerarmos o valor que o trabalho e as conquistas tinham para o vaqueiro. Por esta via de reflexão, entende-se que a condição edipiana atribuída a Manuelzão, embora centrada nas condições socioeconômicas, revelam o percurso de sua formação e os aspectos a ela atrelados.

De todo modo, os efeitos sobre sua existência vão não só conduzir seu convívio social, mas também, e principalmente, defini-lo enquanto sujeito do desejo. Entende-se, portanto, que,

> O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo. (...) a

> palavra Édipo acabou substituindo a expressão complexo de Édipo. Nesse sentido, o Édipo designa, ao mesmo tempo, o complexo definido por Freud e o mito fundador sobre o qual repousa a doutrina psicanalítica como elucidação das relações do ser humano com suas origens e sua genealogia familiar e histórica. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.166).

Em vista disso, ao considerarmos que o homem nasce em uma ordem humana que lhe é anterior e é introduzido em uma ordem social pelas vias da linguagem e da família, entendemos que a trajetória de Manuelzão é marcada por insatisfações primárias – materiais e psíquicas, cujos desdobramentos se alocaram tanto na esfera do desejo como no campo do representacional.

Do ponto de vista da esfera do desejo, suas ações vão ser direcionadas ao afeto, principalmente pela mãe, da perspectiva da representação, suas metas estarão vinculadas ao trabalho ainda que duro, pois está movido pelo anseio de uma vivência de satisfação. Em conjunto, estes dois parâmetros estruturais de sua subjetividade formam uma interface que, pelo viés psicanalítico, denomina-se princípio de realidade, qual seja, base reguladora que, formando par com o princípio de prazer, busca a satisfação mediante as condições impostas pelo mundo exterior. (Laplanche &Pontalis, 1983).

A partir dessa dualidade entre afeto e representação, temos o quadro das pulsões inerentes à trajetória de todo e qualquer ser humano e que, no caso de Manuelzão, vão direcioná-lo, primeiro, ao projeto de estabilidade material, depois a insatisfação e busca de supressão de necessidades íntimas como família e vigor físico, conforme podemos observar.

> Manuelzão trabalhava para Federico Freyre (...) e valia como único dono visível, ali o respeitavam. Às horas, quando na bôa mira dum sonho consentido, ele chegara mesmo a sesobre-ser, imaginando quase assim já fosse homem em por e rico, com suas apanhadas posses. Um dia, havia de. Sempre puxara por isso, a duras mãos e com tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando (ROSA, 2001, p. 158).

Atingidos alguns objetivos, outros se impuseram.

> Os longos cochos, nodosos, cavalos em irregulares troncos, ficavam à sombra delas. Enquanto os bois comiam, as florihas e as folhas caiam no sal. Mas desde o começo Manuelzão conheceu que, para fundar lugar, lhe faltava o necessário de alguma espécie. Sentiu-o, vagarosamente. (...) E resolveu um recurso. (...). Talvez na ocasião tivesse imaginado que Samarra ia ser seu esteio de pouso, termo de destino. E ele mesmo, nas entradas, se louvou de ter conseguido reunir para si aquela família de tardezinha (ROSA, 2001, p. 160-161).

A carga energética que sustenta a trajetória humana, contudo, carece tanto da atividade motora do organismo como do funcionamento psíquico.

> Dera de ser também nessa época que um argueiro, um broto de escrúpulos, se semeara no juízo de Manuelzão? Quem sabe não fosse. Se ele mesmo às vezes pensava de procurar assim, era mais pela precisão de achar um começo, de separar alguma data a montante do tempo. De todo não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo. Resistiu (ROSA, 2001, p. 164).

Fundamenta-se, desse modo, a pulsão como estímulo cujo efeito provocado, tira o sujeito da "área de conforto", para inseri-lo em uma demanda de busca pela satisfação em face do desejo por vários e instáveis objetos. Assim, a satisfação atingida é sempre parcial e, de igual modo, sucessivamente transitiva.

Conforme definição freudiana, a pulsão é

> (...) um conceito situado na fronteira entre o mental e o somático, como representante psíquico de estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente, como uma medida de exigência feita à mente no sentido de trabalhar em consequência de sua ligação com o corpo (FREUD, 1996, p. 127).

À proporção que Manuelzão ia se assenhorando de sua trajetória, novos propósitos se lhe foram apresentando em desafio contínuo: a terra, a família, o corpo. O protagonista, conquanto vitorioso em seus fins primeiros, teve novas formulações de desejos que se afiguravam um movimento psíquico em direção à identidade.

Enquanto personagem fictício, mas também para além dele, Manuelzão é índice metafórico do homem enquanto ser estruturado enquanto linguagem. Nestes termos, seu percurso se define enquanto sujeito que circula pela verdade, ou significação profunda, enquanto questão fundamental de sua existência.

Assim posto, é por intermédio da significação que ocorre a inscrição do homem na origem da sua história, cujas manifestações, inscritas na ordem edípica, incidem sobre sua estrutura. É por via desta reflexão que Lacan, a partir do signo linguístico, fundamenta a estruturação subjetiva, associando linguagem e alteridade.

Nesta perspectiva estruturante, Lacan propõe a tríade simbólico, imaginário e real. O simbólico é o campo da linguagem, dos conceitos que vão se transformando em símbolos pelas vias da interpretação. Enquanto sistema de representação, signos e significantes determinam o sujeito visto que o torna

referente, consciente e inconscientemente, viabilizando sua simbolização, logo sua participação social.

Na esfera do imaginário, estão demandas e, consequentemente, frustrações, uma vez que comporta anseios realizáveis ou não. Posto que o reconhecimento, leia-se sucessos, conquistas, e a aceitação são fatores essenciais em nossa natureza, pertencem ao campo imaginário, tristeza, dor e sensação de abandono que, sob as formas de satisfações e/ou frustrações, vão compondo nossa maneira de interagir com o mundo.

O real, por sua vez, corresponde à autonomia, pois se esquiva tanto do desejo como do poder. Instintivo, do ponto de vista da Psicanálise, é um conceito que produz uma significação diferente do que denominamos realidade. Por sua condição fenomênica, o real não permite simbolizações exclusivas.

Nestes termos, D. Quilina, a mãe, corresponde ao simbólico uma vez que se situa no campo dos desejos e realizações do vaqueiro tanto como pessoa quanto como profissional.

> Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquele patamar meio confortado. (...) Dali, ia mais em riba. Tinha certeza. E na Samarra todos enchiam a boca com seu nome: de Manuelzão. Sabiam dele. Sabiam da senhora sua Mãe; dona Quilina, falecida. Sua mãe, que, meses antes, velhinha viera para aquele ermo, visitando-o. Pudera ir busca-la, enfim, era a primeira ocasião em que se via sediado em algum lugar, fazendo de meio-dono. E ela pensara até que ele fosse dono todo. A mãe apreciara aquilo, o Baixio da Samarra, a Vereda da Samarra, o território (ROSA, 2001, p. 158-159).

Observe-se que a relação entre a realização dos desejos, dos projetos afetivos, vinculados ao trabalho filial, também conformam persistência, perseverança, esperança, transversadas pela motivação materna.

Não obstante as realizações de Manuelzão se darem por sua atuação social, logo vinculadas às suas potencialidades reais, a imagem da mãe está ligada à inauguração da capela, qual seja, ao sagrado e em sua peculiaridade mítica, ou, retomando, edípica.

O enredo ainda comporta uma “substituição” para a falecida progenitora, Leonísia, a nora, que, relacionada ao imaginário do protagonista, é inserida em um quadro subversivo da ordem, com atributos de ambição e desejo.

> Agora, tinham acabado de contar as estórias, ido se deitar, não sobrava mais conversa na cozinha. Leonísia já devia de estar em cama, junto com o Adelço, só ele tinha o direito de olhar a formosura alegre de Leonísia. Mesmo de pensar, mesmo de reparar no rosto,

> no descanso de Leonísia. Deus de lei. Maus pensamentos. A Leonísia devia de ter permanecido sempre exata donzela formosa, não se casado com ninguém (ROSA, 2001, p. 197)

Observe-se que a nora está definida pela aparência – *formosa*, indicando assim que a visão de Manuelzão em relação a Leonísia está preponderantemente relacionada à imagem de mulher que, respeitadas as diferenças com a genitora, corresponde a aquela que cuida. Somente a título de lembrança: a mulher de Adelço era prestativa a ponto de cuidar do pé machucado do sogro.

Se mãe e nora desfrutam do "assumido" bem-querer de Manuelzão, o mesmo, aparentemente, não ocorre com Joana Xaviel, a contadora, cuja performance corresponde ao real. De fato,

> Imaginariamente, relações intrincadas se insinuam, sublinhando a interdição do "incesto", jamais verbalizado. A lei paterna (Deus) introduz o corte no desejo pela mãe e sua continuidade simbólica (a *filha*-Leonísia) – segredos invioláveis, ligados como se verá, ao universo "disruptivo" de uma singular contadeira (PASSOS, 2000, p. 126) (grifo da autora).

Apresentada à margem de valores e normas daquela organização social, Joana tem postura singular e, dentro do enredo, vai ser mola propulsora para redirecionamentos até então insuspeitos.

> Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por ai, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias – gerava torto encanto. A gente chega se arreitava, concebia calor de se ir com ela, de se abraçar. As coisas que um figura, por fastio, quando se está deitado em catre, e que, senão, no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha! (ROSA, 2001, p. 189).

Vinculada aos aspectos mais internos do protagonista, Joana se afigura uma espécie de "fantasma". Também avaliada por imagens – *remoçando beleza, um endemônio de jeito por formosura*, a contadora favorece visões fantasiosas – *a gente recebia um desavisado de ilusão, gerava torto encanto*.

Como tal, Joana foge das representações, se configura em formas, ou significantes, cujos sentidos não se coadunam a valores instituídos - *Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por ai, sem dono, em cafuas*, mas com potência arrebatadora - *A gente chega se arreitava, concebia calor*

de se ir com ela, não obstante a visão infame que proporciona - *no meio dos outros, em pé, sobejavam até vergonha!*.

Desse modo, se o simbólico é ordenador, o imaginário, ilusório, o real ganha fórum de impossibilidade de representação. A despeito dessa condição,

> Utilizado no contexto de uma tópica, o conceito de real é inseparável dos outros dois componentes desta, o imaginário e o simbólico, e forma com eles uma estrutura. Designa a realidade própria da psicose (delírio, alucinação), na medida em que é composto dos significantes* foracluídos (rejeitados) do simbólico (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 645)

Nestes termos, Joana representa novas possibilidades.

> Joana toma a palavra, desencadeando novas vertentes, responsáveis pelo entrelaçamento do folclore e "casos pessoais": o do veredeiro/rejeitado "que queria vergonha com ela", tentando assombrá-la depois de morto, mescla-se aos predominantes fragmentos de vida pretéritos e atuais do administrador. Matéria de sua própria ficção, tais dados se configuram desde as primeiras linhas, mas crescem a cada cantiga ou quadra e ganham rearranjos por meio de associações acordadas pela voz da "capioa" (PASSOS, 2000, p. 176).

A partir da atividade de contar de Joana, a função fundamental na narrativa vai ser exercida por Camilo que, como ela, estava à margem dos valores positivos cultivados naquele grupo social. Não sem razão, há uma insinuação de relacionamento entre ambos, questionado inclusive pelo próprio Manuelzão.

Por assim dizer, Camilo, metaforicamente, assume o papel de substituto na função paterna. Se desde sua chegada, sua identidade oscila entre o ser e o parecer, à medida que o enredo vai se desdobrando, a ele pertencem alguns episódios ora poéticos, ora eivados de sabedoria.

> (...) que era só alguém pedir, e ele desplantava de recitar, em qualquer dia de serviço, ali no eirado, à beira de um cocho: - *"O bicho que tem no campo, o melhor é siriema: que parece com as meninas, roxeando as cor morena..."* Sempre não sorria, nunca, e mesmo rir não ria; teria constantemente receio de que o tomassem por menos. Repetia ligeiro as coisas demoradas: - "*Suspiro rompe parede, rompe peito acautelado; também rompe coração, trancado e acadeado..."* (ROSA, 2001, p. 181). (Grifos do autor)

Mesmo Manuelzão se intrigava diante de sua figura que, progressivamente, vai se avultando, conforme podemos observar: "era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vezes **a gente fitava nele e tinha a vontade de tomar-lhe a benção**" (ROSA, 2001, p. 165) (grifos nossos).

> Tinha seus ares. A gente se alembrando – o pau-d'alho: que em certas árvores dessas, na idade, a madeira de dentro toda desaparece, resta só a casca com os galhos e folhas, revestindo um oco, mas vivos verdes! Mas, por que era que a gente havia de tanto reparar, tanto notar, no velho Camilo? (ROSA, 2001, p. 210)

Do ponto psicanalítico, a figura do velho Camilo metaforiza a re-entrada do sujeito Manuelzão em uma ordem não edípica, simbólica sim, mas não definida pelo desejo da mãe. Finda a fase edípica, recuperando aqui no enredo, o protagonista abraça nora e filho e retoma sua identidade de vaqueiro.

A este percurso desde a idolatria à mãe e a necessidade de autoidentificação, denomina-se recalque.

> Para Sigmund Freud, o recalque designa o processo que visa a manter no inconsciente todas as ideias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. (...) [Diz respeito à] nossa repulsa a admitir algum aspecto penoso da realidade (ROUDINESCO & PLON, 1998, p.647)

Ato sintomático ocorre quando o próprio capataz lhe solicita uma estória. Aliás, não só solicita como conclama todos para a audição, fazendo com que a figura de Camilo ocupe a centralidade.

> No conjunto da saga rosiana do sertão, o *Romanço do Boi Bonito* dramaticamente se representa na acepção objetiva e subjetiva do genitivo. Objetivamente, o texto romanesco se refere ao Boi transfigurado em sua aura sagrada. Subjetivamente, porém, o Boi Bonito pronuncia a palavra cantada, assumindo a função mitopoética do cantor de sua própria saga. (SOUZA, 2008, p. 149).

A mensagem do velho Camilo é assimilada pelo protagonista, se efetua a transformação, Manuelzão encontra a si mesmo.

LEITURA DE "O RECADO DO MORRO"

O recado do Morro, primeiro texto do volume No Urubuquaquá, no Pinhém, retrata, como via de regra em Corpo de Baile, diversos temas que

Guimarães Rosa explora em suas obras como a loucura, a descoberta da poesia e a viagem; com ênfase no poder mítico da linguagem assim como da existência humana, muitas vezes, caracterizada pelo viés metafísico.

No conto, Guimarães Rosa empreende a revitalização da linguagem a partir do tema da viagem. Sob a forma de uma expedição, ocorre a transformação de um contar, mediante recado emitido pelo Morro da Garça.

O espaço físico se constitui de paisagens naturais, mas temos também um espaço simbólico que, em relação ao tempo, remonta às origens. As personagens-viajantes deslocam-se no espaço buscando, nesse gesto, a revisitação de determinados valores que serão ressignificados à proporção que ocorre a transformação do real em estória, em mito.

No que diz respeito às paisagens naturais, Recado do Morro evoca uma releitura dos espaços físicos enquanto alegoria do Brasil em função do deslocamento geográfico do grupo guiado pelo protagonista-enxadeiro.

O personagem principal, Pedro Orósio, representação da terra, é interpelado pelo Tempo (Ivo Crônico), elevado a amadurecer, em um processo de transformação. A mutação do recado é também a mutação de um sujeito visto que na medida em que o recado viaja até ser transformado em canção, também o protagonista vai refletindo sobre dimensões até então inexploradas de sua experiência de vida.

Por via deste viés, temos o homem se situando a partir da linguagem e das interações e, neste percurso, definindo a si próprio. Em conformidade com isto, ratifica-se que “o homem é um ser de linguagem”, plural e intercambiável, ou seja, de linguagem, de interações.

Em face desse intercambio mútuo, entendemos que as palavras, os discursos dos outros trazem consigo a sua expressão, seu viés valorativo que assimilamos, reelaboramos e acentuamos, em consonância, portanto, com o conceito de enunciação bakhtiniano (2006, p. 295)

Decorrente dessa interação, o conceito de dialogismo, que não está reduzido à ideia de um diálogo face a face entre interlocutores, mas sim entre discursos, subsidia-nos no entendimento do interlocutor enquanto discurso posto que redimensiona as relações intersubjetivas.

Quando da viagem do recado, temos a vida mediada por textos ora absorvidos, ora desconstruídos, mas sempre transversados por processos de significação e de comunicação aludidos.

No processo da transformação do recado, verifica-se a ocorrência dos fenômenos linguístico-textuais: a intertextualidade e a interdiscursividade. A cada retomada da mensagem do Morro, seus narradores – os denominados recadeiros – marcam sua textualidade tanto com o que recebera como o que vai transmitir, imprimindo em seus textos o conteúdo adquirido, mas também expressões próprias de sua identidade.

No plano geral, o enredo tem por contexto o espaço do sertão rosiano cuja configuração mítica se liga à transcendência da metafísica, recorrendo aos limites da linguagem através de sucessivas recontagens da mensagem emitida.

Quanto aos relatos, estes comportam, no mínimo, duas vozes, a que foi incorporada e a transmissora. No conjunto, todos apresentam a interdiscursividade uma vez que partem de um discurso anteriormente manifesto. A intertextualidade, por sua vez, ocorrerá em alguns deles à proporção que, recontextualizando a mensagem, remetem-na a outras referências textuais.

Há que ressaltar, portanto, que ao reconstituir o dito em um novo dizer, os recadeiros primam pela alteridade visto que refletem uma anterioridade e refratam sua atualização. Diante de tal processo, todos os envolvidos na situação enunciativa têm suas identidades fundamentadas nesse processo de alteridade.

Assim, a relação dialógica estabelecida nesta reciprocidade enunciativa tanto compõe os interlocutores no enunciado como na intersubjetividade e viabiliza suas subjetividades enquanto reconhecimento de si e do outro.

A subjetividade, contudo, possui contornos insondáveis a primeira vista, principalmente ao considerarmos que a arte verbal – literatura, opera com a palavra em seus aspectos moventes, cambiantes e criadores. Nesta, para além do primado cartesiano, afloram significações reveladoras das dinâmicas mais recônditas dos seres humanos.

Conforme já apontado pela crítica[4], em Guimarães Rosa, as expressões figuram aspectos para além e aquém das amarras simbólicas em seu sentido cotidiano e regulamentado. Particularmente em *O recado do Morro*, o texto manifesto indicializa conteúdos latentes também constituintes do território da subjetividade, sob o aporte da condição mítica.

Ao se constituir com focos narrativos diversos – discursos direto, indireto ou indireto livre, o enredo requer uma hermenêutica dinâmica em que fronteiras de saberes diversos precisam ser fluidas e, ao mesmo tempo, complementares. Nesse sentido, as noções de sujeito e subjetividade implicam representações psíquicas, pulsões e registro do simbólico, em seu sentido psicanalítico, para contemplar experiências fundamentais dos personagens.

Na medida em que loucos, místicos, desviantes, inadequados compõem o quadro de personagens nas obras de Guimarães Rosa em geral e em *O recado do Morro* em específico, estamos diante de subjetividades singulares e distanciadas em boa parte do indivíduo moldado apenas pela razão.

> Personagens marginais (na obra), imperfeitamente absorvidas pelo convívio social ou nada tocadas por ele: crianças, loucos, mendigos, cantadores, prostitutas, capangas, vaqueiros. Eles é que formam o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e plateia. O autor e as personagens nunca são completamente distintos. Usam a mesma língua, a ponto que volta e meia aquele passa a palavra a estas sem que se note qualquer mudança de plano (RONAI apud ROSA, 2001, p. 18).

No enredo em questão, como veremos, a noção de indivíduo, marcado pelas noções de identidade, autonomia e interioridade psíquica de sujeito, é constituída por ou indissociada de uma coletividade que evoca um passado coletivo, das chamadas sociedades tradicionais, em que há uma memória coletiva ou mítica, mas também composta por formas de ilusão que, ao final, se emparelha à própria condição peculiar da criação poética.

De fundamental importância enquanto elementos estruturantes no conto, a terra, com o meio físico assumindo status de quase-personagem – Morro da Garça, o homem, indissociado da terra e, ao mesmo tempo, transverso por incoerências e paradoxos próprios da existência humana – Pedro Orósio, e a luta,

[4] Antonio Candido, Pedro Xisto, Augusto de Campos, Cavalcanti Proença, Paulo Ronai, entre outros.

seja pela sobrevivência material ou pela vida, em seus aspectos interiores, caso de Pedro e Ivo, *O recado do Morro* transversa espaço e tempo sob a forma de rotas existenciais, pelas vias de transformações de individualidades coletivamente.

De igual importância também, é registrarmos o tratamento de sacralização que a natureza recebe na narrativa, conforme já pontuado[5]. Neste processo, a dicotomia homem / natureza é diluída em cenas enunciativas marcadas pelo intercambio e pela diversidade característica do sertão mineiro.

No enredo, temos não só um recado cuja gênese é a natureza, como a própria viagem de homens e do recado transita vários espaços naturais com os quais os seres humanos comungam. Acrescente-se que é nos arredores da igreja que o recado vai pontuar a criação poética capaz de fazer inteligível a mensagem para seu destinatário.

Inerentes ao fazer literário do autor mineiro, planos metafísicos e poéticos entrecruzam a problemática do ser, do humano, do bem e do mal, através da combinação icônica entre palavras e paisagens, associadas ao campo lexical da transcendência em suas conotações míticas, conforme acentua o próprio Rosa[6]. Em meio a este cenário, é sempre o humano social e profundo, portanto, sagrado que temos, uma vez mais, um itinerário denso intitulado "*O recado do Morro*".

PEDRO ORÓSIO-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES

O enredo do conto se centra no recado vindo do Morro da Garça para Pedro, o protagonista, porém, a princípio, ele não a entende de forma que, enquanto guia da comitiva que transversa o sertão, segue sua viagem com os cinco primeiros membros - ele, Pedro Orósio, SeoOlquiste, Frei Sinfrão, SeoJujuca do Açúde e Ivo Crônhico, porém, agora, há mais um componente, o recado, que terá nas figuras de recadeiros "canais" de veiculação da mensagem.

---

[5] Referimo-nos à nossa pesquisa, por ocasião do mestrado: A viagem e o relato de viagem em *O recado do Morro* de João Guimarães Rosa. PUCSP, 2010.

[6] Ver: Aguiar, Marcia Valéria Martinez de. Metafísica e poética na correspondência de João Guimarães Rosa com seus tradutores. Manuscrita – revista de crítica genética, nº 25, 2013, pp. 19-30.

Dessa forma, podemos entender o texto poético da seguinte maneira,

> Um exemplo do imaginário restaurador de Rosa pode ser vislumbrado na novela "*O recado do Morro*", onde palavras da terra, grito e canto territorial, desencadeiam um acontecimento microscópico que estremece o equilíbrio do poder local, despertando vozes silenciadas de seres periféricos esquecidos da história. (SCARPELLI, 2000, p. 190).

Conforme poderemos verificar, este movimento de criação constante potencializa feitos e efeitos tanto no enredo como na participação efetiva do leitor, como no trecho que segue.

> E Pedro Orósio, subido em sua fiúza, dava resposta de claro rosto. Tinha medo de ninguém, assim descarecia de fígado ou de peso de cabeça para guardar rancor. Contentava-o ver o Ivo abrir paz; coisa que valia nesse mundo era se apagarem as dúvidas e quizilas. Toda desavença desmanchava o agradável sossego simples das coisas, rendia até preguiça pensar em brigar (ROSA, 2001, p. 16).

Não obstante a condução pertença ao protagonista, ela se restringe a elucidar o ponto de vista deste – Pedro Orósio, sem antecipar tanto seu pensamento posterior quanto daquele – Ivo Crônhico, a quem faz referência.

De igual modo, a interação entre os membros da comitiva guarda as peculiaridades de cada personagem.Mesmo quando os focos se emparelham, as marcas de cada subjetividade são preservadas como no trecho que segue.

> Pedro Orósio queria andar a folego, singular, com muita perna e muito braço, sem cuidando; daquela estatura de passo, nenhum podia com ele emparelhar. – "que é isso, gente? Tão me levando de charola? Deixa de enrolo..." Todos davam a ele a confirmação do riso. – "Vamos ir, vamos determinar..." – o Ivo Crônhico falava, o Ivo era o cabecilho. Carecia de ordem, porque tinham estado bebendo. O Martinho vinha com uma lata com comida de farofa, comia dela com uma colher. (ROSA, 2001, p. 71).

Com um narrador atuando predominantemente na 3ª. pessoa, o enredo trabalha a caracterização das personagens sem, no entanto, invadir suas interioridades, é caso em particular de Ivo Crônico, cuja apresentação obedece tanto ao estilo sutil de Guimarães Rosa como à necessária adequação à performance do personagem.

No que diz respeito à comitiva, a este cortejo corresponde uma trajetória a ser percorrida em vários sentidos dentre os quais se destaca o geofísico, com acentuada relevância formal e expressiva para o Morro da Garça.

Em decorrência da gênese do recado, teremos, como já mencionado, os recadeiros que, por sua vez, dão outra faceta à condição narrativa. O narrador extrapola a visão de Pê-boi; ao pontuar as *performances* destas personagens, temos uma espécie de foco narrativo subentendido ou paralelo ao campo de visão do protagonista.

Gorgulho é apresentado pelo narrador da seguinte forma: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas (...). O nome dele, de verdade, era Malaquias”. (ROSA, 2001, p.37). Considerando-se que o nome “Malaquias” significa mensageiro, e sendo este comparado a um garatujo, o que nos remete a “garatuja”, podemos entender que se trata da escrita primordial.

A interação de Pedro com o primeiro recadeiro se dá da seguinte forma:

> O Gorgulho persistia calado, amarrada a cara. Gastara voz, saíra de si, agora estava aquietado, cansado quem-sabe. De tão alto em sua estima, e cerimonioso, ganhava meio parecença com algum bicho, que nunca demuda de suas praxes.
> (...)
> **Mas** Pedro Orósio tocou ajuda: - “Ele gosta de mim” – disse. – “É meu amigo...”; e, sem pau nem pedra, fez o velhouco vir à fala, repedindo, nome do frade, que ele quisesse de bem se chegar e emparelhar caminhada. (ROSA, 2001, p. 22). (Grifo nosso).

Apesar de Pedro e Gorgulho se situarem no mesmo campo semântico, pedra / pedregulho, a interação entre eles é superficial quanto ao recado transmito por intermédio do segundo, por sinal, um morador em uma lapa.

No que diz respeito ao próximo recadeiro, Catraz – Qualhacoco – Ziquia, também morador em uma lapa, é irmão de Gorgulho e recebe dele a mensagem. O narrador o apresenta da seguinte forma:

> (...) veio chegando, saco bem mal-cheio às costas e roupinha brim amarelo de paletó e calça, um camarada muito comprido, magrelo, com cara de sandeu – custoso mesmo se acertar alguma ideia de donde, que calcanhar-do-judas, um sujeito sambanga assim pudesse ter sido produzido (...) (ROSA, 2001,p.56).

Diante do relato de Catraz, o protagonista assume novamente a indiferença.

> SeoOlquiste agora desenhava na caderneta as alpercatas do Catraz, era o que ele portava de mais imponente. E Pedro Orósio mesmo se esquecia, no meio-lembrar de uma coisa ou outra, fora do que o Catraz estivesse dizendo. (ROSA, 2001, p. 37-38)

Se de um lado, embora semanticamente parelhos – Pedro / Gorgulho / Qualhacoco – a comunicação não se efetiva, até pelo fato de o referencial ser abordado de modo incomum, de outro, a própria voz, sob a forma de mensagem ainda cifrada, acompanha o protagonista.

Neste percurso, quando na fazenda de Dona Vininha, o interlocutor de Pedro será Joãozezim, porém o referencial – uma moça bonita, não diz respeito ao recado, mas a outra faceta de Orósio, o sedutor/seduzido.

> Ali era uma varanda abastante extensa, SeoOlquiste, frei Sinfrão e seoJujuca formavam roda com a dona Vininha e seu Nhôto, marido dela. Por quanto, em outra ponta, Pedro Orósio conversava com o menino Joãozezim – a meio de saber notícia daquela mocinha completa, cujo nome dela era Nhazita. Pedro Orósio podia notar – e, até, sem nada dizer, nisso achava certa graça – que o Ivo se desgostava, sério, de que ele caprichasse tanto interesse nessas namorações. (ROSA, 2001, p. 34).

Joãozezim, por sua vez, é menino da fazenda de D. Vininha e destinatário por ora da mensagem de Catraz. Importante observar que seu nome indica a junção de João e José em uma espécie de contradição ou paradoxo – “ão”; “im”. Atento, observador, esperto, Joãozezim é apresentado da seguinte forma:

> Ao que esse menino Joãozezim era um caxinguelê de ladino: **piscava os olhinhos, arregalava os olhos**, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia. (ROSA,2001, p.55 - 56). (Grifos nossos)

De caráter notadamente positivo, Joãozezim representa a infância e, por conseguinte, a ludicidade no enredo. O recado, pelo viés de sua subjetividade, apresenta linguagem centrada na sensibilidade, na fantasia, com peculiaridades de um olhar livre diantedas belezas e os mistérios do mundo.

Em relação a Guégue, por conta deste acompanhar a comitiva guiada por Pê-boi, a relação entre eles será mais próxima, ainda que de forma cuidadosa por parte do guia em função das características de comportamento do primeiro.

Ainda na fazenda, diante do “diálogo” entre Joãozezim e Guégue, Pedro assim se comporta:

> Mas o Guégue não sabia dar opinião, apenas repetia, alto, as palavras; e, no intervalo, imitava com o cochicho de beiços. (...) Tudo, por seus meios, ele recapitulava, e pontuava cada estância com um feio meio-guincho. **Mas** Pedro Orósio, que via e ouvia e não entendia, achava-lhe muita graça. (ROSA, 2001, p. 40-41). (Grifo nosso).

Guégue é o bobo da fazenda, usa signos naturais, geralmente descontextualizados e tende a naturalizar o que é cultural, usando o corpo como referência de entendimento. Segundo o narrador, Guégue é

> Esse um - o Guégue – que outro nome não tinha; e nem precisava. O Guégue era o bobo da Fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo – um papo em três bolas meando emendas, um tanto de lado. Não tirava da cabeça um velho chapéu-de-couro de vaqueiro, preso por barboqueixo. (ROSA, 2001, p. 60).

Ao encontrar, porventura, com Nominedomine, apesar da estranheza do contexto, ao ser canonicamente interrogado sobre sua procedência, o protagonista se coloca.

> Aceitou o que Pedro Orósio disse: que era apenas um sitiante comum, com sua lavourinha para trás da Serra do Cuba; e que ali o Guégue era acostado na dona Vininha, fazenda do Bôamor; e que vinham transeuntes, jornalados, serviço de comitiva. (ROSA, 2001, p. 44).

Ato contíguo, Guégue e Nominedomine continuam conversando, mas Pedro se torna um observador, por cautela.

> Em seguimento disso, porém, Pedro Orósio se afastou, caçando um lugar melhor, para se sentar. Por segurança, pegou o boião de doce das mãos de Guégue. Mas o Guégue, se acocorando, não queria sair da beira do outro. (ROSA, 2001, p. 44).

De Gorgulho a Nominedômine, o cenário agrícola, quando não selvagem, relaciona diretamente recadeiros e contextos das mensagens. De igual modo, a

linguagem utilizada por estes apresenta vínculos entre referência e identidade dos contadores e, nesse sentido, ratificam a primordialidade do recado emitido pela natureza.

Quando da chegada à cidade, uma vez já acomodado, Pedro irá reencontrar Nominedomine, ou Santos-óleos como também era chamado, cuja entrada no arraial foi extravagante. Dirigia-se à igreja.

> E de repente o sino do Rosário se tangeu – col a col, cantarol. Ah, quem batia, sabia: tantoava em repinique e repinico, muito claro no bimbalho. (...) Virgem! – o Nominedômine tinha alcançado de chegar à torre (...) Corriam para lá. Manejar errado com sino é negócio tenebroso. E Pedro Orósio corria mais na frente – ele era por longe o trucúlo de homem mais possante do lugar, capaz de capaz. Para agarrar, seguro, braços e pernas do desgraçado, e arretirá-lo do santo assoalho da igreja, e socar paz e sossego, a bem dos usos da razão. (ROSA, 2001, p. 53).

Não obstante a insensata situação, Pedro, assim como os demais, não agiram de forma truculenta com Nominedômine.

> A igreja agora estava cheia, de mulheres e homens, que escutavam aquietados. E ninguém, nem Pedro Orósio, não tinha coragem de ir sojigar o homem dali, só pelo tanto que ele invocava o nome da Virgem e de Deus, e porque tinham medo de produzir algum sacrilégio, no consagrado daquele recinto, estando o Senhor no Tabernáculo (ROSA, 2001, p. 54)

Nominedomine, no enredo, é figurado como andarilho e ex-seminarista; recebe no conto três nomes: Nominedômine – nome de Deus; Santos-óleos, referente a um dos ritos da liturgia romana e Jubileu que, em hebraico - ***yovel***, significa “toque da trombeta de Deus”.

Nesse sentido, dois aspectos se evidenciam. O primeiro diz respeito ao campo semântico que seus nomes possuem, todos eles estão relacionados à religião, no caso, cristã. A segunda, ao fato de Nominedômine ser o quinto mensageiro. Jubileu é uma qualificação marcadamente relacionada a este número – 5 -, e seus múltiplos.

Sua apresentação é a seguinte:

> Era um homem grenhudo, magro de morte, arregalado, seus olhos espiando em zanga, requeimava. Deitado debaixo de uma paineira, espojado em cima do esterco velho vacum, ele estava proposto de nu

> – só tapado nas partes, com um pano de tanga. (...). (ROSA, 2001, p.66).

O aspecto religioso que a performance de Nominedômine apresenta é mais um traço de sacralidade que transversa o conto independente se vinculada a esta ou aquela vertente de sacralização.

Com a natureza como um todo sendo vista como sacralidade cósmica. O sagrado em *O recado do Morro* traduz a primordialidade da linguagem, seja pela gênese do recado, seja por seus retransmissores, enquanto efeito poético de pertencimento.

Decorrida a passagem de Santos-óleos, no arredor da igreja, Pedro e Laudelim encontram com Coletor cujo comportamento também não podia ser definido como razoável. Diferentemente de Laudelim, Pedro, uma vez mais, vai presenciar uma retomada da mensagem que tantas vezes foi testemunha e, de igual modo, lhe será, a primeira vista, indiferente.

> Quando o Laudelim e Pedro Orósio vinham transeuntes, caçaram jeito de desladear um pouco, porque tinha vez que o Coletor estava tão duro entretido nas somas, que até gemia e coçava a cabeça, e dava pena na gente, pois aquilo semelhava um afadigo de tarefa de cativo. (ROSA, 2001, p. 58).

O principal traço do comportamento do Coletor era anotar números e mais números, designando-os como quantia de suas riquezas. Diante desse quadro, Pê-boi assumiu a seguinte postura.

> Por assim, e quantos números compunha, o Coletor não esbarrava de resmonear o sermão de Nominedômine, sem-pés-nem-cabeça. Na pobre da ideia dele, ia levar tempo para se gastar aquilo. – “Vamos chegando, Pulgapé...” – chamou Pedro Orósio. Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu (...) E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseteado, pé no ar. – “Isso é importante!” – disse. E pendurou cara, por escutar mais. (ROSA, 2001, p. 60).

De fato, Coletor designa mais uma função que uma identidade, conforme colocação do próprio narrador ao dizer: “Se disse que esse Coletor era gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido” (ROSA, p. 84). De todo modo, é apresentado da seguinte forma:

> O qual Coletor era outro que não regulava bem. Estava com uma pilha de papéis e jornais, e com as algibeiras cheias de tocos de lápis, com eles constantemente fazia contas de números nas beiradas brancas dos jornais. E o Coletor era um que gostava de frequentar sempre perto ou dentro da igreja, e se ajoelhava rente na primeira fileira, junto com as mulheres mais beatas, ao pé do gradil da banca de comunhão (ROSA, 2001, p. 80).

Do Coletor, o recado viajará até Laudelim. Observa-se que este, diversamente de Pedro, recebera a mensagem de forma positiva. Não obstante suas diferenças, o protagonista e Laudelim tinham sintonias em suas interações, com este, Pedro conseguia conversar dadas suas características que, apesar de peculiares, fomentavam as expressões do protagonista. Também denominado Pulga**pé**, o cancioneiro figura uma espécie de contraparte de Pedro Orósio, também denominado **Pé**-Boi.

Laudelim, o último recadeiro é quem se dispõe a ouvir o relato de Coletor e dar-lhes a feição significativa e é apresentado da seguinte forma:

> O Laudelim era alegre e avulso. Por perto da matriz, estavam num campo aberto. E ele olhou um cavalo que pastava, e se lembrou de seu violão. Com o Laudelim, se podia fácil conversar, ele entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo ele completava uma simpatia. (ROSA, 2001, p. 83).

Poeta e, portanto, sensível aos múltiplos aspectos que compõem a vida, Laudelim é alguém entre a aspiração e a transcendência e as limitações das contingências. Antes de tudo, alguém que busca em diversas direções condições para a construção de novos saberes.

Nesse “cantar melhores”, Laudelim se configura como síntese do percurso do recado.Nesta manifestação de sentido que repercute aquém e além da palavra, se esclarece as significações necessárias ao entendimento. Ao efetivamente interagir com o cancioneiro, o protagonista adquire o eixo necessário à sua integridade física e cultural.

Observe-se ainda que, na urdidura poética rosiana, “Laudelim” apresenta semelhança com o verbo latino *laudare*: louvar, além de seu nome sugerir a onomatopeia do barulho de sinos tocando (Laudlim).

Ao largo da viagem do recado, mais propriamente na viagem da comitiva, um de seus integrantes é Ivo cuja interação com Pedro se dá nos seguintes termos:

> Andava, andava. – “Mas você é geralista, Pê... Sua terra, lá, eu vi, é bem que é boa...” “- Uma osga! Pois vai p’ra lá, você... Pra ver como é que o sertão é pai de bom...” “- A bem, falei por falar. Azanga comigo não, Pê...” Até escarmentava a paciência da gente, aquele lazer do Ivo (ROSA, 2001, p. 31).

No enredo, Pedro e Ivo são, de fato, oponentes, mais pela intenção de Ivo em se vingar do guia por conta de antigas namoradas. De parte de Pedro, tais controvérsias estavam superadas. Observa-se no conto que a performance de Ivo é notadamente de vigilância em relação a Pedro.

Não obstante a postura do protagonista, há, entretanto, certa dissonância em suas interlocuções. De fato, não obstante a interlocução, considere-se que a significação é processual e vai além das palavras, ou seja, entonações, inclinações, harmônicos semânticos modulam o sentido.

Ainda que Ivo queira se mostrar amistoso, as diferenças entre os interlocutores, já no próprio campo lexical, denotam diferentes identidades.

> (...) entre a percepção ativa da palavra outra e o modo de reporta-la num contexto estabelecido há diferenças substanciais. (...) Cada modo de reporta-la, especialmente se codificado, persegue um fim específico: o de uma narrativa, de um procedimento jurídico, de uma discussão científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta um terceiro, ou seja, aquele ao qual se reportam as palavras outras. (BAKHTIN, 1992, p. 72).

Esse descompasso entre Pedro Orósio – petrus< pedra + oros> montanha, logo espaço e Ivo Cronhico – Cronos > tempo diz respeito ao conceito de cronotopos cujo primeiro princípio é o tempo que, articulado ao espaço, é culturalmente construído.

Nesta relação indissociável que no enredo é representado pelas presenças de Pedro Orósio e Ivo Crônhico quase sempre na mesma cena enunciativa, temos a interdependência entre ambos. Decorre disso o necessário equilíbrio entre o aspecto histórico e o individual que a relação espaço-tempo demanda.

Por este ângulo, o tempo transforma o indivíduo e é por este transformado, porém esta articulação reinvindica um constante movimento dialógico em que os espaços do eu e do outro devem ser continuamente redimensionados diante das tensões e aberturas constantes e peculiares a esta relação.

Se ao tempo – Ivo Crônhico –, pode-se atribuir a alcunha de ardiloso, ao espaço – Pedro Orósio –, temos a imaturidade e a ausência de objetividade. Pedro no que diz respeito a sua realidade se comporta do seguinte modo:

> Agora, tinha estado lá, até nas veredas do Apolinário; onde papagaio bravo revoando passa, a qualquer parte do dia. Ao que fora, imaginando de ficar, e não tinha ficado. Mesmo no momento, se queria por a rumo o pensamento, de lembrança de lá, não conseguia, sem sensatez, sem paz. Faltava a saudade, de sopé. Toda aquela viajada, uma coisa logo depois da outra, entupia, entrincheirava; só no fim, quando se chega em casa, de volta, é que um pode livrar a ideia de emendado de passagens acontecidas (ROSA, 2001, p. 49).

Pedro, ainda que vinculado à terra e com seu gigantismo, não desfruta do necessário equilíbrio entre o prazer e a realidade. Embora responsável e sensível para com os outros, carece percorrer a trilha de sua própria identidade.

MARCAS ENUNCIATIVAS DE "*O RECADO DO MORRO*"

O recado do Morro tem por foco narrativo a heterodiegese. De fato, a focalização onisciente se reveza com sequências narrativas em que descrições tanto físicas quanto psicológicas são feitas ora pelo narrador, ora por personagens.A presença de discurso direto e indireto assim como do indireto livre servem aos propósitos do enredo, pois se coadunam às performances dos personagens.

A viagem discursiva está condicionada ao discurso direto uma vez que se localiza nas falas dos recadeiros. De Gorgulho a Coletor, cada recadeiro tem o mesmo tema – *o recado de morte feita pelo Morro da Garça;* entretanto as seleções lexicais que cada um deles põe em funcionamento, ganham semanticamente valores diversos e se alteram mediante a intervenção de cada locutor. Observa-se que cada enunciador traz para mensagem acréscimos e modificações correspondentes ao seu contexto evisão de mundo. É da perspectiva dos recadeiros que se opera a dialogia na experiência criativa de alteridades em performances.

O primeiro recadeiro é **Gorgulho**. Morador de uma lapa, cultiva sua própria alimentação, pois abandonara uma vida em que não tinha mais como se sustentar. É ele quem interage com o Morro da Garça, seu interlocutor.

> - 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 as peles... **Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso...**Del-rei, Del-rei, **que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo similhante!** Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? **Só se for morte de alguém**... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, Del-rei, Del-rei!... (ROSA, 2001, p.48). (28) (grifos nossos).

O discurso de Gorgulho é marcado pela desrazão. A enunciação, embora centrada na primeira pessoa - *Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso; que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo similhante!,* apresenta um "tu" indeterminado do ponto de vista estrutural. Nesse sentido, quanto ao plano de expressão, ocorre a alternância entre enunciação e enunciado, principalmente quando leva as ações verbais para o modo subjuntivo - *esse Morro ásparo, só se é de satanás, ho!; Só se for morte de alguém.*

Em suas dimensões sintagmáticas", o recado enunciado por Gorgulho tanto condiz com a identidade do enunciador quanto corresponde, no plano de conteúdo, ao enunciatário.

2º recadeiro - **Catraz – Qualhacoco – Ziquia** - Também morador em uma lapa cuja localização é mais próxima de fazendas.

> ... E um morro, que tinha, gritou,entonces, com ele, agora não sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanás. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou Del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... (ROSA, 2001, p.59).

De caráter notadamente enuncivo, o discurso de Qualhacoco tanto se apresenta na 3ª pessoa do singular - *E um morro, que tinha, gritou, entonces, com ele; Malaquia falou Del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso,* quanto traz

a ausência subjetiva - *Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe.*

Qualhacoco, embora enunciador, tem elaboração textual como se fosse apenas enunciatário - Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou.

Ao se remeter reiteradas vezes ao irmão Gorgulho, Qualhacoco não só pontua a pluralidade vocálico de seu enunciado como traduz os desdobramentos do conteúdo do recado ao acrescentar dados provenientes da interação ocorrida como no caso de - *agora não sabe se foi mesmo p'ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens*.

O 3º recadeiro **- <u>Joãozezim</u>**, menino da fazenda de D. Vininha, recebe a mensagem de Catraz. Como vimos, seu nome indica a junção de João e José e cria uma espécie de contradição ou paradoxo – "ão"; "im". Como veremos, a descrição que dele é feita também é marcada por ações e características que se opõem.Seu discurso traz beleza, lealdade e abertura para novas aprendizagens.

> O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem uma espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição. (ROSA, 2001, p. 62 - 63).

Conquanto o recado na voz de Joãozezim se estruture enquanto enunciado, traz inúmeros elementos que remetem à instância da enunciação como – *Ele, Esse, lá, dele,* fora a interlocução expressa – *Você acredita?,*ou seja, o enunciador, não obstante use a 3ª pessoa – *mandou, foi, tinha, tem, tremia, matou,* marca desde sua dimensão sintagmática a condição dialógica do texto. Dessa forma, temos uma enunciação enunciada.

O 4º recadeiro - **<u>Guégue</u>** é o bobo da fazenda. Usa como alusão signos naturais, geralmente descontextualizados e tende a naturalizar o que é cultural, usando o corpo como referência de entendimento, como no caso do "diálogo" com Joãozezim.

Em seu discurso, Guégue discorre sobre,

> - A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacoco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... (ROSA, 2001, p.69).

O texto de Guégue é notadamente enuncivo, pois não traz marca alguma que denote enunciação. Confirmam esta instância as categorias: espacial – não aqui - *no Bõamor; o da Lapinha*, e temporal – uso de verbos nos tempos pretéritos *–foi, tremia, chegou*.Não obstante este caráter, o enuncivo, seu discurso mantem o plano de conteúdo.

5º recadeiro - **Nominedomine**, andarilho e ex-seminarista. Sua representação, embora una, é tríade uma vez que recebe, no conto três nomes: Nominedomine – nome de Deus; Santos-óleos, referente a um dos ritos da liturgia romana e Jubileu que, em hebraico, significa “toque da trombeta de Deus”.

> -... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! (ROSA, 2001, p. 80).

O recado, pela voz de Nominedômine, apresenta inúmeras marcas de enunciação como o uso da 1ª pessoa - *Escutem minha voz; eu ouvi – batendo tambor de guerra; Aceitem meu conselho, venham em minha companhia; Traço o sino de Salomão.*De igual modo, seu texto apresenta mudanças sintagmáticas como – *Ninguém queira ser favoroso, ou em A sorte do destino*, embora a manutenção do conteúdo ocorra - *Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão!*

Não obstante os traços de interlocução – *Escutem minha voz, que é a do Anjo dito; Aceitem meu conselho, venham em minha companhia...,* de fato, esta não se efetiva uma vez que a locução, apesar de dialógica e interdiscursiva, pertence somente a Nominedômine, ou seja, não há a necessária reversibilidade subjetiva à enunciação.Por conta destas ocorrências, estamos diante de uma enunciação reportada.

6º recadeiro - **Coletor** – Em princípio, denomina-se coletor todo recipiente em que se juntam coisas. No que diz respeito à personagem, diríamos que seu nome indica muito mais uma função que a identidade de uma pessoa. O próprio narrador esclarece essa condição: “Se disse que esse Coletor era gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido” (ROSA, p. 84).

> - “Uma tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu? O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morte à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? Mais nocentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte – esconjuro, credo, vote vai, câ! 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 cavalhada? (ROSA, 2001,p.86).

O discurso do Coletor, como dos demais recadeiros, não se pauta pela razão embora mantenha com o demais o plano de conteúdo referente à gênese do recado.

Do ponto de vista estrutural, o enunciador mescla subjetividade com intersubjetividade. Quanto à subjetividade, são marcas os usos de pronomes e de verbos na 1ª pessoa - *Por meu seguro; Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso?,* quanto à intersubjetividade, esta é declinada através de interrogações – *Onde é que já se viu?; Doze é dúzia – isso é modo de falar?;feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavalhada?; Novecentos milhões... Nove, seis e um – sete... Acabar?.* Apesar destas, não há interlocução propriamente dita, o que define seu discurso como enunciado.

Fora a interdiscursividade com as demais vozes recadeiras, o texto do Coletor dialoga sobremaneira com as manifestações culturais próprias do contexto em que se encerra – *isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor; E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado...*

Ainda que sua linguagem se pauta por um registro expressivo a partir de significantes mais intuitivos que racionais, e denotam o contexto social em que são pronunciadas assim como a perspectiva com que vê o mundo. Repare-se que – Catraz se tornou cá traz, Caifaz e, com o Coletor, em Capataz.

7º recadeiro - **Laudelim - Pulgapé** – último recadeiro, é ele quem se dispõe a ouvir o relato de Coletor e dar-lhes a feição significativa. Em sua expressão, constrói imagens significativas e dinâmicas que presentificam o que até então não se mostrara inteligível.

> Quando o rei era menino
> Já tinha espada na mão
> E a bandeira do Divino
> Com o signo-de-Salomão,
> Mas Deus marcou seu destino:
> De passar por traição.
> (...)
>
> Mas, um dia, veio a Morte
> Vestida de Embaixador:
> Chegou da banda do norte
> E com toque de tambor,
> Disse ao Rei: _ A tua sorte
> Pode mais que o teu valor?
> (...)
>
> Um falou pra os outros seis
> E os sete com um pensamento:
> _ A sina do Rei é a morte,
> temosque tomar assento...
> beijaram suas sete espadas,
> produziram juramento.
>
> A viagem foi de noite
> Por ser tempo de luar.
> Os sete nada diziam
> Porque o Rei iam matar.
> Mas o Rei estava alegre
> E começou a cantar... (ROSA, 2001, p. 94 - 96).

O texto de Laudelim, de caráter formal totalmente diferenciado dos de outros recadeiros, exerce uma espécie de “síntese da mensagem emitida pelo Morro da Garça”. De fato, em termos não só expressivos, a canção resultante da viagem do recado se configura como força “imantadora” de palavras, reabrindo em definitivo suas significações.

A canção, ao manter a linha temática que, desde Gorgulho, se dirigia da terra – Morro – para terra – Pedro Orósio, fomenta neste coro de vozes sua peculiaridade sertaneja identitária.

Se no plano geral dessa viagem, Rosa deu à oralidade a função de fundamentar o percurso da mensagem a partir de recadeiros específicos, na formulação poética, pelas vias do personagem Laudelim, voz e linguagem ganham caráter performático associado a valores simbólicos e reveladores de rupturas e desvios necessários a sua inteligibilidade.

Nesta conjunção de sons e sentidos, a celebração poética, tão peculiar às obras do autor mineiro, faz dos sons constituídos em palavras tanto renovações quanto aprofundamentos de significações do humano de modo que “A obra de Rosa, ao encontrar-se tão próxima da poesia em sua essência, contém uma disposição musical que transparece e faz soar o sentido.” (PESSÔA, 2006, p. 45).

O texto principia com uma debreagem actancial enunciva e, de igual modo, trabalha as categorias de tempo – Quando o rei era menino / Já tinha espada na mão e de espaço – Mas, um dia, veio a Morte / Vestida de Embaixador: / Chegou da banda do norte, ou seja, temos um não-agora e um não-aqui.

Decorrido todo trajeto do recado, desvenda-se o ardil de **Ivo**, aquele a quem o recado emitido pelo Morro indicou como traidor. Tanto durante o trajeto da comitiva quanto já na cidade, Ivo Crônhico mantem a vigilância sobre Pedro tendo em vista seus propósitos, mas colocando-se como amigo.

> - Ah, pois isso. A festinha, vamos ter é no Azevre, domingo de noite, na certa. Sem falta, você vem... Alegria da palavra!
>
> Nisso, outros vinham. Eram, ver e não ver, o João Lualino e o Veneriano – e não despraziam de se encontrar com ele, Pedro Orósio, por contrário riam amistosos, e se chegavam. (ROSA, 2001, p. 48).

O texto de Ivo Crônhico, consoante com sua intencionalidade, a vingança, apresenta várias supostas marcas de interlocução. De fato, em princípio, o texto se afigura uma enunciação – *A festinha, vamos ter é no Azevre,* em que o enunciador se coloca como sujeito, porém ao atentarmos para as categorias de lugar e de tempo – no Azevre; domingo de noite, este não-aqui e não-agora nos indicam que está é uma enunciação reportada.

Posto que o fundamento da subjetividade se aloque na pessoa, com um “eu” em oposição a um “tu”, em papéis de reversibilidade, tal pressuposto não se efetiva visto que aquele que é o narratário, Pedro Orósio, fica fora da cena enunciativa.

Este simulacro de interlocução, mais uma vez, se coaduna à intencionalidade de Crônhico visto que cria um efeito de realidade necessário aos propósitos de Ivo.

Da perspectiva metafórica, Pedro Orósio e Ivo Crônico, nomeados a partir daquilo que representam na narrativa, respectivamente: espaço e tempo, são antagônicos exatamente em função do descompasso entre gigantismo e argúcia quando se tem em pauta “tomar as rédeas de seu destino”.

Desperto para si mesmo, Pê-Boi formata suas ações da seguinte forma:

> (...) Pê-Boi não queria saber de embusteira. _ Cuida das botinas, amigo, que eu quero é festa!” Queria cantar. **Vieram todos de parelha**... **O Rei**... **E em eles tremeram peles**... **A sina do Rei é avessa**... O Rei dava, que estrambelhava – à espada: dava de gume, cota e prancha... “Remeteram com a fortaleza...” Aí então os Sete mataram o Rei, à traição. Traição... Caifás... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete? Estremeceu no lugar. Soprou. (...) Traição de morte, o dano dos cachorros! – “Pois toma, Crônhico!” – e puxou no Ivo um bofetão (...)
>
> - “Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando (...) (ROSA, 2001, p. 74-75). (Grifos do autor).

A tomada de consciência de Pedro, do ponto de vista formal, apresenta tanto o interdiscurso como a intertextualidade com a canção de Laudelim. Em conformidade com estas vias de expressão e pelo prisma da enunciação, em específico, o discurso do protagonista oscila entre o enunciado e a enunciação.

O texto inicia como enunciado, em uma debreagem actancial – Pê-Boi não queria saber de embusteira, para, na sequência, apresentar uma embreagem também actancial – *Cuida das botinas, amigo, que eu quero é festa.* Esta oscilação entre a instância de enunciação que disjunge de si e projeta para fora de si a ação discursiva para depois retomá-la em um processo de embreagem, qual seja, de retomada da enunciação, corrobora a até então natureza do protagonista, a indecisão.

Em debreagem contínua, o sujeito disjungido Pedro faz eclodir sua pessoalidade em ações condizentes tanto contra as pessoas que o traiam como em favor de si mesmo – *Estremeceu no lugar. Soprou. (...) Traição de morte, o dano dos cachorros! – "Pois toma, Crônhico!" – e puxou no Ivo um bofetão (...) - "Morrer à traição? Cornos!*

O sair de si para se defender recebe, portanto, a figuração condizente ao tema proposto, pois se há uma debreagem actancial, através dos dêiticos temporais – *soprou; puxou*, o mesmo não ocorre com a categoria de espaço – Estremeceu no lugar, que, no confronto imprescindível com o tempo – *"Pois toma, Crônhico*!", estabelece a necessária equivalência na instauração dos actantes enquanto seres no mundo.

O FEMININO EM O RECADO DO MORRO

A literatura, como prática semiótica cujos significantes inscrevem significados tanto sociais e culturais quanto psicológicos, se constitui em ligação fundamental no entendimento de contextos humanos.Ao falar de uma história humana que existe de forma velada nas palavras, a linguagem literária assume também vocábulos como seus múltiplos deslizamentos.

Por esta via de reflexão e do ponto de vista da expressão, logo no nível de manifestação do conto, o enredo apresenta uma participação feminina bastante reduzida. Efetivamente, há duas personagens que são Dona Vininha e Nelzi e cada qual constituída de formas diferentes.

Dona Vininha, proprietária de uma das fazendas em que a comitiva guiada por Pê-Boi pernoita, está composta da seguinte forma: "(...) a **dona Vininha**, aprazível, ao pé da Serra do Boiadeiro – aí Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura" (ROSA, 2001, p. 32) (grifos do autor)

Strictu senso, dona Vininha se configura muito mais como referência do que como personagem visto que não lhe cabe nenhuma actancialidade. De fato, até

em função do destaque autoral para seu nome, a menção a ela referida compreende um paradigma, por assim dizer, utilizado no enredo enquanto sincronia do tempo com os espaços-fazendas pelos quais a comitiva passou.

A respeito de tal paridade, Machado coloca que os nomes dos proprietários se relacionam aos dias da semana. Segundo a autora, “Sexta-feira fica por conta de Vênus, do amor. É a vez da fazenda do Bôamor (...) E é sintomático que dona Vininha tenha com o marido Nhôto, ignoto pai, uma filha chamada Lirina: a lírica é filha do amor” (1976, p. 107-108).

Ainda que não haja propriamente uma performance específica de dona Vininha, a alusão a seu nome indicializa a relação tempo-espaço, pelo viés tanto do feminino quanto da sensibilidade e, de igual modo, pertencente ao principal viés temático do conto. Observe-se que a fazenda se chama – Bôamor – cuja designação de propriedade é – dona Vininha e não do marido – Nhôto, ser ignorado ou, em outros termos, em segundo plano, em pleno contexto patriarcal.

Nesse mesmo sentido, e ainda seguindo pensamento de Machado, destaque-se que fora dona Vininha, o conto faz apenas mais uma referência feminina – Selena (lua). Fora isso, todos os outros cinco são masculinos – Apolinário (Apolo), Marciano (Marte), Nhô Hermes (Mercúrio), Jove (Jupiter) e, completando a cronologia, temos a fazenda do Saco-dos-Cochos, de Juca Saturnino (Saturmo).

Não obstante a predominância masculina, é na fazenda de dona Vininha que decorrerão cenas enunciativas relacionadas ao recado primordial, onde, inclusive - Pedro Orósio principiou namoro com uma rapariga de muito quilate.

No que diz respeito a Nelzi, não obstante sua performance também ser diminuta, diferentemente de dona Vininha que foi referendada apenas pelo discurso indireto, ela terá uma abordagem actancial.

> (...) amanhã haviam de dançar e cantar, rendendo todas as cortesias à Nossa Senhora dos Pretos. E a Nelzi se virava para ele e perguntava: - “Seu Pedro, o senhor não gosta de figurar?” “- Tenho graça nenhuma ...Até iam se rir, por meu tamanhão...” – ele tinha respondido. A Nelzi era muito boazinha. – “Pois eu gosto de pessoa alta. Acho que assenta bem, em homem ...” Pê-Boi não se acanhava fácil: - “Muito agradecido, por suas boas palavras...” Só não teve coragem foi de dizer “senhorita” – conforme pensou; era fino (...) Pedro Orósio podia ficar muitas horas perto dela, até se esquecia das outras demais (ROSA, 2001, p. 62).

Conforme podemos observar, o protagonista tem uma relação indefinida em relação às mulheres que vão servir, metaforicamente, de substrato para sua performance desde antes d*O recado do Morro* transmitido pelos recadeiros, incluindo-se aí Laudelim.

> (...) vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinha ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha (ROSA, 2001, p. 15).

Enquanto protagonista, logo como sujeito discursivo, no caso, ficcional, o perfil de Pedro se define como alguém para além do sujeito do conhecimento, do direito ou da consciência. Seu comportamento, nesse sentido, se mostra como que cindido em duas formas de funcionamento, a consciente e a inconsciente, e subjugado à primazia desta em sua individualidade.

> Em psicanálise, o inconsciente é um lugar desconhecido pela consciência: uma “outra cena”. Na primeira tópica* elaborada por Sigmund Freud*, trata-se de uma instância ou um sistema (Ics) constituído por conteúdos recalcados que escapam às outras instâncias, o pré-consciente* e o consciente* (Pcs-Cs). Na segunda tópica, deixa de ser uma instância, passando a servir para qualificar o isso* e, em grande parte, o eu* e o supereu*. (ROUDINESCO &PLON, 1998, p. 375).

Deste ponto de vista, o enredo trabalha o perfil do personagem a partir do que se entende por realidade psíquica –“Termo empregado em Psicanálise para designar uma forma de existência do sujeito que se distingue da realidade material, na medida em que é dominada pelo império da fantasia e do desejo” (Idem, p. 646).

Quando diante de novos relacionamentos, Pedro só vê possibilidades transitórias.

> Almoçou no Ji Antonho, na Rua-de-Cima (...) Filhas moças de Ji Antonho eram duas: Nelzi e Nilzi. Para se comparecer razoavelzim em tão bom almoço, Pedro Orósio foi buscar três garrafas de cerveja, que ofertou, por mais que o Ji Antonho falasse que não fizesse, que não carecia de tomar incômodo. Nelzi era a mais bonita. Com elas, quer dizer, com todo o pessoal, inteirado por outros pais e mães, e outros rapazes e moças, se veio até à Rua-de-Baixo, à estação – ver o trem-expresso que segue para o Sertão. Um dia tivesse de casar, mas mais tarde, podia mesmo ser com a Nelzi que ele havia-de. (ROSA, 2001, p. 61).

Não obstante a atração, Pedro permanece indeciso.

> Mas, por cabo dia, não podia ficar mais tempo. Aquilo ainda não era noivado, como para embroma, dando na vista: o que não é casório é falatório! Disse adeus, com pena. – “Amanhã o senhor vem?” Ah, amanhã ele estava. Supridamente (ROSA, 2001, p. 64).

A relação de Pedro com o gênero feminino se emparelha à concepção freudiana da fantasia, qual seja, um modo de elaboração pelo sujeito que tem um respaldo parcial na realidade. Tal questão, no enredo, está relacionada à intersubjetividade do protagonista com as pessoas em geral. Observe-se que Pedro não recebe críticas das pessoas, antes, é admirado por todos. Opõem-se a ele aqueles que “perderam namoradas”.

> Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam. E, a causa de outras, delas nem se lembrava, ali em Cordisburgo tinha o Dias Nemes, famanaz, virado contra ele no vil frio de uma inimizade, capaz de tudo. Com frequência, Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto.
>
> - E quando é que você toma juízo, Pedro, e se casa? (ROSA, 2001, p. 15).

O que se destaca nesta conduta de Pê-Boi é que ele se pauta pelo princípio do prazer, em detrimento do princípio de realidade, principalmente por demonstrar, como nos trechos apresentados, índices de narcisismo.- Pê-Boi não se acanhava fácil:; Com frequência, Pedro Orósio tirava do bolso um espelhinho redondo: se supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto.

Apesar destes traços valorativos do ego, não há em Pedro Orósio quaisquer indicações de perversão ou negligência valorativa do outro – traços intrínsecos ao narcisista, ao contrário, ele pode ser definido como responsável, amigo, simpático, sensível à dor do outro, como o trecho que segue aponta.

> Ah, quem sabe, **trovejasse**, **se chovesse**, como lembrando velhos tempos. Pê-Boi **talvez tivesse** repensado mesmo sua ideia de parar para sempre por lá, e ficava. Mas, ele assim, ali, a saudade não tinha pressa, que ela é outro nome da água da distância - **se voava** embora que nem pássaro alvo acenando asas por cima de uma lagoa secável. E o que ele mais via era a pobreza de muitos, tanta mingua, tantos trabalhos e dificuldades. Até lhe deu **certa vontade** de não ver, de sair dali sem tardança (ROSA, 2001, p. 33) (grifos nossos).

O volume de sintagmas condicionais retrata a ambiguidade com que Pedro se coloca na vida. Embora de ego inflado, o que se depreende é a presença da interface princípio de prazer / princípio de realidade e a predominância do primeiro sobre o segundo.

Estes dois princípios são, pela perspectiva freudiana, estruturadores do funcionamento mental. O do prazer consiste tanto no gozo como no seu oposto. A psicanálise freudiana o denomina princípio econômico visto que regula a atividade psíquica no que se refere ao prazer e ao desprazer. Ou seja, as ações humanas buscam evitar a excitação – desprazer - cujo gasto energético é maior, e investem no prazer que corresponde a sua redução.

O princípio de realidade, por sua vez, nasce como uma lei que vem impor do exterior as suas exigências ao aparelho psíquico, que tende progressivamente a fazê-las suas. Com a função de regular o funcionamento psíquico, o princípio de realidade faz a mediação entre o inconsciente e a consciência, instaurando correspondências e adaptações necessárias. Por via deste, o ser já não busca os caminhos mais curtos – princípio econômico – em busca da satisfação. Essa procura, que é inerente ao ser humano, articula desvios ou adiamentos para a energia pulsional que pode ser entendida como

> Processo dinâmico que consiste numa pressão ou força (carga energética, fator de motricidade) que faz o organismo tender para um objetivo. Segundo Freud, uma pulsão tem a sua fonte numa excitação corporal (estado de tensão); o seu objetivo ou meta é suprimir o estado de tensão que reina na fonte pulsional; é no objeto ou graças a ele que a pulsão pode atingir sua meta (LAPLANCHE &PONTALIS, 2001, p. 392).

Desse modo, é este princípio, o de realidade, que prove o aparelho psíquico em seu desenvolvimento de funções conscientes como atenção, juízo, memória, aspectos necessários à descarga motora em ações apropriadas na realidade.

> E voltou à mente o querer se deixar ficar lá, em seus Gerais, não havia de faltar onde plantar à meia, uma terreola; era um bom pressentimento**. Mas logo a ideia raleou e se dispersou** – **ele não tinha passado por estreitez de dissabor ou sofrimento nenhum, capaz de impor saudades**. Assim, era como se minguasse terra, para dar sustento àquela sementezinha (ROSA, 2001, p. 31). (Grifos nossos)

Diante desse panorama em que o pensamento de Pedro transita do sim para o não e seu oposto com desapego, entende-se que ele se guia pelo “agradável”., o que corresponde a uma oposição entre o prazer e o desprazer, qual seja, o protagonista, entre o ego-realidade e o ego-prazer, opta pelo segundo.

Isto posto, Pê-Boi elege a vivência da satisfação, logo do desejo e da fantasia. Em sua possível ausência de seriedade, o enxadeiro tende para a satisfação pela ilusão. Em sentido restrito, a ilusão corresponde ao que, em Psicanálise, se domina imaginário.

> Termo derivado do latim imago (imagem) e empregado como substantivo na filosofia e na psicologia para designar aquilo que se relaciona com a imaginação, isto é, com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade. (...) Associado ao real e ao simbólico no âmbito de uma tópica, a partir de 1953, o imaginário se define, no sentido lacaniano, como o lugar doeu* por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo. (ROUDINESCO &PLON, 1998, p. 371).

Ao se colocar sua relação com “engodo”, é necessário salientar que, mesmo Freud, ressaltou que ilusão não corresponde a erro ou delírio. Não obstante estar vinculado, ainda que parcialmente, a uma contradição com a realidade, a ilusão faz parte dos desejos humanos.

No que diz respeito ao protagonista, se em seu mundo íntimo prevalece o princípio de prazer, com um princípio de realidade descontínuo e falho, Orósio, ainda que inconscientemente, opta pela compulsão à repetição, o que, no enredo, se relaciona às mulheres-namoradas pelas quais se interessa, mas não se atém.

> E Pedro Orósio, pelo que tinha de esperar, repensava na **Laura**, filha de Timberto, do Saco-do-Mato; e na **Teresinha** e na **Joana Joaninha**, do arraial; e em **todas**. **A-prazer-de que não queria deixar de pensar também** na **Maria Melissa**, do Cuba, por causa do Ivo ele sentia uma qualidade de remorso; descontente com isso, do Ivo mesmo era que então começava quase a ter raiva (ROSA, 2001, p. 50-51) (grifos nossos).

A esta compulsão, em Pedro, correspondem seus impasses, suas contradições de tal modo que, ainda que sob a égide do prazer e da ilusão, é a destituição da pulsão de morte - a saudade não tinha pressa, que ela é outro nome

da água da distância. E tal qual a água, o pensamento de Pedro é fluido e passageiro.

Ao nos determos na trajetória do protagonista, vimos que, pela via da poiesis, realidades podem ser unificadas, não há dúvidas. De fato, em sua peculiaridade, a poética unifica e organiza a realidade de forma a ser apreendida pelo sujeito, mas qual é a verdade deste conto?

O universo do conto, conforme pudemos ver, é essencialmente de homens. O espaço reservado às mulheres, em seu plano de expressão, é ínfimo, porém a densidade com que transversam o enredo impõe revisões e ressignificações a partir das quais eclodem suas ressonâncias sobre o destino dos homens.

O fato é que, no plano de conteúdo, Rosa propõe uma metáfora, o feminino, como motivo subjacente às ações de Pedro, terra, logo espaço, e Ivo Crônico, Cronos, tempo, enquanto constituição subjetiva e seus percalços. Respectivamente, protagonista e antagonista se constituem em polos equidistantes e adversos. Esse confronto, tendo em vista a subjetividade, logo a humanização, mostra que o tempo e o espaço são categorias da experiência humana enquanto aspectos centrais nas relações que os homens estabelecem com a realidade, assim, são carentes de conciliações.

A metáfora rosiana de mulher enquanto fio que alinhava o enredo passa pelo entendimento de que o mundo feminino tem mistérios, verdades complexas que a simples palavra nem sempre traduz. A imagem de feminino como instigação à vida e sua continuidade desestabiliza verdades instituídas e estimula o convívio com o diferente, mas parte imprescindível da autoconsciência, do eu.

Ao considerarmos que em *O recado do Morro*, “canto e encanto comportam-se como termos sinônimos. A cantiga não é apenas cantada, mas encantada pelo Laudelim”. (REINALDO, 2005, p.134), ressalta-se fantasia, mas também – e principalmente, diríamos, sensibilidade, aspectos estes de caráter notadamente femininos.

Nestes termos, a canção de Laudelim, ao elucidar os traços obscuros do recado primordial, será a via de acesso à necessária lucidez para que o protagonista defenda sua vida ou, mais propriamente, sua libertação, pois “(...) abriu grandes

pernas. Mediu o mundo. Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais (ROSA, 2001, p. 75).

Capítulo 3 - TRAVESSIAS, VIVÊNCIAS E POESIA

Entre o termo 1, constituído pelas novelas *Campo Geral*, *Uma estória de amor* e Recado do Morro, como vimos, e o termo 2, composto pelas novelas *A estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti*, como veremos, há um fundo comum – Cara-de-Bronze. Mas o que faz de Cara-de-Bronze um fundo comum?

Ao nos reportarmos ao significado dessa relação, somos encaminhados ao conceito de vórtice cujo entendimento "genérico" refere-se a um escoamento giratório em que as linhas de corrente apresentam um padrão circular ou espiral. São movimentos espirais ao redor de um centro de rotação, surge devido a diferença de pressão de duas regiões vizinhas.

Na perspectiva da linguagem em geral e a escritura, em particular, o vórtice se afigura como um entre-lugar em que, diferentemente da concepção cartesiana em que as diversas interrelações são opositivas e duplamente concebidas como humano/divino, pensamento/alma, etc., com vistas a um conhecimento enquanto experiência científica, na linguagem em vorticidade, a movimentação não pode se dar apenas no nível da razão, mas sim e principalmente no espírito.

Em Rosa, se evidenciam enredos seguindo um fluxo abalizado pelo signo da continuidade, mas atuado a partir de uma série de mudanças de curso. Desse modo,

> a experiência da linguagem se mostra inevitável para o poeta, que no contato com a língua a ressignifica, a vive como um infantil, não de forma cronológica, mas como se cada palavra se a apresentasse a ele como contendo um universo, sem limite de significações e sempre se renovando. (BENTO, 2019, p. 06)[7]

[7]**Bento, Victor Rafael Gonçalves. PALAVRARMAIS: rastros, restos, registros. In:** https://qorpus.paginas.ufsc.br/, acesso em 18/03/2020.

A natureza fluida das narrativas rosianas gira no redemoinho do vórtice. A concepção da temática da viagem reafirma dinamicamente o movimento que instaura na obra uma atmosfera de constante mudança e prolongamento não só em relação ao trânsito das personagens, mas de igual modo em relação à expressão como no caso da oralidade característica de suas criações. Ou seja, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da expressão, a dinâmica das criações rosianas obedecem aos critérios de veemência vital, o que implica em

> 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 (...). 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. (NOGUEIRA, 2014, p. 09).

Vórtice e oralidade vinculados, portanto, comungam com a denominada performance enquanto condições de expressão e apresenta o uso da linguagem no seu limite, ou, em outros termos, distanciado da forja simbólica, está aqui entendida como norma instituída, monossêmica.

Em oposição a este “simbólico”, a denominada “linguagem no seu limite” se refere à dignidade inalienável da pessoa precisamente expressa em sua raiz profunda. Nestes termos, a expressão contida na “vorticidade semiótica” compreende, para além dos preceitos simbólicos dos quais é impossível se alienar na sua totalidade, o imaginário em sua pertinência enquanto parte indistinguível do que implica ser humano.

Se opondo ao uso comum da língua, Agamben pensa o redemoinho como um campo de deserção de sua condição simbólica. Em sua demonstração sobre o vórtice, Agamben nos diz que

> O vórtice tem sua própria rítmica, que foi comparada ao movimento dos planetas ao redor do sol. Sua parte interna move-se numa velocidade maior que sua margem externa, tal como os planetas giram com maior ou menor rapidez de acordo com sua distância em relação ao Sol. Ao enrolar-se em espiral, ele se alonga para baixo e depois sobe de novo, numa espécie de pulsação íntima (AGAMBEN, 2018, p. 83 – 84).

À essa intimidade agambeniana correspondem, em Rosa, as viagens, a oralidade e, principalmente, a sua metapoiesis cujas raízes mais fundas traduzem uma necessidade tenaz de indagação a respeito da existência. No processo criativo de Rosa, seu mundo referencial é dissecado sob a forma de infinitos e voláteis patamares místico-religiosos, históricos, filosóficos.

> No processo de travessia das novelas de *Corpo de Baile*, percebemos que a linguagem de Guimarães Rosa se explica pela metáfora do rio cuja superfície é apenas uma aparente forma fixa, mas que no entanto se estende para sua profundidade, para as margens, para mais além, num movimento de incessante fluir de perpétuo curso de vir-a-ser. Assim, a dinâmica das narrativas rosianas obedece a um movimento circular, que dimensiona a temática do tempo, da vida, da viagem, da própria criação literária, numa só pulsação poética. (SCHNEIDER**,** 2016, p. 113)

Desse modo, o movimento do vórtice, para o autor mineiro, não é algo independente, mas também não faz parte inteiramente do fluxo do qual se separou. Indefinido em um a priori, os movimentos narrativos se desprendem da origem, porém, por ter sua gênese nesta, não pode cumprir plenamente sua autonomia, ao contrário, gênese e desdobramentos se emparelham.

Nesta recontextualização, o universo da palavra, especificamente do significante, que discorre sobre uma viagem e uma aventura, nos traz as lacunas que o simbólico não pode preencher visto que sua poeticidade se dá como tessitura do real

De fato, a essa condição literária, cuja essência exacerba a opacidade da mensagem poética, se relaciona com o que Lacan denominou como real, ou seja, o incomum que só se deixa entrever no inconsciente, porém seus efeitos interpelam o sujeito, principalmente quanto aos seus desejos.

Esse “vulto” diz respeito a outro conceito lacaniano, o *aturdito* em que se destaca o gesto interpretativo enquanto saberes que tanto dialogam entre si quanto inviabilizam imposições de sentidos diante dos objetos correspondentes ao desejo.

Na concepção de Agamben, o vórtice corresponde a essa exigência da apreensão do real enquanto significação para além do simbólico. Anexo a este pressuposto, o impossível é como uma potência-de-não em função da mecanização que o sim apresenta, ou, em outros termos, a vontade do poético se traduz em sua busca por uma primordialidade das coisas e das palavras enquanto silêncio inaugural.

Nestes termos, potência e im-potência são interfaces da condição humana que, por esta via da atuação poética, é uma construção contínua em si mesma.

> Se a potência fosse, de fato, apenas potência de ver ou fazer, se ela existisse como tal apenas no ato que a realiza (e tal potência é aquela a que Aristóteles chama natural e atribui aos elementos e aos animais alógicos), então não poderíamos jamais experimentar a obscuridade e a anestesia, não poderíamos jamais conhecer e, portanto, dominar a *steresis*. O homem é o senhor da privação porque mais que qualquer outro ser vivo ele é, em seu ser, destinado à potência. Mas isso significa que ele é também entregue e abandonado a ela, no sentido de que todo o seu poder de agir é constitutivamente um poder não-agir, todo o seu conhecer um poder de não-conhecer. (AGAMBEN, 2015, p. 249)

Pensar tais arguições em relação a Cara-de-Bronze corresponde a uma marca hermenêutica no todo do conjunto – Corpo de Baile.

> Cravado no meio do ciclo *Corpo de Baile* (1956), de Guimarães Rosa, na segunda edição do conjunto, a narrativa "*Cara de Bronze*" parece tomar a distância exata do primeiro ao último conto. Deslocado da sexta para a quarta posição, entre as histórias "*Campo Geral*", "*Uma estória de amor*" e "*O recado do Morro*", por um lado, e, "*A estória de Lélio e Lina*", "*Dão-Lalalão*" e "*Buriti*", por outro, a nova disposição de "*Cara de Bronze*" a partir da sequência inicial desperta, numa leitura mais atenta, a curiosidade pela motivação do autor em fazer os contos dançarem de lugar. A peculiaridade espacial de "*Cara de Bronze*", em relação aos outros seis contos, parece ser o reflexo da sua própria estrutura híbrida interna. (MARCHELLI, 2017, p. 67).

Ou seja, os diferentes estratos do texto, com vários ritmos e versos, esboçam uma concepção de mundo, cujo universo da palavra faz da armação narrativa uma busca pela poesia.

> (...) trata-se de ver como o poético permite esboçar uma figura de mundo, um universo possível, com seus vaqueiros, suas boiadas e fazendas, com seus personagens típicos e seus comentários, deixando entrever, no final das contas, um mundo factual e aparentemente concreto, mas cuja origem não apaga a inicial vontade do poético que inaugura todo sentido (SANTOS, 1996, p. 82)

A partir dessa conjuntura, em Cara-de-Bronze se ressalta a relação intrínseca entre força-potência e movimento, em que o lado deslocado dessa força é um contínuo existir, ao que podemos assentar de igual modo como resistir, pois

sempre está em ação. Uma vez que a força não age sozinha, existirá sempre consigo uma contra-força. Nesta arquitetura dúplice que o conto arregimenta,

> Cabe refletir sobre o especial estatuto de singularidade que define o vórtice: ele é uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. É um ser a parte e, mesmo assim, não há uma gota que de fato lhe pertença, sua identidade é absolutamente imaterial (AGAMBEM, 2018, p. 84).

Assim, a obra se avoluma em face do caráter de unidade que apresenta visto que se coloca em relação dialógica – e de responsividade –, com o todo desta criação rosiana, Corpo de Baile. Se há a transitoriedade de personagens entre enredos, de igual modo, e talvez de forma ainda mais intensa, suas expressões primam por palavras que ultrapassam os limites da dicionarização, o que ratifica o vir-a-ser que o viés humanista em Guimarães Rosa prima.

> **A língua, em uma perspectiva rosiana** (...), é uma marca que se faz de maneira particular em cada sujeito falante e que **se presta a um uso singular.As palavras**, pois, se prestam a um uso de comunicação e veiculam um sentido, mas igualmente **resistem ao próprio sentido.** (...) assinalando que **existem elementos na língua que não são captados pela razão e que as palavras contêm uma importância irracional, inconcebível, intimamente poética**, (...) [a] linguagem literária opera, para Rosa, nessa vertente de um indizível que toca o leitor, convidando a cada um a ouvir a "música da língua" que deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. Rosa fala de uma Babel espiritual de valores em que se vivia em sua época, sendo que cada autor devia criar o seu próprio léxico, a sua própria escritura. (MACHADO, 2011, p. 234 – 235). (grifos nossos)

É por esta via que nos defrontamos, em Rosa, com a força da musicalidade de sua oralidade, por exemplo, cuja pretensão não é "apenas" significar, mas imprimir ou criar a sensação de ser-e-estar-na-vida. A partir desse estatuto de seu cânone composicional, procura traduzir o indizível que atravessa as palavras e ao uso próprio da língua que se presta a uma constante invenção

Cara-de-Bronze, nestes termos, é a absorção de uma modalidade da linguagem por outra. Os movimentos contínuos que abriga se afiguram uma espécie de *páthos*, isto é, índice sensorial de um universal no particular. Ao se prestar ao serviço de elaborar a substância da qual é feita toda uma trajetória, o conto, ao mesmo tempo, presentifica e testamenta a criação poética enquanto elaboração viva, no sentido mesmo a que Benjamin atribui à sabedoria do verdadeiro narrador.

Desse modo, Cara-de-Bronze, além de presentificar e/ou testamentar, dimensiona a genealogia do todo.

> O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. (BENJAMIN, (1994), p.68 – 69).

Para o autor, a origem não se destaca dos fatos, mas se relaciona simplesmente com sua pré e pós-história. À visão benjaminiana do "lado épico da verdade" corresponde a poética rosiana em sua confluência dos dois aspectos que aqui denominamos termo um – fundo comum – termo dois, com Cara-de-Bronze na função intermediaria e mediadora entre origem e desdobramento, ou, em termos agambenianos, exerce a função de vórtice.

No ofício do fazer poético rosiano, a preocupação conjunta com conteúdo-forma se instaura na palavra, especificamente nos significantes que, redimensionados, garantem tanto a vida dentro do inóspito sertão como desvelam universalmente a busca humana por sentidos quase sempre tão metafóricos quanto a linguagem poética. Nesses termos,

> A obra de Guimarães Rosa surge poeticamente no turbilhão do devir irradiante e acabrunhante da *physis*. Os sentidos que são capazes de captá-la só o são por já estarem sob o jugo de forças que lhes escapam. A musicalidade da obra de Rosa, ao ser ouvida originariamente na dimensão da *physis*, inaugura percursos inauditos. *Poiesis*musical da obra que opera. Ópera cantante operando sentidos. (...) Guimarães Rosa trata do sertão como sendo a vida, a totalidade do Real. O sertão corresponde ao vigor originário da *physis*, ao abranger a totalidade dos entes em sua dinâmica. Na abundância das veredas, por entre vales e entranças, no correr dos rios, nas lagoas e nos brejos, dá-se a plenitude da vida do sertão. (PESSÔA, 2006, p. 07 – 08).

Nesse encontro do homem consigo mesmo, com os seus pares e com as coisas, natureza e cultura estão amalgamadas. Ao não contrapor estes dois aspectos, Rosa contempla em seu projeto poético características como dualismo irredutível e tensão dialética em que a representação do humano é contemplada em sua singularidade, mas também na sua interdependência tanto natural quanto sensível em seus múltiplos aspectos.

Entender Cara-de-Bronze no conjunto de novelas de Corpo de Baile é recuperar a denominação de “categorias antitéticas” cujo aporte é “hermeneuticamente produtivo” uma vez que recupera aspectos rosianos como os anteriormente citados visto que,

> Para Agamben, há outras vozes que não a humana, isto é claro. Mas há uma outra coisa: toda vez em que diz “significante”, ele está apontando para o discurso humano. Isto é, significado está sempre ao lado de um sentido que é humano. Por isso, quando é *escrita*, a voz da natureza deixa de ser confusa e, sequestrada pela letra, é arrancada do “mar interminável do mero som”. (FAUSTO, 2013, p. 60)

Se pelo prisma da expressão tais considerações são pertinentes, estas se tornam mais propícias quando atentamos para o fato de que, em Rosa, a viagem traz sempre a conotação de morte e ressurreição, principalmente ao recuperarmos semanticamente que a ausência seduz e a linguagem é sempre a representação da ausência, tradução inquestionável de um enredo poético cujo cerne são deslocamentos.

Dessa perspectiva, considere-se ainda que

> É como o caso daqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: na verdade, de modo nenhum morreram (senão não teriam regressado), nem se libertaram da necessidade de ter de morrer um dia; libertaram-se, isso sim, da representação da morte. Por isso, interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não tem nada a dizer sobre a morte, mas encontram matéria para muitas histórias e para muitas fábulas sobre a sua vida (AGAMBEN, 1999, p. 29)

Observe-se que, dentre as muitas expressões ligadas a viagem do protagonista-vaqueiro, Rosa enfatiza o etéreo, o descontínuo e principalmente o labiríntico.

> (...) o labirinto esconde em seu centro algo precioso, que só aqueles que são qualificados podem atingir. E o mistério, a aventura do ser humano em busca de seu próprio centro, a recusa do perecível para o encontro com o eterno. (...) A própria elaboração linguística do texto, a busca de uma palavra sempre nova, estruturas sintáticas inovadoras sugerem um trabalho árduo. Tal trabalho tem uma intenção específica: provocar um efeito de estranhamento naqueles que o recebem (CINTRA, 1995, p. 71 – 72)

Particularmente nesse estranhamento, temos a negatividade e dessubjetividade como distanciamento da carga via de regra monológica do símbolo. Mesmo em face da “crise do comum”, das impropriedades nas conexões entre

objetos e linguagens, quando diante de qualquer experiência estética, é a pluralidade da *poésis* que viabiliza a identificação do homem.

Pelo viés do vórtice aplicado à obra literária, temos a aventura do pensamento no interior da fratura e do olhar insistente sobre este fundo abissal que busca atingir o fundo do abismo, ainda que já se esteja consciente de sua infinitude. Nesse sentido, ao fazer circular personagens e formas no epicentro estético de Cara-de-Bronze, o autor mineiro adota o sentido oposto da subjetividade "pré-fabricada" em que se exclui as manifestações singulares do coletivo, invalidando, dessa maneira, a construção de barreiras físicas e imaginárias obstrutivas dos processos vinculativos, constituidores do homem, particularmente quando veredas e trajetórias existenciais se equivalem.

> É que nesse conto, a princípio denominado de poema, o motivo da viagem, sob várias formas presente, de *Sagarana*a *Primeiras Estórias*, converte-se em tema direto da narrativa, a ela impondo uma estrutura polimórfica, com elementos líricos e dramáticos, em função dos quais variam o tempo interno da história e a amplitude da mimese. (NUNES, 1969, p. 181):

Nestes termos, Cara-de-Bronze, visto da perspectiva do todo – Corpo de Baile, se relaciona com a substância, do latim *substantia*, assim como à sua tradução do grego *ousia* (ουσια), aquilo que é sempre presença constante, que perdura ou preexiste, enfim, que se situa para além de variações. Qual seja, é um mergulho no *munus*, uma busca não do ressarcimento do faltante, mas do seu aprofundamento cada vez maior e corresponde à vinculação com o outro que é a condição mesma do ser, de seu existir no mundo.

LEITURA DE CARA-DE-BRONZE

O texto "Cara-de-Bronze", integrante de *No Urubuquaquá, no Pinhém* tem feição excepcional, principalmente em seu plano de expressão. Sua peculiaridade, contudo, vai além dos aspectos formais. Diante de todas as outras seis composições de Corpo de Baile, ele ocupa posição central – 4ª novela, em um conjunto de enredos que, visivelmente, dialogam entre si.

Ainda que, com enredos entrecruzados, vivências transcendentes e veredas e mais veredas, a autonomia de cada novela, os elementos compositivos demonstram que há unidade nessa diversidade, porém, como pontua Paulo Ronai.

> A obra de Guimarães Rosa, de riqueza e complexidades crescentes, estimula cada vez mais o trabalho de exegese. Note-se, porém, que mesmo os críticos mais aparelhados para a tarefa só a empreendem com precauções e ressalvas, como que intimados a definir primeiro o próprio ofício e a precisar-lhe as limitações. Enquanto não explanada, a obra se constitui de um conjunto de sugestões inseparavelmente entrelaçadas. (2013, s.p.).

No caso específico de Cara-de-Bronze, temos um texto experimental em que o processo de poetização se estrutura a partir da mistura de gêneros, com formas moventes. De revestimento amplo e profundamente simbólico, seus personagens transversam por universos míticos, marca proeminente na obra de Guimarães Rosa, investindo na interface viver humano / busca pela poesia. Nestes termos, *Cara-de-Bronze* tematiza a procura de sentido da vida, da humanidade e da poesia, ou a partir dela.

Ao engrenar o tema sob várias formas de expressão, o autor nos impõe rever a clássica, mas também controversa classificação do fenômeno literário pelo prisma dos gêneros, principalmente por sua criação estar inserida no contexto denominado Modernismo em que tanto é possível encontrar lirismo em dramas quanto dramaticidade em poemas. A própria obra rosiana, em geral, confirma este pressuposto.

Diante desta composição poética que abarca tanto *mimesis* quanto *poiesis*, em seu sentido aristotélico, a divisão, de nomenclatura que se frise, épica, lírica e dramática subsidia-nos entender as formas de manifestação poética no conto. Desse modo, à narrativa denominar-se-á épica, às cantigas e similares, como trovas e epígrafes, lírica e aos textos com diálogos, dramáticos, seja teatral ou cinematográfico.

Pelo prisma dos gêneros literários, *Cara-de-Bronze*, em sua poeticidade e simbologia, abole as fronteiras entre lírica, épica e dramaturgia enquanto recursos que vitalizam a expressão poética rosiana. Desse modo, **o gênero lírico** pode ser observado principalmente nas canções do violeiro, que faz “pano de fundo” aos diálogos entre os vaqueiros durante a apartação do gado.

> Reinava lá o azonzo de alguma coisa, trem importante a suceder. Da varanda, alguém tocava alta viola. E cantava uma copla, quando, quando. Experimentava:

> *Buriti* – minha Palmeira?
> Já chegou um viajor...
> Não encontra o céu sereno...
> Já chegou o viajor...
>
> E achava o fácil:
>
> *Buriti*, minha Palmeira,
> é de todo viajor...
> Dono dela é o céu sereno,
> dono de mim é o meu amor...
>
> (– Eh, boi pra lá, eh boi pra cá! (ROSA, 2001, p. 80).

O viés especificamente lírico do conto, além de vincular as partes da totalidade da própria atividade poética, acompanha a realidade cotidiana dos personagens-vaqueiros. Nesse sentido, conforme pudemos ver, a performance de Quantidades faz a ponte entre a condução narrativa e a interlocução dos personagens, elucidando-os.

Destarte, a lírica, dentro desse corpo movente no sertão, é um órgão que, ao mesmo tempo, evidencia, provoca e emite a circulação poética entre os gêneros discursivos presentes no conto; irriga metaforicamente o enredo, estimulando seu compasso, sua harmonia, melodiosamente.

De fato, ao nos colocarmos diante da *poiesis* em Rosa, e mais propriamente em Cara-de-Bronze, verificamos que, independente de qual gênero pertença o discurso, há sempre uma tessitura fônica, criando propostas rítmicas que configuram imagens poéticas, como no trecho que segue.

> **O vaqueiro Adino**: É dilatado p'ra se relatar…
>
> **O vaqueiro Cicica**: Mariposices… Assunto de remondiolas.
>
> **O vaqueiro José Uéua**: Imaginamento. Toda qualidade de imaginamento, de alto a alto… Divertir na diferença similhante…
>
> **O vaqueiro Adino**: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó…
>
> **O vaqueiro Mainarte**: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. (ROSA, 2001, p. 92).

Desse modo, é forçoso admitir que os significantes rosianos são motivados, ou seja, suas composições estabelecem uma relação de necessidade entre a representação e o representado em termos que definiríamos como fase primordial da linguagem.

No conto, as cantigas e os ditados populares, como epígrafe ou mesmo no cerne da diegese, dialogam com as narrativas; distintos registros se entrecruzam e constituem recursos extraordinários na composição da obra, pontos de heterogeneidade no processo de discursivização.

Desse modo, mundo e poesia se fundem como via de acesso ao real ou, mais propriamente, como estratégia de leitura desse próprio real. A condição medianeira do cantador, nos entremeios de gêneros, mas dialogando com estes, constrói um poético representativo de um real que, continuamente, se faz e refaz, não se limitando a fórmulas cristalizadas que não correspondem à dinâmica da vida, antes, ressignificando-a visto que “A poesia é a mãe da vida, ajusta-se como função mediadora da tristeza e da dor de existir” (ALVES; FLORINDO; FALEIROS, 2016, p.76).

Ainda sob a perspectiva lírica, outra tipologia textual, comum na obra rosiana, são as epígrafes cuja definição dicionarizada é: 1 - Título, palavra ou frase que serve de tema a um assunto; 2 - Inscrição. (FERREIRA, 1988, p. 542), porém, em Cara-de-Bronze, exerce papel semelhante às cantigas em sua função de “conjugar” as partes no todo.

Tanto quanto ao conteúdo, em suas estruturas, as epígrafes, em número de três, indicializam os três gêneros literários com os quais o enredo vai se desenvolver. A primeira, intitulada “O Jogo”, é composta exclusivamente por um diálogo tal qual gênero dramático, a segunda, “Cantiga Alvíssaras de Alforria”, não obstante a rima, se afigura ao gênero épico e a terceira, “Das Cantigas de Serão de João Barandão”, tem formatação explicitamente lírica, como podemos ver.

— Boca do forno?
— Forno...
— O mestre mandar?
— Faz!
— E fizer?
—Todo!

(O Jogo)

Mestre Domingos,
que vem fazer aqui? (bis)
— Vim buscar meia-pataca
pra tomar meu parati...
(Cantiga. Alvíssaras de Alforria)

Eu sou a noite p'ra a aurora,
pedra-de-ouro no caminho:
sei a beleza do sapo,
e a regra do passarinho,
acho a sisudez da rosa,
o brinquedo dos espinhos.
(Das Cantigas de Serão de João Barandão) (ROSA, 2001, p.77).

Do ponto de vista temático, estas epígrafes operam uma conexão por contiguidade, ou seja, possuem coesão referencial para o que vai ser composto no enredo cujo conteúdo versa sobre um vaqueiro, Grivo, nomeado pelo dono da fazenda, Cara-de-Bronze, para realizar uma viagem em busca do “quem das coisas”. Em seu regresso, Grivo tem a incumbência de relatar sua experiência ao chefe, mas também é aguardado pelos companheiros-vaqueiros que, ansiosos, fazem diversas conjecturas sobre o motivo pelo qual partiu, assim como quanto ao que ele teria trazido.

Assim, se em “o Jogo” há a requisição da viagem - *— O mestre mandar? — Faz!,* em “Cantiga. Alvíssaras de Alforria”, temos a viagem, sua movimentação - *que vem fazer aqui? — Vim buscar meia-pataca.* A terceira epígrafe, contudo, vai além dos indícios uma vez que o conjunto lexical apresentado se coaduna integralmente aos relatos do protagonista.

> O Grivo alguma vez parou, duvidou. Que-maneira hesitou?
>
> — Tenho costume de tristeza: **tristeza azul tarde, água assim**. Tenho um medo de estar sem companheiro nenhum; **não tenho medo deste mundo sendo triste tão grande…** (...)
>
> — **A saudade é braço-e-mão do coração**, e que, certas horas, quer segurar demais em alguma pessoa ou coisa. Mas, não se deve-de…
>
> (...)

> — **A vida é boba**. Depois é ruim. Depois, cansa. Depois, se vadia. Depois a gente quer alguma coisa que viu. Tem medo. Tem raiva de outro. Depois cansa. **Depois a vida não é de verdade… Sendo que é formosa!** (ROSA, 2001, p. 117 – 118) (grifos nossos).

Ao atentarmos para o discurso de Grivo sobre a viagem, evidencia-se, pela conotatividade de sua linguagem, a relação mágica com o cosmo, o valor no saber das coisas, a lógica do mundo em que vivemos e, principalmente, a busca em compreender as imposições da vida que vão de – *A vida é boba*, até *Sendo que é formosa*.

De igual modo, “Das Cantigas de Serão de João Barandão” traduz, com igual ludicidade, o jogo poético de renomeação do real a partir de – *A "noite p'ra a aurora", a "pedra-de-ouro no caminho", "a beleza do sapo", "a regra do passarinho", "a sisudez da rosa" e "o brinquedo dos espinhos"*

Nessa presentificação do “quem das coisas” temos não um sinal da vida, mas a própria vida transfigurada em palavras que, renovada pelo lúdico, adquire ela própria novos sentidos.Neste reencontro com a formosura da vida, com suas amorosidades, abrem-se as possibilidades de recuperação de velhos encantos via *poiésis*.

Ao situarmos as epígrafes como apresentação da poética rosiana no conto, sua posição discursiva indica que estamos diante de três paratextos uma vez estes realizam a função de preparação para o espetáculo verbal a ser realizado. De fato, a antecipação que promovem os situa enquanto parte contígua ao próprio enredo assim como as cantigas se constituem em fios condutores à proporção que possibilitam a transitividade das coisas sensíveis da estória.

Pelo referencial poético, portanto, ou mais precisamente pelo viés do lírico, a construção discursiva de Cara-de-Bronze configura sinteticamente a busca e a configuração poética, singularizando, dessa forma, o signo tecido pelo trabalho estético.

Desse modo, tal qual as trovas medievais, as cantigas em Cara-de-Bronze transpassam as trajetórias dos personagens e configuram no texto novos modos de perceber o mundo, de vê-lo com um olhar inaugural em que se avultam sentimentos e sensações de modo sensivelmente primário.

O **gênero épico,** por sua vez,apresenta o mundo, a sociedade com suas paisagens e personagens, e emancipa-se de modo acentuado da subjetividade do narrador.No caso de Cara-de-Bronze, a narrativa comporta o tema da viagem, com feição notadamente polissêmica. De forma inconclusa, o enredo é construído em torno da espera, do mistério e da perspectiva do esclarecimento.

Do grego *epikós, o épico* é uma das mais remotas manifestações poéticas do homem, voltado, quase sempre, para assuntos considerados ilustres, sublimes. No conto em questão, o sentido da viagem do Grivo, um dos protagonistas, é a busca pela poesia. Sua empreitada fora do contexto dos vaqueiros é cercada de intensa curiosidade sobre o que ele teria ido buscar, cogita-se várias hipóteses, de modo que, na sua volta, todos, e não só o Velho, como Cara-de-bronze é chamado pelos vaqueiros, tem interesse em seus relatos.

Se a viagem de Grivo fomenta o imaginário dos vaqueiros, também estes constituem o aspecto verossímil do conto. Não só em Cara-de-Bronze, mas na obra rosiana em geral, os contextos trabalhados em enredos situados no sertão mineiro, seus personagens e temas, fruto da vivência e observação empírica do autor, mostram mais que condições alegóricas e mítico-simbólicas, desvelam um país profundo e real, para usarmos aqui como referência o estudo de Roncari intitulado O Brasil de Rosa, o amor e o poder.

A historicidade do épico, contudo, precisa ser considerada enquanto diálogo entre o que está posto e um vir-a-ser que somente o poético pode trazer.Para além, entretanto, da realidade sertaneja mineira que transversa toda obra de Rosa, em que são tecidas imagens notórias das raízes profundas da cultura regional de sua infância, suas criações possuem o teor universal a partir do qual domínios místico-religiosos, históricos, filosóficos, míticos se desdobram em panoramas da história humana configurados sob formas enriquecidas pela palavra poética.

Pelo prisma da sacralidade, as ficções rosianas oferecem, via linguagem, o saber e o sabor oriundos da vivência e do compartilhamento de experiências essencialmente sensíveis. No caso de Cara-de-Bronze, Rosa traz as raízes profundas do humano numa necessidade tenaz de indagação a respeito da existência, sob a forma de um firme indagar-se sobre o movimento do mundo em suas misturas e seus mistérios.

A restituição mítica operada por Rosa diz respeito diretamente ao tratamento que devota à natureza. Fica patente que, para o autor mineiro, não há natureza *versus* homem, há apenas natureza, e nela o homem, em seu estatuto maior, a sensibilidade. Desde o início do enredo, a descrição do lugar, minuciosa e poética, comunga natureza e movimento.

> No URUBÙQUAQUÁ. Os campos do Urubùquaquá – urucúias montes, fundões e brejos. No Urubùquaquá, fazenda-de-gado: a maior – no meio – um estado de terra. A que fora lugar, lugares, de mato-grosso, a mata escura, que é do valor do chão. Tal agora se fizera pastagens, a vacaria. O gadame. Este mundo, que desmente recantos. Mar a redor, fim a fora, iam os Gerais, os Gerais do ô e do ão: mesas quebradas e mesas planas, das chapadas, **onde há areia; para o verde sujo de más árvores, o grameal e o agreste** – um capim rude, que boca de burro ou de boi não quer; e **água e alegre relva arrozã**, só nos transvales das veredas, cada qual, que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a *Buriti*rana espinhosa, e **os *Buriti*s, os ramilhetes dos *Buriti*zais, os *Buriti*zais, os b u r i t i z a i s, os *Buriti*s bebentes**. (ROSA, 2001, p. 79) (grifos nossos).

Viva e vivificadora, a natureza abriga e desafia o humano em sua trajetória impondo-lhe sua dinâmica, sua movimentação. Se Cara-de-Bronze envia Grivo à sua terra natal para desvendar aquilo que passou a vida tentando esquecer, sua viagem também faz circular entre os vaqueiros as interrogações sobre os mistérios da empreitada.

> Para os vaqueiros, aquilo que estava-se passando, tão encobertamente, não era maior que um acontecimento, não preenchia-os? Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava — como um boi bebendo muita água em achada vereda (...)
>
> "Uma hora ele há-de acabar de terminar. Quando ele vier, conta tudo — a gente vai l'e tirar palavras…"— falavam, do Grivo. (ROSA, 2001, p. 104).

A viagem de Grivo, penosa e solitária a princípio, aos poucos vai se tornando aprazível, principalmente em função das descobertas proporcionadas. Ao voltar, mais que relatar "o quem das coisas" para Segisberto, tem a oportunidade de compartilhar suas experiências com o coletivo, podendo viver assim "os dois extremos da experiência poética e humana: a solidão e a comunhão." (PAZ, 1993, p.05), disseminados entre todos.

> (...) E o gado queria mortes. Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens; mas de

> vezvezdestornavam-se, regiro-giro, se amontoando, resvalões, pinotes pesados, relando corpos e com chispas de chifres — ameaçavam esmagar. Embargavam-se, encontravam uma barreira de aguilhadas. De tristes e astutos, viravam gente, cobrando de humano. — **“**Desdói disso, juca**!”** — xingava o vaqueiro Sãos. “— Deserta de mim, diôgo**!”** — o vaqueiro Tadeu vociferava. (ROSA, 2001, p. 81 – 82) (grifos do autor).

Observa-se neste percurso das reflexões articuladas neste conto protagonizado pelo contador de estórias Grivo, que se destinam aos possíveis questionamentos sobre a percepção do mundo externo e interno do Homem.

> Nessa ida, conforme contada. Atravessou aquelas cidades — no meio de matos, os paredões das pedreiras — pediam para ser os restantes de velhas cidades desmanchadas; como as cidades mais sem soberba de ser, já entulhadas de montes de terra e de matos. As vezes em que desapeou e deixou o cavalo amarrado num pé-de-pau — o cavalo rodeado de zumbidos — e repousou, ia adormecer com o espírito cheio, muitas pessoas de pesadelos produzia. (ROSA, 2001, p. 127).

Por esta via de reflexão, o contexto em que se situa Cara-de-Bronze abriga vaqueiros e suas relações sócio-históricas. Ao largo da descrição da natureza em Urubuquaquá, temos a descrição da casa em sua faceta sertaneja, enquanto ponto fixo dos desbravadores da região interiorana, o que nos remete ao processo de formação social e econômica do país. Desse modo, em “Cara-de-Bronze”, o local é descrito como espaço patriarcal e hierarquizado.

Desse modo, a narrativa, em sua instância final globalizante, mostra, em cada pequeno recôndito de discurso, o contar dos vaqueiros, as intervenções do violeiro, as participações indiretas do Cara-de-Bronze.

> Eram dias de dezembro, em meia-manhã, com chuva em nuvens, dependurada no ar para cair. O mõo de bois. Dos currais-de-ajunta — quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúna — vários continham uma boiada, sobrecheios. A chusma de vaqueiros operava a apartação. Ainda outros, revezados, deandavam ou assistiam por ali, animados esturdiamente. Uns vestiam suas coroças ou palhoças — as capas rodadas, de palha de *Buriti*, vindas até aos joelhos. E formavam grupos de conversa. (ROSA, 2001, p. 80).

A partir de procedimentos metafóricos e metonímicos, ainda que cultivados no espaço da ficção, se remetem ao espaço do poético e constroem a narratividade de "Cara-de-Bronze" como busca deste. Assim, Grivo não apenas vai

atrás da poesia, mas também a realiza enquanto fundamento que permite à narrativa ser construída.

Mais que enumerar paisagens e pessoas, os relatos, principalmente os doprotagonista,atransversam sensivelmente vivências - *Moça com o camocim à cabeça, na rodilha. Mulher-velha, com um rosário no pescoço. Mulher velha cruzando bilros. Geralista caçador*, pontua saberes - *Velhos, cujos olhos não aprovam mais muito o viver, só no mexido da boca é que se espantam*, mas também evidencia desigualdades - *Comem suas mãos, o que nelas estiver. Doendo em sua falta-de-saúde, povo na miséria nos buraquinhos*.

Em sua conceituação geral, no **gênero dramático** desaparece a oposição sujeito-objeto.Com marcas como diálogos, conflito, personagens, o texto dramático apresenta parâmetros de definição a partir de vocalização, encenação, enunciação cênica. Em “Cara-de-Bronze”, os elementos dramáticos remodelados pela poética rosiana se integram a uma narrativa em que o verbo poético-dramático se utiliza tanto de recursos cênicos quanto cinematográficos para construir a estória.

A dramaticidade rosiana, portanto, se projeta sobre um conjunto de ações ocorridas no espaço geográfico de referência regional – o sertão mineiro onde eventos naturais e de ações humanas assumem uma teatralidade cuja gênese é a fantasia criadora universal de Rosa.

Com estrutura sólida, personagens concebidos, uma voz que a tudo indaga e uma música ao longe que introduzem os núcleos narrativos, a estória do fazendeiro solitário é posta em lições de espetáculo teatral cuja articulação comporta trama e um conjunto de sentidos que deflagra a ação.

Em sua narrativa híbrida, o texto rosiano tanto se distancia da maioria dos textos verbais como se emparelha aos textos pertencentes ao gênero dramático como teatro e cinema. Desse modo,

> Teatro e cinema oferecem técnicas para que o narrador manipule a massa de acontecimentos em estado bruto que permeia a estória de Cara-de-Bronze. Formalmente, essa peça/novela firma-se sobre três pilares: o sentir, o falar e o narrar que, amalgamados, constroem o objeto multifacetado e heterogêneo que é a escrita desse texto, escrita essa que é labiríntica, no sentido de que o labirinto é um espaço para a perdição artificial, pois quem o projetou conhece sua saída (FORTE, 2010, p. 08)

Para além da pontualidade dramática, independente em que gênero se situem, as criações rosianas, suas opções estilísticas trazem elementos transformadores tanto da subjetividade das expressões quanto dos estados de alma dos personagens e do leitor, pois a dramaturgia no contexto de Cara-de-Bronze se evidencia como leitura e não como encenação, não obstante seu caráter formal

Do ponto de vista da dramaturgia teatral, “Cara-de-Bronze” apresenta o roteiro com seis componentes: a fábula – o fazendeiro que manda um vaqueiro captar particularidades do sertão –; as ideias – a busca pelo “quem” das coisas a da poetização cotidiana; o caráter – a constituição da imagem do fazendeiro, entre o bem e o mal; as falas – os discursos dos vaqueiros e a fala do narrador que movimentam o drama; e o canto – o fundo musical representado pelos versos do cantador Quantidades.

Em sua representação da totalidade da vida, este gênero prima pela colisão dramática denominada conflito que, em sua oposição entre forças, colocam vontades que acreditam na legitimidade de suas ações. Tais aspectos, apontados no enredo, traduzem conflitos interiores e sua devida tradução, questão relevante na decisão de SegisbertoJéia quanto a aquele que sairia em busca do “quem das coisas”

> **Mujo e truz, no cáos do curral. Um boi apartado dos outros ameaça o mundo com sua tristeza.**
>
> **Moimeichêgo**. — O Grivo deu para isso?
>
> **O vaqueiro Mainarte**. — Deu. Qual que sabia, aprendeu.
>
> **Moimeichêgo**. — O-quê que aprendeu?
>
> **O vaqueiro Mainarte**. — A pois, conforme falando: — Bonito é se ver o boi por detrás — o que que ele estará pensando? — quando os chifres são deslados e claros, e ele levantou a cabeça, as costas escorrem, o rabo vem…
>
> **Moimeichêgo**. — E dos pássaros?
>
> **O vaqueiro Calixto**. — Essas coisas que o Grivo falou: — **Sabiá na muda: ele escurece o gorgeio… Bentevi gritou, papinho dele de alegria de amarelo tanto quase não rebentava… Pássaro do mato em toda a parte vôatôrto — por causa de acostumado com as grades das árvores…** (ROSA, 2001, p. 108).

O aspecto dramático reside no universo da palavra enquanto representação da vida. Em sua capacidade de transcendência, o quem das coisas,

misterioso e sedutor, se coaduna à palavra em sua peculiaridade de ausência, mas não qualquer uma, somente aquelas que recuperam a essência humana.

Quanto à dramaturgia cinematográfica, o uso dessa modalidade de notação agrega roteiro à narrativa tendo em vista traduzir a interseção entre os planos e a música, o que acentua a impressão de lenta movimentação. São importantes as marcações que aparecem, integrando o Roteiro com seus devidos apontamentos, inclusive com notação de caráter imagético: *"**Grande plano:** Todos riem. Todos comem..../ **Som:** Música-de-fundo – viola**.** Fusão.... Lenta..."* (ROSA, 2001, p.102).

Podemos observar nos trechos que seguem, atos marcadamente dialógicos configuram um universo de vaqueiros, boiadas e fazenda, traduzindo não só a realidade sociocultural em que se desenvolve a cena dramática, mas principalmente pontuando aspectos humanos.

> NA COBERTA-DOS-CARROS:
>
> **Iinhô Ti**: Boa chuva, cospe, cá…
>
> **O vaqueiro Cicica**: Isto, em alguma ocasião o senhor já viu? De se lidar com o gado debaixo de temporal?
>
> **Iinhô Ti:** Em verdade.
>
> **O vaqueiro Cicica**: O senhor sabendo: que quando se determinou esta ajunta, já estava no talvez de chover. Mas, agora, os senhores vieram. Então, era porque vinham vir…
>
> **Iinhô Ti**: Também sou mandado, somos, companheiro. Patrão risca, a gente corta e cose, (ROSA, 2001, p. 83)

Em sua composição dramática, o ato principia pela delimitação do cenário, com um recorte de espaço definido enquanto representação, o curral, denominado *NA COBERTA DOS CARROS*. Neste decorre toda a ação por intermédio do diálogo executado pelos personagens.

Para além desse caráter, o diálogo, em consonância com o enredo geral de Cara-de-Bronze, amplia o plano de conteúdo – *O vaqueiro Cicica (...) deu falta de carnes na cidade?; Seo Sinta: Isso exato não é, amigo (...) Tempo é tempo. Mas daqui é que saiu a mãe da urgência...* A pontuação, neste caso, reticências, é uma indicação cênica que vai deixar a interlocução em suspensão e, de forma implícita, indicializar a decisão do fazendeiro SegisbertoJéia em se desfazer da boiada.

> **Moimeichêgo**: O Velho?! Quem é o Velho?
>
> **O vaqueiro Cicica** (olhando para Moimeichêgo, e depois de pausa): O senhor é quem está dizendo que o nome não entende, pois não.
>
> **O vaqueiro Adino**: Ih, exige que, como está sendo, nos prazos, o cantador tem de produzir alto assim uma trova. Lá do quarto, ele ouve, se praz.
>
> **Moimeichêgo**: O "Velho"…?
>
> **O vaqueiro Cicica**: Então, pois — que-que falo: é ele. Sou cativo de ninguém, minha boca é forra, falo o que é: é o Cara-de-Bronze! (ROSA, 2001, p. 84).

Os personagens-vaqueiros tematizam um dos vieses metafóricos de Cara-de-Bronze, a identidade do fazendeiro-dono.

> Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, é senhor absoluto que, com o poder da riqueza e da idade, domina o tempo e a terra, Saturnino e Géa, em sua fazenda. A aura de mistério que o envolve reflete-se nos seus múltiplos nomes – personagem que reverbera em inúmeras facetas, em permanente mudança, segundo o ângulo de que é visto. (MACHADO, 1976, p. 85).

A pertinência desse questionamento sobre um "personagem-aludido", já que não pertence à estrutura interna nem da externa da ação, visto tratar-se de uma nomeação, corresponde a uma intenção autoral relacionada à diversidade formal, mas não temática, do conto. E do mesmo modo com que Rosa trabalhou o nome próprio do fazendeiro como palavra poética e de forma sintagmática com o enredo, o nome dos demais personagens também o foram. Atítulo de exemplo temos Moimeichêgoque é particularmente interrogador, principalmente ao considerarmos a etimologia do nome Moimeichêgo, qual seja, "Moi" – francês; "Me" – latim; "Ich" – alemão; "Ego" – grego, todas relacionada ao pronome "EU".

No que diz respeito à cena dramática propriamente, temos um processo de heterocaracterização visto que o texto se modaliza pelo diálogo, mas a referência principal está na terceira pessoa do singular – *ele, o Velho.* Ao final, resta o caráter misterioso que cerca SegisbertoJéia

O uso da reticência, como forma de suspensão do pensamento, reitera o caráter misterioso que cerca SegisbertoJéia, o do travessão, recurso normativo na abertura de uma fala, no caso, fecha. Essa inversão – *É ele, e Deus* —. indica a interioridade do pensamento do vaqueiro. Ratificam essa leitura as falas que seguem. A do vaqueiro Doim *–Axi! Deus? Sei é o Cara-de-Bronze ajuntando suas*

duras riquezas..., e a de Tadeu – *Olhe, irmão: Deus é menino de mil sertões, e chove em todas as cabeceiras...* Tal arguição do vaqueiro indica que em sua alongada convivência, Tadeu adquiriu mais que conhecimento, adquiriu sabedoria.

Ao todo, seja pelo crivo social ou pelas relações humanas, a inserção do gênero dramático teatral comporta dois aspectos relevantes na *poiesis* de Rosa como um todo e em Cara-de-Bronze, em específico:

A artesania da palavra poética, como nos trechos 1 e 2, em que, seja pelo diálogo seja em nomeações específicas, configura imagens poéticas que dão ao texto dimensões inerentes a um universo icônico. Nestes termos, Rosa trabalha,

> (...) infundindo alma à palavra e soprando o fogo do espírito na letra, fazendo das ideias um redemoinho vivo. Leva-nos de roldão com seu gênio e sua sensibilidade ao realizar uma alquimia de símbolos e sentimentos. Sua literatura é vida, percorrer seu texto é uma aventura inesquecível. Sua obra pluridimensional, já explorada e enriquecida por vasta bibliografia crítica, mostra-se inesgotável, permanecendo aberta a novas leituras (ALVES; FLORINDO; FALEIROS, 2016, p. 01 - 02)

O viés místico e metafísico, como no trecho 3, em que busca apreender a realidade, compreendê-la para além da inteligibilidade científica e, até mesmo, filosófica. Seu empenho não é espelhar mimeticamente o real, mas abordá-lo em suas camadas, no intuito de atingir o ser tanto em sua consciência como em seu inconsciente. Em sua empreitada, Rosa é tenaz em resgatar a essência do ser humano,

> Cortar todo lugar-comum, impiedosamente. Exigir sempre uma "segunda solução", nem que seja a título comparativo. A gente não pode ceder, nem um minuto, à inércia. "Deus está no detalhe", um crítico disse, não sei mais quem foi. (Exemplo: no começo de "*Dão-Lalalão*", eu pus "sua alma, sua calma". Nisto, aproveitava, transformada, a velha expressão "sua alma, sua palma"). Dai decorre um "movimento e direção": para meditar-se a vida (...) Penso que a gente tem de trabalhar desse jeito. Depois de algumas vezes, o espírito, provocado, se estimula, e passa a fornecer logo, de primeira mão, soluções nessa linha. E tudo corre bem, fecundamente (ROSA, apud Aguiar, 2013, p. 22).

O diálogo, portanto, entre os dois gêneros literários: lírico e dramático, pelas vias da linguagem e estruturas teatrais mostra mais uma faceta da criação rosiana.Ao imantar a enunciação a ritmos, rimas, diálogos, o autor mineiro cria meios que permitem, de maneira formalmente diversificada, veicular a poesia por

diferentes instâncias expressivas e, com isso, não só dinamizar o espaço narrativo, mas também recobrir de maneira também fecunda a diversidade inerente ao humano.

Tal qual o aporte teatral, Rosa se utiliza, de igual modo, do recurso cinematográfico a partir do gênero textual roteiro, através de planos, plano sequência, com diagramação indicando movimentos de uma câmera que, considerada a tela-página do livro, é o olho do leitor.

Essa comunhão, leitor / texto poético cinematograficamente articulada, provocada pelo e no escrito rosiano, indica que,

> Toda arte lida sempre com seres humanos, é uma manifestação humana e apresenta seres humanos. Parafraseando Marx: “A raiz de toda a arte é o homem”. Quando o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exibe a face dos objetos, ele, ainda assim, nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são apenas reflexos de nós mesmos, e é essa característica que distingue a arte do conhecimento científico. (...) Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana, Os *close-ups* do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual (BALÁZS, apud Xavier,1983, p. 92). (Grifos do autor)

Nestes termos, operam-se alguns *travelling*, com recurso de recuo e aproximação e enquadramentos como formas de produção de efeitos de sentido quanto à objetividade da ação em desenvolvimento ou subjetividade do personagem compartilhada com o leitor-espectador.

No que diz respeito ao dar continuidade à narrativa, os cortes, relação entre planos, são secos, é usado o *cut-in* em que dois planos paralelos são enquadrados, com um detalhado e outro, mais fechado, como veremos na análise do ROTEIRO.

A situação visual semioticamente trabalhada conduz a uma percepção que,

> (...) no cinema, apesar do grau muito elevado de iconicidade próprio a seu significante, a primeira compreensão dos dados audiovisuais é igualmente garantida pelo conjunto desses códigos constitutivos da analogia. Estes permitem reconhecer os objetos visíveis e audíveis

> que aparecem nos filmes graças à semelhança pela qual são responsáveis (AUMONT, 1995, p. 186).

De fato, o autor, na medida em que trabalha o diáçogo entre diferentes arte, transforma Cara-de-Bronze em um “laboratório intersemiótico”, como podemos ver no trecho que segue.

ROTEIRO:

Interior – Na coberta – Alta Manhã	**Quadros de filmagem:** **Quadros de montagem:** **Metragem:** **Minutagem:**
1 G.P.G. Int. Coberta. Entrada dos vaqueiros. Curto Prazo de saudações ad libitum, Os chegados despindo suas Croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção ou “sobrepeliz” sobre os ombros, também de palha de *Buriti*.....	**Som**: O violeiro estará tocando uma mazurca.
Iinhô Ti entra no plano, de Costas.....	**Som**: O fim da mazurca.
Inhô Ti: saúda os vaqueiros recém-vindos.....	**Som**: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.)
2 P.A. Int. Coberta. O vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.....	**O vaqueiro Mainarte**: Pedir a ele

> pra cantar cantigas de olêola,
> uma cantiga de se fechar os olhos...
>
> Em P.E.M da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda. (ROSA, 2001, p. 98 -99).

ROTEIRO, título atribuído à parte cinematográfica dentro do enredo de Cara-de-Bronze apresenta blocos narrativos enumerados. Nestes, temos sequências inicialmente técnicas, mas já com a atuação de dois personagens – Iinhô Ti e Mainarte que, a despeito de suas presenças, não dialogam.

Com marcação de cenário – *int. Coberta*, o foco destas sequências é descrito quanto aos personagens – vaqueiros e suas ações. Observa-se a caracterização a partir de instrumentos que os identificam - os *chegados despindo suas Croças – bem trançadas, trespassadas adiante e reforçadas por um cabeção*, a presença do violeiro – *O violeiro estará tocando uma mazurca*, fora a presença contínua dos animais - *Touros, de curral a curral*.

O eixo dramático está situado na câmera e nos enquadramentos – G.P.G. – grande plano geral, cuja finalidade é descritiva e serve para situar o leitor-telespectador no contexto expressivo da cena. É uma apresentação, mas já notamos uma primeira definição, a de Iinhô Ti que – *entra no plano, de costas* e sua entrada é acompanhada pela mazurca, uma dança tradicional de origem polaca.

Dois aspectos podem ser inferidos do episódio, o primeiro é, pelo acompanhamento musical, o personagem não é natural daquele contexto, e segundo, sua entrada – *de costas*, faz do olho do leitor-espectador um coparticipante da cena em questão.

Note-se. A despeito do aspecto descritivo de um G.P.G., este bloco se encerra com um P.E.M., plano em movimento, o que indica, também no aporte audiovisual do enredo, seu caráter coeso, principalmente em relação ao plano que segue.

No segundo bloco, o cenário se mantem, mas tem enquadramento em P.A. – plano americano, qual seja, o privilégio é da ação e não do cenário. O agente,

neste caso, é o vaqueiro Mainarte que - *guarda na orelha o cigarro apagado. Aponta, na direção da varanda, e faz menção de sair.*

A performance de Mainarte é dupla, de um lado, se tem seu deslocamento, de outro, há uma interlocução presumida – *Pedir a ele pra cantar cantigas de olêola, uma cantiga de se fechar os olhos...* Infere-se que o pedido será feito a Quantidades.

Aqui a questão relevante está na identidade do personagem. Seu nome – Mainarte corresponde a “Mainarte, minha arte, tem um falar longo e metafórico, cheio de entremeios poéticos” (CINTRA, 1995, p. 75), logo aquele que dialoga com a poesia que, no roteiro, corresponde explicitamente ao cantador.

(...)
4 G.P.G. Na varanda.
O cantador, empunhando a
viola, levanta-se, de sua rede
de embira de Carinhanha
- desenhada com surubins
e outros peixes do São
Francisco, e caboclos-d!água,
e enfeitada absurdamente.
caminha para o parapeito,
espia, escuta..... **Som**: A pocema dos touros de guerra.

O cantador, de pé, tempera a
viola e..... **O cantador**: canta

- Vaqueiro, não me pergunte
se é aqui que eu quero bem...
Minha mãe já me dizia:
quem ama destinos tem...

Boiada que veio de longe,
olerê-olerê, o-le-rá...
Eê-ô-eh-ô-êêê... ê –
E-cou – ... – eê-uôôô

(...)
O vaqueiro disse à moça:
- Vai ficando, eu vou seguindo.
Alecrim dos altos campos
no rumo do seu caminho...
(...) (ROSA, 2001, p. 99 – 101).

Neste trecho, pertencente ao bloco 4, o G.P.G é retomado enquanto enquadramento, mas seu uso será diferenciado em relação ao que é normativo em cinematografia. Ou seja, ele não é utilizado enquanto foco descritivo, ao contrário, nele há uma ação diferenciada, inclusive com protagonismo que, no caso, pertence ao cantador.

Ao largo do burburinho causado pelos touros, o cantador tem sua performance centralizada inclusive do ponto de vista diagramático, aos moldes de um plano detalhe. Em meio a um contexto de vaqueiros e currais, sua canção vai tematizar o amor - *Vaqueiro, não me pergunte se é aqui que eu quero bem... Minha mãe já me dizia: quem ama destinos tem... / Boiada que veio de longe, olerê-olerê, õ-le-rá...*

> O personagem Cantador e suas canções aparecem 25 vezes na narrativa. É um número significativo, uma vez que o personagem não está em cena, no primeiro plano: apenas sua voz está presente. É, portanto, um personagem com estatuto especial e essencial para o entendimento do texto. Esse violeiro só existe enquanto voz poética e através dos comentários dos demais vaqueiros (ALVES; FLORINDO; FALEIROS, 2016, p. 68)

(...)
O vaqueiro Zeguilherme (a
Colomira).....

O vaqueiro Zeguilherme:
Coló, qu!é do Grivo?

Colomira, um a um, vai
enchendo os pratos de feijão.....

Colomira: O Grivo não sai
de lá, com o Patrão. Está
comendo de aposentos...

O vaqueiro Parão assedia
Iàs-Flores, que vem com a

garrafa de pimenta. O vaqueiro
Sãos, já servido, caça lugar
para se agachar.....

O vaqueiro São: (comendo, a boca cheia): Diz'que ele se casou-se?

Iàs-Flores destapa a garrafa
de pimenta. Sacode a cabeça,
encarando os vaqueiros,
decidida.....

Iàs-Flores: Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse Rio Urucuia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando...

(...) (ROSA, 2001, p. 101 – 102).

Este trecho, que é continuação do bloco narrativo 4, sem designação de plano ou enquadramento, traz formatação e conteúdos diferenciados. Embora faça parte do gênero textual ROTEIRO, nele temos ações de personagens que, no caso, aumentou. São eles: vaqueiro Zeguilherme, Colomira, Iàs-Flores, vaqueiro São, fora o vaqueiro Parão que não participa do diálogo, assumindo, desse modo, a condição de personagem secundário.

Tal qual no enredo geral de Cara-de-Bronze, no trecho o eixo dramático é a ansiedade dos vaqueiros em saber sobre a viagem e sua motivação. Com participação feminina, Colomira e Iàs-Flores, a interlocução é transversada pelas conjecturas dos vaqueiros sobre uma possível noiva que Grivo teria trazido - *O vaqueiro São: (comendo, a boca cheia): Diz'que ele se casou-se?*

A presença de Colomira e Iàs-Flores, tanto denota cuidados – *Colomira, um a um, vai enchendo os pratos de feijão*, como revisão de perspectiva no que se refere ao tema abordado, incitando os vaqueiros a entender, ainda que de forma fantasiosa, a importância da missão de Grivo em sua busca pelo "quem das coisas", como na fala de Iàs-Flores – *Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse Rio Urucuia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando.*

Em tempo, a constituição do nome de Iàs-Flores é também um significante motivado, seja pelo "Flores" que indicializa sensibilidade, seja por Iàs, que tanto pode advir de "aia," vocábulo regionalista indiano que significa mucama,

dama de companhia, quanto de “Iyà”, de origem ioruba e significa mãe, cuidadora, aquela que educa e fertiliza a vida humana.

Para encerrar a parte cinematográfica do enredo de Cara-de-Bronze, Rosa se utiliza do dispositivo da mesclagem, em que um plano se funde a outro, dai o nome de “Fusão”, e vai “apagando”. A este procedimento dá-se o nome de *Fade*, que pode ser *in* ou *out*, qual seja clareando ou escurecendo. No caso do enredo, não há esta designação, mas apenas “Fusão..... Lenta.....” (ROSA, 2001, p. 102).

A partir da presença dos três gêneros literários em Cara-de-Bronze e, principalmente, a manutenção temática em seus mais recônditos aspectos, há a indicação, pelo viés metafórico da viagem, da fecundidade da busca da poeticidade, que carrega e rega a semente das coisas.

Também dentro da composição do conto, temos outro gênero textual em condições bastante peculiares, são as notas de rodapé. Com uso diferenciado para essa tipologia textual, as notas em Cara-de-Bronze não são informações complementares, são elementos constituintes do enredo e, não obstante a formatação, coesos nos planos de expressão e de conteúdo.

De modo geral, as notas de rodapé no conto não só dilatam a expressão dos personagens, mas dão a esta um dinamismo que, no caso dos vaqueiros e da apartação, confere à sequência interpolada ritmo e verossimilhança ao trabalho efetuado, como poderemos ver. Mesmo quando nos colocamos diante de listas, como no caso de aspectos naturais, o aparato rosiano vai além da informação visto que confere unidade expressiva entre partes do texto.

Por via dessa constituição, a narrativa Cara-de-Bronze pode ser vista como transgenérica uma vez que comporta, fora os gêneros literários lírico, épico e dramático, outros gêneros textuais como as genericamente denominadas notas de rodapé, a despeito de sua pluralidade.

Particularmente em Cara-de-Bronze, como em Ulisses e Eneida, a magnitude de sua construção não nos permite ver nas notas de rodapé um gênero menor. Ao contrário, pois as diversas formas expressivas nelas formam intersecções temáticas de relevo dentro do arcabouço poético rosiano, principalmente quando

temos em mente a demanda em busca do “quem das coisas” que se evidencia como trajetória em busca de poeticidade.

Desse modo, em conformidade com essa vontade do poético em buscar na primordialidade das coisas e das palavras em seu sentido inaugural, a parataxe é trabalhada enquanto suporte textual contíguo que garante continuidade do discurso poético.

De igual modo, em função do diálogo entre Cara-de-Bronze e outras obras, temos nas notas o fenômeno da intertextualidade. Para além das relações interdiscursivas, inerentes obviamente ao conto, as materialidades textuais ocorridas subsidiam a amplitude temática do enredo.

Enredo

> Na coberta, ainda havia a poeira de estrume, vaporosa; mas aos tantos tudo dando em lama. E o gado queria mortes. Trusos, compassavam-se, correndo, cumprindo, trambecando, sob os golpes e gritos dos homens.*

Nota (*)

> - “È de ver!” “- O, jipilado, ô, ô...” “- Cruz que uns seus...” “- Coró!” “- O boi amarel’, o boi amare...” “- Ôxe, nossenhora! Cada marretada!” “- Te acude, Sãos...” “- Essa vara no chão, vocês embaraçam nela... Esse pau comprido te embaralha...”(...)
>
> “- A lama aqui escorrega a gente para trás, que não tem engambelo...”
>
> - Eh boi! Ê boi!
>
> - Eh, boi-vaca!... (ROSA, 2001, p. 81).

Sob a forma de texto narrativo, pelas vias da paratextualidade, a nota traz como espaço o curral, local de trabalho dos personagens-vaqueiros, e seu tempo é concomitante à apartação, separação de animais de um rebanho, durante o dia em que transcorre o enredo.

Dentre várias ocorrências, uma segunda intertextualidade que se avulta é com a Divina Comédia, de Dante, não só a tipologia textual na nota se altera como o próprio gênero literário uma vez que se trata, o texto de Alighieri, de um poema, logo do gênero lírico.

O uso do trecho de A Divina Comédia se relaciona, no texto, com o carro-de-bois em que se encontra uma prostituta. Pelo viés da intertextualidade, Rosa define Nhorinhá como prostituta dantesca. Se Beatriz representa a sedução e a pureza, Nhorinhá, a pulsão sexual em um contraponto que traz ainda a arquifigura de Grifo/Grivo.A referência se reporta ao carro de Beatriz, puxado por um Grifo, quando ela desce perto da árvore do Bem e do Mal:

Em suas diversas formulações, Cara-de-Bronze não é só a construção da estória do fazendeiro ou de Grivo, mas também de todo e qual quer personagem-vaqueiro que, por este prisma, marca sua actancialidade naquele tempo e lugar, fora dialogar com outros aspectos espaço-temporais que o enredo comporta.

Em Cara-de-Bronze, como parte da peregrinação da palavra em busca da poesia, temos três figuras entrelaçadas: o *Buriti*, o boi e a moça, como fios temáticos que enlaçam as partes constituintes do enredo. Protagonizadas por Quantidades, sob a forma de canções, logo imersos no gênero lírico, essas figuras são constantes na obra rosiana.

O *Buriti* é parte intrínseca ao ser-tão de Guimarães Rosa, símbolo indelével do humano, de suas características mais profundas.

> *"O senhor estude: o Buriti é das margens, ele cai seus cocos na vereda – as águas levam – em beiras, o coquinho as águas mesmas replantam; daí o Buritizal, de um lado e do outro se alinhando, acompanhando, que nem que por um cálculo."* Vereda se constata de longe: é onde tem *Buriti*zal. As veredas são oásis no sertão, nascentes de água que alimentam os rios e aglomeram bicho de tudo quanto é tipo. Água nos Gerais viaja assim: aflora do fundo da terra, vira córrego, vira rio e depois vai desaguar no Velho Chico.[8]

Por último, mas com importância capital nesta tese, temos a terceira figura, a moça que, como veremos, está situada ora na realidade sociocultural do enredo de Cara-de-Bronze, ora no imaginário de seus personagens.

Novamente, no plano geral da obra rosiana, como via de regra, a figura feminina, enquanto constructo social e cultural, tem sua performance definida por um conjunto maior de discursos sociais que se coaduna ao projeto de sociedade sustentado pela dominação patriarcal.

---

[8]Xavier Bartaburu. **"O senhor tolere, isto é o sertão". In:** http://www.xavierbartaburu.com/sertatildeo-de-guimaratildees.html, Acesso em 01/04/2019.

A urdidura poética de Rosa, entretanto, como já assinalamos, traz algumas surpresas. As personagens femininas, não obstante situadas historicamente, são delineadas em franca promoção ou aprimoramento do masculino.

No que diz respeito aos nossos propósitos especificamente, em Cara-de-Bronze, o feminino tem pequena actancialidade, contudo, ao atentarmos para sua linha temática – a viagem de Grivo enquanto busca pela poesia, vemos que há uma tríplice sustentação do enredo: a gênese da busca – a fazenda do Urubuquaquá – o *Buriti*, o viajante – Grivo, um vaqueiro/poeta, o boi, e a volta – relato do poético que inclui a moça.

Essa "outra" – *Muito Branca-de-todas-as-Cores*, corresponde a Moça que, pelo lírico, épico ou dramático, tanto veio quanto estava, principalmente, mas não somente, nas cantigas de Quantidades cuja atividade declaradamente comunga formas e conteúdos diversos que transversam todo enredo.

Desse modo, Rosa constrói sua poeticidade a partir não só das misturas de gêneros, mas também, ao vinculá-la à natureza, busca a palavra em seu estado mais puro, em sua condição primitiva de uso, inclusive para designar a relação feminino-poético enquanto tradução genética da fecundidade literária.

Acrescente-se que à medida que Rosa, pelas vias da percepção poética, logo da sensibilidade, privilegia a perspectiva do leitor, sua escrita se coaduna aos postulados zumthorianos no que diz respeito à performance como forma de comunicação poética.

A performance, em sua condição intrínseca de recepção, viabiliza entender a conduta humana sob duas formas: uma pelo corpo, em seu viés sensível, e outra pelo raciocínio. Na interação com o texto poético, o corpo reúne movimentos, cores, gestos, sensações que, parelhos à vida, propicia captar manifestações do plano material e imaterial, sob a forma de palavras.

Segundo Zumthor, a oralidade corresponde a essa unidade em que a percepção, sob as formas de visão, audição, tátil, se misturam à intelecção de maneira dramática. Cara-de-Bronze, desse modo, é um conto-narrativa em que o acontecido, o falado e o sentido se vestem de enigma a ser decifrado; em que o lado existencial dos vaqueiros e do senhor é tecido de expressões líricas.

> **O vaqueiro José Uéua**: Lélis, que o Grivo veio foi amontado num jumento, e com um chapéu de palha todo enorme, de palha-de-capim…
>
> **O vaqueiro Sãos**: E a mula, que está aí, uma mula queimada? Não veio não foi nela?
>
> **O cozinheiro-de-boiada Massacongo**: Do justo o certo, do certo o crido, do crido o havido: que ele veio mas foi com tropa boa, esquipada, de bestas e burros, e o jumento; ouvi. E assim que: o Peralta contou à Iàs-Flôres, Iàs-Flôres contou a Maria Fé, Maria Fé contou à Colomira, aí Colomira me disse. Daí é que sei…Vou indo! (ROSA, 2001, p.87). (Grifos do autor)

Nestes termos, o que se coloca em destaque é a performance e o leitor enquanto procedimentos tanto de produção de sentidos como de renovação da percepção de mundo. Por esta via de reflexão, a prática da leitura do texto poético é essencialmente um ato social, o que, por decorrência, se estabelece entre o texto e o leitor uma mediação constitutiva e uma ação transformadora uma vez que esta relação é marcada por conflitos, reconhecimentos, constituição de identidade e, principalmente, relações de poder.

Ao vincular narrativa à experiência vivida confere ao relato mais que informações contextualizadas, afere também um processo de comunicação no sentido estrito da palavra *comunicare* – tornar comum, uma vez que tanto recupera saberes práticos quanto propicia a construção de novos saberes. O autor, deste ponto de vista, media estes dois aspectos fundamentais: a experiência e a memória articuladoras da comunicabilidade da narrativa.

Ao rastrearmos as ocorrências dessa poeticidade, considerando a noção de oralidade e seus pressupostos míticos, ou ainda a maneira pela qual as estórias são transmitidas no tempo e no espaço, na cultura, entendemos que em Cara-de-Bronze se revela também uma figura de mundo, um universo possível, com vaqueiros, boiadas, fazendas, seus personagens típicos e seus comentários, cuja vontade inicial do poético inaugura variados sentidos.

PLURALIDADE SUBJETIVA E INTERLOCUÇÕES

Cara-de-Bronze, do ponto de vista discursivo, é tão diversificado quanto sua estrutura formal. Em função dessa diversidade, e visto se tratar de discurso poético, necessariamente as questões da subjetividade e da interlocução implicam em procedimentos variados conforme o gênero poético e também textual em sua abordagem analítica.

Ao postularmos subjetividade e interlocução, há que se mapear o texto poético enquanto prática discursiva. Para Bakhtin, discurso é

> A língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para nossos fins. (BAKHTIN, 2005, p. 207)

Quando em face do discurso poético sob as formas dos gêneros épico e dramático, a condição dialógica que lhes é pertinente trará vozes sociais em suas relações de anterioridade e posterioridade. Desse modo, a compreensão dos efeitos de sentido gerados pelos sujeitos socio-discursivos em suas práticas interlocutivas implica considerar o jogo semântico gerado, principalmente em função da pluralidade de significação para a qual o texto poético aponta.

Conforme pudemos ver, Cara-de-Bronze compreende em sua diversidade formal o gênero lírico em que a condição enunciativa é desempenhada pelo eu lírico, logo cobrando uma visão que não pode se ater com exclusividade ao caráter interlocutivo em seu plano de expressão.

Acrescente-se ainda o fato de que, mesmo no caso do sujeito lírico, o enunciador, ao fazer uso da linguagem, material social, atualiza através de seu discurso processos de comunicação, se há um eu que se pronuncia, há um tu que recepciona.

De igual modo, ao observarmos tais aspectos em Cara-de-Bronze, texto composto por gêneros literários e textuais diversos, temos uma base sócio histórica acentuada em função do contexto que perpassa toda obra de Guimarães Rosa, o sertão mineiro.

Ao atentarmos para este aspecto no conto em questão, com seus personagens, principalmente os vaqueiros, na lida com o gado, suas interações são

específicas, inclusive em suas ansiedades pelo relato de viagem de Grivo. Temos, nesse caso, uma comunidade linguística específica como podemos ver no diálogo que segue sobre emprego.

> **O vaqueiro Doím** (ao vaqueiro Cicica): Pois então, é mesmo, que se disse: o Velho tencionando apurar tudo o que tem, no bom dinheiro…
>
> **O vaqueiro Adino**: Somente seja! Ele é o dono.
>
> **O vaqueiro Mainarte**: Tudo, então não. Os gados. (...) (ROSA, 2001, p. 83) (grifos do autor).

Ou quando anseiam por notícias da viagem, foco temático do conto.

> **Entra** o cozinheiro-de-boiada MASSACONGO.
>
> **O vaqueiro Cicica**: Como é que vão as coisas dos outros, Rei-Congo?
>
> **O cozinheiro-de-boiada Massacongo** (vindo direito ao vaqueiro Cicica, e a ele se dirigindo): Eis tão lá. O Grivo fala, fala, pelas campinas em flores… Acho que tão cedo ele não vai esbarrar de relatar… (ROSA, 2001, p. 86 -87) (grifos do autor).

Observa-se que, desde o corpus lexical com que se comunicam, fica patente o viés sócio-histórico dos falantes. São traços inerentes a todos eles, mas também em sua estruturação morfossintática a partir da qual compartilham caracteres em comum, o que os define enquanto comunidade de fala.

Conforme já colocado, a linguagem trabalhada por Rosa prima pela condição mitopoética, o que traduz tanto a demanda pelo poético realizada por Grivo, como a alquimia de símbolos e sentimentos, de viés pluridimensional que reveste os personagens-vaqueiros como forma representacional do viver humano.

O que se constata a partir de sua linguagem é que os traços culturais trazem, junto com a identidade coletiva, a relação muito estreita entre o cotidiano do trabalho amalgamado a ritos consagradores das atividades cotidianas.

> (CHEGA O GRIVO! **Agitação, falação. Depois, uma profunda pausa**.)
>
> A NARRAÇÃO DO GRIVO:
>
> — Na hora de Deus, amém!
>
> Sobrevim.
> Saí dezembro-janeiro-fevereiro, quando o coco do *Buriti* madura em toda a parte. Assim em ínvios de inverno, os rios sobresseenchendo.

> Na beira de um *Buriti* — onde esbarrei — entristeci e quase esmoreci… (ROSA, 2001, p. 114) (grifos do autor).

Ainda que não se possa perder de vista que a interação verbal é a materialização das vozes sociais, social e indivíduo não são aspectos excludentes, ao contrário, o indivíduo também é social visto que suas expressões carregam diversas vozes interligadas.

> (...) as relações dialógicas, que implicam necessariamente o conceito de vozes, não podem ser reduzidas nem às relações lógicas, nem às relações psicológicas, nem às relações naturais e mecânicas. Elas constituem uma classe específica de relações entre sentidos, cujos participantes podem ser unicamente enunciados completos, ou vistos como completos, e por trás dos quais estão os sujeitos discursivos (BRAIT, 1999, p. 25).

De acordo com o que já pontuamos, no enredo de Cara-de-Bronze, em que gêneros poéticos e textuais estão unidos para compor a demanda pela poesia, o lírico desempenha função coesiva entre partes distintas formalmente, mas comunga harmonicamente ao tema como podemos observar.

> (...) A Fazenda do Pau-Torto. A família leprosa, na cafúa seguinte. No sítio da Emendadeira, donde tinha uns santos em oratório — de longe vinha gente, para beijar, um vintém se pagava, por boca de pessôa:
>
> CANTADOR:
>
> *Boiada que veio de cima*
> *com poeiras e trovoadas:*
> *tanto amor que nunca tive*
> *aboiei nessas estradas…* (ROSA, 2001, p. 124).

Na medida em que a lírica em Cara-de-Bronze opera com deslocamentos significativos, interligando partes em prol da totalidade do percurso, o que temos são instantes poéticos que passam dos elementos mais simples a reflexões de caráter universal e humano, como nos exemplos que seguem.

> *Buriti, minha palmeira,*
> *toda água vai olhar.*
> *Cruzo assim tantas veredas,*
> *alegre de te encontrar…* (ROSA, 2001, p. 88)

> *Meu boizim pinheiro branco*
> *pernas compridas demais:*

> *de ir beber água tão longe,*
> *nas veredas dos Gerais…* (ROSA, 2001, p. 114) (grifos do autor)

Ao se utilizar de estratégias de significação metafórica na parte lírica, em função da arquitetura global do conto, Rosa nos propicia uma chave de leitura que procura, em cada entrecho poético, uma imagem especular das outras partes constituintes de um tecido iconográfico configurado em poemas.

Em relação ao narrativo em Cara-de-Bronze, se destacam várias vozes em diversos diálogos, como os dos vaqueiros. A condução da estória no decorrer do dia tem múltiplos "fios condutores" que se entrelaçam em redes discursivas. Dentre eles, um tem papel fundamental nesta condução, é Moimeichego, vaqueiro estranho ao local, que chega com alguns bois, mas se define como notadamente interrogador, como podemos verificar nos trechos que seguem.

> **Moimeichêgo**: Quem é esse, que canta? Ele é daqui? E não trabalha? É da família do dono?
>
> **O vaqueiro Cicica**: Esse um? É cantador, somentes. Violeiro, que se chama João Fulano, conominado "Quantidades"… Veio daí de riba, por contrato.
>
> **Iinhô Ti:** Contrato p'ra cantar? **O vaqueiro Doím**: Duvidar, ganha mais do que a gente. Essas coisas… **O vaqueiro Sacramento:** Derradeiros tempos, aqui sempre hospedaram uns assim, de músicos. (ROSA, 2001, p. 83 - 84)

Se do ponto de vista temático, Moimeichego é fundamental, seu mérito discursivo é tão valoroso quanto, se não mais, pois ao se definir pela entonação interrogativa, define o andamento das vozes que em Cara-de-Bronze atuam.

A ênfase dada ao caráter interlocutivo no texto nos indica que a vida é essencialmente dialógica. Viver é participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, discordar, etc. Assim, o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, todos os atos. Ao aplicar-se à linguagem, esta entra no tecido dialógico da vida humana.

No que diz respeito ao narrador, este em Cara-de-Bronze é de difícil conceituação, pois não se encaixa em nenhuma definição clássica. Ele não é personagem visto que se coloca, ou é colocado, fora da estória.

> A outra boiada vem.

> Sai-se de um vão, sopé de morros, se desenrola, a longo, se escôa, movendo escamas, ondulando de novo em voltas. Seus vaqueiros ladeiam-na.
>
> (...)
>
> Demais do que tanto se sente quanto se adivinha: um zunzum sob o silêncio, de tantos bichos em próximo, um aperto, uma presença e peso. Dentre os rejeitados, há um bezerro que se coça com os dentes. Os outros apenas se lambem. Molhou-se muito o dia.. (ROSA, 2001, p.97)

Tampouco é onisciente uma vez que, ainda que conte a história em 3ª pessoa, desconhece os personagens e apenas tem deles aspectos que lhes são apresentados à proporção que também o são aos leitores. A focalização é pontual, em tempo presente, o que indica a parcialidade de sua visão.

> Sobre o momento, concertara de estiar, se desabraçava a chuva: mesmo o sol se mostrava. Só que se ouvia ainda, em espaçoso, a ribombância de um trovão, derrubado nos restos de chuvosidade. O mais, um escoo geral, para o esvazio. Os verdes vindo à face da luz, na beirada de cada folha a queda de uma gota; e outras gotas rolando, descendo por toda frincha, para ir formar o filifo de últimas enxurradas e goteiras. (ROSA, 2001, p. 102 – 103).

Ainda sob a perspectiva do narrativo, o vaqueiro Grivo, depois do roteiro cinematográfico, assume o relado de sua viagem para os companheiros. Nele compartilha lugares, pessoas e, consequentemente, conhecimentos que tal demanda favorece.

> Maranduba.
> Narrará o Grivo só por metades? Tem ele de pôr a juros o segredo dos lugares, de certas coisas? Guardar consigo o segredo seu; tem. Carece. E é difícil de se letrear um rastro tão longo. Para o descobrir, não haverá possíveis indicações? Haja, talvez. Alguma árvore. Seguindo-se a graça dessa árvore:
>
> **O Grivo**: — …Por aonde fui, o arrebenta-cavalos pegou a se chamar babá e bobó, despois teve o nome de joão-ti, foi o que teve… Toda árvore, toda planta, 5 demuda de nome quase que em cada palmo de légua, por aí…
>
> Varou a Bahia, onde o chão clareia?
>
> — Estive em paragens pardas… (ROSA, 2001, p. 114 – 115)

O questionamento do narrador, com que o trecho inicia, é mais um traço da inconclusibilidade de Cara-de-Bronze. Cabem os questionamentos: como seria narrar por inteiro?

No que diz respeito ao texto dramático, este se constitui em representação de vida e morte em seus rumores, silêncios, balbúrdias e acordes.

> Na análise dos textos dramáticos, observa-se frequentemente, nos discursos de personagens antagonistas, mas também no interior dos textos de um mesmo caráter, a presença de duas ou mais formações discursivas, as quais (...) são articuladas com base em formações ideológicas correspondentes a diferentes condições materiais. (...) o teatro tem pelo menos a vantagem (e a ilusão!) de por em conflito (e em questão) diversos pontos de vista, e de visualizar a heterogeneidade dos discursos (PAVIS, 1999, p; 103).

Devido a seus aspectos discursivos característicos, a comunicação contém tanto expressividade quanto subjetividade, como podemos ver no trecho que segue onde discorrem sobre a identidade do Velho, o patrão.

> **Entram os vaqueiros TADEU e SÃOS, seguidos dos vaqueiros ZAZO, JOSÉ UÉUA, RAYMUNDO PIO e FIDÉLIS.**
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Esbarremos. No chove, chove, tá impossível. Diacho, chuva dá é fome, de bem comer…
>
> **O vaqueiro Adino**: Pai Tadeu, como é que cê confirma o nome do Velho, por inteiro, registral?
>
> **O vaqueiro Sãos**: Sezisbério…
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Por que, uai, gente? O nome cujo, todo?
>
> **O vaqueiro Cicica**: Como for, em um pedido meu, compadre Tadeu.
> **O vaqueiro Tadeu**: Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos… (ROSA, 2001, p.85).

Com o foco voltado para a interlocução, a presença do dramático no conto prima pela dialética do movimento visto que não exauri a essência da linguagem, ao contrário, pois o diálogo Eu/Outro é atividade dinâmica em que um território preciso socialmente organizado explica o homem pela atividade coletivamente humana da linguagem.

> Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente *o produto da interação do locutor e do ouvinte*. Toda palavra serve de expressão a um em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade (BAKHTIN, 1992, p. 113) (grifos do autor).

Enquanto gênero dramático, Cara-de-Bronze traz também o discurso cinematográfico cuja estrutura dialógica plasma o ritmo da encenação dramática, pois através de suas conversas desvenda o enredo, o tempo, o espaço e os próprios personagens.

> (...) já é um fato tradicional a celebração do “realismo” da imagem fotográfica, tal celebração é muito mais intensa no caso do cinema, dado o desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais uma propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento (...)
>
> Para entender o espaço cinemático, pode revelar-se útil considerá-lo como de fato constituído por dois tipos diferentes de espaço: aquele inscrito no interior do enquadramento e aquele exterior ao enquadramento (Práxis do Cinema) (...)
>
> Uma relação frequente vem do fato de que o enquadramento recorta uma porção limitada, o que via de regra acarreta a captação parcial de certos elementos, reconhecidos pelo espectador como fragmentos de objetos ou corpos. (…) Esta propriedade está longe de ser exclusiva à fotografia ou ao cinema. (…) A tendência à denotação de um espaço “fora da tela” é algo que pode ser intensificado ou minimizado pela composição fornecida (XAVIER, 2005, p. 12 - 13)

Com subjetivação do foco e uma variação rítmica na narrativa, mais desacelerada, a parte cinematográfica em Cara-de-Bronze, embora com traços bastante técnicos, traz também a reflexão subjetiva. Essa estrutura cria condições de maneira verossímil, pois ao valorizar a representação da realidade, também expressa o imaginário, mesmo que de um modo próprio como vemos no trecho que segue.

> **Som**: O fim da mazurca.
>
> Iinhô Ti entra no plano, de costas.
>
> Iinhô Ti saúda os vaqueiros recém-vindos……
>
> **Som**: Touros, de curral para curral, arruam o berro tossido, de u-hu-hã, de desafio. (O touro involuntário, que tem o movimento mau das tempestades.) (ROSA, 2001, p. 98 – 99).

O cinema, a despeito de sua proeminência técnica, comporta em seus estilos abordagens cuja intencionalidade pode se ater ao social explicitamente, ou buscar a interioridade do ser.

> Numa visão mais atual, prestamos atenção especial ao que aproxima e não apenas ao que afasta o cinema-discurso de Eisenstein[9] e o realismo existencial de Bazin[10]: há em ambos, novamente, a atribuição de um poder de verdade e de um poder de mentira encarnados em determinados estilos. Para Eisenstein, há um estilo capaz de dizer o mundo social-histórico, colocando o cinema como potência maior no plano do conhecimento. Para Bazin, o cinema é uma espécie de "terceiro estado da criação" e existe um estilo autêntico, exclusivo, na captação da vivência humana em sua essencial abertura no tempo. (XAVIER, 2003:47)

A inserção do viés cinematográfico no conto traduz aspectos sociais e humanos, contextualizando personagens e, ao mesmo tempo, definindo e ampliando-os em suas expressões como no caso do personagem-vaqueiro Moimeichêgo.

Quando Rosa trabalha a intertextualidade, englobando, a partir de diálogo entre textos, o percurso temático do conto enquanto construção do poético com diferentes formas discursivas, como nos trechos seguintes.

> **(O vaqueiro Muçapira deita mais lenha à fogueira, e assopra. As chamas. As caras dos vaqueiros: ceras vermelhas.)**
>
> **Cicica**: Favas fora, que foi que foi, então?
> O GRIVO: Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz… (ROSA, 1984, p. 133).

> "Um touro falou-lhe assim:
>
> — Satyakâma!
>
> — Senhor?
>
> — Já somos mil. Reconduz-nos à casa do Mestre."
>
> (4a Pr., Vª kh., esloca 1.)
>
> "Então a Palavra se afastou. Depois de ausência de um ano, ela voltou e disse: — Como pudestes viver sem mim?" (Esloca 8, 1a kh., Vª prapáthakah.) (ROSA, 2001, p. 133).

Dentro do enredo de Cara-de-Bronze, em que há a procura pela poesia, Rosa comunga seu texto com o texto Chandogya-Upanixad, destacando no diálogo

[9]Serguei Mikhailovitch Eisenstein foi um dos mais importantes cineastas soviéticos. Foi também um filmólogo. Relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, participou ativamente da Revolução de 1917 e da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

[10]André Bazin (Angers, 18 de abril de 1918 – Nogent-sur-Marne, 11 de novembro de 1958) foi um renomado e influente crítico e teórico do cinema.

com a mensagem aludida a importância da linguagem, que se revela concorde, tanto com a poesia quanto com a vida.

Diante da pluralidade marcante do conto, ocorre a ênfase no confronto entre inúmeras vozes sociais, o que nos remete ao conceito de Heteroglossia.

> O discurso é ação, quer dizer, tradução de um sistema de signos em um outro. Ou, para usarmos o conceito-chave de Bakhtin para tal operação, trata-se de Heteroglossia, um procedimento de valorização dos significados dinâmicos e heterogêneos dos signos no circuito da dialogia.
>
> Heteroglossia, ou mistura de diferentes grupos de linguagens, culturas e classes, foi formulado por Bakhtin para apreender o movimento contínuo da língua, impedindo hegemonia de uma linguagem única. Heteroglossia só existe onde houver diferentes pontos de visão ou diferentes sistemas de interação. Por exemplo, autor/personagens; eu/outro; monólogo/diálogo; cânone/carnavalidade; oralidade/escritura (...) (MACHADO, 1995, p. 41)

Independente de conflito ou comunhão, o que o enredo confirma é que os indivíduos se constituem na alteridade. Observe que Grivo foi hábil viajante, mas ao retornar, mais que relatar o que viu e sentiu ao Velho, não se furtou em contar o vivenciado para seus camaradas vaqueiros.

Do mesmo modo com que articula os sujeitos-personagens, Rosa faz do ofício literário uma espécie de metacomunhão. Para além de gêneros utilizados nessa “demanda”, sair pelo mundo à cata de poeticidade pode, pelo menos como hipótese inicial, indicar que mundo e poesia podem se confundir, e: da mesma forma, podemos pelo texto poético vislumbrar outra tessitura do real.

De todo modo, diante da pluralidade discursiva rosiana, é possível entender que

> Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo linguístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida (BAKHTIN, 1992, p. 282).

Ao celebrar a palavra, com irreverente exploração do fenômeno linguístico, Rosa transforma a Viagem em palavras, súmula da atividade poética, que, ao abrir espaços do sertão e os converter na profusão do mundo natural e

humano, patenteia a dimensão do sensível enquanto dimensão discursiva revestida por figuras poéticas.

MARCAS ENUNCIATIVAS EM CARA-DE-BRONZE

Abordar a enunciação poética no conto Cara-de-Bronze requer explicitar as estratégias de linguagem do universo literário do autor. Como já colocado, o discurso, na narrativa, realiza vários diálogos com outros discursos a partir dos quais são tematizados a memória cultural, as narrativas, pondo em destaques, ao lado de configurações discursivas clássicas as das linguagens populares tradicionais. As vozes na narrativa do autor ora assinalam encontros ora marcam confrontos discursivos, mas sempre revelando contextos de uma semântica da enunciação.

Nos trechos selecionados para análise, podemos ver como estruturalmente a novela “Cara-de-Bronze” trabalha a linguagem, o homem e os sujeitos dentro de sua realização metapoética.

> Pelo andado do Chapadão, em ver o viajante é um cavaleiro pequenininho, pequenino, curvado sempre sobre o arção e o curto da crina do cavalo — o cavalinho alazão, sem nome, só chamado Quebra-Coco. Cavaleiro vai, manuseando miséria, escondidos seus olhos do à-frente, que é só o mesmo duma distanciação — e o céu uma poeira azul e papagaios no voo. Os Gerais do trovão, os Gerais do vento. (ROSA, 2001, p. 79).

Conforme já enunciado, a figura que funciona como narrador tradicional no conto não é onisciente, ao contrário, toma ciência dos fatos na medida em que estes acontecem. Desse modo, sua visão no enredo se caracteriza pela concretude dos fatos.

Em função disto, estruturalmente, de acordo com o que mostra o trecho acima, suas orações são afirmativas, em que discorre sobre estados - o viajante é um cavaleiro, e ações - Cavaleiro vai, manuseando miséria, e situa a cena enunciativa de forma descritiva - *e o céu uma poeira azul e papagaios no voo.*

Posto que não há interlocuções, e considerando a caráter expositivo, estamos diante de um enunciado-enunciado visto que articula o discurso de modo a produzir efeitos de sentido da objetividade correspondente à sua função.

No conto, a sequência de diálogos é condutora do mistério e dos encantos que sua poiesis comporta.

> **O vaqueiro Adino**: Tantos! Um morreu: o cego Pôncios… Deixou o instrumento: sanfona de quarenta-e-oito-baixos… **O vaqueiro Sacramento:** Este, o Mainarte e eu tivemos de ir buscar longe, na Branca-Laje. E, foi, ficou aqui. Faz tempo… **O vaqueiro Adino:** Que não dirá, quase um ano. Danado! Este canta o tempo todo… (ROSA, 2001, p. 84).

No enredo rosiano, a ocorrência de interlocuções é grande, embora com características próprias, ou seja, com o contexto em Urubuquaquá, uma fazenda, com grande número de bois e vaqueiros, as interlocuções correspondem ao perfil linguístico dessa comunidade.

Há no texto inúmeras referências a esse sujeito discursivo e contextualizado na enunciação, e estas se dão por meio de pessoas amplificadas, com o intuito de mostrar pelo "ele" um "não-eu", que, de fato, forma um grupo de pessoas não identificado a prioristicamente, mas vinculadas a referentes variados, sem especificação enunciativa, mas coerente com a ambiguidade do dizer poético.

> **O vaqueiro Cicica**: Vocês… Ara, evém quem ensina. Aquele… (A Moimeichêgo:) O senhor não quer ouvir? O senhor pergunte a ele. **Moimeichêgo**: O alto, com a coroça? **O vaqueiro Cicica**: O com a caroça não, o em corpo. O Tadeu, ele é antigo, sempre viveu aqui. Ele sabe. (ROSA, 2001, p. 84 – 85)

Não obstante a interlocução, temos apenas enunciados visto que nenhum interlocutor se coloca como sujeito discursivo. A maior parte das orações está na terceira pessoa, há, contudo, um "tu" - *O senhor não quer ouvir? O senhor pergunte a ele.* Como não há reversibilidade enunciativa, pode-se inferir que estamos diante de um simulacro de enunciação, qual seja, uma enunciação reportada.

Com representação actancial e temporal enunciva, a categoria topológica é trabalha com *concomitância* vs*não concomitância - ele é antigo, sempre viveu aqui*, com o actante do enunciado fora da cena enunciativa - *O com a caroça não, o em corpo. O Tadeu.*

No quadro geral enunciativo, os discursos trazem a subjetividade na medida em que interiorizam falas, o que se define como enunciação debreada nos aspectos actancial e espacial, embora temporalmente haja uma dilatação visto se tratar de questão existencial.

Em outra sequência interlocutiva, temos enunciado-enunciado em que o tema Cara-de-Bronze, até pelo mistério que o envolve, remove possibilidade de subjetividade não obstante a coerente expressão de Tadeu, o mais antigo dos vaqueiros

> **O vaqueiro Sãos** (a Moimeichêgo): O senhor já esteve no Paracatú?
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Paracatú — cidade dos refúgios…
>
> **O vaqueiro Cicica**: Bestagens. Seguiu em cima com rumo para um dos nortes: que levou bogó de carregar água e trajava terno-todo de couro, modo de passar a caatinga alta…
>
> **O vaqueiro Fidélis**: Se sabe, foi para o norte, dessa banda. Virou a serra…
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Vigia, que o Muçapira está querendo falar alguma coisa.
>
> **O vaqueiro Muçapira**: Ele ia por desertas.
>
> **IôJesuinoFilósio**: Bom, para que cafungar por onde teria ido, faz dois anos, agora hoje que ele está aqui de volta? (ROSA, 2001, p. 88)

Com formação exclusiva por enunciados, o trecho, uma vez mais, se refere à viagem de Grivo e o provável percurso que teria feito - *Seguiu em cima com rumo para um dos nortes*, constituído por relações interlocutivas posto que a referência temática transversa todo o grupo de vaqueiros.

Com alusão a um personagem ausente da cena enunciativa, as interlocuções não apresentam o aspecto actancial em si e debream tanto espaço - *O senhor já esteve no Paracatú?; Se sabe, foi para o norte, dessa banda. Virou a serra…,* quanto o tempo - *para que cafungar por onde teria ido, faz dois anos, agora hoje que ele está aqui de volta?,* com embreagem temporal em seu término.

Visto que a embreagem temporal se refere às neutralizações na categoria de tempo, tal recurso atualiza a referência temática na medida em pontua a chegada do personagem a que todos se referem.

No panorama enunciativo geral, o que temos frequentemente um não-eu, um não-aqui e um não-agora, definindo-se assim como um simulacro de enunciação. Sem perdermos de vista que se trata de um texto poético, os personagens-vaqueiros são entidades sócio discursivas, suas performances dialógicas, portanto, nos remetem às formas de ação discursivas coletivas visto que estão a serviço da intencionalidade primeira da criação literária que, no caso, corresponde a "demanda em busca da poesia", e como pudemos ver, situa o personagem vaqueiro-viajante em uma esfera tanto poética quanto mítica.

Neste mesmo percurso, temos os diálogos entre gêneros diferentes entre si, mas integrantes da discursividade do conto de forma integral como nos trechos que seguem.

> *Meu boi baio-fumaceiro*
> *que custou conto-de-réis*
> *quer uma dona de mãos finas*
> *cada dedo três anéis*…(ROSA, 2001, p. 114)
> (...)
>
> — Estive em paragens pardas…
> Mas, e desde o começo?
> — Eu vos conto, por miúdo. Desde daqui saí, do Urubuquaquá, conforme o comum — em direitura. Andei os dias naturais. Fui. Vim-me encostando para um chapadão feio enorme. Lá ninguém mora lá — só em beira de marimbú — só criminoso. Desertão, com uma lepra de relva. Dez dias, nos altos: lá não tem *Buriti*… Água, nem para se lavar o corpo de um defunto… (ROSA, 2001, p. 115)

Compostos por enunciações lírica e narrativa, temos na cantiga o eu-lírico como enunciador que assume uma condição subjetiva específica em função da tipologia textual. Nesse caso, há a condição actancial, mas não se pode referir aos aspectos espaço-temporais.

Ao se colocar como sujeito - *Meu boi baio-fumaceiro,* Quantidades, por intermédio do dêitico "*Meu*" se instala como pessoa na enunciação, mas não designa o aqui nem o agora. De fato, diante dessa estruturação textual, temos que enfatizar sua condição de parte de um todo, o enredo de Cara-de-Bronze em sua temática discursivamente articulada, qual seja, a inter-relação de diversidades semióticas destinadas ao fazer poético.

Em face da enunciação ou do enunciado, são os significados constituídos que definem tanto interlocutores quanto contextos de enunciação visto que tal designação comporta, a cada ato, o conjunto de seus sentidos, como veremos.

> — Ah, que não podia voltar para trás, que não tem como. Por causa que quando o Velho manda, ordena. Por causa que o Velho começa sempre é fazendo com a gente sociedade… Em parte, foi a pé?
>
> — É baixo! Mal aguentava.
>
> — Ele recuidou. Tem que pear o cavalo, de noite; se não, foge, escapole. Ruins pastos…
>
> — Se anda, suas léguas, em louvor: com as alpercatas do meu santo São-José…
>
> E o Anjo-da-Guarda?
>
> — Esse, o anjo-da-guarda, viaja a pé, da banda-da-mão-direita.
>
> — Quando não está parelho, é porque demorou um bocado para trás. Anjo-da-guarda nunca se apura muito em ir… (ROSA, 2001, p. 118 – 119).

Ainda sob a forma dialógica, com o tema viagem de Grivo, que se estrutura morfossintaticamente em orações assertivas e, via de regra, coordenadas já indicando, por este meio, os encadeamentos de ações durante o percurso.

Embora seja de conhecimento que o sujeito discurso seja Grivo, do ponto de vista enunciativo, estamos diante de enunciações que, em relação à pessoa, espaço e tempo, instauram a debreagem, qual seja, a instância da enunciação disjunge de si.

Temos também no enredo, características narrativas fundamentadas em crenças e valores de caráter religioso. Nestes termos, os aspectos espaciais e temporais são marcados a partir de fatos pretéritos em conformidade com expressões e suas significações primeiras.Ao vincular o ritmo das ações a dados sagrados, ossujeitosdiscursivos também predicam seu comportamento existencial como primordial, logo de acordo com a demanda empenhada.

Ao nos atermos a esse tempo qualificado enquanto “parmenidiano”, qual seja, situado no "*caminho da verdade*", a aparição de motivos míticos na escrita de

Parmênides[11], principalmente devido à forma poética que utiliza, entre a prosa e a poesia, não há como não associá-la à escrita rosiana, principalmente em Cara-de-Bronze.

Não somente o mitológico participou da arquitetura do conto, mas tanto temática como estruturalmente o discurso rosiano trabalhou com aspectos relacionados ao imaginário principalmente por parte dos personagens-vaqueiros como podemos verificar no fragmento seguinte.

> **O Grivo** (pedante): …Mas o verde mais divertido é mesmo em terreiro de quintal: é o da acelga — verde-claro, lisa, lambidinha, altinha… E qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava, fosse ruim, fosse bôa, espiava para mim com certo receio e me tratava por "Meu filho…" Mas também morei residido sozinho doente, num mandiocal largado sem propriedade…
>
> **O vaqueiro Parão**: E mulher? Mulher mexível?
>
> **O vaqueiro Sãos**: Então, por fim que finalmente: você casou ou não casou?!
>
> **O vaqueiro José Uéua**: A gente! Tivesse casado, então, ia negar que se casou?!
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Ôxe, modera, povo meu, acomoda! Ele vai contando, com seu jús de devagar… (ROSA, 2001, p. 124 – 125).

As colocações - *E qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava, espiava para mim com certo receio e me tratava por "Meu filho*", indicam que o sujeito discursivo é Grivo, contudo tanto a categoria espacial quanto a temporal remetem a um não aqui e um não agora. Desse modo, se trata de uma enunciação com debreagem - *E qualquer daquelas mulheres velhinhas que eu encontrava; também morei residido sozinho doente, num mandiocal largado sem propriedade…*

Isto posto, seguem-se os enunciados cujos sujeitos são os interlocutores do vaqueiro-viajante - *E mulher? Mulher mexível?; você casou ou não casou?!, Tivesse casado, então, ia negar que se casou?!*

De fato, as posturas interrogativas correspondem tanto à simbologia poética operada por Rosa como ao artifício relacionado ao imaginário dos vaqueiros que, se por um lado, tem seu aporte social, por outro, participa das emanações

[11] Parmênides (530 – 460 a.C) foi um filósofo que expôs seus pensamentos através da poesia em estilo homérico, mas nem por isso deixa de usar rigorosos argumentos dedutivos em suas colocações. Parmênides é o fundador da escola de Eléia e despertou grande admiração de Platão.

cósmicas provenientes da condição mítica que caracteriza sociedades tradicionais como a que pertence o enredo em questão.

Desse modo, a mulher, a noiva, o feminino fazem parte da multiplicidade de aspectos que o símbolo pode adquirir. Nestes termos, cabe a advertência quanto a "(...) potência fundamental dos símbolos que é a de ligarem, para lá das contradições naturais, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história." (DURAND, 1997, p. 38).

Diante da ansiedade dos camaradas-vaqueiros, é Tadeu, vaqueiro mais velho, quem assume o enunciado, com a moderação que lhe é inerente - *Ôxe, modera, povo meu, acomoda! Ele vai contando, com seu jús de devagar*.

Seu argumento, do ponto de vista discursivo, ampara em si a noção de subjetividade que cada falante pode ter apesar da utilização de material social. De fato,

> Para o locutor, a forma linguística não tem importância enquanto sinal estável e sempre igual a si mesmo, mas somente enquanto signo variável e flexível. Este é o ponto de vista do locutor. (...) o receptor, pertencente à mesma comunidade linguística, também considera a forma linguística utilizada como um signo variável e flexível e não como um sinal imutável e sempre idêntico a si mesmo (BAKHTIN, 1992, p. 92).

A linguagem, desse modo, traduzida metaforicamente como viagem, carrega o fluxo da vida e os parâmetros valorativos de compromissos e posturas como se vê no trecho que segue.

> Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas — não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (— Essa eu olhei com o meu sangue…). Deixou, para depois formoso se arrepender.
> Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir — seja até aonde se for — tem-se de voltar; mas, seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final. (ROSA, 2001, p. 125 – 126).

O actante é Grivo, mas este compôs seus enunciados a partir de um não aqui e um não agora, até pelo fato de que estes formam o relato da demanda que ele, Grivo, protagonizou.

Se atentarmos para o caráter mnemônico da ação discursiva, estamos diante de uma enunciação com debreagem. Ainda que para enunciações temos o *ego*, *hic et nunc*, considere-se o caráter poético do texto e a intencionalidade a ele anexa.

No que diz respeito às debreagens, a temporal, pautada na concomitância / não concomitância, temos - *Mas ele espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher*, em que o pretérito vai do imperfeito – *espiava*, ao perfeito – *recebeu*, volta ao imperfeito – *era*, para retornar ao perfeito – *deixou*, indicando as sobreposições e continuidades das ações protagonizadas por Grivo em sua jornada.

Em relação à espacial, a mesma oscilação acontece, mas está relacionada a aspectos mais psicológicos - *Ele seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher; Só estava seguindo, em serviço do Cara-de-Bronze? Estava bebendo sua viagem. Deixa os pássaros cantarem. No ir — seja até aonde se for — tem-se de voltar.*

Entre o desejo - *Essa eu olhei com o meu sangue*…; e a realização - *Deixou, para depois formoso se arrepender*, o sujeito discursivo se coloca existencialmente - *seja como for, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final*, em consonância, portanto, com a intenção poética.

Desse modo, o protagonismo é, ao final, do discurso poético. Por esta via de reflexão, o verbo poético-dramático rosiano miscigena-se a recursos cênicos e cinematográficos para construir o enredo de Cara-de-Bronze que, a rigor, não é somente dele, mas todos que trabalham no Urubuquaquá.

Posto que o dito só existe no horizonte da enunciação, esse conto rosiano discursivamente se organiza em torno da figura do círculo, indo da exterioridade do sertão, ao quarto do Cara-de-bronze, núcleo intransponível e indevassável em que a Poesia tem lugar, mas também impregna a atmosfera extrínseca ao aposento porque encontra guarida em quaisquer representantes da espécie humana.

Aspecto relevante é a presença do lírico, além de se fazer presente nas falas das personagens, o lírico se apresenta desde as epígrafes, mais uma marca da criação rosiana, em que, com sabedoria linguística, evidencia o universo sertanejo como lugar distinto dentro da representação em Guimarães Rosa.

De modo geral, os textos líricos são marcados muito mais pela intuição do que pela lógica, pois partem eles também da concepção estética do autor que não é outra coisa que sua visão de mundo.

> *Eu sou a noite p'ra a aurora,*
> *pedra-de-ouro no caminho:*
> *sei a beleza do sapo,*
> *a regra do passarinho;*
> *acho a sisudez da rosa,*
> *o brinquedo dos espinhos.*
> (Das Cantigas de Serão de João Barandão.) (ROSA, 2001, p. 77)

Abre a parte lírica, e o conto, os versos de Barandão, visto como autor apócrifo, em que, pelo viés enunciativo, o eu-lírico se coloca como enunciador.

Com destaque para sentimentos e sensações, o texto opera uma interlocução também implícita visto que, ao se pronunciar, dirige-se a alguém, o leitor. Dessa forma, ao construir a mensagem a partir da primeira pessoa - *Eu sou a noite p'ra a aurora*, o poeta atualiza a linguagem a partir da qual dirige-se a um tu implícito.

A poesia, enquanto manifestação de modelos textuais, torna pertinente a relação entre expressão e forma enquanto modalidade enunciativa. Nestes termos, Cara-de-Bronze propõe urna leitura poética do real ao tematizar a demanda pela poesia, mas em sua parte lírica, esse real não é proposto, é presentificado em versos.

O lírico, desse modo, não obstante sua condição enunciativa peculiar, traz a preocupação e o compromisso com o resgate de uma língua original através da construção literária enquanto fundamentos de um projeto literário que prioriza a pureza primitiva do verbo.

O FEMININO EM CARA-DE-BRONZE

As relações entre Literatura e Psicanálise podem ser resumidas como portabilidade semântica. De fato, ao lidarem ambas com a palavra, ressalta-se o

poder desta não em sentido “apenas” de representação, mas como inscrição do imponderável que, em Literatura, transversa o verossímil, o ficcional.

A partir do movimento interior que as palavras comportam, à proporção que podem expressar figurações para além das amarras simbólicas, em seu sentido de instituição, aspectos do imaginário, do desejo, de feições da constituição humana exigem formas veladas de sua expressão.

Nesse sentido, a comunhão da Literatura com a Psicanálise indica que,

> O que caracteriza, primordialmente, esse campo interdisciplinar é, acima de tudo, a palavra e seus múltiplos deslizamentos. E essa palavra movente, cambiante e criadora está nos textos dos escritores, está na fala dos pacientes, em seus relatos de sonhos, em seus atos falhos, seus lapsos de linguagem. A matéria-prima é, sobretudo, a palavra e o que ela carrega, como um tronco que desce o rio e no qual se fundem raízes, gravetos, pedaços de resíduos flutuantes, trazendo tudo junto em seu movimento contínuo. Tanto na clínica como na arte, no caso a literatura, o inconsciente aflora e busca figurações que o expressem, espaço para existir para além ou aquém das amarras que nos prendem a sistemas de significação e de regulação. (ROSENBAUM, 2012, p.226)

Por esta via de reflexão, é de fundamental importância observar as condições de descontinuidade e de pluralidade que a linguagem rosiana adquire no enredo de Cara-de-Bronze quando se apresenta não como verdade e sim como questão que, por sinal, interroga dinamicamente particularidades psicossociais, temporais e atemporais a respeito do ser humano.

Com temas inconclusos e irresolvidos, o texto não é a busca de quaisquer palavras, é a procura do brilho dessas palavras cujo fulgor asperge significações profundas e plurais à vida humana, como na exposição do motivo pelo qual Grivo foi escolhido: *O que o Velho gostou dele, o que um dia ele suspirado falou, o Velho ouviu aquilo com todos os olhos: (...) “Sou triste, por ofício; alegre por meu prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!…”* (ROSA, 2001, p. 109).

Conforme inúmeras vezes reiterada pela crítica, a obra rosiana traz a força e predominância dos personagens do sexo masculino. As presenças femininas, de outro modo, além de ambíguas e movediças, desvelam importante contribuição que a presença dessas personagens femininas propicia à vida dos protagonistas.

> As figuras femininas na obra de João Guimarães Rosa têm um caráter polêmico, participando de uma ambiguidade ou de uma duplicidade, que as aproxima do mito. É o caso das personagens femininas de Grande sertão: Veredas, como Diadorim, Otacília, Nhorinhá, entre outras, e de personagens de outros contos (...) (OLIVEIRA, 2002, p. 291)

É a partir desses pressupostos que o feminino em Cara-de-Bronze se avulta tanto no conteúdo quanto na multiplicidade formal que o texto possui, como podemos observar em dois trechos do referido conto cuja base formal de cada um é diferente, mas compreende perfis femininos com certa paridade.

O primeiro diz respeito a uma "estorinha", no dizer de Rosa[12], do encontro entre uma moça e um rapaz, composta exclusivamente com nomes populares de plantas.

> — A damiana, a angélica-do-sertão, a douradinha-do-campo. O joão-venâncio, o chapéu-de-couro, o bom-homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-joão. O são-gonçalino. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo… (ROSA, 2001, p. 116 – 117).

Esta "estorinha" nos aponta dois aspectos da inclusão do feminino no enredo de Cara-de-Bronze: o primeiro, de caráter expressivo, está nas notas de rodapé que, conforme já dissemos, são interfaces do enredo e não somente um adendo; o segundo, seu conteúdo, traz o encontro do casal sob uma perspectiva erótica – *o bilo-bilo; o peito-de-moça...*

O segundo traz a personagem Nhorinhá, em uma dupla intertextualidade, visto que a gênese da personagem é Grande Sertão: Veredas e, em Cara-de-Bronze é também associada à personagem Beatriz, de Dante Alighieri, conforme já pontuado.

> Mesmo no caminho, meando terras de bons matos, se encontrara com a moça Nhorinhá — ela com um chapéu de palha-de-*Buriti*, maciamente, de três tamanhos, de largura na aba, e uma fita vermelha, com laço, rodeando a copa. De harmamaxa: ela vinha sentada, num carro-de-bois puxado por duas juntas, vinha para as festas, ia se putear, conforme profissão. A moça Nhorinhá era linda — feito nôiva nua, toda pratas-e-ouros — e para ele sorriu, com os olhos da vida. (ROSA, 2001, p. 125)

[12] In: Rosa, Guimarães. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.* 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

Nhorinhá, tal qual na reminiscência sacra de Riobaldo, metaforiza o feminino enquanto fertilidade vinculada ao prazer - *A moça Nhorinhá era linda; para ele sorriu, com os olhos da vida.*

O que se pode entender das duas abordagens do feminino é que o erótico a ele atrelado vem pelas vias da sacralização. Espiritual e carnal, como imaginário e sensibilidade, ganham uma feição metafísica.

> Tanto em Guimarães Rosa quanto em Dante, o amor, desejo que se faz anelo, possui uma dimensão cósmica universal. Força atrativa, irradia-se o objeto amado, o qual imanta os seres, seduz as almas e cativa-as em substância. (NUNES, 1994, p.155)

O fato relevante, em nosso caso, é que o feminino rosiano, não obstante a proeminência da estrutura patriarcal, é substrato fundamental do humano visto que traduz, via de regra, aspectos recônditos deste como desejo, fantasias, neuroses, recalques e outros definidos por suas histórias de vida.

No conto, sinteticamente, podemos dizer que certo Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, apelidado de Cara-de-Bronze, que morava no norte, tinha uma noiva, e brigou violentamente com seu pai. No confronto, trocaram tiros e ele achou que tinha acertado o alvo. Evadiu para o Urubuquaquá, onde trabalhou duro e amontoou riquezas, deixando seu passado encoberto.

Muito tempo depois descobriu que, de fato, o pai caíra de bêbado. Sozinho e adoentado, escolheu dentre seus vaqueiros Grivo, a quem pede que viaje em busca do “quem das coisas”, uma espécie de remédio em forma de palavras.

Solitário e em sua introspecção, Segisberto é definido como “*(...) o Cara-de-Bronze tinha uma gota-d ’água dentro de seu coração. Achou o que tinha. Pensou. Quis. Mas isto são coisas deduzidas, ou adivinhadas, que ele não cedeu confidência a ninguém*.” (ROSA, 2001, p. 106), qual seja, o Velho, como é citado pelos vaqueiros, é um ser misterioso, o que nos leva a pensar seu comportamento como repulsa em admitir algum aspecto penoso da realidade, mas não da realidade material e sim de outra, que reside em seu interior.

Considerados, de um lado, os limites com os quais se vive em plena clausura, a busca do poético se configura em necessidade premente.De outro modo,

ponderada a condição que contrasta interioridade - exterioridade, em que prevalecem os anseios reprimidos, os objetivos não alcançados, as privações nem sempre tão conscientes corresponde a

> **Realidade psíquica -** Termo empregado em Psicanálise para designar uma forma de existência do sujeito que se distingue da realidade material, na medida em que é dominada pelo império da fantasia e do desejo*. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 646)

Mesmo em relação a sua identidade, rondam mistérios e, claro, especulações no Urubuquaquá, afinal é o patrão. Posto se tratar de um ser de linguagem, esta é a via de acesso para entender a verdade que está posta em sua identidade. A variedade de nomes pelos quais é designado indica um caráter específico de sua história cuja construção, como a de qualquer pessoa, é sempre contextualizada, ou seja, em função dos segredos que rondam o personagem, toda menção a ele vem cercada pela fantasia, termo que assinala a vida imaginária de um sujeito e a maneira como este representa para si mesmo sua história desde suas origens.

Nesse sentido, importante observarmos o diálogo que segue.

> **O vaqueiro Tadeu:** Nome dele? A pois, que: Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina em baixo de documentos. Dele sempre leram, assim, nos recibos…
>
> **O vaqueiro Fidélis**: Também estou lembrado.
>
> **O vaqueiro Tadeu**: Agora, o "Filho", ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca… A modo que não quer, que desgosta… (ROSA, 2001, p. 85)

Destaque-se que seu nome é - *Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, mas - Agora, o "Filho", ele mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca… A modo que não quer, que desgosta…* Este dado, negar o nome ou parte dele, no caso, Filho, é bastante representativo.

> Zé Bebelo[13] não é o único grande personagem de Guimarães Rosa a negar o Nome do pai. No caso de Cara-de-Bronze, as implicações psicanalíticas desse comportamento são ainda mais nítidas. Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, é senhor absoluto que, com o

[13]A autora está se referindo a Zé Bebelo, personagem de Grande Sertão: Veredas que foi inspirado em uma pessoa real, por ocasião das pesquisas que Rosa fez pelo sertão mineiro. De acordo com uma pesquisa feita por Levínio Castilho e endossada por Saul Martins, antropólogo, especialista em folclore e professor da UFMG, "Zé Bebelo é a encarnação de Rotílio Manduca, jagunço natural de Remanso, na Bahia.

> poder da riqueza e da idade, domina o tempo e a terra, Saturno e Géa, em sua fazenda (MACHADO, 1976, p. 85).

A questão psicanalítica apontada por Machado diz respeito ao conceito de nome-do-pai, elaborado por Jacques Lacan para designar que o ser humano, enquanto filiação, é um fato de linguagem. É pelo nome-do-pai que o ser é inserido na cultura, daí sua função simbólica, sua função de lei. Tal concepção remonta os primórdios históricos, mas pode ser entendido como relação de parentesco, de descendência, logo de historicidade.

Em *Cara-de-Bronze*, em função da imobilidade ou reclusão do personagem, Grivo metaforiza o enviado que retorna com o sopro de vida da palavra, com a libertação da imobilidade e ignorância, logo enquanto aspiração talvez a uma vida da qual se privou ou foi privado.

Como vemos, o ser de linguagem – SegisbertoJéia, tanto corresponde ao aspecto literário e enunciativo quanto ao sujeito psicanalítico. Portanto, alteridade e Outro, visto tanto pelo psíquico como pela linguagem, se equivalem e reforçam a visão bakhtiniana de identidade enquanto construção plural.

Em seu isolamento, Segisberto é mote para a ladainha dos vaqueiros que buscam, ainda que de forma imaginária, defini-lo.

> **O vaqueiro Doím**: Cara-de-Bronze, uê. Lá ele pode lá pode ter sido filho de alguém?
>
> **Moimeichêgo**: Tem família nenhuma? Nem parentes? Vive sozinho?
> **O vaqueiro Tadeu**: Sozinho? Até tudo.
>
> **O vaqueiro Mainarte**: Sozim no nariz de todos, conversando com a gente…
>
> **O vaqueiro Tadeu**: A verdade que diga, acho que ele é o homem mais sozinho neste mundo… É ele, e Deus — (ROSA, 2001, p. 85)

Doença, reclusão, Cara-de-Bronze são termos que, ainda que de caráter metafórico, apontam para um processo de vida em que o desequilíbrio, não obstante o acúmulo de bens materiais, se torna o tônus condutor da existência física e mental.

> Efetivamente, uma parte daquilo a que se pode chamar luta pela vida pertence a Eros; inversamente, a pulsão de morte chama a si, e indubitavelmente de maneira mais incontestável, aquilo que Freud

> tinha reconhecido, na sexualidade humana, como específico do desejo inconsciente: sua irredutibilidade, sua insistência, seu caráter desreal e, do ponto de vista econômico, sua tendência a redução absoluta das tensões. (LAPLANCHE & PONTALIS, 2001, p. 13)

Se a proposta da demanda vem do escuro, a resposta não esclarece, pois está fundamentada na impossibilidade de dizer e a incompletude que caracteriza essa expressão cujo objetivo parece ser apenas o de fazer contato, num jogo inconcluso e sem soluções que fogem ao senso comum, reconhecendo, entretanto, o outro como outro e, sem soluções possíveis, mas num devir constante, ambiguamente e, ao mesmo tempo, reconciliando a morte e a vida.

Observe-se que, ao ter discursivamente seu passado evocado, o processo é de sacralização, com objetivo fundamental de pretenso esclarecimento sobre o misterioso SegisbertoJéia.

> **Tadeu** (compassado, solene): Eu, uma vez, sube dum moço que teve de fugir para muito distante de sua terra, por causa que tinha matado o pai… Pensava que tinha matado o pai: o pai deu um tiro nele — então, por se defender, ele também atirou… E viu o pai cair, com o tiro… Então, não esperou mais, fugiu, picou o burro…
>
> GRIVO: Pai Tadeu… Tomo a benção…
>
> **Tadeu** (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que ele soube: que não tinha matado ninguém não…! O tiro não acertou! O pai dele tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo…
>
> GRIVO: Tomo a benção, Pai Tadeu!
>
> **Tadeu** (prosseguindo): …Com tantos anos assim passados, a moça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos… Uma neta dessa moça, que se disse, era de toda e muita formosura…
>
> GRIVO: Pai Tadeu…
>
> **Tadeu**: Deus te abençoe, meu filho.
>
> GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. (ROSA, 2001, p. 134) .

Tadeu, em sua experiência de vida, dentre os vaqueiros, é aquele que não questiona a viagem, nem a noiva, apenas a contempla em sua formatação verbal. De relevância, de igual modo, é Grivo pedir lhe a benção – *Tomo a benção, Pai Tadeu*. Se Grivo é o "menino-vaqueiro-poeta", Tadeu é a vida vivida e se constituem na interface existencial vida / poiésis.

Na opacidade deste par, é possível entender que a poesia se coaduna à sacralização da vida, pois o enunciado – *Deus te abençoe, meu filho* pode firmemente corresponder a que o poético descende da vida e tão somente por ela existir.

Diante da incompletude que marca a figura de Cara-de-Bronze, é preciso reconhecer na metáfora de feminino, que papel ele exerce em um quadro cujo feitio ultrapassa a visão rasteira que o simbólico, em sua feição social, lhe afere.

Em comunhão com este simbólico, normalmente teríamos no contexto amplo do enredo as configurações socialmente definidas. Em Cara-de-Bronze, o contexto, o curral, o trabalho árduo de apartação dos bois, está todo salpicado de elementos simbólicos poeticamente trabalhados.

Como é de conhecimento, a linguagem rosiana extrapola regras gramaticais como também trabalha o modo de expressão do sertão de jeito atípico. Nesse redimensionamento das formas expressivas, temos novos sentidos tradutores da capacidade criativa do poético em consonância com o campo psíquico. Se do ponto psicanalítico a linguagem se impõe como "tradutora" do inconsciente e de sua estrutura enquanto oscilação entre o imaginário e o simbólico, quanto à literatura, ao caracterizar um determinado contexto a partir de aspectos como movimentação e incerteza como os aplicados à descrição do Cara-de-bronze, figura enigmática feita de palavras, meio tempo, meio terra, se questiona que função exerceria um significante como Mulher ou outro que lhe equivalha?

Figura presente nas conversações dos vaqueiros que, pelas vias do imaginário, buscam constantemente respostas aos enigmas associados à viagem e seus propósitos.

> **O vaqueiro Cicica**: Ixe, Rei-Congo, bota os novos!
> **O vaqueiro Zeguilherme**: Vamos ver esses alforjes…
> **O cozinheiro-de-boiada Massacongo**: Diz-se que o Grivo aonde lá esteve até se casou… Que trouxe a mulherzinha dele até… Que deixou essa moça na Virada, em casa de Dona Zesuina… (ROSA, 2001, p. 87)

Observe-se que os homens, com o intuito de responder às perguntas renitentes sobre Grivo e sua missão, buscam no imaginário o entendimento dessa empreitada aparentemente inacessível.

O fato de usarem o Imaginário em uma relação de dependência entre o meio e suas indagações mostra que, neste campo, a atuação será sempre extremamente eficiente em atividades voltadas para harmonização e equilíbrio, quer seja do indivíduo ou do ambiente. As inquietações dos vaqueiros se exacerbam porque o viajante é um dos seus companheiros de labuta, não obstante ter maneiras próprias de ver e de se exprimir em relação ao mundo em que se encontram.

O vínculo possível entre Cara-de-Bronze – Mulher – Viagem transita da realidade imediata para possibilidades sensíveis visto que, por mais que atrelados a um cotidiano férreo, são passíveis de cogitações daquilo que essencialmente são, seres humanos.

> **O vaqueiro Adino**: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. É vinte-réis de canela-em-pó…
>
> **O vaqueiro Mainarte**: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dele; — depois aquilo deu um silenciozim, dele, dele —: e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes…
>
> **O vaqueiro José Uéua**: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres… A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 2001, p. 92 – 93)

O destaque desse trecho está tanto no conteúdo quanto nas vozes que o pronunciam. Quanto ao conteúdo, são enunciações interrogativas sobre a forja demasiada do simbólico, quanto às vozes, estas pertencem a Mainarte e José Uéua, os outros dois possíveis viajantes em busca do “quem das coisas”.

> Cada Nome, isoladamente, indica muito pouco a respeito de cada um dos três: Mainarte, José Uéua, e o Grivo. Lado a lado, põem em oposição três possíveis caminho da palavra e Cara-de-Bronze elege então o de sua viagem, entre essa tripla possibilidade. (...)
>
> Uma era a de interrogar o mundo, “de mansa-mão”, “imaginamentos de sentimento” – o imaginar com arte pela mão de Mainarte que, como na maiêutica, ao menos em parte, multiplica as perguntas à procura de um conceito geral.
>
> Se sua atitude é basicamente interrogativa, a outra, que se segue, é a exclamativa – e nas interjeições que duplamente constituem o Nome de José Uéua, que já manifesta a palavra como expressão de um espanto diante do referente. Ele não quer saber do “de mansa-mão. Toque de viola sem viola”. Se Mainarte indaga, em busca do

> significado, José Uéua se espanta e imagina, procurando o referente, nem que seja dentro de si (MACHADO, 1976, p. 88 – 89).

De igual modo, a relação Viagem – Grivo – Mulher transpassa as conversas dos vaqueiros, mas também é inserida na perspectiva de personagens femininas como Iàs-Flôres cuja articulação, não obstante também fantasiosa, está emparelhada a uma visão de perfil simbólico ou, se quisermos, coerente com os discursos instituídos sobre o feminino.

> O vaqueiro Zeguilherme (a Colomira) …….
>
> **O vaqueiro Zeguilherme**: Coló, qu' é de o Grivo?
>
> Colomira, um a um, vai enchendo os pratos de feijão……..
>
> **(...)**
>
> **O vaqueiro Sãos** (comendo, a boca cheia): Diz'que ele se casou-se? Iàs-Flôres destapa a garrafa de pimenta. Sacode a cabeça, encarando os vaqueiros, decidida…….
>
> **Iàs-Flôres**: Bem feito! Casou, tem mulher, agora. Vocês viajem esse rio Urucúia, pra baixo, pra riba, e não é capaz de se encontrar outra mulher tão bonita se penteando…(ROSA, 2001, p. 101 – 102)

Dois aspectos desse trecho se avolumam, o primeiro, já discorrido, diz respeito ao caráter imaginário das conjecturas que os vaqueiros fazem a respeito do mistério que cerca a viagem de Grivo e seus propósitos, o segundo, diz respeito à performance de Iàs-Flôres e sua autoridade diante do grupo - *Sacode a cabeça, encarando os vaqueiros, decidida…….*

De fato, dentre as exíguas presenças actanciais femininas no conto, Iàs-Flôres será a única a se pronunciar e em um espaço pré-determinado para o feminino, o doméstico. Nesse sentido, para além das características de ambiguidade e erotismo que marca o feminino nos enredos rosianos, em seu aspecto sociocultural, Iàs-Flôres representa a conjuntura patriarcal que subsidia Cara-de-Bronze.

A despeito, contudo, dessa inquestionável situação social do feminino, veremos que a autoridade da personagem traduz uma versão do próprio feminino de si mesmo visto que

> Também acabamos por gostar da ideia de que possuímos uma sexualidade e uma afetividade insubmissas, desorganizadoras do pacto civilizatório, como escreveu o fundador da psicanálise em textos bastante conhecidos. Se "eles" são os portadores da lei (e,

> aparentemente, em nosso mundo, os primeiros beneficiários do código de conduta), nós somos da transgressão: é nosso o lugar do prazer, do “desregramento dos sentidos”, da rebelião (KHEL, 1996, p. 57).

Diante da inequívoca dimensão sensorial que o enunciado feminino evoca, no caso, até pelo traço de oralidade que marca o enredo como um todo, há “a dialética sema / soma, inscrita no cerne da Palavra – a Palavra que é também, inapelavelmente, corpo (BEZERRA, 2005, p. 55).

A vivência de satisfação de uma necessidade, seja orgânica, seja psíquica implica o foco nessa noiva misteriosa, que transversa todo o texto e que supostamente teria sido trazida pelo Grivo de sua viagem, real ou imaginária, é definitivamente sinônimo de sonhos e desejos e, nesse sentido, se coaduna ao feminino psicanalítico enquanto. ”divisão que separa a linguagem e o corpo, o real e o simbólico. A mulher, não inteiramente no simbólico, teria uma relação privilegiada com o real” (MARCOS, 2011, p. 150).

Entende-se por real, a realidade psíquica, isto é, o desejo inconsciente e as fantasias que estão ligadas a uma realidade desejante, inacessível a qualquer representação. Considere-se, entretanto, que o real está intrinsecamente atrelado tanto ao imaginário quanto ao simbólico, com a prevalência de um dos três em alguns momentos e em outros não. Temos os três registros se alternando em nós e em nossa interação com o outro.

Pensar a mulher no enredo de Cara-de-Bronze é necessariamente identificar por qual desses ângulos está sendo abordada, se pela proposição da busca – o Velho, a busca em si - Grivo, o retorno - Vaqueiros ou outra perspectiva. O fato é que o feminino se ladeia a todos os recursos expressivos do conto, mas é traduzida de pontos de vista diferentes, embora todos imantados à demanda.

Se há o prazer em resposta ao desejo representado em Nhorinhá, há também o prazer imponderável representado por uma noiva evocada em todo o enredo.

A figura feminina como referência imaginária, vinculada ao desejo e como via de acesso ao prazer enquanto capacidade de tornar a vida mais bela.

> Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá.

> Mas — é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de SegisbertoJéia. **Sim a que se casou com o Grivo**, mas **que é também a outra**, a Muito Branca-de-todas-as-Cores, sua voz poucos puderam ouvir, a moça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada. (ROSA, 2001, p. 104)

Se enquanto personagem, o feminino é mudo - *seca e silenciosa, aquela mulher, Soanhana, de camararia. Soanhana, estreita calada*, enquanto referência, é falado - *é estória da moça que o Grivo foi buscar, a mando de SegisbertoJéia.,* pontuando, desse modo, o feminino como processo de significação tanto como ponto de partida, quanto de chegada, não obstante seus vários deslocamentos neste percurso.

Acrescente-se que, no feminino expresso, se trata da outra - *a Muito Branca-de-todas-as-Cores*, ou seja, estamos diante da sensibilidade cromática plural, afinal o branco é a cor que reúne em si todas as cores, é o valor-limite, assim como as extremidades da linha infinita do horizonte.

Não só a narrativa marcou a presença do feminino, de igual modo, o lírico, elo de conjunção na diversidade formal de Cara-de-Bronze, versificou o feminino, relacionando ao *Buriti* e ao boi, dois dos maiores símbolos do sertão mineiro.

> *Buriti, Buritizeiro,*
> *com palma de tanta mão:*
> *uma moça do Remeiro*
> *contratou meu coração…* (ROSA, 2001, *p. 108)*

> *Meu boi baio-fumaceiro*
> *que custou conto-de-réis*
> *quer uma dona de mãos finas*
> *cada dedo três anéis…*(ROSA, 2001, *p.114)*

O discurso lírico, por sua vez, vai além da racionalidade ao vincular o feminino ao mítico. Observe-se que tanto *Buriti*, enquanto figuração da árvore da vida, quanto anéis, aliança, comunhão, traduzem, pelo sensível, o feminino vinculado à subsistência.

Ao vincular o feminino ao *Buriti*, Rosa adjetiva ambos com uma pluralidade de significados e símbolos que remetem tanto a territorialidade quanto a sensibilidade, e de igual modo, ao definir o feminino como *“a dona de mão finas /*

cada dedo três anéis", de sentido conjugal, nos remete à existência humana em sua busca de plenitude a partir de ritos de passagem, dentre os quais, está a própria viagem.

Quanto ao "cada dedo três anéis", em sua relação com o feminino, entende-se que,

> A mulher relaciona se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento têm uma estrutura cósmica. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um Modelo cósmico: o da Terra *Mater*, da Mãe universal. (ELIADE, 1992, p. 71 – 72)

Assim, pelas vias da sacralidade, o lírico tematizou o feminino pelo viés da sedução e do prazer, qual seja, no âmbito do onírico, o que equivale dizer "satisfação pela ilusão" no sentido de sistema perceptivo vinculado ao princípio de prazer e seu par, princípio de realidade.

De um modo ou de outro, é o registro da incompletude que marca todo ser humano, questão que, pelo sujeito poético, fica contemplada em sua interioridade e vai ao encontro dos juízos subjetivos em suas alegrias, admirações, dores e sensações, como podemos entrever em Cara-de-Bronze a despeito de todo mistério que o cerca.

A busca em compreender o enigma da figura estranha e supostamente oculta do Cara-de-bronze se emparelha ao mistério aparentemente insolúvel daquela noiva que não parece ser real, mas imaginária.

São muitas vozes que falam dessa noiva, ela, portanto, pode ser configurada como objeto de desejo, ainda que nada de concreto se possa apurar a seu respeito, ela pode ser também a inexistente, a desejada, o que, provavelmente, indica o amor que falta, ou ainda a que existe apenas pela criação poética, feita de palavras, consideração bastante plausível.

Por um viés ou outro, a proeminência com que o feminino se faz presente no imaginário dos personagens, o significante "mulher" tem, minimamente, no conjunto do enredo dois significados: o sexual, em sua implicação erótica como

representado por Nhorinhá, e o etéreo que, fomentado qual neblina, também pertence à ordem do desejo.

Em relação ao etéreo, sua significação se encaminha para a sublimação que, embora atrelada ao desejo, à libido, tem por objetivo a conservação da substância viva que sustenta o ser.

> Mesmo sabendo que a natureza última do desejo é da categoria do impossível, do absoluto, do interdito – que são três maneiras de dizer a mesma coisa -, não é assim que se dá nossa experiência cotidiana como sujeitos desejantes. Do ponto de vista do modo corriqueiro como vivemos e expressamos nossa condição de desejantes, o lugar dos objetos do desejo é a realidade, ou melhor, o campo das representações da realidade e dos objetos ditos reais. É nesse campo, das representações da realidade, que podemos falar não O desejo, mas do desejo, desviado de seus fins primários, obscuros para o sujeito, em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende pelo menos em parte da nossa ação voluntária, consciente (KHEL, 1990, p. 363)

É nesta possibilidade de representação que se insere o feminino poético, enquanto projeção sim do interdito, mas também como possibilidade, ainda que “secundária”, de realização.

Se a Mulher se emparelha ao mito da viagem, enquanto percurso existencial, também se propõe neste a compartilhar as construções de conhecimentos para Grivo

> O Grivo estava no meio de setenta velhas. E elas eram pequeninas, baixinhas, em volta dele, alto e fino como um coqueiro. Ele podia baixar as mãos, com os dedos catar piolhos nas cabeças das setenta. 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 (ROSA, 2001, p. 126 – 127)

Com procedimentos metafóricos e metonímicos, a narratividade de "Cara-de-Bronze" como busca do poético se constitui no resgate de algo inalcançável a não ser por meio de estilhaços de significantes e lexias dispersas que enchem a narrativa de efeitos sonoros e imaginários

Neste percurso, o feminino tanto metaforiza quanto inter-relaciona metonimicamente o humano com sua condição primordial tendo em vista estes alcançarem uma vez mais a revelação primeira do sentido. Nesse retorno às origens

mitopoéticas, o feminino é via de acesso à fecundidade que fertiliza vidas e sonhos reciprocamente.

Nesse sentido, a realidade essencial do símbolo “Mulher” cumpre sua funçãoprimitiva *ao* produzir efeitos de significação que articula o simbólico e o imaginário na constituição do real, qual seja, a parte mais interior do psiquismo humano, logo fora do alcance da consciência.

Se do ponto de vista psíquico o feminino representa a busca por prazer, também representa a sacralização da vida. Na conjunção do simbólico com o sagrado, ambos se constituem em engrenagens justapostas que possibilitam uma concepção integradora do ser humano.

Capítulo 4 - RETORNOS E RECALQUES ENTRE LIMITES E EXCESSOS

No 2º termo, em cuja formação estão *A estória de Lélio e Lina, Dão-Lalalão e Buriti,* temos uma certa estilização da vida, principalmente aquela referente às camadas aristocráticas das denominadas sociedades patriarcais.

O contexto das novelas deste termo tem características sócio-históricas marcantes e bem mais explícitas que as novelas do 1º termo. A esse aspecto também corresponde a situação do feminino cujas performances tanto se coadunam ao contexto sócio-histórico quanto dele se afastam.

Consoante ao perfil criativo do autor mineiro, também nas referidas novelas há a oscilação entre o que se explicita e o que se subentende. O que aponta para o dualismo rosiano, conforme pontua Luiz Roncari, ou seja, são apresentados dois motivos conceituais, um remetendo à história e o outro ao mito, o que ajuda a entender essa obra tanto no seu conjunto, como naqueles aspectos mais laterais (...) (2008, p. 45)

> O embate entre barbárie e civilização, desordem e ordem, tanto na vida político-institucional como na privada e familiar, cuja metáfora é a do choque entre dois ventos contrários – "o diabo na rua, no meio do redemoinho..." –, está no centro do seu trabalho [de Rosa] e é apreciado a partir da peculiaridade com que ocorre no Brasil e não em outro lugar: o sertão é um espaço físico e imaginário tipicamente brasileiro. Este tema, sempre segundo me parece, constitui-se no núcleo forte e organizador da sua obra, onde o destino humano e o homem vivem as injunções do histórico, porém são deslocados para um espaço onde o mal pode ser encarnado e a luta contra ele estilizada e alegorizada. (RONCARI, 2002, p. 244).

Na remissão histórica, destaque-se o patriarcalismo e sua relação com o feminino em que este é situado na privacidade do doméstico, porém já com algumas exceções. De um modo ou de outro, pensar o feminino sob o ponto de vista antropológico significa relativizar e desnaturalizar os paradigmas que constroem a identidade da mulher na sociedade.

A despeito de alguns deslocamentos do ser mulher neste grupo de novelas, a identidade feminina ainda se define no âmbito do doméstico que, via de regra, também corresponde ao perfil de domesticação.

Por esta via de entendimento, tal como a identidade humana em geral, a feminina, produto de um conjunto de determinações e processos culturais, particularmente na oposição secular entre os domínios público e privado, deve ser contemplada a partir de categorias construídas historicamente e, dessa forma, culturalmente percebidas e classificadas de modo diferente nas diversas sociedades.

O contexto dos enredos rosianos são excepcionalmente patriarcais, no entanto, a ambiguidade generalizada que marca o discurso poético de Rosa aponta para um feminino marcado principalmente pela dubiedade, principalmente pela incidência mítica que marca suas criações. No caso específico das novelas do termo dois, temos tanto a regra – a patriarcal –, quanto suas exceções, mas estas também derivadas do mesmo contexto.

Em sua conjugação com o erótico, o feminino rosiano reproduz a figura do duplo, característica acentuada em uma poética marcada pela migração que não se situa apenas nas performances dos personagens, mas transversa de igual modo o caráter sensual da própria linguagem, principalmente através de intensa pluralidade de percepções que emanam dos signos que a compõem.

Nesse sentido, este traço, na obra em questão, aponta para uma versão de erotismo enquanto dado fundamental da vivência interior de cada sujeito. Ao ser concebido enquanto experiência significativa pela arte, remonta tanto a compreensão do indivíduo em sua época quanto demanda sempre um novo entendimento sobre o interdito, como norma social convencionada, e a transgressão, enquanto ato ou escolha divergentes de um indivíduo em relação ao grupo social em que ele está inserido, ambos, contudo, fundantes do erótico em sua construção cultural.

Por sua vez, estes dois aspectos, o interdito e a transgressão, compõem o que se pode denominar como panorama dionisíaco. Conceito advindo da cultura grega, o dionisíaco atua em interface com o apolíneo. Representados pelos deuses gregos Apolo (deus do Sol) e Dioniso (deus do vinho), são expressões que compreendem a vida e suas inumeráveis possibilidades.

Os conceitos de apolíneo e dionisíaco são, nomeadamente, apreciações estéticas e artísticas que trabalham com a dicotomia razão e raciocínio lógico – Apolo –, e caos e emoções e instintos – Dionísio.

> Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção (compreensão) lógica, mas à certeza (segurança) imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco; da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante (contínua)e onde intervêm periódicas reconciliações. Tomamos estas denominações dos gregos, que tornam perceptíveis à mente perspicaz os profundos ensinamentos secretos de sua visão da arte, não, a bem dizer, por meio de conceitos, mas nas figuras penetrantemente claras de seu mundo dos deuses (mitológico). (NIETZSCHE, 2005, p.27).

Embora em constante estado de confronto, esses dois impulsos podem se emparelhar e gerarem em uma obra a condição apolínea e dionisíaca simultaneamente. Uma vez que se aloca na condição trágica da vida, a fusão de traços inerentes a cada um desses dois espíritos contempla um redimensionamento do olhar sobre a existência humana.

De fato, ao atentarmos para a duplicidade característica das criações rosianas, se evidencia o perspectivismo nietzschiano, como forma de apreensão do mundo na maior proporção possível de captação de sua totalidade, nunca como forma de saber tudo, mas sempre como desafio de saber melhor.

Desse modo, ainda que os aspectos sócio-históricos rosianos sejam verossímeis, as perspectivas adotadas redimensionam uma visão de ser-no-mundo a partir tanto de seus personagens masculinos quanto feminino.

A despeito dessa constatação, há que se atentar para o caráter ambíguo, conforme já apontado, que marca as personagens femininas de Rosa. O que, a princípio, teria um perfil definitivo no que diz respeito às mulheres mineiras sertanejas, de fato, e em se tratando do autor mineiro, deslocamentos e novas sínteses se apresentam.

Como já colocado anteriormente, há no grupo de novelas do termo dois uma mescla entre o instituído e algo que extrapola as convenções. Neste conjunto, diferentemente do termo um, em que as mulheres majoritariamente confirmavam a tradição maternal atribuída ao gênero, com forte designação de naturalidade, no segundo termo, temos tanto desvios de comportamentos (performances) quanto diferenciações estruturais, ou mais precisamente, estéticas, principalmente quanto à função narrativa, mas, ainda neste aspecto, a exceção confirma a regra da condução do enredo característica de Guimarães Rosa.

Posto que a definição do feminino se faz tanto pelo viés maternal como pelo desejo e, em ambos, tanto interioridade quanto alteridade se fazem presentes, é a partir da questão do valor de gênero que se esclarece o lugar do feminino enquanto estratégia de poder que, considerada a formação familiar e a participação feminina, demanda prévias representações do ser-mulher, ou, em outros termos, elementos conceituais e semânticos que são historicamente fundidos e sobrepostos no que se refere às múltiplas contradições e ambiguidades dos discursos sobre o feminino.

O entendimento de tais aspectos, tendo em vista elucidar a própria ambiguidade do feminino em uma obra relevante como Corpo de Baile impõe considerarmos o conceito de biopoder abordado exponencialmente por Michel Foucault. (2008)

Segundo o pensamento do filósofo, o poder atua de modo difuso, capilar, se difundindo por um circuito social que inclui instituições diversas como a família, a escola, o hospital, a clínica. Ele é, por assim dizer, um conjunto de relações de força multilaterais. A partir desses postulados, Foucault nos leva a considerar temas como ética, estética da existência, a verdade, do sujeito da ação, do sujeito ético da verdade, dentre outros, o que se desdobra na questão fundamental, a liberdade.

O ponto basilar, portanto, do fio condutor da articulação entre subjetividade e verdade é o cuidado de si, o que faz com que o sujeito se volte para si. O cuidado de si diz respeito a atitude diferente consigo, com os outros e com o mundo e indica a conversão do olhar do exterior para o próprio interior

O princípio do cuidado de si estabelece uma apropriação diferente do conhecimento nas suas relações com o mundo, com os outros e consigo, o sujeito carece privilegiar o conhecimento que ajude na mudança de sua maneira de ser. Trata-se do conhecimento útil e o inútil.

Há conhecimentos inúteis que pertencem ao mundo exterior e existem conhecimentos úteis que concernem à existência humana, quais sejam, aqueles que pertencem à modalidade do saber relacional.

Nesse sentido, é de grande importância recuperarmos a relação de alteridade que marca o feminino, seja visto pelo viés materno ou do desejo. A mulher, para além da sua condição natural – dar continuidade à espécie, é um ser historicamente de mediação. No que concerne ao contexto por excelência das criações rosianas, repare-se que a originalidade da presença feminina em Minas

deve ser captada no olhar que passeia em outras direções, em outros termos, a atuação das mulheres mineiras necessariamente construiu outras dimensões para além do doméstico, da escravidão ou mesmo do garimpo.

A este contexto, embora adverso, corresponde a reconstrução da subjetividade pelas artes da experiência. O ser-no-mundo não prescinde das experiências, do investimento atitudinal e, principalmente, do tomar a si mesmo como objeto. Paralelo e, paradoxalmente, em oposição ao desejo psicanalítico, tomar a si mesmo como objeto implica em aspirar espiritual e/ou sexualmente pela satisfação de anseios que, embora inseparável do inconsciente, precisam se tornar partícipes da invenção de seu próprio destino.

Em termos agambenianos, a subjetividade foi e sempre será metamórfica uma vez que sua condição basicamente se define por várias formas de inter-ação visto que desde a potência até o ato, as inúmeras possibilidades ora do ser, ora do vir-a-ser se encarregam de definir o humano

> Chega para todo homem o momento em que ele deve pronunciar este “eu posso”, que não se refere a uma certeza nem a uma capacidade específica, e que, no entanto, o compromete e o coloca inteiramente em jogo. Este “eu posso” além de qualquer faculdade e de qualquer *savoir-faire*, essa afirmação que não significa nada, coloca o sujeito imediatamente diante da experiência talvez, mais exigente – e, no entanto, ineludível – com a qual lhe seja dado medir-se: a experiência da potência. (AGAMBEN, 2006, p. 13)

Evidencia-se, desse modo, o efeito da linguagem enquanto experiência, ou, em outros termos, como enunciação. Ao tomar a palavra e fazendo dela cerne de experiência, Agamben a coloca como *infans* cuja performance não se situa no nível da razão, mas sim no espírito. Em face disso, aquele que retorna ao *infans*, desse ponto de vista, redescobre a linguagem enquanto começar a falar e se espantar perante os signos que, a princípio, se mostram “fechados”.

A este propósito e considerado a linguagem rosiana, sua perspectiva semiótica, consoante ao *infans* de Agamben, é uma marca que se faz de maneira particular em cada sujeito falante e se presta a um uso singular, como frisa seu tradutor alemão (Lorenz, 1994, p.24).

> E assim chegamos ao capítulo que deve ser, queira ou não, o capítulo central de um diálogo com você: sua relação com a língua. Lembro-me de haver lido em algum lugar que sua linguagem apenas longinquamente tem algo a ver com as línguas vivas ou mortas. Há em seu país um professor que afirmou ter sua linguagem chegado a tal ponto, que a futura história da literatura terá de citá-la como literatura de um único homem [...] Sua linguagem, sem dúvida, é algo

> único, algo onde se pode cair e quebrar os dentes; mas, principalmente por causa dela, depois de ler seus livros, a gente acredita ter descoberto um mundo completamente novo.

Nestes termos, os enredos em Corpo de Baile, particularmente diante da dicotomia mulher-maternidade e mulher-desejo, esta segunda característica predominante do termo dois, evidenciam que potência e im-potência são interfaces da condição humana que, por esta via de reflexão, é uma construção contínua.

Fruto da dicotomia marcante da estética do autor mineiro, particularmente em dois aspectos de sua obra, temos o amor e Eros otimizando a coesão estrutural das novelas, que se manifesta na predominância de alguns temas como amor, viagem, rituais de iniciação, metamorfose e morte, não raro através da presença de antíteses estruturais como a infância e a maturidade, o Mito e a História, a poesia e a realidade.

No processo de criação, o resgate de uma linguagem inventiva, de uma originalidade ideal das palavras, conceitos como *circularidade* e *espelhamento* desdobram noções de *duplo* e *dobra* como as ocorridas entre o termo um – mulher-maternidade – e termo dois – mulheres-desejo.

Os elos dessa tessitura, através da abordagem de seus elementos coesivos mais evidentes tais quais o tema da viagem, a loucura, a descoberta da poesia, a transição de valores arcaicos para o universo da modernidade, trazem em si, latente, a potência tanto da transformação quanto da possibilidade de inserção em um novo estado de existência.

A tensão entre as forças que zelam pela conservação da condição primitiva do sertão e as que apontam para a transgressão dessa ordem revelam que uma das mais frutíferas empreitadas para o entendimento do feminino nos enredos rosianos se situa exatamente no poder mítico da linguagem.

Assim, um acréscimo pertinente em relação à obra rosiana diz respeito ao poema em prosa e uma arte cuja natureza antinômica remete a um todo regido por dois princípios articuladores: um anárquico e destrutivo – leia-se dionisíaco, que equivale ao uso da prosa, sempre contraria as regulamentações métricas, e outro orgânico e construtivo – leia-se apolíneo, que corresponde a organização em poema, já que é exigência própria da poesia a constituição de uma forma.

Isto posto, e considerando o “novo poder de significação” por Rosa aludido, considere-se que

> Se é verdade que toda leitura de uma obra deve necessariamente medir-se com a crescente distância que o tempo insere entre os seus diversos níveis de significado, é também verdade que uma leitura se dá apenas no ponto no qual parece recompor-se aquela viva unidade que, na origem, tinha sido conferida à composição (AGAMBEN, 2014, p. 69).

Diante da diversidade quanto à representação da imagem feminina que a obra de João Guimarães Rosa comporta, no teor estilístico e estruturalista associado ao mitopoético, há uma eloquente expressão no tratamento da temática amorosa-feminina. Dessa forma,

> Na tentativa de representar outra faceta da figura feminina, Guimarães Rosa traz para protagonizar seu relato a figura de uma família que representava a versão sertaneja de uma nova ordem social que caminhava para a modernização do sertão mineiro. Essa narrativa surge, assim, não só como forma de releitura dessa nova configuração do homem e da mulher, mas para pensá-la como um conjunto de valores, conceitos sociais e literários necessários a um meio social moderno, atendendo às aspirações desse novo paradigma de sociedade. (ANTUNES, 2013 p. 99)

Ainda que a importância das mulheres no desenrolar das histórias não seja prontamente percebida, não há como se negar que, para além das aparências, a relevância concedida às mulheres e ao universo feminino é parte essencial do universo “tecido” por Rosa, com toda astúcia e estratégia literária do autor sob forma de enigmas e mistérios.

Seja pela variedade construtiva de percepção aludida em significativas passagens, seja no plano alegórico, há uma reiteração do dialogismo intrínseco e indispensável à construção de subjetividades que fomenta e concilia diferenças humanas.

LEITURA DE A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA

“*A estória de Lélio e Lina*” é o terceiro texto do segundo volume, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, de *Corpo de Baile*.

Denominado “romance”, pelo próprio autor, seu enredo versa sobre a saga do vaqueiro Lélio do Higino que chega à cidade em uma espécie de fuga de um amor não correspondido, pelo menos em seu imaginário, e se torna trabalhador

na fazenda de SeoSenglér. Sua trajetória pode ser traduzida como busca de formas diversas de conceber a vida.

Enquanto gênero poético corresponde estruturalmente às formas narrativas e literárias modernas, embora, do ponto de vista temático, apresente traços notadamente líricos, aproximando-se assim do romance romântico.

De fato, o enredo versa sobre a busca efetuada pelo protagonista pelo amor, este percurso, contudo, é um processo de autoconhecimento. Sob a forja dos diferentes tipos de amor existentes, *A estória de Lélio e Lina* transita por vários símbolos de mulheres presentes e ausentes. Eximiamente articulada, a condução / condição do feminino vai da saudosa mãe à mulher idealizada, passando pelas aventuras e desventuras pertinentes a quaisquer seres humanos.

A presença marcante do feminino na obra de Guimarães Rosa por meio da construção de fundo emotivo de seus personagens como a própria jornada do protagonista, alicerce de toda a narrativa, é moldada pelas personagens femininas.

Como no todo da obra rosiana, em Lélio e Lina, há um limiar que coloca em xeque conceitos cristalizados de bem e de mal e desnuda percepções femininas inusitadas.

> Fadas, donzelas e meretrizes participam, portanto, de um mundo flagrado em seu ponto de inflexão, ou seja, em seu ‘desenredo’, a não-confirmação da espera baseada no convencional. O leitor necessita, a todo momento, se dar conta de que as narrativas, apesar de manipularem aspectos da norma social, tradição cultural ou literária analógica e sintomaticamente, são plasmadas pelo intenso trabalho linguístico que – homólogo ao desenredar – propõe mudanças e alternativas (PASSOS, 2000, p. 89).

Se no enredo se evidencia a interioridade humana em seus projetos e realizações nem sempre aprazíveis, há também um retrato do Brasil rural às portas de uma modernidade dissonante.

> Percebe-se em *A estória de Lélio e Lina*a representação literária de uma conjuntura de estruturas que se confrontam e que se dividem entre a tradição e a emergente modernidade. Por meio da criação ficcional de Guimarães Rosa somos levados a pensar alguns aspectos do trânsito do Brasil pelas veredas da modernização. Esses índices de modernização, ao serem notados no espaço descrito, impulsionam um movimento de ruptura com a tradição vigente; as mulheres passam a ser as grandes protagonistas, pois de alguma

> forma conseguem se impor, cada uma à sua maneira, naquele cenário. (ROCHA, 2010, p. 86)

Rosa concilia esta nova realidade socio histórica com um protagonista herói, mas meio impotente em relação a seu próprio destino.

> Outro aspecto fundamental para a compreensão dos heróis de Rosa tratados aqui é a relação que guardam com a cordialidade, entendida na sua acepção etimológica, de cor, cordis, de homens movidos pelo coração, significando tudo aquilo que Sérgio Buarque de Holanda resumiu no seu capítulo de Raízes do Brasil sobre "O homem cordial", alguém que decide e age muito mais guiado pelas particularidades (afetos, laços familiares, simpatia e amizade, enfim, pelo coração, fonte de emoções) do que pela universalidade (valores do intelecto ou raciocínio, que permitem ao indivíduo discernir e levar em conta nas decisões os princípios morais e valores abstratos comuns) (RONCARI, 2004, p. 33 – 34).

A despeito disso, é partir da perspectiva do feminino que se observa a importância do erotismo ladeado por múltiplas formas do amor representadas em "*A estória de Lélio e Lina*". Nesse panorama, há o rompimento com a tradição patriarcal que permeia a fazenda do Pinhém, espaço onde decorre a narrativa.

Em um plano geral, o declínio de uma tradição coronelista causado, em parte, pelo êxodo rural, proporciona certa ascensão feminina que no enredo apresenta diferentes mulheres residentes no Pinhém, em uma presença singular na narrativa, sendo a razão principal para que o personagem passe a se autoquestionar a respeito de si a cada nova experiência, possibilitando-lhe descobertas referentes ao seu próprio eu e ao desenvolvimento de sua maturidade ao longo da narrativa; o que modifica a maneira de o protagonista agir e enxergar o mundo no qual está inserido.

Do ponto de vista contextual ainda, à proporção em se desenvolve o enredo ocorre a fratura na tradição. Com a negociação da fazenda, o relacionamento entre patrão e empregados, marcadamente amigavel, é substituído por uma relação mais mercantil, com seo Amafra, novo proprietário, e seu encarregado Dobrandino e do mesmo modo com que muda os aspectos socio-econômicos, também a interioridade dos personagens se alteram.

Pinhém, antes de derrocada econômica, se definia de fato enquanto contexto de amizade e deleite, não obstante essa superfície esconder uma série considerável de tensões.

> O seoSenclér era o patriarca da fazenda, que se distinguia dos vaqueiros por ser o proprietário, mas mantinha uma soberania não opressiva, vivendo a mesma determinação dos demais, mais amorosa do que econômica. Como eles, seoSenclér estava mais preocupado com os namoros do que com a labuta árdua em busca de rendimentos da propriedade, tanto, que estava arruinado. (RONCARI, 2004, p. 194).

Diante da nova situação social do Pinhém, porém, frustrações emergem num espaço cuja desestruturação da tradição e dos personagens inscrevem incompletudes e avivam viagens de e para destinos muitas vezes desconhecidos. Nesse sentido, ocorre o abismo de relações que, não obstante falhas e impossibilidades, são marcadas metaforicamente pela busca do amor.

Nesse sentido há que se observar a caracterização de Lélio enquanto personagem principal em sua trajetória. O vaqueiro, enquanto partícipe de um romance moderno, tem por traços tanto os sentimentos de dificuldades em se definir quanto às limitações e contradições inerentes ao ser humano, apesar de toda riqueza que apresenta, principalmente em seus aspectos de interioridade.

A temática amorosa é, por sinal, tratada de forma simples, porém de igual modo trabalhada de maneira tão sutil que se pode listar as perspectivas com que o protagonista elabora sua demanda metaforizada como relação amorosa. Nestes termos, há o amor platônico entre Lélio e Sinhá Linda, filha de seu antigo patrão; o amor necessário, advindo das “Tias”, prostitutas que não cobravam dos vaqueiros se constituindo, dessa forma, em feminino puramente sexual; o amor carnal e interdito de Jini, esposa do vaqueiro Tomé Cassio, Manuela, o amor conveniente; Mariinha, o amor-amizade e, por último, Lina, o amor-amor, constituído pela linha que une as histórias e não permite que a busca de Lélio seja vã.

Será a partir da co-protagonista que a narrativa se configura em uma história de demanda e aprendizagem.

> No primeiro encontro com Rosalina, o vaqueiro Lélio aprende que amor abstraído do corpo significa saudade sem razão. Sob o impacto das palavras da mulher que “tinha vida ensinada”, ele se dirige para a casa das prostitutas, lembrando-se de que Lina havia estranhado que ele não tivesse procurado os corpos aprazíveis das Tias. Enquanto encalça os passos para satisfazer o desejo sexual, o vaqueiro sente repentino “bem estar, de espírito e de corpo” (MELO e SOUZA, s.d., p. 04).

Na oscilação que marca a vida de Lélio, a organização se faz de maneira pendular, variando entre ordem e desordem. Lina, nesse contexto, aparece como um erro que, com o decorrer da narrativa, será o elemento organizador do percurso de Lélio e do próprio desfecho narrativo.

Desde a ira de Lélio diante das batalhas afetivas perdidas até as relações físicas com as “Tias”, ou mesmo com Mariinha, em que se afigura o ponto de maior idealismo, Lélio tem suas expectativas frustradas, confundindo a instância abstrata com a material, sem, no entanto, conseguir integrá-las.

De fato, o protagonista é um personagem que, no decorrer da narrativa, se envolve em diversos questionamentos e seu aprendizado implica erros e tropeços. Enquanto busca da verdade sobre o sentido do destino humano, o romance rosiano vai tematizar, pelas vias da demanda amorosa de Lélio, a proveniência do desejo e sua entrega à escrita, enquanto projeção do imaginário no real pela mediação da linguagem primorosamente articulado do autor, desvelando assim as categorias da realidade sob as formas do desejo humano.

Dentro do panorama feminino composto por Rosa também há que se destacar o tratamento destinado a Jini. Se de um lado a personagem representa o amor carnal, por outro também comporta traços da tradição remanescente que havia no Pinhém, haja vista que a traição e a prostituição faziam parte do sistema patriarcal rural.

Jiníperformatiza a oscilação entre as bases e o topo do sistema hierárquico do sertão, uma vez que ela passa de simples cortesã à senhora de família, fato esse que não ocorria rotineiramente neste contexto. Não obstante este aspecto, de fato ela pertencia à subclasse dos agregados que sustentavam a Casa.

As “Tias”, por seu turno, se afiguram síntese de prazer para os vaqueiros. Esta performance, contudo, marca mais um traço da já reconhecida ambiguidade que caracteriza os escritos rosianos. Se de um lado Tomázia e Conceição operam a recreação destinada aos vaqueiros, por outro, trabalham na propriedade de seoSenclér, o que indica certa duplicidade, o permissivo e o tolerável; isso sem nos atermos ao aspecto da conveniência.

De todo modo, seja nas sociedades patriarcais como a do Pinhém ou em outras configurações sociais, o investimento no prazer sempre se coadunou aos efeitos de poder.

> (...) a sexualidade, longe de ter sido reprimida nas sociedades capitalistas e burguesas se beneficiou, ao contrário, de um regime de liberdade constante; não se trata de dizer: o poder, em sociedades como as nossas, é mais tolerante do que repressivo e a crítica que se faz da repressão pode, muito bem, assumir ares de ruptura, mas faz parte de um processo muito mais antigo do que ela e, segundo o sentido em que se leia esse processo, aparecerá como um novo episódio na atenuação das interdições ou como forma mais ardilosa ou mais discreta de poder (FOUCAULT, 1977, p. 16).

Observe-se que no enredo, na mesma proporção em que os vaqueiros são motivados, as mocinhas virgens são preservadas. Também nesse contexto aparentemente de liberdade, dona Rute, a esposa, é a dona-de-casa, inserida, portanto, no respaldo seguro, familiar e doméstico. Diante disso, as “Tias” também desempenham a função de manutenção do poder patriarcal no Pinhém.

De todo modo, a ordem moral, assim como a psíquica, desafia o ser humano como um todo. Se a prostituição alicerça o patriarcalismo no Pinhém, ela também, pelas vias da interioridade, promulga a pulsão de vida e seu atrelamento às funções corpóreas, donde se pode inferir, inclusive conotativamente, a força do próprio trabalho.

Diversos são os fatores componentes da sexualidade, o psíquico, o biológico, com ênfase na anatomia dos gêneros, o moral, o ético, o social, etc., porém, em síntese, podemos tomá-la como lugar basilar na constituição da subjetividade.

No que diz respeito à artesania poética do romance, nele se confirma a regência de Eros enquanto universo mitopoético que promove relacionamentos interpessoais a partir da instauração de novo cosmos pela força criativa da palavra.

O inquestionável respeito que os trabalhadores-vaqueiros tem por Tomázia e Conceição, pela alegria proveniente de seus encontros, demonstra que

> Sob o sortilégio do dionisíaco não apenas se fecha novamente a união entre homem e homem; há ainda a natureza estranha, hostil ou reprimida, que torna a celebrar sua festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra, as suas dádivas, e pacíficas se aproximam as feras das rochas e do deserto.

> O carro de Dionísio está coberto de flores e coroas, sob seu jugo marcham a pantera e o tigre. (...) (NIETZSCHE, 2005, p. 30 -31).

Há nestas interações a comunhão não só de corpos com corpos, mas de corpos com alma. Assim, se há na era pré-socrática, venerada por Nietzsche, a libertação recôndita do espírito, há, de igual modo, na mundividência rosiana a celebração da alegria, sob a forma de bailado existencial e, como tal, transpassado pela efemeridade da vida.

A própria incompletude da narrativa rosiana, que não nos apresenta algo finalizado é, de fato, o caminho de suas palavras aventureiras sem tempo, sem princípio e sem fim e cuja pulsação poética se metaforiza qual rio cuja superfície é apenas uma aparente forma fixa, mas guarda em sua profundidade um movimento de incessante fluir de perpétuo curso de vir-a-ser.

Ao desdobramento temporal corresponde a questão deste naipe em *A estória de Lélio e Lina*. A ambiguidade do relacionamento entre o jovem Lélio e a senhora D. Rosalina, por exemplo, representa o encontro entre o tempo presente, indefinido e paradoxal, com o pretérito, suave e harmônico.

Se o par, pelas vias da cronologia etária, se caracteriza pelo desconcerto e pela surpresa, ao se constituírem em uma dupla coesa, forma uma “terceira margem” de significados fundamentados na ideia de continuidade e recomeço de forma cíclica. Nesse sentido, se o pretérito pode ser representado por Lina cuja performance se desdobra subsidiando o autoconhecimento de Lélio, o jovem, esse tempo que fluidamente se prolonga, se reatualiza. É sintomático, portanto, que Lélio veja em Lina a jovem que ela fora, em uma espécie de visão sacralizada de um tempo que já não é mais profano.

Ainda sob a forja temporal, cujo aporte mítico se avulta, Lélio e Lina são opostos que, transpondo suas diferenças, se encontram pelas vias de uma interioridade essencial. Nesse sentido, eles simbolizam partes irredutíveis da racionalidade que se conciliam em outro patamar existencial. Observe-se que a palavra *symbolon* significa a coincidência de duas partes, que de novo se reúnem.

> O símbolo no sentido de encontro exprime uma situação originária, que contrasta com fundamentos como o Cogito-sum, o Eu absoluto constituinte, as condições de possibilidade de uma consciência pura e seus pressupostos, o facto puro de ser ou uma mera natureza una.

> Daí, os traços ontológicos de símbolo como encontro real no tempo de dois sentidos, que coincidem na base do ser, que os une. (PEREIRA, 2004, p. 03).

O símbolo, à proporção que pode realizar a mediação entre diversas antinomias e oposições do sujeito, materializa tanto oposição como relação. Por esta via de pensamento, Lélio, no calor de sua juventude, simboliza o sol.

> Da primavera ao inverno, conheceremos a passagem do homem volúvel e instável ao homem maduro, que escolhe conscientemente o que quer e para onde ir, graças ao lugar, à sua natureza solar, a todos os encontros e desencontros, e às conjunções propícias que iluminaram o seu caminho. (...) Não é só o nome Lélio que lembra o de Hélio e a sua natureza solar. O herói é um ser amoroso que, guiado fundamentalmente pelo coração e calor, procura uma mulher para o casamento e assim fugir do isolamento. (RONCARI, 2001, p; 419 - 420).

Lina, por sua vez, com toda sua serenidade, e considerada sua condição de feminino misterioso, é símbolo de noturno, de lua. Se considerarmos também sua sabedoria e o fato de a lua ter fases diferenciadas, podemos associá-la a um devir, correspondendo assim aos desdobramentos da trajetória de Lélio.

Ao largo dessa simbologia, conforme é de reconhecimento crítico, Rosa trabalha em seus enredos a supremacia de um discurso que garante ao homem moderno a possibilidade de orientação pelos modelos exemplares e originais que atualizam pela imaginação a construção de uma totalidade de mundo que o alimente ou, em outras palavras, que o vivifique. Assim é a participação de Lina na trajetória de Lélio, ela é a organizadora do caos psíquico do protagonista, da transformação de sua subjetividade caótica em cósmica. Conforme aponta Reinaldo,

> O mito estrutura-se como imagem e como metáfora. O mito narra, metaforicamente, a passagem do caos para o cosmos. A criação opera sobre o informe, o que não tem medidas ou constância e tenta subtrair o aleatório, domar o ocaso – do qual ela é filha – para, assim, gerar o harmonioso, o ordenado (2005, p. 41).

A essa primordialidade espacial e temporal em Rosa soma-se também uma vocalidade plurissignificativa em que toda expressão vocal permitirá, a um só tempo e de modo indissociável, elementos que veiculam a palavra e elementos que excedem essa mesma palavra.

> Rosa manipula a sua linguagem com a competência e a liberdade de um artesão sem moldes. O campo lexical é propositalmente mobilizado permitindo que o leitor veja imagens, sinta os cheiros e escute os sons da natureza, recompondo o momento do evento num gesto de inserir o leitor no ambiente do acontecimento (SCHNEIDER, 2016, p. 137).

Em face desse procedimento inerente às suas criações, em que, nas temáticas, se explora as dimensões pré-conscientes do ser humano, dando às suas diegeses caracteres inesperados, pode se entender que a palavra rosiana, por conseguinte a oralidade, é portadora de uma tradição mediadora entre tempo e espaço enquanto moldura social para memórias significativas.

No caso específico de *A estória de Lélio e Lina*, a oralidade de maneira peculiar vem sob a forma de provérbios, evento que, pelas vias da tradição oral, revitaliza o processo narrativo. Atrelada a este procedimento, ocorre a performance. A dupla voz e o corpo se constituem em forças motrizes do texto uma vez que o efeito vocal carrega a noção de presença, logo de preenchimento dos espaços vagos nos intervalos tanto materiais quanto semânticos, como as trovas do vaqueiro Perambo.

> Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na *performance*. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental (...) A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87). (Grifos do autor)

Do ponto de vista específico da expressão, como todo texto, o provérbio, em sua historicidade, exprime uma determinada visão de mundo. Ao configurar regularidades induzidas por generalização empírica, consensualmente aceites pela comunidade, veicula normas de conduta socialmente consideradas exemplares.

Mesmo em seu viés de atemporalidade, o provérbio, considerado fruto de antiga sabedoria, se impõe como argumento de autoridade porque veicula assunções reconhecidas como válidas na medida em que contém a memória coletiva da comunidade.

No enredo em questão, o uso do provérbio, principalmente pelos personagens Aristó e Rosalina, tem, a despeito de sua condição ficcional, caráter

didático visto que enunciam valores axiológicos que alicerçam tanto a trajetória do protagonista quanto da vida comunitária. Este aspecto, no caso de Aristó, se evidencia quando seus pares-vaqueiros se utilizam de seus dizeres mesmo em sua ausência.

> O frequente uso de expressões populares, como de provérbios em "*A estória de Lélio e Lina*", ilustra uma forte presença da oralidade. A incorporação do recurso proverbial na escrita de Rosa também pode ser considerada como aquele "limite entre os estados" (...). Mas, além disso, também serve de instrumento para elaboração de uma reflexão sobre o uso do recurso proverbial como fonte de sabedoria coletiva, cuja função didática e moralizante serve para instruir os homens a evitar o caminho do erro. (SCHNEIDER, 2016, p. 69)

No que diz respeito à função narrativa, o narrador de “Lélio e Lina”, embora permaneça absolutamente alheio à história, adota, na grande parte do texto, a visão de Lélio a respeito dos acontecimentos. Na amplitude narrativa do romance, o domínio do discurso narrativo pertence a um narrador heterodiegético que, em um movimento circular e progressivo em torno do eixo temático amoroso, adota a visão de Lélio, principalmente por meio das reminiscências do protagonista.

Sob a forma de resquícios de um platonismo na constituição psicológica do protagonista, a centralidade narrativa transcorre o desejo do herói rosiano em encontrar um grande amor. Nessa trajetória, de encontros a desencontros, também a postura do narrador se altera de hetero a extradiegético. Se colocando na externalidade das cenas, o narrador regula os registos pelo campo visual de Lélio.

> A visão narrativa confunde-se assim, em muitos momentos, com a de Lélio, aderindo e limitando-se a ela, a qual parecia aceitar também os fatos como eles eram, um dado a que não se podia muito resistir ou julgar, cabendo a cada um apenas vivê-los. Este procedimento narrativo ligava uma ponta à outra, fazia o narrador participar do fatalismo e do conformismo da mentalidade do sertanejo e a técnica moderna e sofisticada parecia endossar o pensamento arcaico. (RONCARI, 2001, p. 416).

No entremeio desse fazer narrativo acentuadamente dialógico, Rosa proporciona a visão de que os diálogos acontecem por si sós, sem a interferência de um narrador que a tudo domina.A essa capacidade de narrar enquanto intercâmbio de experiências corresponde tanto o resgate do conhecimento advindo da tradição como a interação que subsidia convivências e, por conseguinte, novas aprendizagens.

> (...) a maioria das histórias de Guimarães Rosa e Grande sertão: veredas são estruturadas em forma de narrativa oral. Trata-se, portanto, como bem lembrou Walnice Nogueira Galvão, de uma oralidade ficta, “criada a partir de modelos orais mediante a palavra escrita” (NUNES, 1983, p. 192-193).

Por via dessas reflexões, os escritos rosianos se coadunam a visão benjaminiana de narrador. Segundo o filósofo, há dois tipos fundamentais de narradores, o viajante e o anônimo experiente cuja ligação com a ancestralidade os subsidia a contar suas singularidades.

Não poderia haver maior correspondência com Rosa em sua dupla atuação intelectual, a do diplomata e a do sertanejo mineiro e ambulante que converge vivências e convivências para o seu fazer poético. Neste se explicita sua condição de “artífice da palavra” de Walter Benjamin, ou como em suas palavras,

> Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (...). Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (BENJAMIN, 1994, p. 200).

A essa sabedoria épica corresponde a grande maioria das narrativas rosianas que, quase sempre, tem enredos abertos, fora uma de suas principais características criativas, a ambiguidade. Tais aspectos fazem de Guimarães Rosa um grande conselheiro no sentido mesmo benjaminiano.

Como no plano geral de suas obras, *A estória de Lélio e Lina* também apresenta experiências humanas e mundanas em seu enredo, tratadas sob a tutela sensível do sagrado e do profano. São caminhos, ou veredas para usarmos aqui a designação rosiana, elaborados com escrita primorosa em que há sugestões, indicações, disposições sutis advindas do ser-estar no mundo e com ele.

Em vista disso, não é sem razão que *A estória de Lélio e Lina* se emparelha com a narrativa tradicional fabular, e se desdobra em seu desfecho nos moldes nada benjaminianos do romance moderno.

> A fábula se encerra depois que várias personagens deixam o Pinhém, inclusive os donos da fazenda, que precisam entregá-la para saldar dívidas. Nada mais prende Lélio ao lugar, mas ele reluta em ir embora por causa de dona Rosalina, que, por fim, acompanha-o na direção de um lugar chamado Peixe Manso. A verossimilhança da mimese interna, nessa narrativa, se deve à representação convincente da interioridade da personagem focalizada pelo narrador, obtida mediante a adequada manipulação do foco narrativo e a presença de padrões arquetípicos. (ARMANGE, 2007, p. 86)

LÉLIO DE HIGINO-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES (AS)

Subjetividade e alteridade são interfaces que comportam pluralidade, polissemia, muitas vozes, ideologia. O conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes sociais habita a consciência humana e, ao mesmo tempo, media as relações sociais.

> Em essência, para a consciência individual, a linguagem enquanto concreção socioideológica viva e enquanto opinião plurilíngue coloca-se nos limites de seu território e nos limites do território de outrem. A palavra da língua é uma palavra semialheia. Ela só se torna "própria" quando o falante a povoa com sua intenção, com seu acento, quando a domina através do discurso, torna-a familiar com a sua orientação semântica e expressiva (BAKHTIN, 1992, p. 100).

Em *A estória de Lélio e Lina*, o protagonista é um viajante que vem se instalar no Pinhém, uma comunidade com traços peculiares que serão discorridos no enredo. Tal feição aponta para uma construção identitária do sujeito relacionada ao contexto sociocultural a partir das características socialmente herdadas e/ou aprendidas que os indivíduos adquirem a partir do convívio social. No caso de Lélio, inserir-se na nova comunidade tem por prerrogativa não só conhecer, mas ser conhecido.

> De pronto, relancearam o que nele havia a ver, a olho de vaqueiro: rapaz moço, bôa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade; com sua roupinha bem tratada: só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Alforjes cheios, saco de dobro na garupa, capa na capoteira; laço estaço — uma "corda" bem cuidada; hampa de vara-de-topar que provava prestança. O cavalo — recém-ferrado dos quatro, relimpo de liso — estadava vistoso: assim alto oito palmos da cernelha ao

> casco, com as largas malhas vermelhas desenhadas em fundo belo branco. Mal aí o cachorro, esse triste: um miunço, rareado amarelado, mestiço de veadeiro focinho fino preto, lombo indo se eriçando, a costela se mostrando um bocadinho, atrás o rabo revirado. (ROSA, 2001, p. 139 – 140).

Esse diálogo entre mundo interior do indivíduo e mundo exterior da sociedade conforma a identidade do sujeito a partir de suas escolhas no decorrer de sua vida. No plano ficcional, ocorre um coeficiente entre diferenças: o peso de valores de suas presenças neste mundo e o juízo dos valores que se opera dentro do universo da narrativa, entre o narrador e suas vozes outras, as personagens.

Lélio, à proporção que conhece, se conhece. Entende-se, portanto, que o eu apenas existe a partir do outro, da visão do outro, o que me permite também compreender o mundo a partir de um olhar diferenciado, partindo tanto do diferente quanto de mim mesmo, sensibilizado como estou pela experiência do contato.

> E assim o vaqueiro Lélio do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadío e paga, e o mais em nome de Deus, amém. Mas já o jantar era aparecido, e foi mandado repartir gole de aguardente. 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… E trovejava, repetido, no longe da Serra do Saldãe. (ROSA, 2001, p. 142)

Se o lugar é uma via de referências do indivíduo, que transcende ao aspecto puramente locacional, é porque a história de vida de cada um assume significados associados a um particular momento da história, num determinado padrão cultural. É nessa relação de intenção do indivíduo com o lugar que lhes são aferidos identidade e significado. Assim, o lugar serve para conferir noção de pertencimento ao indivíduo.

Na oralidade encenada das obras rosianas, o lugar é metáfora do situar-se tanto como repositório da memória quanto ponte para um vir-a-ser como em uma imagem de morro como desafio para o devir.

Na conjuntura temática do enredo e seus desdobramentos na convivência, vamos nos deparar com a busca do amor sob vários matizes. O Pinhém, desse modo, será o lugar onde tanto se busca o novo como se procura se

desprender do velho, com ambos representando a possibilidade de encontro consigo mesmo.

> Ave, na vivice do rosto daquela Mocinha, nos movimentos espertos de seu corpo, sucedia o resumo de uma lembrança sem paragens. Dava para em homem se estremecer mais uma ambição do que uma saudade. Ou, então, uma saudade gloriada, assim confusa. Se ela olhasse e mandasse, ele tinha asas, gostava de poder ir longe, até à distância do mundo, por ela estrepolir, fazer o que fosse, guerrear, não voltar — essas ilusões. (ROSA, 2001, p. 147 – 148)

Evidencia-se que repercussões psicológicas e decisões foram pares intrincados e situações, não raro, insolúveis. A expectativa do encontro de algo que insiste em escapar se torna motivação para a continuidade da demanda não obstante os percalços, principalmente os oriundos de sua imaginação.

> Mais se contentava, sem pensamento, perto de tudo. Ela estava com um plastro branco na ponta de um dedo, machucado em qualquer parte. Seu nome era que lindo por lindo, qual retinia. No que não havia risco de ninguém ver, pois já estavam de saída, ele o escreveu, porção de vezes, nas costas das folhas das piteiras. Mas ao cavalinho pampa os nomes que dela disse foram outros: Minha-Menina, a Mocinhazinha, Sinhá-Linda… (ROSA, 2001, p. 148)

Para além de aspectos individualizantes, a interação social possibilita a construção gradativa e simbolicamente de significados que tem sentido para essas pessoas na medida em que são compartilhados por elas. Se ao lugar é conferida a situação comunitária e identitária, é nele também que residem as ações e seus respectivos valores.

> — “Não se tira leite?” — Lélio perguntou a Delmiro. — “Por enquanto, o costeio aqui mesmo é a pouco: só para o gasto de casa umas vinte vaquinhas pasteiras, o Ilídio Carreiro, o Zé-Amarel, e até com a ajuda mesma do patrão, logo dão conta… As novilhas que vão parindo ainda estão sendo levadas para o São-Bento…” O dia começava aos tantos, e os gaviãozinhos pulavam no capim, catando gafanhotos. Passarinhos em desarripio cantavam nas môitas e árvores. Torta, ao norte, a Serra do Saldanh’ se desvendava. Delmiro vinha noticiando. (ROSA, 2001, p. 151).

Pela interação, logo pelo dialogismo, o produzir da significação se situa no funcionamento dos discursos da vida cotidiana, visto que aqueles que se relacionam diretamente com a situação em que são produzidos assumem, a partir de suas funções sociais, sua própria subjetividade.

> Mais remoto, um magote vasto. — “Oi, os semoventes!” — Soussouza saudou. Aristó, adiante, tardou um momento, mão em pala. E mandou que se abrissem. — “Você fica perto de mim…” — disse a Lélio. Iam contra o vento. Era um espalhar-se dos vaqueiros, formando as grandes malhas de uma rede. (ROSA, 2001, p.155)

No enredo em questão, trata-se de uma fazenda de gado. Lélio busca se inteirar da dinâmica do trabalho, e embora conheça a realidade da lida com o gado, busca no novo contexto as referências a que está acostumado.

Nestes termos, em seu aporte discursivo, o outro transversa o eu e vice-versa, e ambos se constituem em vozes que, em seus aspectos essenciais, se definem como objetos de significação e objetos de cultura. No caso de *A estória de Lélio e Lina*, dois personagens primam por expressões culturais próprias do popular, principalmente no contexto sertanejo mineiro. São eles Perambo e Aristó, cujas participações trazem toadas e provérbios.

No que concerne a este último, provérbios são uma forma “primitiva” plena, sujeita à erosão do uso; é sempre um texto que o uso comum consagra, logo um texto que circula na coletividade durante um período de tempo considerável e faz parte da literatura tradicional de transmissão oral.

O provérbio como unidade léxica fraseológica, consagrada por determinada comunidade linguística, recolhe experiências vivenciadas em comum e tem por estrutura um enunciado conotativo, sucinto e completo, empregado com a função de ensinar, aconselhar, advertir, persuadir, etc. Do ponto de vista discursivo, o uso de provérbios é cotidiano e socialmente utilitário para consolidação de atitudes, valores e ações.

Observe-se que Aristó atua como uma espécie de tradutor do cotidiano dos trabalhadores do Pinhém; há, contudo, em suas “traduções”, uma interpretação dos sentidos subjacentes ao contexto.

> Aristó acabara de inchar o rosto, e estava mansejão, nem vigiava ninguém, e animava o pessoal com seus ditados: — “Ruim, mesmo ruim, ruim — nunca vi nada…” — dizia, enquanto tocavam pelas lamas, mundo chovido. — “O diabo está só por debaixo…” — acrescentava. (ROSA, 2001, p. 172)

Assim, o provérbio pode ser usado como estratégia em que o locutor se exime de dizer diretamente algo, usando-o para, de outra forma, dizê-lo através do provérbio uma vez que este não faz referência explícita a um indivíduo em especial.

Em sua natureza genérica, o texto proverbial se afigura uma,

> (...) 'dubiedade' em termos de referência a alvos específicos, o que é, aliás, vantajoso para ambos os parceiros do ato de fala, já que permite ao alocutário todo o jogo do 'dizer e não dizer' (para lembrar Ducrot), e também do ouvir sem escutar ou receber sem receber, da parte do alocutário (ROCHA, 1995, p.150).

Por via de textos pertencentes às raízes culturais, entende-se como foi construída a cultura de um grupo social. Testemunha de sua memória coletiva, o provérbio tanto assegura a continuidade da expressão quanto reatualiza seu conteúdo. No caso de Aristó, seus dizeres são entremeios as conversações tanto de vaqueiros quanto da comunidade em geral como nos exemplos que seguem.

> "sabia o antigo certo, por riba de todos, por tudo"
> "Dou garupa, mas não forro traseiro do cavalo…"
> "Pega com Deus, que tu pode…"
> "Por um bom pio, só, tié não vira sabiá…" (ROSA, 2001, p. 157)

O popular em Rosa tem feição peculiar. O diálogo com este segmento se avulta principalmente ao considerarmos as cadernetas de campo "A Boiada 1 e A Boiada 2" em que o autor mineiro registra e seleciona dados expressivos do homem sertanejo. Tais relatos, à proporção que deslizam tempos e espaços diferentes, priorizam dados relativos a vivências e desafios pertinentes a vidas comunitárias, seus problemas e dificuldades, principalmente os que tornam suas vidas significativas.

Ao reconstruir os dados daquele contexto, o autor projeta experiências reais para sua composição poética, pela via da verossimilhança, e, ao fazê-lo, proporciona uma leitura poética do real. A partir dessa primordialidade única das coisas e das palavras, Rosa materializa discursivamente a sensibilidade sertaneja mineira.

> Mas o Pernambo era alto em si, não dava milho a pássaro-preto. Só meio-cantava: "… Quem tiver cabeça-inchada, traz aqui, que eu vou curar; com leite de gameleira, resina de jatobá…" Todos tinham receio dessa capacidade do Pernambo, de debochar em verso, o que

> desse na vontade dele, botava pessôa em coisa e assunto. (ROSA, 2001, p. 167)

As toadas de Perambo, por sua vez, são, do ponto de vista composicional, tanto um intertexto quanto um interdiscurso uma vez que dialoga com os vários vieses temáticos do enredo e, do ponto de vista da expressão, tem a particularidade inerente a este gênero textual.

> “Lá em cima daquela serra, tem um rastro de mulher; metade da serra eu subo: mais, meu Deus, não pode ser…” (...) “Lá em cima daquela serra, tem uma moça por chegar: chega feito sol e estrelas, chuva no canavial…” (ROSA, 2001, p. 169)

As ocorrências de poeticidade fazem eclodir um jogo poético de renomeação do real que se insere na característica musicalidade da obra rosiana em que diferentes registros se entrecruzam e constituem recursos importantes na composição da obra. Como pontua Pessoa, “A musicalidade da obra de Rosa (...) inaugura percursos inauditos. *Poiesis*musical da obra que opera. Ópera cantante operando sentidos. ” (2006, p. 07)

Em Rosa, ligada ao cerne do enredo, a sensorialidade do som se liga à verdade da palavra enquanto empreendimento poético, como podemos verificar nos trechos que seguem.

> …Debaixo do *Buriti*, vi teu rastro no lugar. Enterrei sete pedrinhas: você tem de lá voltar…
>
> . …Ponho flôr no teu sapato, dixe de ouro na tua mão; corôa nos teus cabelos, amor no meu coração…
>
> …Fui andando beira rio, saí na beira do mar; cheguei lá, tinha esquecido: o que que eu ia perguntar?…
>
> …Eu não tenho pai nem mãe, nem parente nem irmão: sou filho de uma saudade, cruzada com uma paixão…
>
> …Encontrei meu boi barroso, triste a ponto de chorar: esqueceu tanto segredo — tem mais nada p’ra guardar… (ROSA, 2001, p. 195).

Em seu inter-relacionamento, as cantigas de Perambo também conotam singularidades signatárias da ambiguidade rosiana sob a forma de representação poética do espírito e da realidade do sertão mineiro.

Enquanto temática, traço fundante de *A estória de Lélio e Lina*, que tem nas personagens femininas parâmetros essenciais na subjetividade de Lélio, a sexualidade no enredo é também trabalhada como traço social identitário.

Personagens como as “Tias”, ou mesmo Jini, a despeito de sua caracterização ímpar no contexto do romance, se situam ficcionalmente enquantoefeito de processos sociais que se definem por valores em que a sexualidade ocupa centralidade naquele nicho social, o Pinhém, e é condutora de roteiros específicos de socialização com que os personagens-vaqueiros interagem. Enquanto tal, a sexualidade no enredo rosiano se constitui em práticas simbólicas que ecoam da cultura.

No caso específico do Pinhém, este é constituído como segmento social em que não se esposa a sexualidade em seu caráter individualista.

> Sub-reptício, Rosa elabora quadros sinuosos, centrando, na trajetória amorosa das *figuras das mulheres*, o viés alternativo para os vínculos reprimidos de suas personagens principais. De novo, o “causo” comporta aspectos refletores da inversão (masculino/feminino), sustentados pelo rechaço a barreiras ao culto de Eros; presença intensa desde as concessões “plenas” da mulher (cedendo tudo ao outro) ao brilho da demanda de ser amada (PASSOS, 2000, p. 65).

Desse modo, o grupo expressa uma visão de mundo que chamaríamos de holista, no qual valores estão ligados à preeminência do todo, e se coloca como estruturador de sua lógica social como podemos observar no trecho que segue.

> O J’sé-Jórjo pegara dois pães de sabão-preto, enrolado em palha, e esperava Lélio, para o banho no ribeirão. Mas o Pernambo despendurava a viola, logo o Placidino o ladeava. — “Vocês já estão p’r’ as raparigas?” — afoito Lélio perguntou. O Pernambo segurou-lhe o braço: — “Menino, não fala em raparigagem não, que com seu direito elas desse nome não gostam… E você mesmo depois vai? Bom, por antes, diz uma verdade, dá de juramento: você tem doença-de-rua nenhuma? Tiver, vai não, que com estas você mal resulta. E aqui nós também queremos a ordem de regra, pela saúde de todos… A primeiro, se tratar…! (ROSA, 2001, p. 178 – 179)

Não obstante esse caráter socializante, há na prática de Conceição e Tomasia a mesma ambiguidade característica dos enredos como um todo de Guimarães Rosa. Apesar da acolhida destinada aos vaqueiros, elas fazem parte de

uma espécie de “prostituição instituída”, tanto que prestam outros serviços, os domésticos, na casa de seoSenclér e com a anuência da esposa, Dona Rute.

Essa aparente ausência de fronteiras entre público e o privado, contudo, aponta para a ausência também de juízo e de crítica, como se estes fatos fossem naturais e isentos, o que não corresponde à realidade. Observe-se que Lélio e Delmiro se retiram da casa das Tias e pronunciam suas incompletudes diante dos fatos.

Este palco de contradições que a linguagem opera, quando em face de uma linguagem como a poética, afloram significados humanos mais amplos e complexos. Em Rosa, particularmente, temos um delineamento tanto contextual quanto singular.

> De caminho, Lélio perguntava, e ia sabendo, finalmente. As “tias”, a Conceição e a Tomázia, se consentiam à farta, por prazer de artes. A Conceição era preta. — “Mas uma preta sacudidona e limpa, não tem um defeito num dente…” Moravam numa casinha bem estável, à beira do córrego, depois daquela capoeirinha, que se avistava. — “E o seoSenclér deixa? Dona Rute?!” “— Mas elas duas estão aqui na Casa, até quase no diário… Elas é que lavam a roupa toda da fazenda… Tem tempo que trabalham até no eito, ou então em fábrica-de-farinha.” (ROSA, 2001, p. 180).

De um modo ou de outro, o relacionamento vaqueiros – tias aponta para as dinâmicas e as implicações do pertencimento e alteridade como processos relacionais.

> Como o Pernambo ouviu, e logo cantou: …Te vejo só no domingo, padeço toda a semana: uma coisa é *Buriti*, mas outra é *Buriti*rana… Daí, Lélio no sensato, cismoso. …Burití, rei da vereda, de crescer envelheceu: quer seu chão nas altas nuvens, e a água azul que tem no céu… — esvoava a cantiga do Pernambo. Que cantasse mais, pediam todos: tirasse o Testamento do Papagáio, o Abecê dos Bem Casados, a Boda do Sabiá com a Beija-Flôr. Não. …*Buriti* beirando a água, eu beirando o não sei quê: quando choro, lavo mágoa, canto é secando sofrer… Mas o Pernambo queria era que começassem um truque, tirava da algibeira o baralho, mandava Placidino ir buscar uns sacos, para forrar o chão do terreiro. O que cantava, era de alto estado, como roubava de Deus: …*Buriti* virou um homem, me pegou e me fez mal. Agora, casa comigo, *Buriti*, *Buriti*zal!… (ROSA, 2001, p. 182)

Na demanda de Lélio, outra personagem-símbolo de sua busca por si mesmo é Rosalina. A personagem se integra totalmente ao lirismo rosiano que

abrange o lado sentimental de suas personagens e desnuda o ser humano em seus mais recônditos aspectos. Rosalina se caracteriza pela compreensão, solidariedade e tolerância, sem falsos moralismos.

A interação entre o protagonista e Lina é de plena comunhão, aspecto até então ausente na trajetória de Lélio.

> Por um falar, ele disse: — “A senhora é uma santa…”
>
> — “Que remédio?…” — ela respondeu, com uma festa de riso. — “Meu Mocinho: nunca fui soberba… E acho que nem não fui tola. E se não ganhei fama de santa, também pior não tive, em derredor do meu nome… Até padre-monsenhor se hospedava em minha casa. Todos me declaravam respeito. Não fui maninha: tive um filho — o Alípio…” O Alípio estava bem de vida, acrescentando sempre. Era sitiante a dali cinco léguas, na Pedra-Rendada: lá tinha até terra-roxa-misturada, que tudo produz. (ROSA, 2001, p. 189 – 190)

O que se depreende da relação entre Lélio e Lina é a representação bendita do feminino. Lina, por esta via de entendimento, é a síntese representativa do sagrado feminino que transversa toda a narrativa.

Considere-se ainda que

> A personagem da Rosalina em "*A estória de Lélio e Lina*", é uma figura emblemática que representa aquela que possui um conhecimento do mundo por meio da experiência e que o propaga por meio do uso de provérbios. Através do uso constante desses ditos, a Lina é atribuída uma sabedoria adquirida pelas experiências vivenciadas no passar dos tempos e transmitidas, fundamentalmente, pela voz. (SCHNEIDER, 2016, p. 64)

Todas as personagens femininas do enredo se coadunam aos valores, lembranças e o surgimento de afetos que conduzem Lélio a um mundo novo, mas será através de Rosalina que o vaqueiro tem possibilidades de ascensão espiritual. Através de Lina, o olhar de Lélio tanto se abre para novas perspectivas como sua alma se abre para o equilíbrio e a maturidade.

Ressalvas necessárias, as performances femininas em *A estória de Lélio e Lina* apontam para uma concepção de feminino sublimado.Assim, veremos nas interações de Lélio com as tias e, de igual modo, com Manuela e Mariinha como interações parciais. São projetos de vida harmoniosa que não se realizam.

> Ao que passaram também, dali a pouco, passeando por frente da casa, Biluca e Mariinha, com Delmiro e Marçal, e Lorindão tomando

> conta. Mariinha era uma sim-senhorinha de bonita, mesmo linda, de certo estava de namoro com Delmiro. No que conversaram, ela se atalhava muito séria, diversa de Biluca, tão saída e prazenteira, em seus bons direitos de moça noiva. E Lélio olhava Manuela e olhava Mariinha — com qualquer das duas ele tinha caso de felicidade, se em seguido de sina de se gostarem. E mais não pensava. Nem se importava de ver como na conversa Delmiro, dito tão seu amigo, agora caçava sempre o jeito de desfazer em tudo que ele Lélio falava. Nem criou inveja do ofício de Marçal e Biluca, que namoravam de amor o tempo todo. (ROSA, 2001, p. 193 – 194)

Há em Lélio um querer e um não-querer. Em sua demanda pelo amor, sua trajetória se caracteriza pelo alcance lírico das sensações e das evocações que ora se desdobram, ora se dobram. Em suas formas expressivas, tão ambíguas quanto os sentidos que suportam, a relação entre o que se pleiteia e o que não se alcança, reflete seus anseios, mas também refrata suas atitudes.

Paralelamente à percepção de seu desejo, Lélio ressignifica o amor somente no plano físico, passa a vê-lo como concretização de um ato vital não obstante a ainda presente sensação de não totalidade.

> Dali Lélio voltou direto à casa das Tias. Aquele seu bem-estar, de espírito e de corpo, ele precisava de gastar, modo urgente. À hora, lá estavam fazendo o sempre o Pernambo e Placidino, e o J'sé-Jórjo, o Zé-Amarel, o Mingôlo, o Brêtas, e mais: Juca Cinco-Chagas, o Bereba, um João Acabral, outro enxadeiro. Salvaram a chegada de Lélio, com uáis e gritos ditos, assoprando a alegria. Marcavam um movimento menor, do que de manhã, e todos, mesmo com as duas mulheres, proseavam ou jogavam no terreiro. (ROSA, 2001, p. 194 – 195)

Nestes termos, o contexto da interação festiva entre vaqueiros e as Tias indica que a sexualidade é uma condição absolutamente necessária para a realização do amor, é a concretização do sentimento no plano terreno, embora nela não se encerre. No tocante a Lélio

> (...) desde que se decidira a vir para o Norte, seguia em parte também um caminho previamente traçado. Mas não é ele que o constrói, cabia a ele apenas ir em frente, deixar-se levar até o encontro, como se alguém o esperasse em algum lugar. A escolha não parece ser dele, antes, a sua função era a da irradiação dos afetos que o prenderiam à uma companheira destinada. (RONCARI, 2001, p. 420).

O percurso do protagonista – aliás, os percursos dos protagonistas rosianos, abarca tanto transitoriedades como metas, com seus obstáculos, mas também propósitos de um devir faustoso.

A estadia de Lélio no Pinhém se constitui, por assim dizer, em etapa de iniciação. O poético, nesse caso, esboça uma representação peculiar de mundo em que a trajetória do herói busca, sob a égide de relacionamentos amorosos, a concretude significativa para sua vida.

> Durante o ano em que permaneceu no Pinhém, a vida sentimental de Lélio foi marcada pela presença (física ou mental) de várias mulheres: a Mocinha do Paracatu, as Tias, Jiní, Mariinha, Manuela, Chica e Dona Rosalina. Estabelecendo com algumas delas uma relação estritamente carnal (como com as Tias e Jiní) e com outras uma convivência amical (como com as três mocinhas do vilarejo – Mariinha, Chica e Manuela – as quais se ligou de forma um pouco diferente de amizade, forçando em alguns momentos o surgimento do amor), descobriu em Dona Rosalina a síntese do que procurava. (PINHEIRO, 2012, p. 105).

Nesse sentido, a arte do escritor mineiro busca as raízes mais profundas do ser em suas carências tenazes de indagação a respeito da existência. Sob esse aspecto, o enredo indaga sobre o movimento do mundo – suas misturas, seus mistérios, mas também os movimentos da alma nesse grande, confuso e feroz espaço-tempo que humanamente aprendemos a chamar de existência. Tais movimentos registram, a partir de uma poesia vital, a densidade necessária para traduzir essa coisa fugidia que é a vida e essa coisa complicada que é o mundo.

A vida, entretanto, é coisa movente. Sua dinâmica, principalmente em seus aspectos sócio-históricos, atua propondo revisões e atitudes diferenciadas. O Pinhém precisou ser reestruturado. A passagem da propriedade das mãos se seoSenclér para um novo proprietário vai demandar mudanças nele e para além dele, qual seja, em seus habitantes em suas histórias de vida.

> De um modo, o que se acabava era o Pinhém, em quieta desordem e desacordo de coração. E tantas coisas tinham se passado, que deixavam na gente menos uma tristeza marcada, do que a ideia de uma confusão tristonha. (ROSA, 2001, p. 197)

Findo o Pinhém inicial, Lélio forçosamente faz uma revisão de sua trajetória.Com a nova demanda, o Pinhém deixa de se situar como espaço aberto, com fronteiras amplas, móveis e não delimitadas, principalmente na interioridade de

Lélio. Tais mudanças ecoam nas trajetórias e decisões de cada um de seus membros.

> …" Feliz de ser, era um assim como o Aristó, que não arredava os olhos nem arriava o pensamento de seu serviço, e resumia tudo com o grande nome de Nosso Senhor: — "Deixa o tatú roendo, Deus está só amadurecendo…" Aristó, capataz de seoSenclér, agora ficara sendo capataz de seoAmafra e do encarregado Dobrandino. (...)Ou o Pernambo, que passara a dormir em casa das Tias, e gostava de determinar o regulamento em que os outros podiam estar com a uma e com a outra, aquele movimento de fêmeas e machos debaixo de suas vistas era o que dava a ele o maior prazer. (ROSA, 2001, p. 197)

Diante de uma realidade social agora marcada pelo comércio, o mercantilismo, o lucro, a significação do espaço e daqueles que o ocupam são ressignificados em conformidade com as ideias que cada trabalhador, no caso os vaqueiros, constrói da nova realidade em que está inserido.

Se enquanto conjuntura patriarcal, os personagens tinham funções consideravelmente fixas, com o advento do novo proprietário, com nova administração do espaço-tempo, as ações ganhavam valores também diferenciados.

> Ia embora. Então, por que ainda não tinha ido? Por muito tempo, o motivo, não soubera se explicar. Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessôa, que ele só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessôa era dona Rosalina. Desde aquele ano todo, quase dia com dia, se acostumara a buscar da bondade dela, os cuidados e carinho, os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava. Sua voz sabia esperanças e sossego. Às vezes, olhado por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida, se livrava de qualquer arrocho e ria de si mesmo um pouco, respirando mais. Assim dona Rosalina tinha gostado dele, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflôr, valia que não se mede nem se pede — se recebe. (ROSA, 2001, p. 199)

O fato é que, sob o patriarcado de seoSenclér, Lélio pôde seguir suas inclinações, fossem elas estabilizadoras ou não. A nova estrutura, agora patronal, implicava mudanças, mas, de igual modo, amadurecimento.

O percurso do protagonista ganha, a partir de então, novos parâmetros e, dentre estes, se avulta a figura acolhedora e de equilíbrio de Rosalina. Mediadora e dialógica, a performance de Lina se constitui no ponto de estabilização necessária a

Lélio que, desde o encontro em que a senhora estava a catar gravetos, e foi por ele ajudada, tem em suas interações fontes prazerosas de construção de conhecimento.

Rosa, ao desvelar a existência humana, a reveste da retidão necessária ao exaustivo ofício de dissecar as coisas do mundo. Ao assim proceder, sumariza a vida em possíveis direções para a transcendência e a sublimação. No enredo, Rosalina soleniza a festa como ato de culto. Ao sacralizá-la, transforma as limitações da realidade em possibilidades de vivências potencialmente sagradas.

> — “Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade…” — dona Rosalina falou. — “Para se aguentar a vida no atual, a gente carece das duas… Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de antecipo…” E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom. (ROSA, 2001, p. 210)

Diante da possibilidade de encontro com o destino, o homem o busca enquanto ponto de interrogação. Nesse sentido, a maior tradução do revelo da vida encontra na poeticidade, em sua urdidura semiótica, o distanciamento imprescindível do universo repetitivo e quotidiano, mesmo que este seja irrevogavelmente seu ponto de partida obrigatório.

> A realidade inaugurada pelo fazer poético é, sob este prisma, uma “única possibilidade” que reúne em seu mistério toda possibilidade de ser e de viver no mundo conjugado e harmonizado. Mundo evocado pela poesia, como salientaria Heidegger, o espaço mito-poético que “dimensiona tanto o êxtase do surgimento como a sobriedade da seiva nutridora. O crescimento contido na terra e a dádiva do céu se pertencem mutuamente”. Decerto, como sabemos, o *evocar* heideggeriano refere-se a uma árvore enquanto figura de metonímia em relação à natureza como um todo. Não seria descabido, porém, enaltecer e destacar o ser humano e todas as coisas no que se refere a este “êxtase existencial”, no qual, descerrado o horizonte racional e visível, surge o horizonte volitivo e invisível que move-se continuamente, posto que se pinta à feição de quem o cria e recria (LIMA, 2006, p. 245)

Rosalina, a senhora sábia e encantadora do Pinhém, metaforiza o alimento da esperança e a justificativa para o desejo de viver. Sua ação mediadora contempla a mobilidade pura do sentimento festivo da vida. Para Lélio, personagem errante das relações amorosas, Lina é a conversora da carência em plenitude vital.

No comportamento mítico de encantadora de palavras, Rosalina se reveste da função hierática como potência regeneradora da natureza humana.

Dessa forma, se inclui no elenco das protagonistas que celebra a força metamórfica da natureza eternamente viva como podemos ver no trecho que segue.

> (...) Mas Lélio nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dele, que era o seu Mocinho – os dois formaram a mazurca dançando. À parte Lélio não se disse a desdém, de dançar com a velhinha antes sopresava-o o afago de todo carinho tanto respeito, uma ausência de si, feito fosse uma arte de religião, aprendida por sempre, fora do crédito vem-vai das coisas – mar o mar. No uso do momento, semelhante se esquecido, não temia nem queria nem consistia nada, mas lá. Al a velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia se sorrir e olhar, sem estorvo nenhum. – 'Meu Mocinho...' – ela disse – '...antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...' – 'E eu, mãe?' – ele perguntou, sem primeiro se esclarecer. – 'Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d'o sol sair...' – assim ela respondeu" (ROSA, 2001, p. 215 – 216)

Na alteridade que singulariza os entes que somos, pode-se entender que a dança, para além de folguedo religioso, sintoniza emocionalmente Lélio e Lina e propicia, em sua alegria, ao olhar do jovem o rejuvenescimento da senhora dançarina, metamorfoseada em menina:

> Assim constituiu-se o aprendizado de Lélio do Higino: nas palavras de Dona Rosalina, no seu contato com os homens do campo (observando, por exemplo, que era capaz de despertar sentimentos antagônicos, ambos sem motivo, no ódio do "fechador" de pastos Jó-Cõtõte e na estima de J'sé-Jórjo) e no desenrolar dos fatos (notando como as mulheres que por ele passaram estavam seguindo, cada uma delas, o seu próprio caminho: Jiní se fora, Manuela e Chica ficaram noivas, Mariinha guardara o seu amor por SeoSenclér, Sinhá-Linda também fora embora), ele percebeu que havia chegado o momento de partir (PINHEIRO, 2012, p. 107)

Como o contexto socioeconômico que mudara, também os habitantes do Pinhém e as inter-relações se redefiniram. Lélio findara sua travessia parcial de conhecimento, embora ainda houvesse mais percursos nessa viagem de construção de sentidos para a vida que, também neste aspecto, recebe a orientação sábia e carinhosa de Lina.

> — "Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por canseira daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você…" E dona Rosalina, que nunca mudava, tinha como que naqueles olhos, diversos de todos, um exato de coisas que ele precisaria de um existir sem fim para

> aprender, mas que cabiam também no momento de um só olhar de bem-querer. (ROSA, 2001, p. 250).

Embora *A estória de Lélio e Lina*tematize a ciranda erótica e amorosa entre os peões da fazenda do Pinhém e as mulheres, há, em suas várias camadas, ambiguamente delineadas, as possibilidades do encontro atemporal entre uma "suposta" velha e seu mocinho.

> O que era, o que vinha a ser essa decisão, assim achada, entre eles dois, o que tudo tinham conversado, nas vésperas: — "…Se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia…" — o que Lélio falara.
>
> — Mas eu também sinto, Meu-Mocinho… Pudesse eu ir junto… Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom…
>
> — E se a senhora vier?! Só que a viagem é dura, é ruim…
>
> — Por isso, nem. Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias… Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?
>
> — Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha. — Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma moça que não goste de mim…
>
> — Mãe, vamos.
>
> — "Pois vamos, Meu-Mocinho!" — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. — "Deixa dizerem. Ai, rir… Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!…" (ROSA, 2001, p. 251 – 252).

Dona Rosalina representa a mediação, o ponto de equilíbrio que tanto Lélio procurara. Símbolo de polaridade, corpo velho, mente jovem, Rosalina é a própria síntese da vida e da morte, da experiência vivida e da esperança no devir.

> — "*Buriti* e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho…" Aumentava a manhã, e eles apressavam os animais. Ele a ela: — "É nada?" E ela a ele: — "É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve…" O Formôs corria adiante, latindo sua alegria. — "…Chapada e chapada, depois você ganha o chapadão, e vê largo…" Lélio governava os horizontes. — "… Mãe Lina…" "— Lina?!" — ela respondeu, toda ela sorria. Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando. (ROSA, 2001, p. 253).

Enredado pelos encantos da surpreendente D. Rosalina, Lélio se desenlaça do emaranhado dos pensamentos e se alia à complexidade atitudinal da vida. A estória termina em aberto, feita de palavras como é, não há como terminar

esta surpreendente texitura, pois na poesia como na vida, o ponto final pode também ser apenas silêncio.

MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM "*A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA*"

O intento em abordar a enunciação no romance rosiano tem por meta abarcar a dimensão do discurso em seus parâmetros discursivo-textuais. A partir da materialidade do discurso, intenta-se entender o sujeito discursivo e sua mobilização de determinadas formas lexicais para evidenciar uma tomada de posição enunciativa.

Conforme a composição do enredo de *A estória de Lélio e Lina*, como já abordado, o tema dos relacionamentos amorosos como suporte para autoconhecimento, também subsidiou aspectos socioculturais e históricos como a passagem do patriarcalismo para a modernidade com seus percalços e possibilidades.

Desse modo, posto que estamos trabalhando com o gênero literário épico, sua contextualização é transversada integralmente por diálogos e perspectivas diversas de seus personagens.

Desse modo, a questão da subjetividade assim como da linguagem e seus sentidos têm na teoria da enunciação benvenistiana parâmetros relacionados aos mecanismos que demandam continuamente do indivíduo uma tomada de posição como sujeito visto que aborda os condicionantes do ato enunciativo, quais sejam: temporalidade, espacialidade e pessoalidade, estes também, de uma perspectiva diferente, componentes da narrativa.

Segundo Benveniste (2005, p.288), a subjetividade é apreendida como *"a capacidade do locutor para se propor como "sujeito".* Essa proposição como sujeito tem como condição a linguagem. "*É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego*". Assim sendo, essa propriedade é determinada pela pessoa e pelo status lingüístico.de suas interações.

A linguagem entendida como produto de uma necessidade histórica entre interlocutores em situações reais de uso também é foco dos postulados bakhtinianos e de seu círculo. Para seus pensadores, reconhecer a natureza social da linguagem é considerar o caráter dialético e histórico da língua.

Na visão de Bakhtin (1992), ser é comunicar-se dialogicamente, só por este meio se organiza sentidos próprios, e condizentes com intenções dos sujeitos falantes. Por esta via de reflexão, a verdadeira substância da língua é constituída nas relações sociais, via interação verbal, realizada por meio da enunciação ou das enunciações.

Em *A estória de Lélio e Lina*, o contexto do enredo está subsidiado na fazenda, no Pinhém. O protagonista é um recém-chegado que passa a integrar o grupo de trabalhadores conforme podemos observar nas interações ocorridas sejam elas enunciações ou enunciados.

> . Lélio prazia em se lavar, se molhar demorado. Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupo, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém. Mas tardara tempo demais, ali com os pés na grama e curvado para o estreito d'água: de repente, sentiu uma ferroada na barriga, outra na perna, e já outra no pescoço. Deu um pinote, e sapateou, se coçando. Pegou entre dois dedos uma coisica raivosa daquelas: — "Pa-pa-rá!…" (ROSA, 2001, p.143) (grifos nossos)

O trecho em questão se refere aos primeiros momentos do protagonista no Pinhém, quando seus pensamentos ainda estavam em transição entre o que deixara e o que esperava encontrar - *nenhum peso de pena, nem preocupo, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém,* o que, mais uma vez, reforça o resgate da viagem enquanto rota existencial tão característico da obra rosiana.

Tal trajetória é aqui expressa por um enunciado visto que tem construção em 3ª pessoa - *se lavar, Ia-se dar,* com os tempos verbais no pretérito. – *prazia*, *Estava, tardara, sentiu, Pegou.*

> Tinha trazido no meio das roupas uma rapadura de geleia-morena: — **"**P'ra quinhão, com todos**…"** — ofereceu, passando-a a Placidino, que se afoitara ao pé dali, de cócoras. — "De deveras, mano, que eu governo a custo e justo o reparto…" — um outro disse. Aí o baralho de cartas, sem uso quase. — "Tem os oitos e noves?" — perguntavam. (ROSA, 2001, p.144) (grifos nossos)

Uma vez contextualizado, cabe a Lélio criar condições de entendimento com o grupo de vaqueiros do qual agora faz parte. A necessária interação com este é pautada pelo diálogo em que temos tanto o discurso indireto - *Tinha trazido no meio das roupas uma rapadura,* quanto direto — *"P'ra quinhão, com todos*…"

Em função desses recursos, o trecho também é marcado ora por enunciados - *ofereceu, passando-a a Placidino, que se afoitara ao pé dali*, ora por enunciação - *De deveras, mano, que eu governo a custo e justo o reparto*…

No diálogo com seus pares, os vaqueiros, o enunciado vai apresentar debreagem de pessoa ao ocultar o sujeito, mas de igual modo estão debreados o tempo e o espaço, lugar de sua origem. Quanto à enunciação, também apresenta debreagens, mas lugar e tempo não são enunciados.

> Era em mulher que Lélio estava pensando.
>
> Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era toda pequenina, brancaflôr, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. Mas Lélio a escutara um dia responder: — **"**Olhem, que eu já tenho um quarto de século…" E se transformava, muito séria, de repente, o ar de zangada sem motivos, os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra.(ROSA, 2001, p.146) (grifos nossos)

Vinculado às recordações do protagonista, o trecho é uma enunciação que, de fato, é um simulacro. A mocinha não participa da cena enunciativa. Nesta enunciação reportada, entretanto, temos os fenômenos da embreagem relacionadas ao lugar - *tinha viajado para Paracatú* e ao tempo - *Lélio a escutara um dia.*

Mesmo quando Sinhá Linda é colocada como sujeito discursivo - *"Olhem, que eu já tenho um quarto de século…",* o caráter mnemônico do enunciado é retomado a partir de deixis como o pronome se - *E se transformava, muito séria, de repente*, assim como pelo verbo no pretérito imperfeito - *os olhos paravam duros, apagados, que perto os de uma cobra*.

> Ele a via, modo e quando. Sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava. Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco.
>
> **O**s companheiros dormiam. Oco, tão entregue aos passos lembráveis, Lélio se desencontrara do primeiro sono. Estava na Tromba-d'Anta, e um dia não pudera continuar ali. Por conta também de uma mulher, Maria Felícia (ROSA, 2001, p.147) (grifos nossos)

Conforme temática do enredo, a busca do amor e fuga de um não correspondido - *Ele a via, modo e quando. Sabia que ela não lhe dava atenção maior, nele nem reparava*, os pensamentos do vaqueiro-protagonista oscilam entre o tempo presente - *Os companheiros dormiam*, e o passado, sempre balizando-os pelos relacionamentos - *não pudera continuar ali. Por conta também de uma mulher, Maria Felícia.*

Visto que as expressões correspondem a lembranças e observações do presente, estamos diante de um enunciado enuncivo uma vez que nenhuma interação ocorre.

> Como sozinho, Aristó falava, devagar: — "Correr atrás de boi no cerrado é uma doideira… Mas tem cavalo — este Repuxo-o-Puxo meu — que faz**…** É bom-de-campo…" E corria. Lélio se jogava também, no seu Agrado, não ficava atrás. Sinuoseavam por entre paus, galhos se quebravam, não largavam do encalço dos bois. Saíam no limpo. — "Dar a cabeceira a uma rês, é que é danado…" Lá ia Lélio, galopava diabo, passava à frente do novilho bravo, repontava-o. (ROSA, 2001, p.157) (grifos nossos)

Desta feita, centrado na lida com o gado, o trecho começa com Aristó como sujeito discursivo, é um enunciador, mas não há interlocução já que suas colocações se configuram mais como pensamentos exteriorizados – *Como sozinho, Aristó falava, devagar: — Correr atrás de boi no cerrado é uma doideira*.

Diante da presença da categoria de pessoa - *Repuxo-o-Puxo meu — que faz…,* estamos diante de uma enunciação enunciada visto que há uma interlocução implícita. Da mesma forma, há a instauração de tempo a partir dos verbos – é, tem, repuxo, e de lugar – no cerrado.

Mesmo somente Aristó atuando como enunciador, Lélio, formalmente, não corresponde a um enunciatário, embora, do ponto de vista semântico, interage com a proposta do parceiro - *Lá ia Lélio, galopava diabo, passava à frente do novilho bravo, repontava-o.*

Desse modo, ainda que no trecho a interação formalmente não ocorra, as expressões construídas garantiram o "diálogo" entre as partes.

> . — **"…**No tempo em que eu era moço, a minha voz retremia**…"** — tarolou o Pernambo. Lélio apalpou suas costas, por debaixo do gibão, uma coceira muito impossível, dolorida. "…Eu cantava no

> Urucúia, no Rio Preto se ouvia**…**" Aristó ia ao pôço, bochechar boca. — "Melhorou não, compadre?…" — Lorindão perguntava. (ROSA, 2001, p.159)

Notadamente dialógico, o sujeito enunciador é Perambo que se pronuncia através de toadas - "*…No tempo em que eu era moço, a minha voz retremia…"* E assim como se coloca como sujeito da enunciação, também, por via da cantiga, instaura o tempo - *No tempo em que eu era moço,* e o lugar - *Eu cantava no Urucúia, no Rio Preto se ouvia*…

Fora a enunciação, há também o enunciado - *Lélio apalpou suas costas,* em que se tem a pessoa, Lélio, mas o tempo e o lugar são coletivos.

> E o Canuto repassava entre os dedos cada mínimo do laço, gabando que era bom, bem reforçado, bem trançado. Estava muito sério. De repente, disse: — **"**Você sabe, aqui tem mocinhas em bom ensejo para se namorar**…"** Tomou uma folga. — **"**Tem uma, a Manuela, cunhada do Soussouza… A Manuela está comprometida comigo…" (ROSA, 2001, p.160) (grifos nossos)

Em conformidade com a busca pelo amor do protagonista, compartilham dessa meta outros vaqueiros, dentre eles Canuto. No trecho em questão é ele que exerce a função de enunciador, embora este se configure como enunciado - *E o Canuto repassava entre os dedos cada mínimo do laço*.

Por via de uma espécie de enviesamento discursivo, passa para uma enunciação enunciada, mas com debreagem actancial - "*Você sabe, aqui tem mocinhas em bom ensejo para se namorar…",* para na sequência instaurar o actante por via da embreagem - *"Tem uma, a Manuela, cunhada do Soussouza… A Manuela está comprometida comigo.*

A esta "oscilação discursiva" corresponde os aspectos emocionais do enunciador em relação ao tema abordado, o possível relacionamento com Manuela, objeto de seu afeto. A declaração, ainda que enviesada, tem por intuito esclarecer seus propósitos afetivos, talvez considerando seu interlocutor como um provável interessado pela moça.

Desse modo, podemos entender que Canuto, ao debrear actancial a enunciação, busca levar a expressão para uma objetividade que não corresponde aos seus intentos.

> Por isso mesmo, Lélio tinha vindo para longe, buscar trabalho nos Gerais… E ainda bem que Canuto não ia adiante no perguntar, o jeito dele era mesmo o de achar que aquilo era mentiras. Por Lélio já se ferira, arrependido súbito, enfraquecido dentro de si por ter pregado aquela peta, como se babujasse o puro resguardo de um segredo, que era o seu tostãozinho de ouro. E sua vontade se retesava, num juro, juro, de nunca mais, a ninguém, falar naquilo. (ROSA, 2001, p.160) (grifos nossos)

Uma vez mais imerso em seus pensamentos, o trecho recupera os pensamentos do protagonista e as razões pelas quais se deslocara da Tromba d'água para o Pinhém.

Em função desses aspectos, recordações, temos um enunciado - *Por isso mesmo, Lélio tinha vindo para longe, buscar trabalho nos Gerais…,*e este apresenta debreagem tanto actancial quanto temporal, mas não espacial. Assim, estamos diante de um enunciado com debreagensenuncivas de pessoa e tempo.

> Que no Pinhém, de sério, sério, dos homens, só o Aristó**,** Lidebrando, e o Fradim — mas esse porque Drelina, mulher dele, era uma beleza— até era loura, com olhos azulados. Pena ser tão soberba, de cara amarrada no atual. E apaixonada pelo Fradim, vivia admirando o marido, louvando-o, mesmo na vista de seja lá quem fosse. Drelina era irmã do Tomé Cássio, mas fervia de zangada com esse; o Tomé tratava com ela, mas à casa dela nem ia. (ROSA, 2001, p.161) (grifos nossos)

Nesta passagem temos enunciados uma vez que se refere a sujeitos apenas referenciais - *só o Aristó, Lidebrando, e o Fradim — mas esse porque Drelina, mulher dele, era uma beleza, Drelina era irmã do Tomé Cássio, mas fervia de zangada com esse.*

Não obstante o discurso indireto, temos discursivamente um panorama avaliativo das inter-relações no Pinhém.

> A enunciação tem sempre um valor – tanto no sentido de que esta expressa uma avaliação, uma orientação, uma tomada de posição, quanto no sentido de que é objeto de avaliação – que remete para além do sistema dos valores que é a própria língua (PONZIO, 2011, p. 25)

Estes enunciados, desse modo, apresentam debreagemenunciva uma vez que instauram os actantes do enunciado (eles) e o tempo do enunciado *(então)*,

embora a contextualização espacial ocorra - *Que no Pinhém, de sério, sério, dos homens.*

> Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoo das tanajuras, trovejou forte campos-gerais a fora ao redor de tudo. Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição.
>
> De tardinha, fim dum dia de duro trabalho, campeando, recampeando, foi que o vaqueiro Lélio do Higino saíu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia. Carecia de pensar. (ROSA, 2001, p.196 – 197) (grifos nossos).

O trecho tem por sujeito discursivo o narrador que contextualiza cenário – *Na entrada-das-águas, subir de outubro, dado o revoo das tanajuras, trovejou forte*, e personagens - *Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição.*

A este recurso corresponde a imagem cronotópica – comum à obra rosiana – de idílio e natureza.Como boa parte da narrativa tem por foco os pensamentos do protagonista, o narrador relata sua performance solitária - *o vaqueiro Lélio do Higino saíu, sozinho, andando reto, só por querer não ter companhia.*

Dessa forma, temos um enunciado enuncivo, com espaço e tempos embreados - *campos-gerais a fora*, e - *De tardinha, fim dum dia de duro trabalho.*

> Sempre estava certa, quem sabe, era a dona Rosalina, quando dizendo: — “Meu Mocinho, com a Manuela ou com a Chica, você podia ter sido feliz. Mas, com a Mariinha, não. Não dava certo. Porque, nas maiores artes, ela é muito parecida com você…” ROSA, 2001, p.198) (grifos nossos)

Com composição dialógica entre Lélio e Rosalina, com esta assumindo a condição de enunciador, o trecho se define como enunciado enunciado visto que prima pela terceira pessoa - *era a dona Rosalina, quando dizendo: — “Meu Mocinho, com a Manuela ou com a Chica, você podia ter sido feliz.*

O efeito de subjetividade de tal expressão indica

> A “vertigem pronominal” é rigorosamente controlada do ponto de vista semântico. Ela não produz o não-sentido, mas novos sentidos; não gera o caos, cria uma nova ordem. Não é a ordenação do sistema que cria a vida linguagem, mas a exploração, no discurso das suas possibilidades de ruptura (FIORIN, 2008, p.101)

Enquanto tal, o actante assim como o tempo e o lugar estão formalmente ausentes - *Não dava certo. Porque, nas maiores artes, ela é muito parecida com você,* todavia semanticamente emparelhados à demanda do protagonista.

> Daí a dois dias, o Tomé ia chegar. Chegou, e noutra coisa não se falava a não ser na irmã que ele tinha trazido — a Chica — que era branca quase como leite, com os olhos azuis, uma beleza muito delicada. — "Por mim — dizia sobre inocência o Placidino — nunca vi resumo de lindeza assim. Com todo respeito, mas nem dona Rute não é tão capaz formosa…" Delmiro alegou que eles estavam demasiando aos tamanhos elogios. mas Canuto, de lado, puniu que Delmiro sofria mania de desmerecer qualquer perfeição; e ainda definiu: **— "**Quem desfaz, se apraz**!"** (ROSA, 2001, p.207) (grifos nossos)

Composto por enunciados e enunciação, o trecho inicia com a passagem do tempo em sucessivos tempos verbais diferentes - *Daí a dois dias, o Tomé ia chegar. Chegou*, sem indicação direta de actante, o que faz com que a subjetividade discursiva caiba ao narrador.

Na pluralidade que o romance discursivamente comporta, há também o caráter dialógico a despeito de sua estrutura formal.

> A Drelina veio de lá, direta, falou com ele também, muito agradável — ela nem era antipática, como de longe às vezes parecia. Perguntou se Lélio tinha estado no Curvelo, se conheceu um irmão dela, que se chamava Miguel Cessim Cássio, atendendo pelo apelativo de Miguilim, e que lá direitinho trabalhava e ia nos estudos. Lélio, em coração, sentia não conhecer esse irmão de Tomé e Drelina, para poder responder que sim, com afeto. (ROSA, 2001, p. 215) (grifos nossos)

Ao usar o mesmo recurso com o protagonista - *Lélio, em coração, sentia não conhecer esse irmão de Tomé e Drelina, para poder responder que sim, com afeto*, o narrador reafirma a interioridade do vaqueiro que transversa todo o enredo.

> De seguida, se dansou. Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dansa, festa devia a festa. Formaram pares: Delmiro e Chica, — Canuto pegou a conversar com o Aristó, fingia, dava as costas, para não avistar aqueles dois; Lidebrando e Benvinda; Mingôlo e Adélia Baiana, — o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois podiam e dansassem; Fradim e Drelina. E a Maria Júlia olhava de lá, vislumbrável, em ruins vermelhos, por conta de ver o Soussouza fazendo tolos forcejos por tirar a Tomázia ou a Conceição. (ROSA, 2001, p. 215) (grifos nossos)

Em conformidade com a temática do romance – a busca do amor, o trecho relata o encontro de casais em situação de dança - *Quem propôs mesmo foi a dona Rosalina: falou que, sem dansa, festa devia a festa*. Para tanto, quem assume a função de sujeito discursivo, mais uma vez, é o narrador, embora a maior parte do relato prime pela objetividade.

Formado por enunciados - *o Ustavo não dansava, ele mesmo mandou que os dois podiam e dansassem,* temos debreagensenuncivas quanto ao tempo e ao espaço.

De igual modo, considere-se estas relações como no fragmento que segue.

> — **“**Vamos rir da gente mesmo, antes dos outros, meu Mocinho. Gemer, gemer, o bambual mesmo geme…” — espécie das palavras de dona Rosalina. — “E vou lá. Vou, agora. Vou visitar o Tomé…” — Lélio se disse, pensando alto o seu querer. Ia: ia porque tinha medo de ir, ia porque tinha sua culpa e não queria ir, ia porque gostava do Tomé! E ia. Se levantou. Era domingo. (ROSA, 2001, p. 233) (grifos nossos)

O trecho se compõe de enunciações cujos actantes, uma vez mais, são Lélio e Lina. Conforme sua linha temática, Lina se coloca como a conselheira do vaqueiro e usa para tal sua sabedoria - *“Vamos rir da gente mesmo, antes dos outros, meu Mocinho. Gemer, gemer, o bambual mesmo geme…”.*

Em suas interlocuções, Lélio, anteriormente enunciatário, agora é o enunciador - *E vou lá. Vou, agora. Vou visitar o Tomé*…, com instauração de espaço – *lá*, e de tempo – *agora*.

Quando o narrador retoma sua condição de enunciador, temos enunciado em que, principalmente, os desdobramentos da ação de forma repetida remetem metaforicamente às incertezas de Lélio - *Ia: ia porque tinha medo de ir, ia porque tinha sua culpa e não queria ir, ia porque gostava do Tomé.* O uso do período composto por coordenação assindética enfatiza, para além da ação a ser realizada, os motivos pelos quais precisava realizá-la.

> Maio, junho, vieram ao Pinhém os credores de seoSenclér. SeoAmafra, seo Sixto Correia, e outro. Três grandes boiadas se tiraram, entregues em parte de paga, levadas por vaqueiros deles. O frio entrou cedo. O Marçal caíu com o cavalo, numa corra de gado, veio doente do São-Bento. Dona Rosalina foi passar uma semana na

> Pedra Rendada, em casa de seu filho Alípio; um camarada, idoso, de lá a veio buscar, mas Lélio também a acompanhou, durante quarto-de-légua. Ela ia no seu cavalo de silhão, o Mariposo, capaz de todos os passos, e estava com um vestido verde-escuro, chapéu do mesmo pano veludo, com uma grande pena de pássaro presa na fivela; empunhava um chicotinho de tala, de cabo gentil, e montava com segurança, muito animosa. Adeparte, uma hora, ela não ouvisse, aquele camarada falou: — "A caso, que lá dizem — senhora que, de moça, foi uma alazã de bonita… A que reinou nas belezas!" Sempre vistosa, somente se via, acavalgando adiante. (ROSA, 2001, p. 241 - 242) (grifos nossos)

O texto destaca o aporte sócio-histórico do enredo, ou seja, a passagem de uma organização social patriarcalista para outra capitalista - *Três grandes boiadas se tiraram, entregues em parte de paga, levadas por vaqueiros deles.*

> [Ocorre] o fim de um tempo de pessoas ocupadas muito mais com o amor do que com a produção de mercadorias e o acúmulo de bens. O que equivalia, portanto, a um "tempo heróico" que estava se findando e o Pinhém se integraria também como uma "ilha" na corrente do tempo. Era o fim do reinado de seoSenclér, o patriarca da ilha do Pinhém, que se descuidava dos seus interesses financeiros e vivia fora dos freios de dona Rute, deixando-se levar pelos impulsos amorosos. (RONCARI, 2001, p. 416).

Essa mudança estrutural vai repercutir em todos os moradores, inclusive do ponto de vista psicológico - *O frio entrou cedo. O Marçal caíu com o cavalo, numa corra de gado, veio doente do São-Bento*, o que é tratado pelo narrador enquanto enunciados enuncivos visto que se tem a descrição de pessoas e ações, sem que ocorram interlocuções, nem mesmo da parte de Rosalina - *Dona Rosalina foi passar uma semana na Pedra Rendada, em casa de seu filho Alípio; um camarada, idoso, de lá a veio buscar, mas Lélio também a acompanhou, durante quarto-de-légua. Ela ia no seu cavalo de silhão*.

A despeito do contexto desfavorável, ainda sob a forma de enunciado, a relação afetiva entre Lélio e Lina se confirma - *Adeparte, uma hora, ela não ouvisse, aquele camarada falou: — "A caso, que lá dizem — senhora que, de moça, foi uma alazã de bonita… A que reinou nas belezas!*

> **—** "Tudo aprontei, Meu-Mocinho, de meus arrumes**…"** Dona **Rosalina estava com o vestido verde-escuro, chapéu da mesm**a cor, com a grande pluma de pássaro; e o chicotinho de tala, de cabo de prata**.** Lélio com sua roupinha bem tratada; só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Os animais esperavam arreados: o Maripôso, o Agrado, e dois burros cargueiros. Crispininha

> e a Goga enxugavam lágrimas, e sorriam, quando Dona Rosalina mandava meiga que não deviam de consentir tristeza. E ela mesma prometia: — "Depois eu mando buscar vocês**..."** (ROSA, 2001, p. 251) (grifos nossos)

Finda a demanda em busca de amor, Lélio e Lina partem juntos para Peixe-manso. O texto, ao relatar a partida, é constituído tanto por enunciados - *Rosalina estava com o vestido verde-escuro, chapéu da mesma cor, com a grande pluma de pássaro; e o chicotinho de tala, de cabo de prata*, quanto por enunciação - — *"Tudo aprontei, Meu-Mocinho, de meus arrumes*…", em que o actante é Rosalina, com instauração de pessoa – *aprontei*, *meus arrumes*.

Retomado o enunciado, o narrador discorre sobre a despedida - *Os animais esperavam arreados: o Maripôso, o Agrado, e dois burros cargueiros. Crispininha e a Goga enxugavam lágrimas,* para na sequência, por enunciação, Rosalina pronunciar - "*Depois eu mando buscar vocês*…"

Para além da ambiguidade que marca a produção rosiana e que é traço fundamental na relação entre o jovem Lélio e a senhora Lina, temos não só o que os elementos enunciados abrangem, mas também uma semântica ampla e aberta que está fora deles. Nesse sentido, os ensinamentos advindos da sabedoria de Lina indicam que "O discurso é capaz de matizar a expressão com indícios deste contexto vivencial e deixar ressoar o que não é verbalizado. Assim, a vida se torna expressão através do discurso." (MACHADO, 1995, p. 41).

Nestes termos, é pelo prisma da humanidade que a enunciação literária manifesta formas de valorizar e validar a própria vida.

O FEMININO EM "A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA"

O feminino em "*A estória de Lélio e Lina*" tem condição ímpar. A bem da verdade, a narrativa é essencialmente feminina. Nela comparecem as interfaces prosa / poesia, narrativa / lírica, regional / universal, com o prosaico transmutado em mito e a ambiguidade instaurando sentidos.

No romance, os encontros amorosos não se realizam no domínio restrito e contemplativo da alma divorciada do corpo. Rosa trabalha a experiência amorosa como ponte entre o homem e a natureza, principalmente a sua.

Diferentemente dos tempos vividos pela humanidade que têm manifestado formas particulares tanto de valorizar e validar como de esconder e negar as diversas práticas da sexualidade, Rosa constrói a conjunção do feminino e masculino enquanto portas da percepção para o mundo circundante.

Assim, a literatura permite entender os traços de imaginário enquanto presença viva e identificatória dos seres tanto na materialidade social como nos patamares mais profundos da consciência humana, ou mesmo em seu inconsciente. Desse modo, é preciso entender que a

> Literatura como parte constitutiva da fenomenologia histórica não tem pretensões de fixar juízos de validade ou não do agir humano, mas explora as diversas manifestações do espírito humano, espírito que se aventura, que experimenta, que transgride, se deleita e se angustia; tudo em nome da busca da felicidade e da consolidação de sua identidade, nem que para isso tenha de recorrer a práticas que nos podem parecer bizarras. (TRUJILLO, 2011, p. 12)

No que diz respeito à sexualidade em específico, sua inserção no mundo literário cunha imagens, individual e socialmente, em consonância com as várias áreas do saber que a aborda, dentro, é claro, de sua especificidade metafórica.

Ao considerarmos que

> Do ponto de vista da antropologia atual, a diferença entre natureza e cultura é determinada pelo *interdito*. Enquanto o natural é aquilo que é constante e universal para todos os indivíduos da espécie, o cultural é caracterizado pela regra (particular e não universal), pela norma, e pertence ao domínio dos costumes, das técnicas e das instituições (GARCIA-ROZA, 2008, p. 24)

Mais se avulta a importância da abordagem do feminino operada por Guimarães Rosa em Corpo de Baile como um todo e em *A estória de Lélio e Lina* em específico.

> A obra de João Guimarães Rosa – um dos mais importantes escritores brasileiros – é marcada pela diversidade quanto à representação da imagem feminina. Tanto no romance *Grande Sertão: Veredas*, quanto nos seus livros de contos, há verdadeiras santas, assassinas – por vingança e por piedade –, bem como personagens arquetípicas da submissão patriarcalista, marcante na formação da sociedade brasileira até a metade do século XX. (FORTES, 2007, p. 145 – 146)

Assim, na tessitura literária de Rosa neste enredo, a orquestração tensa e harmônica de contrários que não se excluem, a composição do viver mira a invisibilidade ou a parcialidade de todo ver enquanto declaração de amor à vida

Como veremos, no processo de perdas e frustrações, incompreensões, dúvidas, incertezas, raiva e dificuldades, o velar e o desvelar são um e, ao mesmo tempo, várias vias de se enveredar pelo ciclo perpétuo de renovação vital.

Desse modo, a relação feminino e erotismo no enredo traduz, por excelência, a realidade psíquica dos personagens, principalmente de Lélio, cuja performance pode ser sintetizada como busca do amor. Essa forma de existência do sujeito, enquanto tal distinta da realidade material, se caracteriza essencialmente pelo império da fantasia e do desejo, revelando, dessa forma, a realidades psíquica dos personagens.

Lélio personifica todo seu projeto de felicidade na figura feminina que, às vezes, é configurada a partir de relações sexuais, em outras, no casamento tradicionalmente concebido.

> Pensar nela dava a sobre-coragem, um gole de poder de futuro. Mesmo agora, descido no comum da vida, querendo outras mulheres, de carinhos fortes; mas, depois, um instante, primeiro de dormir, pensava nela, ao acautelado, ao leve. Pensava nela, assim só como se estivesse rezando. (ROSA, 2001, p.150).

De forma panorâmica, pode-se entender os encontros e desencontros amorosos do protagonista a partir da concepção do corpo enquanto doação do e ao sagrado; nisto residindo o caráter de sexualidade que o enredo contempla.

> (...) Freud (...) foi o único a inventar não a prova do fenômeno sexual, mas uma nova conceituação, capaz de traduzir, nomear ou até construir essa prova. Por isso, ele efetuou uma verdadeira ruptura teórica (ou epistemológica) com a sexologia, estendendo a noção de sexualidade a uma disposição psíquica universal e extirpando-a de seu fundamento biológico, anatômico e genital, para fazer dela a própria essência da atividade humana. (ROUDINESCO, 1998, p. 704)

De fato, pelo prisma da sexualidade em *A estória de Lélio e Lina*, o pensamento do protagonista abrange tanto as relações oficiais quanto as prazerosas Nas sagas rosianas, os encontros amorosos não se realizam no domínio abstrato da

alma divorciada do corpo, porque o Eros celebrado por esse autor coloca-se em total disponibilidade para o que não se sabe, que é a vida, mas se destina a aprender. Nestes termos, a essência originária da travessia de Lélio no Pinhém terá como guia o desejo em sua acepção etimológica.

> A palavra desejo tem bela origem. Deriva-se do verbo *desidere* que, por sua vez, deriva-se do substantivo *sidus* (mais usado no plural, *sidera*), significando a figura formada por um conjunto de estrelas, isto é, as constelações. [Donde] *sideratus*, siderado, atingido ou fulminado por um astro. De *sidera*, vem *considerare* – examinar com cuidado, respeito e veneração. (CHAUÍ, 1990, p. 22).

Estão postas as condições de sacralidade que marcam o desejo, logo as relações amorosas no Pinhém. Lélio, seja em relação ao prazer ou ao amor, procura por seu destino, simbolizado por ele mesmo como relação amorosa, porém não se furtando ao prazer, antes, se entregando principalmente em relação a Jini.

> Mas porque a Jiní não dava certeza de ser honesta: só estava vivendo com o Tomé de uns dois meses para cá, antes tinha morado com o Tiotino, vaqueiro que não estava mais no Pinhém, fora s'embora de desgosto, por esses Gerais goianos. Mas, mais em antes, dono da Jiní tinha sido — imagine — o seoSenclér, que a comprara de um garroteiro corpulento, um barbado. Esse das barbas, amásio da Jiní, viajava com ela, demorava nos lugares, mandava que ela fosse com outros, para arrancar dinheiro, ele mesmo fingia não estar vendo sabendo (ROSA, 2001, p.161)

Jini simboliza a errância amorosa. Sua performance, nesse sentido, dissocia o corpo do espírito e assume declaradamente a condição pulsional no sentido de excitação corporal, estado de tensão cuja meta é suprimir a carga energética que, para Jini, tinha por definição a relação sexual.

> A fonte da pulsão é o corpo, e o corpo em questão é um corpo vivo, logo organizado. É de se supor, portanto, que esse corpo organizado, concebido como fonte das pulsões, imponha a elas sua organização; é de se supor também que as pulsões recebam do corpo suas determinações primeiras. (...). Os estímulos corporais são tomados enquanto pura dispersão, sem que um tenha a ver com o outro, sem formarem um conjunto estruturado. Caos pulsional. (GARCIA-ROZA, 2008, p.252 – 253).

Sem dimensionar o risco do desejo desmesurado, o erotismo nesta relação conduzia Lélio para uma interação desnorteadora e atribulada que se definia

enquanto parcial e excludente visto que, nela, linguagem e ser se separam, perdendo assim todo caráter dialógico das interações.

> A Jiní já estava na porta. A gente a ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélio tirara o chapéu, e nada se disse a não ser o saudar de bôas-tardes. Nem o Tomé não desapeava; só encomendou a ela qualquer coisa, Lélio não teve assento de entender o que. Ela entrava para ir buscar: desavançou num movimento, parecia que ia dansar em roda-a-roda. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos — as pernas… (ROSA, 2001, p.164).

Como o encontro de Lélio e Jini se pauta apenas pelo corporal, este se define somente pela libido, qual seja, pelo domínio da energia própria do instinto sexual, o que faz com que os seres envolvidos se fragmentem diante do acúmulo de sensações.

Por conta dessa relação muitas vezes indissociada do equilíbrio, a libido é polarizada nos extremos de Eros ou Tanatos, sem se colocar em situação de balanceamento entre o desejo e suas necessárias e diversas formas de plenitude. Quando a libido só elege o prazer, entra em franca e insuperável destruição visto que o gozo é finito.

> A libido existe em nós desde o nascimento. A partir dela organizam-se as relações entre dois princípios: o princípio do prazer (querer imediatamente algo satisfatório e querê-lo cada vez mais) e o princípio da realidade (compreender e aceitar que nem tudo o que se deseja é possível, que se for possível, nem sempre é imediato, que nem sempre pode ser conservado e muitas vezes não pode ser aumentado). O princípio de realidade é o que nos ensina a tolerar as frustrações. Também da libido, nascem dois princípios antagônicos que lutam em nosso inconsciente: Eros (do grego, amor) e Thânatos (do grego, morte), um princípio de vida ou vital e um princípio de morte ou mortal. (CHAUÍ, 1991, p. 63).

Quando em face do grande investimento libidinal que a relação com Jini cobrava, Lélio entra em desconcerto consigo próprio.

> Num momento em que veio a estar junto de Tomé Cássio, Lélio se sujeitou num governo sem tino — o que lhe vinha era mistura de uma estima pelo outro, um curto de receio, e um bafo de vergonha de si mesmo. (ROSA, 2001, p.173)

Diante do quadro erótico e convulso em que o protagonista se encontrava, adveio a autocensura. Na intransponível diferença entre ele e Jini, seus pensamentos mergulham na natureza aflitiva, capaz de provocar vergonha e sofrimento psíquico como no encontro com Tomé em que se sente em desajuste.

Sem que se possa confundir com neuropsicoses posto tratar-se de um ser ficcional, é de fundamental importância entender que

> (...) a noção de defesa surgiu como o eixo do funcionamento neurótico em relação aos processos de organização do eu. a questão consiste em identificar as modalidades pelas quais o eu, nessa época assemelhado à consciência ou ao consciente, reage às diversas solicitações capazes de perturbá-lo, provocando-lhe efeitos desprazerosos. Esses elementos parasitas podem ter uma origem externa, existindo então a possibilidade de o eu fugir deles ou proceder a investimentos colaterais. A questão é mais delicada, logo de saída, quando os elementos inconciliáveis são de origem interna, pulsional e, mais exatamente, sexual. (ROUDINESCO, 1998, p. 141)

De volta a si mesmo, Lélio pode entender que vivera situações enganosas, mas passíveis de serem transformadoras. Se o cosmos existe é porque nele subsiste o caos cuja organização principia pela sacralidade do ordinário das coisas.

De todo modo, a trajetória do vaqueiro-protagonista tem como ponto decisivo de sua sexualidade a cena edípica. A presença irredutível do outro na constituição do sujeito indica a imprescindível situação triangular que no enredo é representada por Mãe – pai – Lélio.

> A mãe de Lélio se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e bôa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p'ra o Urucúia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado? (ROSA, 2001, p.167)

Observe-se que na cena originária do protagonista não houve o outro-pai. O eu-Lélio se constituiu com a Mãe – Maria Francisca, bonita, boa, trabalhadeira, séria. Enquanto a mãe é a Mãe!, o pai é o pai?, conforme o próprio registro discursivo.

> O que veio a ser chamado por Freud de *complexo de Édipo* nada mais seria do que a inscrição individual daquilo que é constituinte do social humano. Ocorre, porém, que os dois interditos não são idênticos. A interdição do incesto é uma regra referente às alianças e

> às trocas no interior do grupo social, enquanto o complexo de Édipo diz respeito ao desejo. Uma coisa é a mulher entendida como *objeto de troca*, outra é a mulher entendida como *objeto de desejo*. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 25).

Maria Francisca, a mãe, continuou sendo objeto de desejo. Lélio procura em outras mulheres a Maria Francisca, como veremos no transcorrer do enredo. Lélio é, por assim dizer, um não-castrado, ou seja, não foi desalojado da condição edipiana pelo pai simbólico nem pelo real dada a sua ausência.

> — “E as moças por aqui?” — Lélio perguntava. Ah, mocinha prendada, e mesmo bonita, que o Lélio devia de namorar, era a Mariinha, filha do Lorindão. Uma princesa! A irmã dela, Biluca, estava de casamento tratado com o Marçal, filho do Aristó. Aristó e Aparecida viviam juntos havia tantos, tantos anos, mas não podiam se casar legalmente. (ROSA, 2001, p.162).

Em sua demanda por amor, Lélio possui o desejo cósmico de atuar na própria vida. Em sua busca pela vitalidade da existência cogita possibilidades, dentre estas Mariinha, filha de Lorindão, mas também Manuela, ou Biluca, e depois Chica, metáforas da completude ansiada.

> Para moradia de vaqueiro a de Lorindão era grande. Tinha uma rede e um banco comprido, na sala, e uma mesinha com toalha de renda, na mêsa um vaso de flôr. Lélio pendurara o chapéu num torno de madeira, no portal. Espiava as estampas de folhinhas nas paredes, enquanto escutava um sussurrado rebuliço, lá por dentro. Mesmo sem aquilo, mas: a gente percebia, por tudo, até pelo melhor resguardado do ar, que ali era uma casa com suas moças. Coração de um já batia aos tantos. (ROSA, 2001, p.174 - 175)

A existência do objeto de desejo e as possibilidades de prazer se avultam mediante o sujeito-Lélio que não abre mão de sua posição desejante; mais ainda, busca dar um destino ao seu desamparo. Com este propósito, fomenta-se o imaginário, ou, em outras palavras, a fantasia.

Correlato ao imaginário e à fantasia, o desejo designa, ao mesmo tempo, a propensão e a necessidade de se movimentar em direção ao objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo.

> Lélio tomou um trago do restilo e ainda conversou um pouco, escolhendo suas melhores palavras, sabia que de lá de dentro elas estavam escutando. E, caminho a fora, quando se despediu, recordava ainda tudo o que tinha discorrido de falar, por fim de saber de seu acerto. Mas chegou à Casa com uma dôr-de-cabeça, e quis

> dormir cedo; teve até sujo de sonhos ruins, no meio da madrugada. (ROSA, 2001, p.175)

Não obstante as perspectivas aventadas, o coração de Lélio continua confuso, perdido, sem rumo. Lélio, ao iniciar novas buscas, dá indícios de que ainda não havia entendido que um novo processo amoroso poderia coincidir com variantes do amor como compaixão, amizade ou outras formas presentificadoras da tão sonhada e irrealizável plenitude.

> Quando no insofrido de enfastiado, Lélio tomava então um gole da ideia de que amanhã ia conhecer as “tias”. E a alegria de corpo solevava-o tanto, que logo carecia de calçar consciência com ruma de pensamentos sérios, tenção de homem-de-bem: fazer como o Delmiro, determinar o certo da vida. (ROSA, 2001, p.176)

Ainda que imerso na força do desejo em paridade com o prazer, Lélio terá também na prostituição o voo imaginário e concreto agregador de alegria e dor, êxtase e fadiga, esperança. As tias, nesse sentido, representam Eros enquanto presença para o impulso vital. A despeito da recepção calorosa, a frugalidade do prazer se esvai e Lélio constatará, mais uma vez, que não se regozija somente com os deleites do corpo.

Considere-se, contudo, que

> Em toda a obra de Guimarães Rosa, as prostitutas distribuem amor de forma solidária; elas são a imagem sagrada do corpo vivo da natureza que rima morte com vida, com renascimento, no querer de mais e mais êxtase por, simplesmente, fazer da vida “matéria ávida”. A doação que se apresenta não é, simplesmente, a do corpo feminino, do prazer pelo prazer, mas a do sagrado, que é ofertar vida, em nascitividade permanente. Tampouco elas são condenadas pelo ofício que exercem. (LUCCHESE, 2011, p. 132)

No enredo, Conceição, ainda que de forma indireta, ajuda o protagonista na concepção de um novo mundo que propiciará o processo de transformação existencial de Lélio. Embora transverso por estímulos corporais, esta interação peculiar vai subsidiar a construção de um conjunto estruturado no devir de Lélio.

> Mingôlo caminhava num passo largo, ligeiro, e assoviava, no natural de um que estivesse vindo para lavar as mãos antes do almoço, ou só beber um caneco de leite ao pé da vaca. Lélio seguia-o, sério. Sempre que ia para uma novidade de mulher, ele esperava qualquer maravilha, de quase milagre; quando, na hora, ele escopava: tudo era tão muito menos do que um esquentara imaginado. E só depois,

> muito tempo, então no descorpo da lembrança da gente era que aquele viço antigo das coisas tornava a lumiar, feito poeira levantada, que se traspassa enfiada de sol e vem repousando, não pousa. (ROSA, 2001, p.180)

Depreende-se da sexualidade trabalhada por Rosa a contradição da experiência erótica enquanto tabu que seduz, atrai e não faz outra coisa senão reafirmar a conjunção entre a constituinte transgressora com o veto transfigurado.

De fato, a interação com as tias transforma e provoca sensações em desvendamento e revelação da vida que se inaugura sob a égide do prazer.

> — "Ô morena! — gritou o Mingôlo. — Morenando sempre mais?" "— Ora veja! — ela respondeu de lá. — Cê quer brancura, ou quer fartura?…" "— Oxente! Acho que vou querer é você, até sapo suspirar em córrego!" "— Pois vem." "— Me deixa tomar fôlego…" "— Não se toca boi à força, nem para o pasto melhor…" "— Tem dó de um. E qu'é da Tomázia?" "— Contente que está no quarto, com o Zé-Amarel." "— Beldroega!" "— O menino também carece de aprender, pois não carece?" Mas o Mingôlo dizia que ia ceder vez ao companheiro novato, por escala. E a Conceição encarava Lélio, abrindo aquele polvilho de riso, dando por olhos um convite de muita amabilidade. — "Hã, ele veio conhecer os préstimos de mulher?" — ela favoreceu. Lélio se virava para Delmiro, pensando que esse ia voltar passo; mas Delmiro disse só: — "Resolvi, fico te esperando." (ROSA, 2001, p.181)

Ainda que as figuras de Conceição e Tomazia estejam anexas às necessidades sexuais mais prementes, no computo geral, elas participam da constituição da subjetividade, visto que se posicionam enquanto sujeitos concretos em suas relações com todos do grupo social no contexto cultural em que estão situadas.

> Quando, passada uma meia-hora, Conceição o trouxe de volta ao terreiro, ela disse aos outros: — "Este um é um cacique!" Todos riram — o J'sé-Jórjo também ali estava, e o Zé-Amarel. Mas a brincadeira da Conceição não ofendia, antes mais agradava porque a fala dela, clareando forte, era só um sincero de qualidade. (...) Pensava na Conceição, muito agradecido. A preta ouro valia. No começo, o fora enrolando, tratando-o com um carinho escorrido e certo, com perleixos e teus-agrados, sem momice, carinho de mãe que achega o filho, com perdão de comparar. (ROSA, 2001, p.181 – 182).

Observe a sacralização que o significante mãe tem para Lélio não obstante o reconhecimento do benefício que as tias representavam. Tal postura,

entretanto, aponta para uma visão diferente da costumeira repressão que a sexualidade recebe.

> De um modo geral, entende-se por repressão o sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais. (...). Essas regras, normas, leis e valores são definidos explicitamente pela religião, pela moral, pelo direito (...) (CHAUÍ, 1991, p. 77).

Pelo viés adotado no enredo, as “Tias” atuam no processo de integração da “natureza” da Terra que se une à ”natureza” da mulher, trazendo satisfação do corpo, mas que, nem sempre, se coadunavam aos anseios da alma.

> Variar era variar, e na Tomázia um tinha bem outra. De começo, mesmo no quarto, ela não perdia aquele vizaví melindroso de visagem, convidava para ele se sentar no tamborete, ia buscar uma xicrinha de café. — “Descansas repousado, Bem, p’ra te acostumar com o lugar. Boi sempre estranha bebedouro novo… Mas não olha p’ra cima, não repara, que tu só vê é capim e esses fios de picumã… Tudo no Gerais é bom, mas ainda tem muito atraso…” (ROSA, 2001, p.183)

Amparadas pela concessão patriarcal, a casa das “Tias” era um lugar público, logo acessível a todos os vaqueiros, não tinha a significação de interdito. Desse modo, não se opunha à família, logo não contradizia nem subvertia a ordem conjugal, pelo menos em sua feição social.

No âmbito individual, contudo, o desejo se situa para além da satisfação imediata. Ele se emparelha com a memória e com o tempo e não se disjunge do imaginário e do simbólico.

> Um desgosto caíra no coração de Lélio, pequeno e dono em poder como uma sementinha. Não pelo em-ser daquelas duas mulheres. Somente saudáveis. Aquelas ancas não se poupavam. Só podia gostar delas. E ali mesmo ia ouvindo, dum e doutro, como elas eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam. Não recebiam dinheiro nenhum — só, lá de vez em quando, quem queria dar dava um presentinho — e estavam ali sempre às ordens. (ROSA, 2001, p.184).

A despeito do aspecto prazeroso do encontro com as “Tias”, não existe apenas um Lélio ‘instável’, descontrolado, volúvel ou escorregadio e outro, trabalhador, responsável, mas um único Lélio que se mostra muitos em sua

interioridade, que se observa como ser humano em sua a ambiguidade do “ser-do-entre”.

> Andou mais, embebendo tempo.
>
> E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E — só a voz — baixinho no natural, como se estivesse conversando sozinha, num simples de delicadeza: — “…goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal cortada da árvore…” — mas voz diferente de mil, salteando com uma força de sossego. (ROSA, 2001, p.187)

Imerso em sua subjetividade, ao encontrar Rosalina, Lélio entra em estado de arrebatamento marcado pela atemporalidade do espírito, onde tranquilidade e paz comungam. Ouvir sua voz, contemplar seus olhos redimensiona a subjetividade de ambos e impulsiona uma revisão de perspectiva que, naquele momento, pareceu mágico, particularmente para Rosalina. Porém,

> (...) a magia provém dela, das associações de aconchego maternal, da impressão que sente Lélio de ouvir um segredo, da arte contraditória de jamais poder relembrar aquele “vazio de momento” a antecipar a silhueta inusitada: “era uma velhinha! Uma velha... Uma senhora”. A partir de então, ele sempre recorrerá a seus conselhos e préstimos, criando-se, por analogia, como no caso de outras fadas/rezedeiras, “um efeito de transferência” – *de amor* – no qual ela ganha lugar de “sujeito suposto saber”, “sua voz sabia esperanças e sossego” (PASSOS, 2000, p. 134 – 135)

Interface de desejo e amor cortês, Lina, simpática, bondosa, encantadora e sábia, se caracteriza como fada, o que na obra rosiana corresponde ao imprevisível que, aliado às esperanças, faz da vida um projeto realizável.

> Estava salvo. Mas, para ele, aquele gotêjo de minuto em que esperou, esperdido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de toda marimba de guerra…) E era nela que seus olhos estavam. (...) E precisou de fazer alguma coisa em positivo trivial — caminhou, ajuntou os gravetos catados: — “Dona, a senhora deixa, eu carrego, eu ajudo…” (...)
>
> Tir-te e guar-te, porém, ela mesma atinava então que ele era o vaqueiro novo chegado, e a quem já esperava para conhecer, também por agradecer. Olhava: estava abençoando. E, quando chegaram, e que Lélio largou o feixe de gravetos, ela segurou um momento as duas mãos dele. No suave saudar, nunca pessoa

> nenhuma tinha feito assim; ou, de certo, tinham feito, quando ele era muito menino. (ROSA, 2001, p. 187 -188)

Em um contexto em que Lélio se encontra insatisfeito com sua vida afetiva, a interação com Rosalina afere confiança. Ela, a quem passa chamar de Lina, se torna, dentre as mulheres, a amiga especial, a conselheira e confidente.

> Desde o que, Lélio começou a contar, e contou tudo relatado, daquilo que ele mesmo não sabia se era amor ou se era só bobagem. (...) Parou, muito séria. Por aquele sério, num momento Lélio doidamente pensou no possível de qualquer coisa, como se de repente ela fosse capaz de trazer ali a Sinhá-Linda, gostando dele, estória de sonho. — “Mas você, meu filho, tem coração lavradio e pastoso…” — foi só o que ela por fim disse. E ele estava satisfeito. Meante quando se despediu, ela o beijou na testa. (ROSA, 2001, p.194).

Do ponto de vista de Lina-mulher, ela sabe que Lélio está no período de valorização do corpo, do aspecto carnal do amor, e não o condena por isso, pois entende que a sexualidade é uma das condições absolutamente necessárias para a realização do amor.

Lina, como a maior parte dos personagens rosianos, sente a vida em todas as suas possibilidades de sentidos – psicológico, mitológico, metafísico. Por este viés, Lina e Lélio são parte do tecido de encontros, acontecimentos e cenas de autenticidade do próprio viver humano

> . Isso aos outros Lélio não podia explicar, repetido longe dela aquele fraseado se esfriava do valor, era preciso escutar direto quando ela falasse, era preciso gostar da Velhinha. Dizia aquilo, o siso da gente achava que ela estivesse ensinando outro poder inteiro de se viver. (ROSA, 2001, p.200)

A procura de Lélio não se conforma ao aspecto místico, antes sua busca se define como corpo que se quer vivo e desejante de comungar com um novo mundo em que o corpo quer se alinhar à alma tanto quanto a alma quer se corporificar. Ele não tenciona mais a inércia de uma vida que se nega a sobrepujar limites, que vive sob a reprodução extenuante e indigente de atos e fatos.

Rosalina, Lina, a velhinha, é, por assim dizer, síntese do feminino para Lélio, não obstante a feição maternal e contraditória que vez por outra se depreende dessa relação.

> Essa discordância entre o objeto buscado e o objeto encontrado funda a primeira dialética da teoria da sexualidade em Freude move a busca do objeto perdido (mas que na verdade nunca foi tido). A mãe, ou a coisa-mãe, não é a coisa a ser encontrada, ela apenas ocupa o lugar da coisa. A busca tem como objeto um vazio, o *a* como vazio central em torno do qual forma-se a trama das representações. Os caminhos dessa procura são os caminhos da memória, caminhos que foram outrora marcados pela facilitação. Ficamos interminavelmente girando em torno desse centro (*a*) sem jamais atingi-lo. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 38 – 39)

Consoante com o enredo ambíguo criado por Rosa, o protagonista-vaqueiro personifica a heterogeneidade humana ao se assumir processual e metamórfico. Deseja o transmudar sem abdicar da imanência; sentir-se inteiro em cada momento vivido a despeito dos obstáculos inerentes à trajetória humana.

> Então, depois que se sumiram, os outros puderam levar Mariinha. Agora, todos sabiam confortável daquilo, e falavam, mas falavam com o tom de respeito, com que se fala de alguém que morreu ou adormeceu de louco. Aquela não temera a fraga das pirambeiras, nem os pastos e frias águas da mata-virgem. E Lélio, primeiro que qualquer outro, admirava que ela fosse capaz de ser assim, queria mesmo que Mariinha fosse assim, assim continuasse. Agora, em calado, ele podia dar a amizade que ela havia pedido. (ROSA, 2001, p. 249 – 250)

Do ponto de vista social, se Pinhém até então tinha se definido como patriarcalista, sua nova condição, agora mercantilista, era a ruína da tradição. Mas essa tradição também se desmoronava pelo viés amoroso, mais propriamente pelo feminino. Pontualmente, não seria Jini nem as Tias as responsáveis pela cena mais contundente nesse sentido e sim, Mariiinha e sua declaração pública de amor por seoSenclér.

Lélio, tanto em sua integridade, quanto em relação da aprendizagem com Lina assume, não antes de ouvir os conselhos da amiga confidente, postura madura e solidária em relação à moça.Lélio adota, por assim dizer, postura heroica, no sentido mesmo de romanesco. Assim, pode se entender que Rosa configura o protagonista como alguém que, por iniciação e aprendizagem, se prepara para a aventura do viver. Desse modo,

> Nessa forma de inter-relação o herói é independente, vivo, consciente e resoluto no escopo de sua vida, em seus valores éticos e cognitivos; o autor situa-se diante dessa atividade do herói e dá sua transposição em linguagem estética; cada um dos aspectos da

> atividade que o herói desenvolve em sua vida encontra sua determinação artística, transcendente a essa vida (BAKHTIN, 1992, p. 188)

O processo da deterioração da tradição pela modernidade das novas relações amorosas culmina, no enredo, até mesmo na expansão da voz e dos atos femininos. A mulher ganhará mais destaque e mais respeito em suas novas atitudes, embora ainda com algumas ressalvas; é o caso de Delmiro e Manuela, a quem Lélio novamente defende, impondo a Delmiro uma revisão de postura.

> Os projetos, aqueles, de largar o vaquejo e ir negociar por uma conta, tinha de deixar, para outro tempo; esta vida era o que Deus quisesse, consoante. E esperava a opinião de Lélio. — "Você quis, e fez bem." — "Você acha? Mas acha?!" — "Acho." "— Eu sabia que você ia achar. Mais eu quero você seja o padrinho. A gente é que nem compadres…" Dito, daí Delmiro se afastava, ia ficar perto de seoSenclér. E Lélio, mesmo naquele momento, estava pensando no esquipático de certos sentidos: por que era que, de verdade sendo amigo seu, Delmiro muitas vezes mostrava um duro desassossego, um difícil de parar em sua companhia? (ROSA, 2001, p. 227)

Lélio age de acordo com seus valores morais e éticos, como na passagem em que se ofende com os comentários maldosos do Canuto com relação a Manuela, suas atitudes, sejam por quaisquer vieses com que sejam vistas, podem ter única definição, coerência com sua interioridade, como quando se questiona sobre partir ou não.

> — "…Se não fosse por ter de deixar a senhora, eu ia…" — o que Lélio falara.
>
> — Mas eu também sinto, Meu-Mocinho… Pudesse eu ir junto… Para o Peixe-Manso, conheço o dono de lá, homem bom…
>
> — E se a senhora vier?! Só que a viagem é dura, é ruim…
>
> — Por isso, nem. Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias… Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?
>
> — Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha. (ROSA, 2001, p. 252)

Se sua peregrinação se iniciou devido a um problema amoroso e a ação se desenvolveu principalmente em torno de suas aventuras e desventuras amorosas, Lélio, ao partir do Pinhém com Lina, fica demonstrado que sua demanda estava além de um anseio amoroso. Desse modo, é proveitoso notar que, se sua

peregrinação é, inicialmente, uma busca pelo amor, nesta acaba descobrindo a si mesmo.

> Em sua acepção mais ampla, “eu” designa a representação que o sujeito faz de si mesmo. Trata-se de uma representação complexa ou mesmo de um complexo de representações cuja fonte última são as imagens provenientes das impressões externas. Freud emprega o termo *Einheit*(unidade, conjunto) para designar esse eu emergente, *einedemIchvergleichbareEinheitnicht von Anfang*, uma unidade ou um conjunto comparável ao eu não está presente desde o começo. Essa unidade não pode ser entendida de outra maneira, nesse momento inicial da vida do indivíduo, senão como um conjunto de representações. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 52)

Se o feminino é de grande proeminência em *A estória de Lélio e Lina*, de igual modo, o grande poder de Lina está relacionado às palavras e ao bom uso que faz delas. A partir dessa constatação, todo e qualquer julgamento moral, social ou de outra espécie nunca vai estar em primeiro plano quando uma obra se propõe a verbalizar a beleza da vida.

> (...) Guimarães Rosa não se prende a um único modelo feminino, nem usa o meio e as contingências sociológicas como camisas-de-força que abarcariam toda a diversidade humana; ao contrário, o autor desvela que, no sertão, podem ser encontradas mulheres de todos os naipes e tipos, inclusive aquelas que enquadram-se, apenas, da dimensão ideal da linguagem, graças à qual o narrador, como Adão, pode nomear o mundo, e criar a sua companheira ideal a partir de uma construção discursiva. É coerente com o projeto literário de Guimarães Rosa que em qualquer lugar possa haver gente de todo tipo, a despeito das contingências geográficas e sociais, visto que o sertão, ou o planalto central, uma região geograficamente bem delimitada, é apenas um pré-texto regional, do qual medra a mágica linguagem roseana, cujo húmos é a trágica travessia humana. (FORTES, 2007, p. 154).

A despeito da inegável universalidade contemplada na obra rosiana, há que se sublinhar que, retomando sua gênese contextual, o final do romance é cheio de simbolismo visto que Lélio e Lina partem, tendo no caminho “*Buriti* e boi”, imagens que podem ser associadas ao amor e ao trabalho humano.

Cativado pela doçura daquela conhecedora da alma humana, Lélio aprende que o amor não se subordina a quaisquer vontades. De espírito superior, Lina é exemplo raro de inteligência e sensibilidade não só para com Lélio, mas com todos visto que seu norte é “cultivar a alegria”.

LEITURA DE *DÃO-LALALÃO*

Pertencente ao último volume da tripartição efetuada pelo autor, *Dão-Lalalão*, que tem o subtítulo O devente, está em Noites do Sertão. Com tema centrado na relação amorosa entre um ex-jagunço e uma ex-"militriz", *Dão-Lalalão* articula opostos e contradições vindas do pensamento do protagonista Soropita, principalmente em relação a Doralda, sua amada.

Já em seu título, a obra apresenta

> [a] experiência relatada em Corpo de Baile, e em particular, (...) [no] romance-poema Dão-Lalalão. O título provê de uma antiga cantilena infantil, difundida nos países de língua portuguesa, que reaparece, sub-repticiamente, no texto rosiano, como epígrafe: no "coco da festa do Chico Barbós", os desejos infantis se transformam, amadurecem, e a reiteração do verbo "querer" ritma a pulsão antropológica de desejar tudo em um frenesi existencial que responde a plenitude da vida própria (D'ANGELO, 2006, p. 292)

Em muitos aspectos *Dão-Lalalão* apresenta características transgressoras, começando pela própria designação de "poema".

> A indicação de "poema" em lugar de "novela" propõe imediatamente uma reflexão sobre a natureza da narrativa porque, escrito totalmente em prosa, designará o lirismo que aí encontramos como se fosse um longo poema em prosa. (KUNTZ, 2008, p. 231)

Ainda que formalmente épico, *Dão-Lalalão* se encaixa no panorama geral da obra rosiana em seus aspectos metafóricos e de presentificação da vida em seus feitios de sentimentos, aspirações e conflitos humanos.

> A obra de Guimarães Rosa dedica um espaço notável ao problema amoroso e erótico: com o caso de Riobaldo-Diadorim, por exemplo, as reflexões e os momentos perturbadores da lógica mental de Riobaldo, que se estima um jagunço inviolável e "privilegiado", ultrapassam o terreno do insondável e do mistério afetivo da alma humana (D'ANGELO, 2006, p. 292)

O enredo de *Dão-Lalalão* traz a estória de Soropita e Doralda perfilada à construção do universo poético rosiano em que, pelo hibridismo intrínseco aos textos, tem por cenário a vastidão sertaneja configurada enquanto um mundo em si, com seus muitos centros, casas, fazendas, *Buriti*s e bois.

Nestes termos, em *Dão-Lalalão* predomina uma concepção do amor que se enleia com um vitalismo afirmativo e heterodoxo, provindo de forças profundas da natureza.

> “Lão-Dalalão (*Dão-Lalalão*” [apresenta] a repetição poética sonora, que ressoa como anafonia simbólica, reforça o poder hiperbólico da arte de amar. (...) o título se reduz a “*Dão-Lalalão*”, em que se condensa o som alusivo à trama fono-semântica do redobrado toque de sinos, que celebra a força redentora da experiência amorosa. (...) o título “*Dão-Lalalão*” tem por subtítulo “O Devente”, que se refere à situação conflitiva de Soropita cuja vida se representa dramaticamente empuxada pelos impulsos contrapolares do prazer suscitado por Doralda e do dever imposto pelo axioma ético da conduta pautada pelo código de honra do homem educado na escola da valentia (MELO E SOUZA, 2008, p. 185 -186).

No enredo, as analogias entre Doralda e os perfumes e ervas indicam que os cheiros vegetais se constituem em mais que o próprio ambiente, funcionam mesmo como uma espécie de osmose, as forças da terra são distendidas ao corpo amado.

> Durante as viagens de Soropita, a lembrança da mulher desejada remetia-lhe a determinadas sensações. Através de devaneios, o protagonista sentia-se mais perto de sua mulher. Esses devaneios também criavam certa expectativa no viajante até sua casa. (ALMEIDA, 2012, p. 104).

Os sentidos se constituem em aspectos relevantes na trajetória de Soropita e da maneira tanto de como se vê como vê a companheira Doralda, em seus aspectos positivos.

> Os sons, os perfumes e as cores se correspondem como imagens somáticas e telúricas. O erotismo de Doralda, que a faz vibrar em uníssono com a vida em si mesma de maneira geral, manifesta-se na simbologia que a identifica com o arrulho e o impulso ascensional da pomba, com o saltitar da cabrita, os odores florais, a pureza materializada nos animais e no som esponsalício dos sinos da alegria.
>
> No conjunto sinfônico das sagas rosianas do sertão, o hino de amor à vida encarnada no corpo constitui o motivo dominante das narrativas enfeixadas no corpejante gesto de baile da vida que se representa em ritmo de transe (MELO E SOUZA, 2018, p. 193).

Entretanto há também os sentidos negativos, principalmente quando estes provocam reminiscências que o protagonista teme que se avulte em sua trajetória. Em face destes aportes,

> Pode a natureza nos chamar pelo nome e ordenar, ser aliada e aconselhar resistência? Sim, porque nunca ouvimos tão somente um som, só chegamos ao som a partir da escuta de uma sonoridade. Não escutamos o ruído tal, mas a chuva, o trovão, o carro, a voz conhecida, ou o desconhecido, que nos advém como sentido enquanto desconhecido, muito embora nada signifique. Ainda mais radicalmente: não sabemos o que é o barulho, por mais que meçamos seus decibéis, porque o barulho é o som não interpretado, o caos auditivo que funda toda escuta que nos vem na medida de sua interpretação, naturalmente ocultando-se como barulho e mostrando-se como sonoridade*,* o rumor sonoro, que abre o caminho do sentido (...) (BRAGA, 2006, p. 212).

A esta sonoridade tão significativa nos enredos rosianos corresponde mais uma vez os nomes dos protagonistas em suas relações sinestésicas.

> Seu nome, *Doralda*, fala aos cinco sentidos de modo durável. Ao tato, evoca *dor* e *algia*, enquanto lembra também *álgida* e promete frescores. À visão, Doralda se apresenta *dourada* e *alva*, de flor de toda cor, luminosa e brilhante, resplandecente e clara como o som de seu nome. Quanto ao olfato, o significante do nome dela dá passagem a *aroma* e *odor*, com marcada insistência sobre flores e perfumes. Do olfato ao paladar é um salto, em que Doralda se parte e reparte em ecoantes sons em – *a* – que falam também ao ouvido: água e alto são sua marca de gosto. E até mesmo uma das qualidades sonoras que seu nome evoca se refere à água, passando *Doralda* a funcionar como uma onomatopeia rosiana para o barulho da água ao ser bebida ou ao cair da altura (MACHADO, 1976, p. 178 – 177).

Em polo oposto, ao matador correspondem sentidos de violência e morte.

> Soropita, Sorô, Sorropita, Surupita, Surrupita... Cada variante vai definindo melhor as várias camadas desse personagem complexo e contraditório, aprofundando e revelando mais os semas que o nome guarda. Ele é o só Soropita que, à força de se fechar em si mesmo, se entrega a soturnos pensamentos que tomam conta dele. Até que, subitamente, os sopita e, num supetão, passa a agir. Uma ação sempre violenta, inesperada, de armar sururu ou dar surras, tudo rompendo, em rupturas que rebentam súbitas – como a própria ausência de vogal nessa ruptura que ecoa o significante *Surupita*, em uma das múltiplas novas suturas de seu remanejo (MACHADO, 1976, p. 181).

De caráter intertextual, o texto dialoga com textos sagrados como a bíblia e o Cântico dos Cânticos, como Rosa já o tinha feito em Cara-de-Bronze, e a

Afrodite Pandêmia, deusa do amor no panteão grego conforme relatado em O Banquete, de Platão.

Traço recorrente na obra rosiana, conforme já pontuado, as referências ao Cântico dos Cânticos, poema de amor-paradigma da lírica amorosa na literatura, tematiza a intensa vida amorosa do "Amado" e da "Amada", nomeados "Salomão" e "Sulamita".

Nesse mesmo sentido, em *Dão-Lalalão*, o prazer se afigura em trajeto e viagem que abrange saudade, desejo e amor, com os sentidos das personagens se mostrando significativos para a compreensão do erotismo no enredo.

> No "Cântico dos cânticos", o mais sensual livro da Bíblia e uma das realizações de mais alta poesia de todos os tempos – e que começa pelos célebres versos "Beija-me com beijos de tua boca / Teus amores são melhores do que o vinho /o odor dos teus perfumes é suave" – celebra-se o amor de um Amado e de uma Amada (...)"Cântico" se tornou o arquétipo do encontro amoroso, da unificação dos contrários e da integração. Mas malgrado as interpretações alegorizantes que sofreu ao longo dos séculos, trata basicamente do amor de uma mulher e de um homem, amor erótico e pleno – talvez um cântico nupcial, de festa de casamento (MENESES, 2008, p. 256)

Diante da forma encontrada por Rosa para santificar os momentos de prazer vivenciados pelos protagonistas, Doralda, representação do amor carnal e esponsal, submete Soropita ao regime de fascinação da existência erotizada pelo vínculo nupcial do corpo e da alma, convertida em força redentora da e pela experiência amorosa.

> Como o Cântico dos Cânticos, Dalalalão alegoriza a exaltação do amor profano, subvertendo essa mesma definição limitada e limitante. A celebração do amor recíproco e fiel, sigilado pelo gesto do matrimônio, proclama, na realidade, a legitimidade e a fecundidade do amor humano: assim, seria impossível e improvável falar de amor "profano", já que não existiria nenhuma ação pró-fana (ou seja, fora do sagrado, fora do templo): também em Guimarães Rosa, o gesto divino do casamento permite abençoar e santificar qualquer gesto "acontecido", qualquer gesto realizado na história em nome da fidelidade e da reciprocidade amorosa (D'ANGELO, 2006, p. 295 - 296)

De forma sutil, mas inconfundível, *Dão-Lalalão* dialoga com o poema Cânticos dos cânticos de maneira inquestionável.

“Cântico dos cânticos”	**“Dãolalalão”**
São pombas teus olhos escondidos sob o véu.	O vôo e o arrulho dos olhos O envesgo dos olhos. Só sutil, ela pombeava.
Teus dentes ... um rebanho tosquiado Subindo após o banho, Cada ovelha com seus gêmeos, nenhuma delas sem cria	Os dentes, brancura de carneirinhos... ... quando sorria mais, mostrava só a fila dos dentes de cima, todos brancos que brilhavam.
Teu pescoço é a torre de Davi, Construída com defesas; Dela pendem mil escudos E armaduras dos heróis.	O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver
Teus amores são melhores do que o vinho, O odor de teus perfumes é suave,	“Tu é a bebida do vinho...” Você é o estado dum perfume. Respirar que forma uma alegria...
Teu nome é como um óleo escorrendo	Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume.
Se não o sabes, Ó mais bela das mulheres,	“Tu é a melhor, a mais merecida de todas...”
Como açucena entre espinhos É minha amada entre as donzelas	“Mas mais me chamavam de Sucena”.
... e o canto da rola Está-se ouvindo em nosso campo	“As rolinhas ainda arrulhavam?”

Dizei que estou doente de amor!	“Bem, eu estou adoecida de amor...”[14]

Se o ambiente erótico-amoroso do *Cântico,* transposto para “*Dão-Lalalão*”, tem em Soropita e Doralda o ponto convergente de sentimentos que emanam a natureza, não menos efusivo é o diálogo com a mitologia grega, mais propriamente com o mito de Afrodite Pandêmia que, em O Banquete, traduz uma longa cadeia de memórias e esquecimentos em que, na pluralidade mediadora dos diálogos, marcam o tema com incertezas inevitáveis e omissões de suas falhas.

> De Fedro foi mais ou menos este o discurso que pronunciou, no dizer de Aristodemo; depois de Fedro houve alguns outros de que ele não se lembrava bem, os quais deixou de lado, passando a contar o de Pausânias. Disse este: “Não me parece bela, ó Fedro, a maneira como nos foi proposto o discurso, essa simples prescrição de um elogio ao Amor. Se, com efeito, um fosse o Amor, muito bem estaria; na realidade, porém, não é ele um só; e não sendo um só, é mais acertado primeiro dizer qual o que se deve elogiar. Tentarei eu, portanto corrigir este senão, e primeiro dizer qual o Amor que se deve elogiar, depois fazer um elogio digno do deus. Todos, com efeito, sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se portanto uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e
> a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular. É forçoso então que também o Amor, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial. Por conseguinte, é sem dúvida preciso louvar todos os deuses, mas o dom que a um e a outro coube deve-se procurar dizer. Toda ação, com efeito, é assim que se apresenta: em si mesma, enquanto simplesmente praticada, nem é bela nem feia. Por exemplo, o que agora nós fazemos, beber, cantar, conversar, nada disso em si é belo, mas é na ação, na maneira como é feito, que resulta tal; o que é bela e corretamente feito fica belo, o que não o é fica feio. Assim é que o amar e o Amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas o que leva a amar belamente. (PLATÃO, 1991, p. 47)

Um dos pontos relevantes nesta reunião[15] para discursar sobre o amor, de fato sobre Eros, é a inclusão do personagem de Diotima cuja caracterização na

[14]Tabela construída a partir do texto de: MENESES, Adélia Bezerra de. "Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos" do sertão: um sino e seu badaladal. In: Estud. av. vol.22 no.64 São Paulo Dec. 2008, p. 255 – 292.

[15] Referência à obra *O Banquete*, de Platão, também conhecida como *Simpósio* (em grego antigo: Συμπόσιον, transl. *Sympósion*) é um diálogo escrito por volta de 380 a.C..

obra é de uma filósofa em um contexto reconhecidamente adverso ao feminino. É pelas palavras dessa “filósofa” que temos a natureza de Eros.

Eros, mediador, tem a função de interpretar, de transmitir: é como a linguagem. Só que uma linguagem que se tece na verticalidade, no relacionamento humano/divino.

> A natureza intermediária de Eros é explicada por sua origem, mostra Diotina. Eros é filho de Pobreza e do filho de Prudência, Recurso ou Expediente. Da mãe herdou a fome, a carência permanente, insaciável, a mendicância, do pai, as artimanhas com que busca suprir suas necessidades. Ser mediano, carente, ardiloso, Eros é filósofo, é amor à sabedoria que não possui, mas deseja incessantemente, pois o amor é amor do belo e a sabedoria é uma das coisas mais belas. Filósofo, Eros existe entre a ignorância e a sabedoria: é a permanente tentativa de passagem de uma à outra. E o que ocasiona é sempre “um parto em beleza, tanto no corpo como na alma (PESSANHA, 1987, p. 97)

Na tessitura estética da narrativa rosiana, o caráter erótico de Doralda é mitificado. Como Afrodite, Doralda, em ‘*Dão-Lalalão*’ ama o *riso* e é *cheirosa*, acendendo o desejo de Soropita, atraindo-o. “Em seu nome, traz o atributo clássico da deusa do amor – dourada: a dourada Afrodite” (ARAÚJO, 1992, p. 112, grifos da autora). Assim, a protagonista exerce a função hierática de iniciar Soropita no magistério erótico, submete-o ao regime de fascinação da existência erotizada no vínculo nupcial do corpo e da alma. De um modo geral, a configuração do relacionamento amoroso dos protagonistas operada por Rosa traduz amor e linguagem emparelhados tanto na intensidade de seus trajetos quanto na infinitude de suas metas.

Nestes termos, e avaliando ainda o próprio título da obra em que o enredo foi incluído após a tripartição – Noites do Sertão, a performance de Doralda desvela com profundidade a subjacência do desejo de Soropita.

De caráter notadamente parafrástico, o enredo de forma sutil dialoga não só com estas referências sagradas e/ou filosóficas, mas também traz mais uma marca da obra rosiana como um todo, a prostituição sagrada.

Em Rosa, o universo mitopoético é transversado por Eros enquanto força emancipatória e, ao mesmo tempo, vinculadora da alma e do corpo. Nestes termos,

a relação amorosa consagra a dinâmica da vida, não se reduzindo à prática sexual, sem aboli-la, contudo.

> (...) o ato sexual nada acrescenta ao homem se desassociado de uma trajetória ascensional da alma humana. A *copulatio*, desconectada de outros sentimentos, apenas serve aos apelos do corpo, assim se limitando a atender ao que denominamos instintos ou sexualidade, que apresentam, por sua vez, como objetivo, a regulação fisiológica presente em todos os animais. O erotismo, diferentemente da sexualidade, representa uma característica inerente apenas ao ser humano. Despreocupado com a perpetuação da vida, encontra-se intimamente ligado à imaginação e ao desejo (CALZOLARI, 2006, p.527).

Posto que a sexualidade atua como o modo por meio da qual uma pessoa dirige seu desejo sexual e gênero como um conjunto de práticas simbólicas que ecoam culturas e ideologias, na medida em que a imagem rosiana da prostituta é associada aos pássaros e à liberdade, a imagem de uma andorinha voando dentro de casa, como ocorre no enredo, é muito expressiva, principalmente em relação ao conceito patriarcalista de feminino.

Considerada na amplitude da obra rosiana, a finura do erótico desvela interioridades humanas profundas, como no caso de Grande Sertão: Veredas, obra intensamente correlata a Corpo de Baile.

Há, entretanto, um traço essencial do caráter artístico do objeto literário, o qual se delineia naquilo que há de singular em um texto e que se situa, justamente, fora do espaço da tradição, é o caso do feminino em Rosa, como tantos outros aspectos, em expoente ambiguidade. Se o feminino, como um todo, e a prostituição, em específico, são sacralizados, também são vias de acesso à historicidade composta textualmente.

Em sua abordagem do erotismo, ecoam a ideia batailliana de erotismo consoante à transgressão, em "*Dão-Lalalão*" é esse paradigma que se imporá.

> A relação entre Doralda e Soropita parte do amor carnal para o amor complexo, total, a plenitude amorosa. Tal comunhão caracteriza a trajetória ascensional em “*Dão-Lalalão*”, em que, no entanto, não são dispensados os alicerces do amor carnal. O fato de, na travessia de Soropita do Andrequicé ao Ão, várias vezes serem feitas referências à natureza, como em comunhão com seus pensamentos e sentimentos em relação a Doralda, é mais uma prova de que seu amor, inicialmente carnal, já é cósmico, pois transubstancia-se e irradia para tudo ao redor. Os seres ficam em harmonia, como um todo indivisível, no “mundo misturado” (REBELLO, 2006, p.195).

Com enquadramento que articula, de maneira recíproca, tanto o mito — em que os personagens são situados como pessoas empíricas dentro dos quadros patriarcais da vida social quanto à imagem da cidade e da casa sertaneja na literatura de feição nacional contemporânea, Guimarães Rosa, ao penetrar no âmago da realidade; provoca o estranhamento necessário para que o objeto ressalte; subvertendo o que se denomina "semântica do insólito".

Ao considerarmos que a noção de que a realidade cotidiana é constituída consensualmente por grupos de indivíduos socialmente pertencentes a um sistema sociocultural partilhado, o espaço, quando voltado para a realidade onírica, ganha estatuto de desenvoltura ímpar da realidade cotidiana pelos indivíduos.

O texto rosiano, nesse sentido, se apresenta regional pelo mundo onde está inserido e, principalmente, pela constituição dos valores dos personagens, por trazerem em sua concepção de mundo valores próprios de um mundo rural específico, o sertão mineiro, mas, de igual modo, a identidade desse local atinge o humano visto articular a formação humana emparelhada à sua organização social.

Em “*Dão-Lalalão*”, a temática do erotismo e da condição social masculina e feminina apresentam tanto lastros perpetuados ao longo do tempo, quanto dialoga de forma contundente com a transformação da sociedade patriarcal rural brasileira, cujo conservadorismo se manteve ao longo do tempo no espaço relativamente isolado do sertão.

Desse modo, os conflitos advindos desse conservadorismo desvelam uma dilatada gama de autênticos sentimentos humanos que conflitam e repetem as normas e os valores morais e sociais vigentes. No caso do universo de *Dão-Lalalão*, o sertão mineiro se constitui em alegoria e ficção da existência, com seus rasgos sociais, históricos e metafísicos.

Em seu aporte sociocultural, a temporalidade do enredo é produzida pela presença do rádio, através da performance de Soropita que ouve a novela e a reproduz aos demais em Ão. Desse modo, a novela no rádio é uma referência temporal que reafirma a colocação histórica do texto.

Existe também outra referência nesse sentido, desta vez evocada por Dalberto, amigo com o qual se reencontra quando de volta para casa e que o

acompanha no trajeto. Dalberto, com o intuito de ressaltar a coragem e a habilidade de atirador de Soropita, relata um episódio em que ele fora a julgamento por um assassinato e absolvido sob a justificativa de que o ato teria sido em legítima defesa. O destaque da exposição está no fato de que suspeitaram que o protagonista fosse um agente do governo no combate à violência sertaneja, leia-se dos jagunços, utilizada pelos poderosos locais em detrimento do governo federal.

> Desse modo, o processo de mudança de Soropita, como tentativa de ordenar a sua vida, não acontecia como uma casualidade e por razões apenas pessoais; ele coincidia com o movimento de mudança também na política do Estado. Era quando este procurava, com a imposição da autoridade e da lei, conter não apenas a violência jagunça, mas igualmente os poderes locais que dela se aproveitavam. Para isso, o Estado não tinha pejo de usar a mesma violência que combatia, tomando a seu serviço inclusive valentões, como Soropita, (RONCARI, 2007, p. 22).

A despeito desse vínculo histórico, ainda que sutil, há que se considerar o modo a partir do qual Rosa apreende o espaço sertanejo. Se os referenciais sócio-históricos desse universo surgem esmaecidos em suas camadas de significação, eles também configuram outros aspectos originados da perspectiva do protagonista, quais sejam, o emaranhado da vida, os motivos de medo, angústia e repulsa

> Se, no presente da narrativa, Soropita vivencia situações vantajosas, estabelecido no Ão como respeitado comerciante, seu passado inspira temores e insere-o, como personagem de ficção, na história brasileira: ele é ex-matador e, como tal, é reconhecido pelas marcas do sofrimento colhido nos anos de violência praticada e recebida (...) Cabe mencionar o caráter ambíguo que impera na construção de Soropita, cuja identidade criminosa de outrora levanta outra questão, a de seu heroísmo, seja pelo fato de salvar Dalberto da fúria de uma vaca enlouquecida, seja por ter livrado as pessoas de maus elementos (FARIA, 2008, p. 02).

Soropita é, como veremos, personagem de grande complexidade. Seja pelo caráter histórico levantado ou pelo enredamento psicológico, o protagonista, ao mesmo tempo, reverbera na narrativa como um sujeito corajoso, vitorioso nos embates que atravessaram seu caminho, mas também alguém que sempre evita os locais obscuros, os espaços em que ele não pode ter o controle da situação, em que o não-saber prepondera.

> Soropita era um valentão que tinha também os seus medos. Ele temia aquelas regiões negras pantanosas onde tudo parecia ainda indistinto e confuso, um caldo de terra e água, carregado de plantas

> se putrefazendo e bichos viscosos em estado nascente; elas eram lugares aquosos onde ele tinha às vezes que beber para “matar a sede”, igual a um veneno que lhe dava a vida. Esses baixios de ambiguidades do espaço externo que ele repelia e dos quais fugia, metaforizavam o que ele evitava e recalcava também internamente, *o passado*, o qual lhe aparecia como um atoleiro cheio de armadilhas que poderia perdê-lo (...) (RONCARI, 2007, p. 118).

Em várias passagens, tanto suas ações como seus pensamentos enveredam pela incursão no grotesco, cujo efeito psíquico principal liga-se a sensações de assombro, terror e angústia. O caráter grotesco atua em sua imaginação, trazendo inclusive representações negativas que alimentam sua imaginação de pontos remanescentes de angústia e medo.

É a figura feminina de Doralda que vai minimizar o desconforto do marido com as imagens de recomposição, ainda que parcial, do conflito e do desequilíbrio de Soropita.

> Em Doralda se operara uma metamorfose. Do amor anônimo, que a todos distribuía, indistintamente, como deusa telúrica, Mãe Terra, Eva carnal, ela ascendeu ao amor-paixão individualizado, romântico, no qual o anelo amoroso se singulariza, concentrando-se numa só pessoa, na beleza de um único corpo, súmula de todos os corpos belos (NUNES, 1969, p. 149).

Mesmo embalado amorosamente, é interessante como, ainda que em declarado controle sobre as situações, a imagem cariciosa de Doralda compartilha do mundo psíquico de Soropita de maneira peculiar. Nesse sentido, observe-se como o protagonista apreende a realidade circundante.

> Soropita era um homem dos sentidos, de todos os sentidos. Ele os tinha sempre atentos a tudo o que lhe chegava de fora e lhe possibilitava tanto fruir os seus encantos como decifrar as suas ameaças (...) Mas sobrepujava nele o olfato, o sentido mais aguçado dos seres da natureza, que se deixam guiar mais por ele do que pela visão; era esse o sentido que lhe dava maior prazer e era dele que tirava o prazer, por isso o alimentava, principalmente para o gozo de sua mulher, Doralda (RONCARI, 2007, p. 15 – 16).

Em seu passado repulsivo, algumas coisas dolorosas ele não conseguia esconder nem esquecer, pois tinham deixado marcas patentes e visíveis, como as cicatrizes das mortes de outros tantos homens que carregava no corpo. A despeito dessas conturbações, a sensibilidade de Soropita é visível em algumas cenas da

narrativa, principalmente na forma afetuosa com que o protagonista trata seu cavalo Caboclim.

As distorções da trajetória de Soropita, contudo, são vias produtivas de sentidos. As referidas cicatrizes, por exemplo, são índices da violência vivida, mas também fontes de prazer quando acariciadas por Doralda. Esta condição íntima do personagem é também reveladora de seus afetos e desejos à proporção que resgata dinamicamente sua vivência de estados cristalizados. Desse modo, os caminhos do desejo do protagonista comportam segredos e primitividade uma vez que neles tanto está sentimento humano e elevado quanto a condição feroz e animal.

Por esta mesma via de reflexão, a forma como trata Caboclim, o cavalo, se emparelha a visão da amada e, até mesmo, a qualifica de modo incomum. Nesse sentido, a visão do ex-jagunço pode ser interpretada como grotesca, ou de igual modo, carnavalesca, no sentido bakhtiniano do termo.

Ao atribuir aos quadris da amada qualificação animal, ainda que de maneira amável, Soropita recupera o que se entende por baixo material e corporal. Tal concepção, vinculada sobremaneira ao idealizado na sua função regeneradora, traduz tanto a reversibilidade dos movimentos quanto funda uma visão de grotesco.

> O termo grotesco, segundo Bakhtin, teve na origem a acepção de metamorfose “em movimento interno da própria existência”. Uma pintura ornamental encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas de Tito, denominada *grottesca* devido ao substantivo *grotta* (gruta), reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se fundiam entre si. O termo grotesco passou então a exprimir a “transformação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência” (DISCINI, 2006, p. 58) (grifos da autora).

Os movimentos presentes no modo de andar da protagonista evidenciam a sua feminilidade, sua fertilidade e se traveste de fantasia enquanto centro simbólico na relação, numa espécie de explosão de alteridade em que ficam abolidos os padrões de comportamento pré-determinados, mas diretamente responsáveis pelo poder atrativo e sedutor de Doralda.

São inúmeras as características que destacam o desejo a partir de uma linguagem sutilmente voluptuosa e caracterizada pela sensualidade da personagem.

Desse modo, o prazer baliza literalmente o começo de um trajeto, de uma viagem que envolve saudade, desejo e amor traduzidos pelos sentidos das personagens.

Nessa perspectiva paradoxal em diversidade aparente, de fato há uma coesão profunda a partir da qual se atinge o universal, a essência da humanidade. São ressaltados no comportamento do personagem, seus valores, e esses valores são os próprios do meio rural. O protagonista é dependente ainda que atrelado à natureza, Soropita está em perfeita harmonia com o meio natural que o cerca, seus conflitos advém dos códigos sociais vigentes nesse espaço.

Ainda que vitorioso socialmente, Soropita se encontra em um tempo em suspensão em que, impotente em refazer e corrigir um trajeto temporal, procura, em seu refúgio, manter-se a salvo, porém, em seu imaginário é prisioneiro das ameaças do passado e dos juízos do futuro.

A despeito da forja social e de suas intempéries do espírito,

> No segundo encontro com Doralda, Soropita convida-a para ir embora com ele, o que ela prontamente aceita. Eles se casam e vivem enlevados. Portanto, aparentemente – ao contrário, por exemplo, de Riobaldo, em ***Grande sertão: veredas –***, Soropita rompe sem conflito a barreia simbólica que separaria a esposa/concubina da hetera, mesclando com naturalidade as três em uma mesma mulher. Entretanto, coerentemente com o tradicionalismo da sociedade patriarcal – cujos arquétipos ainda guardariam fortes marcas da imemorial oposição entre os papéis sociais masculinos e femininos –, a opção de Soropita pelo amor e pelo desejo não implica ruptura com os preconceitos vigentes no sertão. (FORTE, 2009, p. 08). (Grifos da autora)

Esta atitude demonstra que, apesar da rigidez sertaneja, Soropita possui traços diferenciados em relação aos padrões sociais do contexto em que está inserido. Seu desconforto diante de sua vida pregressa e a de Doralda, contudo, reforça o fato de que os códigos morais estão atrelados a espaços sociais, que muitas vezes se confundem a espaços geográficos e o lugar onde o protagonista vive possui um código de valores mais fechados, o que traz

> (...) a questão de haver uma divisão na esfera amorosa, facilmente encontrável na vida em sociedade, que, em síntese, aponta para a presença de uma mulher em casa, para a família e os filhos, e uma "outra", normalmente de condição social inferior, para a realização/satisfação de certas fantasias mais próximas à perversão. Soropita, contrariando esse costume, casa-se com uma prostituta e almeja conseguir uma harmonia conjugal inabalável. A perversão

> ficaria, desse modo, restrita ao ambiente social no qual as personagens se inserem – ambiente que privilegia a divisão mencionada acima, na medida em que tem no bordel o lugar instituído para a satisfação daquilo que, no domínio conjugal, fica proibido (ROCHA, 2009, p. 95).

No caso de *Dão-Lalalão*, o espaço representacional para Soropita se apresenta envolto por devaneios, principalmente em relação às vozes deste e as do narrador que se alternam, quando não, se imbricam, compondo assim uma duplicidade contextual: o espaço ficcional e o espaço psicológico, fruto da imaginação do protagonista.

Assim, o enredo possui duas ações no que se refere a Soropita: no plano ficcional e no plano psicológico, quais sejam, nas lembranças e nos devaneios do ex-jagunço. Quanto aos devaneios, este é um estado psíquico entre o sono e a vigília que apresenta as mesmas características do sonho. O exame desses elementos psicanalíticos – os devaneios e as lembranças, segundo os estudos de Freud e Lacan, são vias de entendimento das camadas mais profundas da compreensão do texto rosiano.

O ato de mover-se pelo espaço é assinalado por amplos significados que são produzidos por sujeitos para os quais a mobilidade quase sempre representa mais do que um deslocamento físico.

> Em "*Dão-Lalalão*" (...), o deslocamento dos personagens possibilita-lhes a descoberta e o enfrentamento de afetos e anseios recalcados. É importante ressaltar que, enquanto índice da circularidade na obra, a viagem não pressupõe um retorno temporal a uma mesma realidade. Ao contrário, o deslocamento ocasiona a reconfiguração da história dos personagens, dando-lhes a possibilidade de atribuir novo significado à existência. (CASTRO, 2005, p. 25)

A esperança de mudança de vida no contexto do sertão é também construída por sujeitos em crise, em que a estrada representa seu próprio devir. De fato, em Rosa temos a questão da viagem trabalhada enquanto plano concreto da existência humana e, nesse sentido, embora a condição humana que não se delimite no tempo e no espaço, as travessias são aprendizagens vitais.

Também pelas vias da primordialidade característica da *poiesis* rosiana, o texto apresenta tanto a oralidade enquanto viagem e imaginação, como suporte adicional de tradução da poética sertaneja mineira.

> [Em] "Dão- Lalalão (o Devente)", é de grande relevância apontar que o rádio na novela funciona como objeto contador de estórias, suporte da palavra vocalizada, que suprime a necessidade do complemento imagético pois seu corpo é a própria voz. Assim, a linguagem radiofônica privilegia o exercício da imaginação. O rádio funciona como suporte do texto escrito, mas que no entanto exige uma atenção integral do seu ouvinte, visto que a produção do texto na sua forma vocalizada é feita no momento de sua enunciação, bem como acontece com a palavra falada num contexto de corpos presentes. Deste modo, a escolha do rádio como contador das radionovelas em "*Dão-Lalalão*" ativa diálogos entre diferentes formas textuais, envolvendo elementos provenientes do universo da escrita e do universo oral. (SCHNEIDER, 2016, p. 81).

Considere-se, portanto, que nas articulações narrativas rosianas, em que se destacam figuras como dos contadores de estórias e de cantores e suas respectivas performances, se tem uma narrativa de linguagem itinerante que tanto se movimenta quanto se desvia, ocasionando novos caminhos.

Em *Dão-Lalalão*, temos a figura do narrador que, desde o início, situa o espaço geográfico paralelo ao "espaço psicológico" do protagonista, logo em uma localização imbricada à temporalidade do enredo. Se o tempo passado remete à cidade de Montes Claros, o presente ao Ão, próximo da vila de Andréquicé.

Nestes termos,

> O ponto de vista narrativo está muito colado ao do herói e com ele se confunde. O estilo indireto livre dissolve as fronteiras entre o que é de Soropita e o que é do narrador, que possui um excedente de informação e já tem um juízo do sentido da história. Desse modo fica difícil dizer se esses indícios levantados (de que atrás de uma Doralda querida, existia uma outra traidora e, nesse caso, ela nunca havia deixado de ser a prostituta que fora), se eles são retalhos das percepções subjetivas do herói ou formulações do narrador, para sugerir pistas ao leitor de uma outra realidade, velada aos olhos apaixonados de Soropita. (RONCARI, 2007, p. 130).

É por meio dessa organização narrativa que temos a interioridade de Soropita A partir de seu campo da memória e da imaginação, entendemos que o jogo lúdico-erótico dos protagonistas tem várias facetas em que ora deslizam, ora encobrem caminhos e seus percalços como, por exemplo, os ciúmes fundamentados ou imaginários do ex-jagunço em seu arrebatamento de despeito amoroso em relação à figura do negro Iládio.

> Soropita e Doralda não são apenas personagens “regionalistas”; são sertanejos e portanto, na óptica rosiana, universais. O que move Soropita é o mesmo movimento especular da mulher dele: a paixão. Em Soropita as paixões são pulsões irresistíveis, que pertencem ao mundo do verdadeiro porque decorrem de longe, da noite do tempo, da noite do sertão. Sentimentos de ciúme, de inveja, os crimes que ele aprontou, constituem a “sombra” com que ele arrasa a vida rutinária e obscura nas veredas e entre os *Buriti*s do sertão (D’ANGELO, 2006, p.291).

Na medida em que o espaço literário nesta novela divide lugar com elementos temporais que se pronunciam através da rememoração, temos uma narrativa oscilante em seus dois pressupostos fundantes, o espaço e o tempo.

Em discurso indireto livre, vai-se avultando esse temor, com viagens que marcam grandes distâncias temporais como o passado tempestuoso de Soropita e “festivo” de Doralda, fora as marcas de violência, como as cicatrizes, e a presença das armas compondo o próprio Soropita em sua interação com o mundo.

> Os devaneios do protagonista acompanham a estrutura da novela na medida em que se apresentam em ritmo crescente, transformando-se até em alucinações ao aproximarem-se o clímax e o anticlímax, rumo ao final da novela. A narrativa desenvolve-se paralelamente ao processo de perlaboração e auto-conscientização do protagonista. (KUNTZ, 2008, p. 233)

Em um mundo ficcionalizado, eivado por uma realidade que passou pelas lentes do imaginário, recebendo tratamento estético, temos em *Dão-Lalalão* urdiduras sensíveis que escapam inclusive da própria possibilidade de explicação racional em face da “(...) tensão entre opostos e a ambiguidade características dos sujeitos humanos [que] é a mesma retratada nos personagens rosianos” (MOTA, 2016, p. 24).

SOROPITA-SUJEITO E SEUS INTERLOCUTORES

O entendimento da subjetividade, tendo Soropita como referência, implica considerarmos, para além da interlocução e interação inerentes ao sujeito, a

condição psíquica que transversa todo enredo de *Dão-Lalalão*. Mais precisamente, não se pode perder de vista a condição abstrata que define a performance do protagonista. Nestes termos,

> O devaneio é um estado psíquico entre o sono e a vigília que apresenta as mesmas características do sonho. À semelhança deste, é resultado dos vestígios do dia ou de traumas antigos, da infância ou não, recalcados. Também chamado delírio, advém da busca da satisfação do desejo (KUNTZ, 2008, p. 232)

É por este viés que as ideias e fantasias de Soropita vão perpassar todo o enredo, transpondo o campo do insondável e da afetividade enquanto plenitude da alma humana.Na ambiguidade que marca o personagem, Soropita desejava uma Doralda sem passado, uma esposa que tenha sido sempre só sua. Na impossibilidade do sem-história, os valores sociais é uma das vias de entendimento do sujeito Soropita.

Posto que a relação sócio-histórica e dialógica entre sujeitos se constitui em cerne do processo de construção do discurso, a intersubjetividade, no enredo, opera em detrimento da representação objetiva da realidade para o protagonista, sendo, assim, um dos motivos de seus devaneios.

> Conhecia de cór o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos — os canaviais, o milho maduro — o nhenhar alto de um gavião — os longos resmungos da juritíjururú — a mata preta de um capão velho — os papagaios que passam no mole e batido voo silencioso — um morro azul depois de morros verdes — o papelão pardo dos marimbondos pendurado dum galho, no cerrado — as borboletas que são indecisos pedacinhos brancos piscando-se — o roxoxol de poente ou oriente — o deslim de um riacho. Só cismoso, ia entrado em si, em meio-sonhada ruminação. Sem dela precisar de desentreter-se, amparava o cavalo com firmeza de rédea, nas descidas, governando-o nos trechos de fofo chão arenoso, e bambeando para ceder à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados, e naquelas passagens sobre clara pedra escorregosa, que as ferraduras gastam em mil anos. Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme. (ROSA, 1984, p.13 - 14).

A linguagem é, antes de tudo, definidora da própria condição humana. Nesse sentido, e em relação à linguagem poética rosiana, o ponto de partida situa com ênfase o modo de expressão do homem do sertão. Ao fazer um uso da

linguagem que extrapola regras gramaticais e discursivas, Rosa põe em evidência o caráter humano transubstanciado nas personagens.

Diante dessa interioridade trabalhada pelas vias do paradoxo, temos a maneira particular em que cada sujeito falante regula o material semiótico e plural em um uso singular. No caso do protagonista, tendo como referente o passado de violência, transfere para o contexto em que se encontra um ponto de vista não condizente com a realidade física, mas igualmente produtor de significados tanto pertinentes quanto imaginários.

Ainda que no âmbito do imaginário, os receios do ex-jagunço implicam também uma relação enunciativa, na qual os interlocutores adotam e mutuamente se atribuem identidades, num jogo de imagens tecidas ideologicamente, a partir de formações sociais vigentes. Mesmo situada no pensamento, tais expressões são tão contextualizadas quantas outras quaisquer visto que a consciência também é de natureza discursiva.

> Subentendia, até a frouxo, num perturbo, torvado de que ela fosse falando à tonta, dizer uma gravidade pior. Mas Doralda, que nunca tirava os olhos dele, acrescentou: que uma vizinha, senhora séria, dona viajosa, até casada... Mas Doralda não mentia, nunca houve, se algum fato ele perguntava. No que transformava a verdade de seus acontecidos, era para não ofender a ele, sabia como se ser. (ROSA, 1984, p.21).

Conforme demonstrado no trecho, a importância do amor na novela rosiana é a responsável também por trazer à tona as virtudes de Soropita que, por amar Doralda, nela deposita confiança e fé, pois não quer perder tudo o que já conquistou.

Por mais introspectivo que seja o sujeito discursivo Soropita, sua linguagem evidencia o “lugar”, metaforizado como relação amorosa, de onde ele é constituído como “eu” e constitui seu “outro”, Doralda, conquanto seres poeticamente articulados.Assim, nesta manifestação artística de linguagem, mesmo diante de um material sócio-histórico, nos vemos diante do indizível que cruza as palavras, instituindo um uso próprio da língua em que há uma constante invenção, como é de costume nas criações rosianas.

> Havia mais de três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda — no religioso e no civil, tinha as alianças, as certidões. Se prezava de ser de família bôa, homem que herdou.

> Com regular dinheiro, junto com seus aforros: descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva. Adivinhara aquele lugar, ali, viera, comprara uma terra, uma fazenda em quase farto remedeio; dono de seus alqueires. E botara também uma vendinha resumida, no Ão — a única venda no arruado existente, com bebidas, mantimentos, trens grosseiros, coisas para o diário do pobre. (ROSA, 1984, p.23).

O que assume na determinação da natureza da linguagem é que a relação entre linguagem e sociedade não é uma relação em que uma determina a outra, mas de interação entre elas, em que uma se refrata na outra, num sistema de influências.

No enredo,Soropita quer dominar o aspecto espaço-temporal com o fito de garantir seu prazer e sua felicidade com Doralda. De fato,

> (...) Soropita não percebe que esse poder é ilusório e que se encontra, na verdade, sob a ditadura da aliança do corpo e da imaginação. Parece-lhe, ao contrário, que, por meio desta aliança, está livre para só ter prazer, sem sombra de dor, sem sombra de morte. Assim, Soropita imagina – pensa – o prazer, pois a imaginação, desligada da realidade, parece obedecer a seu poder, à sua vontade, e não pode ser interrompida pela vida real, “sem perigo nenhum” (ARAUJO, 1996, p. 513).

Ainda que o tema do enredo esteja centrado em uma relação erótico-amorosa, o trecho evidencia o caráter social a que se refere. Trata-se de um ambiente rural, em que Soropita assume uma condição social de destaque e, nela, acredita ser imbatível.

> Chegava a casa, abria a cancela, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa. A felicidade é o cheio de um copo de se beber meio-por-meio; Doralda o esperava. Podia estar vestida de comum, ou como estivesse: era aquela onceira macieza nos movimentos, o rebrilho nos olhos acinte, o nariz que bulia — parecia que a roupa ia ficando de repente folgada, muito larga para ela, que ia sair de repente, risonha e escorregosa, nua, de de dentro daquela roupa. Estavam deitados; um cachorro latia em alguma parte; Soropita tinha suas armas, o revólver grande debaixo da cama, o oxidado, o “crioulo”, ou a automática, debaixo do travesseiro. (ROSA, 1984, p.25).

Posto tratar-se de linguagem poética, esta se configura em um entre-lugar em que a representação conjuga constantemente conjunção e disjunção, ou seja, se parte de uma fundamentação social, também se coaduna às formas expressivas da interioridade humana.Pelas vias da poiesis rosiana, a casa pode também ser

entendida como refúgio da interioridade.Desse modo, a repetição da palavra “casa”, regida por diferentes preposições, indica uma gradação que corresponde à segurança do protagonista.

> De agora, feliz de anjos de ouro no casamento, com Doralda, por tudo e em tudo a melhor companheira, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelonge. Mas, o manso de desdobrar memória — o regozo de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido — isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. Que fora bom, quem fora. — “Você vai, Soropita?” — “Vou, demais.” Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro. (ROSA, 1984, p.29).

Ao associar o significante ao significado, o discurso poético também adota o movimento dialógico em direção à alteridade na medida em que busca e considera a relação solidária entre estes dois planos de expressão que, no caso de Soropita, corresponde, em seu aporte discursivo, à aproximação sensível com que define seu lugar de prazer e alegria, ou seja, em casa com Doralda.

Para além da idealização do objeto amado, Soropita passa a rever, reconstruir, reescrever sua história, seu relacionamento com Doralda, paralela e inversamente à história de Dalberto. Uma vez mais, é esse “outro” que baliza sua identificação e os valores anexos a sua condição de ex-jagunço.

> Entra em cena Dalberto, antigo amigo de Soropita, e seu amor pela prostituta Analma (...). Sua decisão de viver com ela assinala nova especularidade concernente ao casal protagonista, acrescida de um dado básico: Soropita o desaconselha inicialmente, sem perceber que se desvela, denegando sua experiência de forma indireta (...) A novela enfoca o misterioso fascínio dos homens por prostitutas, seus *saberes* e enigmas. No caso, a coragem demonstrada ao mudar de vida, deixando muitos por um só, gera um sentimento de eleição no companheiro; contudo, ao romperem intercâmbios alheios e vários, despertam também o questionamento perturbador: o que eu sou para (ela) o “outro” (PASSOS, 2000, p. 74) (grifo da autora).

Essa projeção às avessas, contudo, permite, ainda que de forma reticente, uma visão mais contextualizada, logo mais objetiva, do contexto e origem do protagonista. Conforme já pontuado, as referências ao rádio e à sua suposta ligação com o governo que, por sinal, ele não negou, não só o contextualiza, mas ao enredo como um todo, trata-se do período histórico do Estado Novo.

Conforme pontuado pela filosofia da linguagem

> O signo é criado por uma função ideológica precisa e permanece inseparável dela. A palavra, ao contrário, é neutra em relação a qualquer função ideológica específica. Pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa. (...). Toda refração ideológica do ser em processo de formação, seja qual for a natureza de seu material significante, é acompanhada de uma refração ideológica verbal, como fenômeno obrigatoriamente concomitante. (BAKHTIN, 1992, p. 37 -38).

Desse modo, podemos entender que há no enredo um paradigma histórico-ideológico construído a partir da caracterização do personagem Soropita, a saber: ex-jagunço, cicatrizes oriundas da violência, armamento em condição imediata de uso, posse financeira sem origem objetivamente esclarecida, fora a performance de alteridade indicando seu contexto social genético.

> Dalberto, que agora o olhava com aqueles olhos muito abertos, o modo rompido e fingindo de aspro, de se vexar, aquela simpatia de cachorro. Mas que, quando lhe agradeceu, depressa desconversou:
> — Ora, se diz, que: quem nasceu em debaixo do banco, nunca chega a se sentar. Mas agora eu melhorei — ah sou capataz de comitiva...
> — Bom. Ainda vão vendendo zebú?
> — Quase não. O bicho morreu de preço, os zês... (ROSA, 1984, p. 41).

Os signos somente surgem e podem existir dentro da interação social, adquirindo significação dentro de uma realidade material e concreta. Eles admitem em si índices de valores que refletem e constituem os sujeitos que os utilizam e a realidade social por onde são utilizados.

Visto que o ser humano, na medida das necessidades, adapta-se a situações, e com isso vai se reinventando, é no estabelecimento de relações sociais que o grupo social têm seu repertório, suas formas de discurso na comunicação socioideológica.A partir dessa relação, define-se a posição do sujeito em enunciados correspondentes a dada esfera da comunicação discursiva.

Observe-se, nesse caso, as variações das formas do nome do protagonista – Soropita, Surrupita, Surupita, com alterações fonéticas próprias do caráter de oralidade da interação com o amigo.Declinam-se, por intermédio dessas variações, as várias facetas do protagonista, sua subjetividade com toda a complexidade que ela comporta.

> Demorou para tornar a falar, em desconversa. Sabia pensar, tomar conta de si. No contempo, sua cabeça mesma o tirava para outro lado, qualquer assunto; gostava de pôr os olhos no verde. E tocava-o, a surdo, uma sombra de desgosto, que nem meio aviso, má coisa por vir, sem dessa poder renovar memória, mas mal desesquecida. Respondia às perguntas de Dalberto: — O rio? É nove léguas por lá, descambando a Serra. Mas, neste tempo de frio, nunca tem peixe... (ROSA, 1984, p. 50).

Tal qual a sombra plotiniana que Rosa propõe como epígrafe da inteira obra, a narrativa representa a dinâmica, o processo de conhecimento e de possível solução da identidade.

Diferentemente, contudo, do neoplatonismo atribuído a Plotino, Soropita contempla o mundo, mas esta apreciação, embora valorosa, não ecoa em seus pensamentos sempre receosos tanto pelo passado quanto para o futuro. Essa relação espaço-temporal que o envolve, requer e, ao mesmo tempo, recua, são as configurações mais amplas de sua historicidade, logo de sua real identidade. No enredo,

> Desde início, o personagem é visado e descrito como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência: viagem interna no tempo, que se desenvolve paralelamente à viagem exterior, que percorre o espaço da estrada real, palmilhada pelo cavalo. O que há de essencial e de comum a essas duas viagens, é a repetição: tanto num caso como no outro, trata-se de um itinerário várias vezes percorrido e familiar (PRADO JR., 2000, p. 179).

Durante as viagens, o que, para o protagonista, se torna inaceitável, mas da qual não há como se subtrair, é o repertório de signos que se direcionam a ele, independente de sua vontade como sua vida pregressa assim como de sua companheira.

> Ali, pela porta do corredor, Doralda vinha, não vinha. Ele não queria que ela o notasse inquieto; não perguntasse. E ele tinha também de se sentar: ficando em pé, sentia o sem-jeito de não ir logo lá dentro, no natural que seria — já que não estando cansado, e assim tão de-casa nos modos... Sentava-se, mesmo antes d'o Moura e do Zuz tomarem lugar. Aqueles do Ão, sempre moles, todos num desvalor de si, de suas presenças. Gente sem esforço de tempo, nem de ambição forte nenhuma, gente como sem sangue, sem sustância. Tudo que acontecesse ou não acontecesse em roda, esses boiavam a fora uma distancinha e voltavam para se recolar, que nem ruma de cisco em cima d'água. (ROSA, 1984, p. 55)

As personagens de Guimarães Rosa padecem do sentimento ruidoso da existência, a dor de ver a vida em suas alternâncias entre o ápice dos sonhos e as profundidades dos pesadelos constituídos em gestos humanos se aparenta à própria imagem pendular – *Dão-Lalalão*, das oscilações possíveis inerentes à vida.Desse modo, os movimentos de pensamentos e sentimentos de Soropita indicam constantemente a dinâmica da vida em elementos e seus opostos.

Os índices de duplicidade que o comportamento de Soropita apresenta condizem com as viagens que constrói: a “real” a caminho de casa e de Doralda, e a imaginária nos regressos ao seu passado assim como ao da companheira. Nesta oscilação entre o que é e o que pensa ser, o protagonista não consegue ver nos outros valores positivos tanto quanto não vê em si próprio.

Mesmo em face do encontro com o amigo de longa data, seu pensamento desliza entre polos antagônicos, entre a estabilidade conquistada e possíveis abalos. Em seus devaneios há uma carga simbólica em que o personagem se apresenta em um conflito constante. A despeito, contudo, da elaboração de processos mentais atormentados por inquietações diante da vida, Soropita metaforiza um universo tecido por encontros, acontecimentos e cenas de autenticidade do próprio viver humano em sua efemeridade, principalmente diante da condição não raro avassaladora da paixão.

Diante desse movimento de aproximação e afastamento, não há como desconstruir a perplexidade diante do extraordinário a não ser por uma reestrutura do olhar e do ver-se.

> Quando se é tomado por Eros, o olhar torna-se inaugural, primevo, primordial, original e originante. Ver e perceber o que se mostra importante — a aceitação da vida como mistério inesgotável, fundamentada na presença do mito do amor.
> Mirar e ver o mundo misturado, sem antagonismos excludentes, composto de contrários não contraditórios; somente na tensão de luz e treva pode-se ver. (LUCCHESE, 2011, p. 95).

O que se pode entender das aflições do protagonista se insere na perspectiva de que, em seu entendimento, ainda não se efetivou a concepção de que o corpo não é o contrário de alma e o espaço das emoções, tampouco, não possa ser o lugar de acontecimentos originários.

> Não, enganado não. Nem não queria prosápia, essas delicadezas de amigo, e nem Doralda tinha ordem de querer saber a respeito se ele vinha passando bem ou abalado, nem perguntar... Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado. Idiota, não. Mas, então, que ficasse sabendo, o Dalberto. Ali, de praça, sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo só está por sempre valendo é no desfecho de um falar e gritar o que quer! (ROSA, 1984, p. 65)

O protagonista, ao relacionar Eros e posse, em sua pretensa soberania, não atina para a negação, por sinal intensa, de si mesmo. Considere-se, contudo, que

> Soropita e Doralda já viveram, já experimentaram, já conheceram o abismo da noite obscura da alma, parafraseando os versos célebres de São João da Cruz. Eles se escolheram porque similares, porque reconhecidos, um dentro da outra, estão dentro de uma estrada de necessárias transformações. Por isso, eles todos “dalalalam”, como sugere o próprio enigmático título da obra, ou seja, estalam, crepitam, como línguas de fogo e como impacientes e ansiosos peregrinos do sertão. (D’ANGELO, 2006, p. 293 – 294).

Na insistência em rememorar o que é desagradável, Soropita demole as fronteiras entre prazer e dor, realçando, desse modo, a própria condição do ser-estar no mundo.

> — Mas você não conheceu ela assim, não ambicionou assim? De que foi que você gostou nela, Dalberto?
> — Um não gosta dos enfeites nem das roupas! Admiro de você me referir isso, Surupita...
> — A bom, não firmei, não queria contrariar... Agora, por explicar o pouco melhor, relevando o que não for de minhas palavras... Por um exemplo, Dalberto, só estava achando, assim: você se amasêia com a Analma, vai com ela p’ra o fundão do Abaeté, bota ela no diário do trabalho, cuidando de casa, tendo filho, naquela dura lida do sempre... Mesmo por bem, não duvido, que ela queira, que ela apreceie isso... Aí, você não tem receios de que ela então fique sendo assim como uma outra pessôa boçal, se enfeiando até, na chãíce, com perdão pelo que digo, e você acaba desprazendo, se enjoando?... (ROSA, 1984, p. 72)

De maneira reversa, o questionamento de Soropita sobre a possibilidade de fracasso na relação amorosa de Dalberto mostra, na reciprocidade do diálogo, o sentido antropológico de processo pelo qual o homem se constitui enquanto consciência no auto-reconhecimento, pelo reconhecimento do outro, numa relação de alteridade. Afinal,

> (...) os outros não sondam minhas entranhas nem meu coração; não me julgam com base no que sinto, mas na minha maneira de reagir ao que sinto. O homem não é, portanto (ainda) aquele que, no segredo de si mesmo, consegue a todo momento a vitória sobre si mesmo; é aquele cujas paixões, à vista de todos, são proporcionais à causa que as produz e à situação que as sucinta (LEBRUN, 1987, p. 21).

Os outros não me veem como e o que eu sou, me veem como representação daquilo que tanto eu como eles construímos coletivamente. Como já colocado poeticamente "de perto ninguém é normal"[16]. É na "distância" social que nos normalizamos.

> Soropita se levantou, alto, avante. Dalberto também. Aí era como se eles estivessem se abraçando, no despedir para uma bôa noite, os olhos e modos de Dalberto aquietados: Surupita auxiliando, regrava tudo garantido, aquele amigo ajuizado, em grande, com a coragem de tú-tigre e dedo pronto em dez gatilhos, ideias, a mais o governo de uma fama — que todo o mundo muito tremia só de meio nome dele escutarem! (ROSA, 1984, p. 72)

Com a inquietante e contraditória postura característica do ex-jagunço, Dalberto também passa de inconveniente a "amigo ajuizado". A condição íntima do personagem – pensamentos e sentimentos, revelam quão oscilantes são os afetos e desejos em suas inter-relações, excetuando-se Doralda.

Não obstante essas contradições, a busca de significação para o amigo indicializa a sua própria busca de sentidos. O conflito entre motivos, em verdade, revela a luta entre valores contraditórios que se desencadeia no terreno da ideologia do cotidiano. A oscilação entre a irritação e o bem querer em relação ao outro é, na verdade, o mesmo movimento interior que Soropita abriga.

> (...) é nessa relação com o outro que adquirimos consciência de nós mesmos, a intersubjetividade precede logicamente a subjetividade: é no reconhecimento do outro diferente do eu, mas que o reflete, que os indivíduos se constituem em sujeitos. A constituição do sujeito se realiza, portanto, num jogo de reflexividade comunicativa. (MARTINS, 1990, p. 18).

O protagonista, nestes termos, vive no limite da compreensão racional do mundo, ao mesmo tempo em que mergulha em um plano intuitivo da descontinuidade, sem atentar o fato de que a alteridade é fundamento da identidade.

[16] VELOSO, Caetano. Vaca profana. In: Álbum Totalmente Demais. Gravadora Philips Records, 1986.

> Soropita não estava bem, o princípio daquele dia mareava-o mal num dramar. Os assuntos, tantos; e a ida do Dalberto era capaz de sempre ser um rumo de tristeza, de pressentimento; quem sabe era a derradeira vez que estava encontrando aquele bom amigo. Os passopretos que sarapiavam, rodeavam a casa com seus gritos, felizes fixos, só é que o negrume de asas, como esses roubam nas plantações. A fôgo-apagou retomando o constante chamado, ia falar assim o dia a dentro, toda cristã; e, mais perto, o cúo prolongado das pombas-de-casa, feito um agouro. (ROSA, 1984, p. 81 - 82)

Nos momentos não aprazíveis em casa, Soropita se coloca em analogia com a natureza, atribuindo-lhe sentidos condizentes com seu próprio estado de espírito. “Com o sofrimento, ao ser forçado a encarar a realidade de frente e sem qualquer enfeite da imaginação – forçado a aceitar a morte como condição mais íntima do seu ser” (ARAÚJO, 1996, p. 518 – 519), Soropita precisa se desligar de si para se reencontrar.

O protagonista, entretanto, debate-se com uma “força” interior que traduz o pendor introspectivo que o caracteriza, e da mesma forma com que interage com o contexto sertanejo em sua vida como um todo, quando adoentado, recapitula também seu estado físico em analogia com a natureza, ressignificando-a de forma particular.

> Todos cavaleiros, chegando de galope, uma meia-dúzia. Que é que podia, que havia? Era a gente do Dalberto. José Mendes, os outros. O preto Iládio, logo ele. Perguntavam pelo Dalberto. Porque tinham vindo: porque o Dalberto ficara de sair do Ão, de volta, tarde-noite, e não chegara no Azêdo até de manhãzinha. Mas como podiam ter se desencontrado? (ROSA, 1984, p. 83)

Quando em uma interação social mais ampla, o protagonista se põe em desconforto como no caso da paixão do amigo por Analma. O fato dessa situação de Dalberto ser indefinida, em seu devaneio transfere a mesma situação para sua relação com Doralda. Desse modo, na narrativa,

> No plano das personagens, tudo se equivale: Doralda e Analma, Soropita e Dalberto, os vizinhos de um e os companheiros de tropa do outro, o cavalo Caboclim do matador e a mula Moça Branca do jovem, a cegueira capaz de identificar, misteriosamente, o doador generoso e a cegueira que não percebe a doação incondicional da amada, a potência garantida pelas armas, mas instável ante o apelo do sexo, a inveja dos brancos ante a presumida potência sexual dos negros e a submissão desses ante a prepotência armada daqueles (BORDINI, 2007, p. 105).

Assim, em uma espécie de autotortura, Soropita traduz sua insegurança sob a forma de ciúme doentio por Iládio, temeroso de que este pudesse ter sido “freguês” de Doralda. Nestes termos, o negro é transformado em mal, entendido, em sua fantasia, como ação objetiva que viola sua liberdade e potencializa sofrimento e desespero, ainda que existente apenas em sua imaginação.

> No fundo de seu coração, Soropita quer achar o bonito no feio, a alegria na tristeza, a luz no escuro, a alma no corpo, o céu na terra. Mas erra o caminho. (...) Assim, de início, em sua vontade de poder, Soropita precisa do segredo. Na verdade, é o segredo que lhe assegura o poder sobre os acontecimentos, sobre a vida, sobre a alma. (...) É o segredo que lhe assegura, igualmente, a honra, a aparência diante daqueles do Ão (ARAÚJO, 1996, p. 514).

Diante do descompasso entre o ser e o parecer, o protagonista não excede a visão de si sobre as coisas e a vida. Não se efetua a exotopia que possibilita ser responsivo, logo dialógico, já que não investe na sua extra localização em relação ao Outro.

> — “Honra é de Deus, não é de homem. De homem é a coragem!...” Meteu galope, porcos e galinhas se espaventaram. Um galopadão, como zoeira de muitos. Olhou para trás: dos baixos do riacho do Ão, só uma neblina, pura de branca, limpas por cima as nuvens brancas, também uma cavalhada. Morria, que morria; mas matava. Se o preto bobeasse, matava! E dava um murro na polpa da coxa, coxa de cavaleiro dono de dono, seu senhor! Seus dentes estalavam, em ferro, podiam cortar como uma faca de dois lados, naquela cachaça, meter verga de ferro no negro. — “Me pagam! Apouco, isto... Me paga!...” Rei, rei, o galopeio do cavalo, seguro de mãos. No céu, o sol, dava contra ele — por cima do sol, podia ir sua sombra, dele, Soropita, de braços abertos e aprumo, e aos gritos: — “Ajunta, povo, venham ver carnes rasgadas!...” Carnes de um e de outro, o que Deus quisesse, ele ou o preto... Morrer era só uma vez. (ROSA, 1984, p. 86)

Mediante os devaneios e consequente desequilíbrio, os processos mentais são aguçados, em detrimento das ações, a tal ponto que Soropita se deixa conduzir pelas diretrizes fantasiosas da imaginação, misturando abstrações secretas e realidade.

Diante do descompasso entre interioridade e social, quantas verdades e enganos se escondem em uma só existência, sem a representação da ‘fala’ uns dos outros, fazendo ruir o próprio tecido da vida?

Ao não encontrar a pauta adequada para cada dia, a vida se torna ininteligível. Apenas quando nos julgamos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, considerando o que é transcendente à nossa própria consciência, levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem e sua recíproca.

MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM *DÃO-LALALÃO*

Conforme pudemos verificar na subjetividade de Soropita, sua performance é marcadamente introspectiva. Há um conflito constante entre a realidade e os devaneios. Nestas oscilações, os diálogos são transversados por pensamentos quase sempre não condizentes com as cenas enunciativas a tal ponto que o protagonista, ao mesmo tempo, dialoga e faz das ideias um redemoinho vivo.

Diante da carga simbólica que reveste os personagens, o viver humano em sua busca pela satisfação e felicidade é envolto pelo universo mítico, característica marcante da obra de Guimarães Rosa, em uma linguagem articulada de modo inusitado, mas igualmente polifônico mesmo quando nos deparamos formalmente com enunciados.

Se a enunciação, enquanto instancia mediadora, nos permite adentrar o conteúdo a partir de vários planos de expressão, em Rosa, considere-se este atributo potencializado quando se trata do narrador poético que abre um novo horizonte de sentido para o sertão e as *persona* que nele se situam.

Se, de um modo geral, a linguagem propicia a expressão simbólica das experiências de vida, o autor mineiro, ao tomar como ponto de partida o modo de expressão do homem do sertão, comunga tanto o local ao universal como propicia, na urdidura conotativa de suas criações, formas indizíveis fora do contexto poético apresentado.

> É nesse conjunto de experiências humanas que se institui a *enunciação literária*, justamente a encenação do próprio jogo da linguagem, a encenação das pessoas que falam. A enunciação, nesse caso, desdobra-se em uma pluralidade de “eus” e “tus”, que se

> relacionam numa cadeia enunciativa assumidamente representada. Estabelece-se não apenas uma relação entre interlocutores reais − o autor empírico, aquele que escreveu o texto, o leitor que toma o texto para ler −, como também entre interlocutores ficcionais – o narrador, o narratário (aquele a quem o narrador se dirige textualmente), os personagens, além de figuras textuais como o autor e o leitor implícitos, resultantes das estratégias adotadas pelo autor do texto. (WALTY, 2005, p. 139).

No caso específico de *Dão-Lalalão*, ao nos reportarmos ao contexto enunciativo do enredo, temos tanto enunciados como enunciações com o predomínio do primeiro em função das características marcantes de sujeito discursivo Soropita. De todo modo, ainda que tenhamos, como veremos, uma linguagem articulada sobremaneira em pensamentos, o ser que neste se pronuncia também se constitui pela linguagem enquanto sujeito de uma enunciação, só que com traços peculiares, embora não se possa perder de vista que, como assevera Benveniste (2016), a linguagempossibilita a subjetividade na medida em quesobrepuja as formas linguísticas apropriadas a sua expressão.

A categoria de pessoa, nesse caso, também se mostra essencial para que a linguagem se tome discurso, principalmente ao considerarmos, para além do âmbito poético ou exatamente por isso, uma realidade semiótica cuja complexidade singulariza particularidades de sentimentos, aspirações e, principalmente, conflitos inerentes às múltiplas situações humanas.

> Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achêgo, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. (ROSA, 1984, p.13). (grifos nossos)

O trecho em questão se apresenta enquanto enunciado visto que não apresenta qualquer interlocução. Com ação enunciativa centrada no comportamento de Soropita, se estrutura em 3ª. pessoa – *esporreava, tenteava-lhe*, com estes verbos no pretérito imperfeito.

Ao optar por este tempo verbal, a ação ratifica um dos aspectos que marca o modo de ser do protagonista, o hábito, a própria interação com o animal reforça este costume, mas também o controle sobre uma situação. Afinal, “ele usava como matéria de sustentação dos devaneios arquitetados muitos retalhos do

passado verdadeiro, porém só aquilo que lhe dava gozo seguro e o confirmava nas suas regras" (RONCARI, 2007, p. 118).

A ambiguidade que marca a obra de Rosa, em *Dão-Lalalão* se exacerba quanto ao protagonista.

> (...) e Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado, cano curto, que não raro ele transferia para o bolso do paletó. No coldre, tinha ainda um niquelado, cano longo, com seis balas no tambor. Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas**,** que ele jamais largava de si. . (ROSA, 1984, p.14). (grifos nossos)

Novamente, com uso de enunciados, o texto segue descrevendo o protagonista em seus devaneios. De igual modo confirmativo, os tempos verbais são situados em tempos pretéritos – *transmitia, acostumara, transferia, tinha, confiava*, que o ex-jagunço teima em rechaçar não obstante a manutenção de traços supostamente passados.

O sujeito Soropita, a partir dessa abordagem enunciativa, recebe tratamento referente ao período de selvageria vivido que, mesmo negado, sobrevive - *Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas*.

Independente de sua nova condição, a persistência de traços de outrora no presente mostra a existência de uma intersubjetividade implícita advinda do contexto sócio-histórico em se situa como o atesta o enunciado - *Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso.*

> Do povoado do Ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir — segunda, quarta e sexta — por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao Ão, no dia seguinte, a repetia aos outros. Mais exato ainda era dizer a continuação ao FraquilimMeimeio, contador, que floreava e encorpava os capítulos, quanto se quisesse: adiante quase cada pessôa saía recontando, a divulga daquelas estórias do rádio se espraiava, descia a outra aba da serra, ia à beira do rio, e, boca e boca, para o lado de lá do São Francisco se afundava, até em sertões. (ROSA, 1984, p.14 - 15). (Grifos nossos)

Não obstante a continuidade dos enunciados, temos, por meio de discurso indireto, o relato de cenas enunciativas - *por escutar a novela do r*ádio, e, principalmente, de oralidade.

De fato, temos a enumeração de cenas enunciativas inauguradas pela presença do rádio que, na novela, funciona como suporte da palavra vocalizada - *a divulga daquelas estórias do rádio se espraiava*, logo intersubjetiva visto que o ato comunicacional se dá no momento de sua enunciação.

Na verdade, as viagens do protagonista tendo por meta esse diálogo, se configuram também, e mais uma vez, em "caminho em busca de palavras", e, visto que as viagens rosianas conotam existências, a transitoriedade dessas palavras pode ser lida como rotas para o devir humano.

> Doralda, sua mulher, nunca pedira para vir junto. O mimo que alegava: — "Separaçãozinha breve, uma ou outra, meu Bem, é a regra de primor: tu cria saudade de mim, nunca tu desgosta..." Desconfiança dela, sem bases. Quisesse o acompanhar, ele fazia prazer. (ROSA, 1984, p.15). (Grifos nossos)

Embora com início formatado enquanto enunciado e a voz pertencer ao narrador/personagem que usa a 3ª. pessoa - *Doralda, sua mulher, nunca pedira para vir junto*, há, na continuidade, aparentemente, a instauração de um actante – Doralda, porém estamos diante uma enunciação reportada visto que a cena, de fato, corresponde às reminiscências de Soropita.

Ainda que haja uma primeira pessoa - *Separaçãozinha breve, uma ou outra, meu Bem*, seguida de 2ª. pessoa, seu interlocutor - *tu cria saudade de mim, nunca tu desgosta*, na verdade a cena se afigura um simulacro uma vez que simula objetividade, mas também subjetividade.

No caso, o efeito operado é de subjetividade, pois, além de se situar no pensamento de Soropita, retrata a relação amorosa entre os protagonistas.

> O quarto era de paredes fortes, tranca na porta, ele tinha a chave na algibeira. A rapariga, da primeira vez, pegava na mão dele, via a aliança, brincava de a rodar. Piscolha, perguntava: — "Bem, tu é sério casado? Com quem?..." Ele fazia com a cabeça que sim, vexado. Gostava de principiar estando assim, sem nem ânimo para alto responder, sem encarar a rapariga; desse modo ouvia melhor real sua voz, respirava o poder de perfume que ela usava. Mas a rapariga o apertava, queria porque queria: — "Qual é a graça dela, de tua mulher? Fala! Divulga p'ra mim quem ela é..." E ele ia

> respondendo, tinha de dar respostas; homem, aquela rapariga sabia pôr a dizer. De então, a safada surpresa, o que ela exclamava: — "*Sucena?* A *Sucena*? Mas, essa?! Ah, pois conheço, Bem. Conheço, inteira: é da gandaia! A pois, vou te contar..." (ROSA, 1984, p.31 - 32). (Grifos nossos)

A despeito de fazer parte das reminiscências reais ou supostas do protagonista, texto está formalmente articulado como enunciação uma vez que apresenta actantes – Soropita e prostituta, com espaço deliberado - *O quarto era de paredes fortes, tranca na porta, ele tinha a chave na algibeira. A rapariga, da primeira vez, pegava na mão dele*, e tempo enunciado a partir das ações verbais.

Se os enunciatários estão definidos objetivamente, assim como o espaço, o mesmo não ocorre em relação ao tempo, que se apresenta debreado – *pegava, perguntava, fazia.*De igual modo, temos

> Derradeiras vezes, vinham trazendo aquela zebuzama, só de touros do Triângulo — que iam sendo entregues devendidos, p'r' aqui e p'r'ali, comercial. Junto com os zebús, traziam também burrada, burros de bôa cria, de Lagôa Dourada, Itabira de Mato Dentro;chegavam embarcados, em Cordisburgo... — "Foi em 32**?"** **—** 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo. Adeus, zebuada! . (ROSA, 1984, p.39) (grifos nossos)

Composto por enunciados e enunciação debreada, o trecho faz referência à identidade dos interlocutores enquanto vaqueiros.Os enunciados são marcados pelos tempos verbais no passado – *vinham, iam, traziam*, com espaços referidos enquanto alhures - *touros do Triângulo, de Lagôa Dourada, Itabira de Mato Dentro, Cordisburgo.*

As enunciações, por sua vez, estão debreadas quanto ao tempo - *— "Foi em 32?" — 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo*, e os actantes, assim como o espaço, estão subentendidos, quais sejam, os actantes são Dalberto e Soropita e o espaço, o caminho para Ão.

Guimarães Rosa, em sua força poética, articula e ressignifica o capital literário, fomentando profundos rearranjos da linguagem sertaneja mineira, transferindo-a do regional para o universal, ao tratar seus habitantes como seres humanos, sem perder suas identidades culturais.

> Dalberto falara com um riso apressante, sabia que o jogo Soropita reprovava, não gostava de malparar. E, de inesperado, deteve a mula. — "Vou dar p'ra você, ia me esquecendo. Você aprecêia uma

> boa arma..." Era um revólver 41, em capa. — "Ganhei, por nove partidas, de um gaúcho, da xarqueada do Lé. O nome aí, de *Quaraím*, é o de um lugar na terra dele — o revólver é reiúno, foi dos da Polícia de lá. Aqui esta caixa de balas; no mais, munição dessa não se encontra difícil, é igual..." Olhava para Soropita, querendo que ele com o oferecido se alegrasse. Soropita era o amigo que ele mais prezara: corajoso como um lufo de ventania, e calado, calado. Perto dele, sempre tinha o surdo palpite de que podia aprender alguma coisa (ROSA, 1984, p.41) (grifos nossos)

Nesse caso, temos tanto enunciados como enunciação. Trata-se ainda do encontro de Soropita com o amigo Dalberto, a caminho de Ão.A enunciação tem os dois como actantes, mas somente Dalberto se pronuncia - *Vou dar p'ra você, ia me esquecendo. Você aprecêia uma boa arma*. Soropita, nesse caso, é o interlocutor. Embora não se pronuncie, podemos considera-lo como enunciatário em função da amizade recíproca existente. Ademais, o silêncio do protagonista se coaduna tanto ao modo de ser sertanejo quanto ao fato de estarmos diante de um texto poético.

Orientado pelo devaneio, Soropita tem predileção pela rotina e quando algo se apresenta de improviso, a sua primeira tendência é suspeitar de algum erro, ainda que improvável. De temor em temor pelo passado, Soropita não consegue se colocar por inteiro no presente.

Considerada esta oscilação espaço-temporal,o protagonista oscila severas vezes; quando se desloca espacial e temporalmente e, quando situado, suas ações estão desarticuladas do contexto presente.

> — Pensei que tu hoje tinha me escopado, Bem: que nem vinha mais, tivesse fugido com alguma mocinha do Andrequicé...
> E punha a cabeça meio para trás, os olhos quase fechados, um sorriso sem se abrir. O Dalberto, como se mandado por ela, olhava também para Soropita**.** Só o JõeAguial contestou:
> — Não é capaz! Juro na vez dele... Eu pago pelo compadre**...** (ROSA, 1984, p.60) (grifos nossos)

Desta feita, com enunciações cujos actantes são Doralda - *— Pensei que tu hoje tinha me escopado, Bem: que nem vinha mais, tivesse fugido com alguma mocinha do Andrequicé...,* e JõeAguial - *— Não é capaz! Juro na vez dele... Eu pago pelo compadre...*

A instauração do espaço é a moradia em Ão, que não é enunciada, mas inferida pela presença de Doralda e a de tempo no presente asseverado pelo uso de deixis – *hoje*.A cena enunciativa é intercalada por enunciados - *E punha a cabeça*

meio para trás, os olhos quase fechados, um sorriso sem se abrir. O Dalberto, como se mandado por ela, olhava também para Soropita, com uma marcação temporal em um falso pretérito – *punha, olhava, contestou*.

No que diz respeito à Doralda,

> Guimarães Rosa se recusa a fazer "uma inversão pura e simples, em que a prostituta 'redimida' encarnaria o mais puro amor, e em que o ex-jagunço encontraria a paz e a plenitude nesse encontro, (...) Na relação de Doralda e Soropita existe "um contraste violento, conflitante, entre, de um lado, a beleza do amor declarado de Soropita e Doralda – sob o paradigma do *Cântico dos Cânticos* (...) e, de outro lado, o risco do desconcerto desse amor. Risco perceptível apenas nas ações de Soropita, pois Doralda em nenhum momento da narrativa demonstra qualquer sentimento de medo ou desconfiança em relação a Soropita, ou a possibilidade de os moradores do Ão descobrirem seu passado de meretriz. (ANTUNES, 2013, p. 21 -22)

Desse modo, nos escritos rosianos, Doralda é a ênfase do erotismo envolvente, aquela que usa os artifícios femininos que permitem uma ressignificação das relações de poder instituídas no sertão mineiro por meio da representação de mulher.

> Soropita não olhou ninguém, se sentou: deu, de doer, com o cotovelo na quina da mesa. Do que se desnorteava. Ah, mal saíra por um instante, e a conveniência se atrapalhava, logo que ele não estava ali, de vigia que nem boitouroquerenciado em chão mexido, garantindo, com sua vontade de dono. Semjuízo de mulher — essas poeirazinhas no ar, ao quando brisbrisa! Doralda... Doralda oferecia mais café; ela não cria neste mundo, nos perigos? — "Arte, que me vou, em meus agoras, compadre, comadre..." — o JõeAguial pisando no tempo, s'embora, se despedindo de vez, de chapéu. Hora de outras coisas começarem, nada não se podia impedir. Doralda não tinha culpa... (ROSA, 1984, p.62) (grifos nossos)

A predominância é de enunciados, com a ocorrência única de enunciação — *"Arte, que me vou, em meus agoras, compadre, comadre...",* cujo actante é JõeAguial, com tempo e espaço presentificados, logo em uma enunciação enunciada.

De resto, temos a imbricação de narrador e protagonista dividindo o discurso entre fatos e devaneios que, agora, incluía Doralda e sua receptividade para com os visitantes - *Semjuízo de mulher — essas poeirazinhas no ar, ao quando brisbrisa! Doralda... Doralda oferecia mais café; ela não cria neste mundo, nos perigos?*

Em seus receios pelo passado, Soropita idealiza Doralda como pureza absoluta, negando, desse modo, sua história, a de ex-prostituta. Diferente do marido, contudo, a protagonista, em nenhuma passagem do enredo, nega seu passado e vive o presente integralmente. Assim, enquanto Soropita nega sua historicidade, Doralda a reformula sem perder de vista sua condição subjetiva.

> — Me deixa ir coar mais café, Bem...
> Doraldasaíu. Ela estava desinquieta? E nisso o Dalberto restava macambúzio tristonho. Soropita não entendia de si nem de ninguém, como o coração dele batia.
> — Surupita, o que você falou... Hã, você acha que eu acertava em me casar com a Analma**,** o que você pensou, no caminho, que me disse?.. (ROSA, 1984, p.68) (grifos nossos)

Composto por enunciações, a interlocução põe como sujeito discursivo Dalberto em suas dúvidas de caráter amoroso.

Iniciado pela fala de Doralda - — *Me deixa ir coar mais café, Bem...,* o texto traz um questionamento do amigo de Soropita - *Hã, você acha que eu acertava em me casar com a Analma*, mas a melhor resposta a ser dada fica apenas no pensamento do protagonista - *Soropita não entendia de si nem de ninguém, como o coração dele batia.*

De fato, dentre as possíveis explicações para tanto está a ausência do diálogo, peça fundamental para a construção de conhecimento de si e do outro, cuja estrutura é necessariamente plurivocálica. Nestes termos, Dalberto está mais próximo de entendimento de sua subjetividade que Soropita. Nestes termos,

> (...) Dalberto passa a ser o espelho do protagonista, representa seu inverso; defrontando-se com o dilema do amigo que, ao contrário dele, “expunha o escondido”; inconscientemente começa a rever e reconstruir a sua relação com Doralda, bem como sua própria visão do sexo. O outro contribui para a “constituição do sujeito”, reconstituição de Soropita. (KUNTZ, 2008, p. 237)

Os estudos discursivos mostram que, através da observação dos mecanismos enunciativos presentes na fala, é possível alcançar diferentes modos de apropriação do sistema da língua e de estabelecer a singularidade do sujeito no discurso. Nesse sentido, os índices pessoais na enunciação têm o atributo de especificar, dentro das regularidades que suportam a categoria de pessoa no discurso, as singularidades de cada sujeito na relação discursiva com o outro.

Desse modo, considerando os devaneios e insegurança do protagonista, se evidencia que, quanto mais ele foge da interação com outros pelas vias dos segredos, mais enriquece o quadro das suspeitas e consequente desconforto diante de ocorrências rotineiras.

> Ao enquanto o Dalberto dizia aquilo, lá na Rua dos Patos em Montes Claros, o que podia estar fazendo a Analma, com que homens —; nisso o Dalberto não pensava, não via; se visse, na ideia, havia de estar padecendo. Como se, agora por agora, Doralda não vinha, ele Soropita ia ver, ela estava no quarto do Dalberto, na cama, já toda sem roupa, estava de todo o ponto esperando, mengável, mas ao ver Soropita muito se espantava: **"**Aí eu pensei que era p'ra eu ficar, Bem... À vez tu não queria, p'ra obsequiar teu amigo? A pois, não era?..." (ROSA, 1984, p.70 - 71) (grifos nossos)

O texto apresenta notadamente enunciados em que é difícil delimitar a narração da fala do personagem em função da interioridade intensa que marca o enredo. Em seus devaneios, Soropita mescla Analma e Doralda visto que, mesmo não conhecendo Analma, a descreve tal qual se infere das ações de Doralda quando prostituta - *Ao enquanto o Dalberto dizia aquilo, lá na Rua dos Patos em Montes Claros, o que podia estar fazendo a Analma, com que homens*.

Em função destas fantasias, não é possível atribuir com objetividade nem o actante visto que os limites enunciativos estão mesclados - *Doralda não vinha, ele Soropita ia ver, ela estava no quarto do Dalberto, na cama, já toda sem roupa, estava de todo o ponto esperando.*

Entre devaneios e sonhos, o protagonista almeja sobretudo,

> a presença de Doralda, o regresso à casa, são pontos cardinais de uma "paz poderosa" que vem da carnalidade do desejo, da sua não-censura e, ao mesmo tempo, da sua perspectiva de certeza final. A reescrita do desejo em Rosa coincide com um desejo que solicita uma adesão mais comprometida com a realidade, com um desejo – carnal e espiritual – que, fora da lógica dicotómica, não é obstáculo, nem limite, mais profundidade para que tudo seja perfeito (D'ANGELO, 2006, p. 298 – 299)

demonstrando, desse modo, os medos, mas também anseios inerentes a todo ser.

> Suspo, Soropitasaía ao pátio. Rehavia de obsequiar os companheiros do Dalberto. Todos esses, malmente à espera, reparando em tudo, solertes rapazes. E o preto Iládio, o negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura. Estava sem a espingarda — para que precisava de espingarda? Truxo o olhando de riba, com aquela bruta perfilância, que grolou: — "Eh, Surrupita!..." — e de um lanço estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia a

> envergadura dos braços. O olhar atrevidado. E falou uma coisa? — falou uma coisa — que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias... (ROSA, 1984, p.83 - 84) (grifos nossos)

Ápice dos pensamentos conturbados do protagonista, o trecho relata, por via de enunciados, a visão distorcida de Soropita sobre os outros, particularmente Iládio.

Com em todos seus devaneios, a construção textual tem ação pretérita uma vez que está relacionada ao seu passado e ao de sua mulher Doralda – *saía, Rehavia, Estava, grolou, estendia, falou.* A oposição a Iládio está relacionada a um pretenso encontro de Doralda com "um negro" que teria tido intensa relação sexual com ela.

As fantasias do ex-jagunço sugerem sua inclinação garrida para o mando e o domínio que, neste caso, se confunde com honra e desagua em visão tanto de ciúme quanto de preconceito. De fato, em sua interação com o grupo do amigo Dalberto, Soropita, ensandecido pelo ciúme, deixa cair uma de suas máscaras.

O caráter beligerante do protagonista se exacerba tanto em violência quanto ao desejo de virilidade cujo imaginário é deslocado em hostilidade com o negro Iládio que, em sua fantasia, poderia ser mais viril que ele.

> Sobre então, chegava no arruado, em frente da venda: a animalada reunida, quadrilha de cavalos, os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles. Ahá, uah, Soropita, ele te atira... Mas que me importa?! Freou. Riscou. Um azonzo — revólver na mão, revólver na mão. O preto Iládio, belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...
> — Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...
> Ele declarou. Mas o preto Iládio exclamava, enorme — um grito de perdão! — rolava de besta abaixo, se ajoelhava:
> — Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção... (ROSA, 1984, p.86) (grifos nossos)

Composto por enunciados e enunciações, o texto retrata a ocasião quando Soropita ameaça o negro, qual seja, o ápice da narrativa, em que são congregados o passado do ex-boiadeiro e o seu presente, agregados ao ciúme que sente por Doralda.

Nos enunciados temos a voz narrativa em que descreve o contexto/espaço da comunidade age de forma descontrolada - *os vaqueiros já montados, iam saindo, todos armados, o preto Iládio no meio deles, O preto Iládio, belzebú, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno!.*

É o desgoverno de Soropita, que até então dissimulara sua agressividade, tentando fixar raízes. Nesse instante, o recém-patriarca surge duplamente armado - *Freou. Riscou. Um azonzo — revólver na mão, revólver na mão*, vociferando contra Iládio, ameaçador - *Tu, preto, atrás de pobre de mulher, cheiro de macaco...,* deflagrando assim uma ordem em declínio.

Ato contíguo, são instauradas as enunciações cujos actantes são o protagonista e o preto Iládio - *— Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!..., — Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate*. Com tempo no presente – *Apêia, tem, Tou, peço*, com o espaço já tendo sido enunciado - *em frente da venda*.

> Na imaginação de Soropita, “o negro não estava falando como gente, roncava e corria de mãos no chão, esfamiado, sujo de terras e de folhas...”. E, ainda, o que era pior, imaginava-o no quarto com Doralda. Imaginava a união de corpo e da alma. “(...) não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: Doralda! Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O preto se regalava, no forcejo daquele violo, Doralda mesmo queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado – e o que via: o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso... (ARAÚJO,1996, p. 516).

Conforme podemos ver, fora o ciúme, Soropita delirava e, nesse sentido, Rosa pontua uma identidade do sujeito-Soropita em consonância tanto com o sertão como, e principalmente, com a condição jagunça. Nestes termos, a relação amorosa dos protagonistas, em sua complexidade, beira os limites do desvio do sentido humano visto se caracterizar como um jogo de contradições entre as imposições de normas sociais e os ideais de harmonia e prazer.

Por esta via de reflexão, Soropitatransgride a lógica conservadora e, ao fazê-lo, assume um preço: os limites para a fruição plena de sua relação amorosa com Doralda.

O FEMININO EM *DÃO-LALALÃO*

Em seu plano geral, a via escritural rosiana, desafiadora da efervescência do usual estado caótico do inconsciente, abraçou enigmas, acalentou imaginários e alimentou delírios e desejos. Em específico, traçou, com ambivalência e suas nuances, perfis de personagens como Soropita e seus sentimentos e atitudes tão contraditórios quanto pertinentes a qualquer ser humano.

Em *Dão-Lalalão*, temos estruturado poeticamente o desejo e sua complexa rede de caminhos obtusos e itinerários cifrados com o primor da linguagem tecida em convergências de oposições via de regra irredutíveis.

No enredo, temos de forma enfática a perspectiva do protagonista Soropita que, em sua relação amorosa com Doralda, sua esposa, vive de modo conflituoso a união da sensualidade com a afetividade. Doralda, por assim dizer, é a gênese, o percurso e a meta dos devaneios do protagonista.

> O universo de *Dão-Lalalão* é o sertão mineiro, alegoria e ficção da existência, de seus rasgos sociais, históricos e metafísicos. A temporalidade é determinada pela presença do rádio, através do que Soropita ouve a novela (onde as grandes paixões e os grandes desejos são curiosamente representados no estádio mais extremo e instintivo). A novela no rádio não significa apenas uma referência temporal, que reafirma a colocação histórica do relato, mas uma alegorização do espaço da memória na vida do protagonista. “A memória de Soropita está cheia de lembranças terrenas” e, como na novela do rádio, essas imagens deturpam o desenvolvimento claro, límpido da existência dele e de Doralda, porque são associados ao nível do instinto, do passado angustiante e mórbido, de uma infelicidade que pode levar até a morte (D’ANGELO, 2006, p. 292 – 293)

Doralda, desse modo, se configura o feminino que, a despeito do contexto sertanejo e patriarcal, não só subsiste como fomenta prazer e distúrbios que transversam pensamentos e ações de Soropita. Doralda, Dola, Dadã, Garanhã, Sucena, a protagonista, ex-prostituta, é a base que sustenta os fantasmas de Soropita, seu cônjuge.

No universo erótico-amoroso rosiano, considere-se que

> Se as personagens-meretrizes mantém destino e “ofício”, muitas procuram alterar os seus, aguardando resposta a uma carta de amor, no desvio de vários anos, ou passando a viver com um companheiro a serviço da demanda amorosa. Em Rosa, essas estórias ganham, às vezes, pequenas passagens; outras, se revelam pilares fundamentais da narrativa, como Doralda, de "*Dão-Lalalão*", que abandonam a prostituição para se casar (PASSOS, 2000, p. 71).

No texto, temos a natureza, humana e telúrica, fundamentada a partir da potencia erótica, porém a despeito da costumeira e alegre conjunção da alma e do corpo, a relação amorosa entre Soropita e Doralda tem aspectos conturbados na mente e no espírito do ex-jagunço, mesmo com a dedicação afetuosa da companheira.

Há, de outro modo, uma visão menos idealizada de Doralda. Diante da intensidade da representação do elemento erótico e, em especial, da força atrativa entre os protagonistas, mola propulsora dos devaneios do ex-jagunço, Rosa, com a ambiguidade que lhe é característica, abre a significação do enredo para outros aspectos.

> Doralda não mente, diz Soropita. Mas o discurso sobre a cocaína, tema mais que turvo, começa de maneira estranha: “Experimentei só uma vez, só duas vezinhas”. O texto indica a existência de “brejos” no interior da espontaneidade de Doralda: talvez ela não conduza necessariamente à norma, talvez ela contenha o germe da dissolução. A relação entre Soropita e Doralda transforma-se na oposição entre *dever* e *prazer*, relação que Soropita interioriza e que estrutura o seu devaneio, que marca a sintaxe tensa da estória “mesmeada em sua cabeça (PRADO JR, 2000, p. 183) (grifos do autor)

De fato, visto de forma panorâmica, o tratamento destinado a Eros por Rosa compreende sensibilidade e intelecto harmônicos e condizentes com ações socialmente valorizadas. Em outras palavras, Eros se emparelha à sublimação,

> O termo sublimação, como tanto outros conceitos em psicanálise, foi emprestado da física e significa a transformação do estado sólido para o estado gasoso da matéria. Essa é uma imagem perfeita do que ocorre na sublimação, quando o estado de concretude das paixões – que querem possuir, fundir, devorar, matar, aniquilar... – se transforma numa outra expressão, mais leve que o ar, que é a expressão simbólica desses mesmos desejos. (KHEL, 1987, p. 482)

Em face de todo o fascínio de Soropita diante dos meneios sedutores da mulher, a tão sonhada união, de fato, não se realiza ou, quando muito, se realiza parcialmente, o que faz com que a relação amorosa dos protagonistas se dirija para uma dissociação do eros rosiano, qual seja, a comunhão corpo-alma.

Ainda que vejamos em Doralda um movimento de ascensão transformadora, é Soropita que, ao mesmo tempo, desafia a ordem vigente se casando com uma prostituta e se mantem imerso nos valores sociais, aglutina à paixão o ciúme, os segredos e a violência destemperada a que se entrega como no confronto com Iládio.

Soropita se mantém em estado de devaneio praticamente ao longo de todo o texto. Com um narrador onisciente que, mesmo quando cede a palavra para o protagonista, tem os limites de suas enunciações tênues, o que cria um clima onírico em que as abstrações do ex-jagunço, com o intuito de fugir do seu passado e da sua esposa, cria imaginariamente outro percurso histórico, com o intuito de inventar outro passado que caiba nas suas fantasias e satisfaça sua vontade imperiosa.

O protagonista, como nos outros textos de Corpo de Baile, também se localiza num contexto de deslocamento onde articula no campo da memória e da imaginação natureza, sentidos, pessoas e eventos, sempre pelo viés de Doralda.

Com sensibilidade aguçada, os sons, cores e cheiros da natureza participam das ilusões do protagonista. Nesse sentido, ele percorre dois caminhos, o da vida presente e o dos pensamentos e devaneios. Como podemos perceber no texto acima, um caminho se mistura ao outro visto que, com a força de seus sentidos, Soropita recupera os elementos ausentes, atribuindo-lhes valores consoantes com sua visão de mundo também oscilante.

Essa alternância entre presença – ausência indica incompletudes tanto de uma como de outra e a tentativa ilusória de ressignifica-las.Essas formações ilusórias expressam um desejo que justifique a relação amorosa com Doralda que, “ao se apaixonar por Soropita, não hesitou em deixar o bordel para acompanhá-lo, também nunca renegou sua atividade pregressa, reconhecendo que gostava do que fazia (...). E, para mortificação do marido, orgulhava-se do reconhecimento de sua competência como mulher-dama das mais apreciadas e procuradas” (MENESES, 2008, p. 261).

Todos os sentidos de Soropita estão voltados para Doralda: a captura pelo olhar. Diante dessa percepção sensorial exacerbada, Soropita e Doralda presentificam tanto fascínio quanto possessividade, o que, por si só, indica o desequilíbrio que transversa o ser de Soropita.

Soropita sequer cogita a vida sem Doralda. Nessa relação, explicitamente dependente, o movimento pendular dos devaneios do protagonista vai dele para ele mesmo, não há alteridade, tudo se reduz a uma apreciação "côncava" da companheira.

> Todos no Andrequicé a obsequiavam, mostravam-lhe muito apreço, falavam antenome: "Dona Doralda". *Doralda*era formoso, bom apelativo. Uma criancice ela caprichar: — "Bem, por que tu não me trata igual minha mãe me chamava, de *Dola*?" Dizia tudo alegre — aquela voz livre, firme, clara, como por aí só as moças de Curvelo é que têm. O outro apelido — *Dadã* — ela nunca lembrava; e o nome que lhe davam também, quando ele a conheceu, de *Sucena*, era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece. (ROSA, 1984, p.14).

O erotismo poético no enredo é pulsante, no sentido mesmo de dinâmica vital, comanda os devaneios, os sentimentos e as escolhas do protagonista Soropitae contrasta com o passado incerto e obscuro dele em oposição ao de Doralda, claro, aberto e notadamente dialógico.

Doralda, por sua vez, não substituiu uma vida por outra, permaneceu em sua caminhada, não nega sua história, aprendeu com ela, enquanto prostituta, a ser mulher e se propôs a ser a contraparte de Soropita.

> Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-boa e manjericão-miúdo na roupa lavada, para exalar, e gastava vidro de perfume.
> (...)
> Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco-do-mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro: — "Sou sua mulher, Bem, sua mulherzinha sozinha..." A cada palavra dela, seu coração se saía. (ROSA, 1984, p.17).

Doralda é a base que sustenta o relacionamento com Soropita, mantém aceso o fogo da paixão, através do seu apelo erótico. Sendo assim, o desejo, a

atração sexual e o amor ardente alicerçam o casamento, mas o marido, mergulhado em fantasias, se aparta da consciência e mergulha em sua realidade psíquica.

A psicanálise, ao refletir sobre os pensamentos, as fantasias, as escolhas e os diferentes comportamentos humanos, traz um de seus conceitos fundamentais: o de Pulsão que pode ser pulsão de vida (Eros) e de morte (Thanatos), e ambas com a mesma origem, a sexual.

Na conjunção erótica e disforme dos protagonistas,

> A carnalidade, parece sugerir Rosa com esse personagem, não deve ser interrompida, a dimensão "noturna" da alma deve ser aceita, vivida, amada como ponto de arranque da própria humanidade. O "eros" platônico é superior à poesia, mas em Guimarães Rosa, o eros precisa, ao contrário, da forma narrativa ou da estética para poder liberar-se das impurezas que deturpam o desejo de totalidade (D'ANGELO, 2006, p. 297)

Se os devaneios e inseguranças transversam os dias do ex-jagunço, na intimidade do casal, a relação problemática do sujeito-Surupita com a paixão encontra guarida na solidez de Doralda.

> Mas, quando estavam deitados em cama, Doralda repassava as mãos nas grossas costuras, numa por uma, ua mão fácil, surpresas de macia, passava a mão em todo o corpo, a gente se estremecia, de cócega não: de ser bom, de ânsia. Mel nas mãos, nem era possível se ter um mimo de dedos com tanto meigo. Toda mulher gosta de espremer espinhas e cravos, tomar sorrateira conta de corpo de homem, da cara do homem. Doralda o respeitava: — "Um dia eu deixar de gostar de você, Bem, tu me mata?" "— Não fala tontagem, coisas com ponta..." — ele quase zangava. — "Então, Bem, não truge cara pra a tua mulherzinha, você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode dar em mim." Nisso não havia de pensar. Doralda parecia uma menina grande; menina ajuizada. Nunca estava amuada, nem triste. "Nunca um pensamento dela doeu em mim... Nunca me agrediu com um choro falso..." Uma mulher emburrada, que suspira, era coisa desgraçável: tinha visto, as de outros, quase todas; sina sem sorte, um se casar com mulher assim. Ela, Doralda, não: ela já vinha de olhos livres, coração contente. (ROSA, 1984, p.20).

As contradições do protagonista podem ser melhor entendidas ao termos em vista o postulados freudianos. Freud pondera que há duas questões vitais sobre o mundo psíquico do ser humano: Ou seja, Soropita, ao temer irrevogavelmente os passados – seu e de Doralda, de fato está centrado no que a psicanálise chama de

“ego”, cuja gênese abrange, sinteticamente, a realidade exterior e, com a qual, ele não interage em sua amplitude.

> Mas um certo receio Soropita devia também às mulheres, um respeito esquisito, em lei de acanhamento. A lá vinha tanta gente bem-arrumada, com todo luxo, bons trajes caros, sapato novo, gravata fantasia, coisas. Não queria que o achassem caipirado, jambrão. Aí então ele se produzia razão de desculpa: ia greste, não fazia a barba, não mudava roupa — preferia se mostrar assim, por seu querer, senhor de altos farrapos. “...P’ra ver se elas não me querem; é melhor, volto, fico sossegado... ” — se dizia. (ROSA, 1984, p.27).

Visto que a ambiguidade é um dos principais recursos para se cultivar o desejo, Soropita pode ser descrito um sujeito desejante, cujos devaneios mostram mais um traço da imprecisão característica do personagem, qual seja, em função dessas contradições, Soropita tem episódios inconclusos de sua vida, o que basicamente torna seu estado conflitivo fora de alcance de uma solução.

> A já na outra noite, ele se prezava de tudo, são de aço, aquela felicidade. Só muitos meses, adiante, a quebra de moleza quis voltar, mas que não foi grave. Ao que ele teve, para se salvar, no instante, a ideia de invenção de imaginar e lembrar as coisas impossíveis, mundo delas; e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orêlhas, como ela sabia — muito ditosamente que tudo se passou. A partir dali, nunca teve mais nenhum rebate (ROSA, 1984, p.29).

Também como fio condutor para clímax do enredo, o personagem Iládio representa o ápice do exercício imaginário de Soropita em seus devaneios e segredos. Assim, vincular o pensamento do protagonista ao imaginário implica designar aquilo que se relaciona com a imaginação, qual seja, com a faculdade de representar coisas em pensamento, independentemente da realidade, tal qual o faz Soropita.

O volume de abstração a que se entrega o ex-jagunço relaciona-se também com o conceito de imaginário no sentido lacaniano, uma vez que se caracteriza como o lugar do eu por excelência, com seus fenômenos de ilusão, captação e engodo.

Posto que a realização de desejo se emparelhe ao núcleo da ilusão, a única ponte para representar a cena imaginária a fatos reais seria a relação transferencial. Desse modo, no contexto das cadeias associativas a partir das quais os significantes Izilda / Doralda, negro / Iládio passam a designar, ora por analogia

ora por contiguidade, o pesadelo da insuficiência amorosa, estão postas as representações de ódio, vingança e irracionalidade de Soropita.

> Mas ele mesmo escapulia escote de toda recordação de desagrado. Vida de um é caminhar por fora, beira pasto, só no traço de obrigação. Com menos, se chegava. Doralda já devia de estar atentando nessa demora de hoje. Um cheiro de moitinha de-vez de mata-barata. Ali não dava, mata-barata, só nas campinas altas, nos "alegres". Ou grão-de-galo; mas não era tempo. Soropita com as costas da mão se asseava o rosto, a cicatriz do queixo o acabrunhava. Volta de viagem, a gente está sempre suoso, desconfortado... Doralda era um consolo. Uma água de serra — que brota, canta e cai partida: bela, bôa e oferecida. A gente podia se chegar ao barranco, encostar a boca no minadouro, no barro peguento, amarelo, que cheira a gosto de moringa nova, aquele borbotão d'água grogolejava fresca, nossa, engolida. . (ROSA, 1984, p.51).

Ressalvas à parte delirante do protagonista, no fluxo dos pensamentos de Soropita se aloca o alcance lírico das sensações e das evocações vinculadas à imagem da esposa. Na analogia com a natureza em sua condição dadivosa, o protagonista recupera o registro afetivo da figura de Doralda.

Em seu estado desmensurado de paixão, contudo, Soropita oscila entre o vazio e o infinito. Ex-jagunço, homem forjado na valentia do sertão, o protagonista apresenta uma irracional, inconcebível, intimamente poética forma de designar Doralda. Ainda que delirante, sua paixão pela companheira também se define como um perene e insolúvel desafio de ser feliz.

Na celebração afetiva do amor recíproco, o que, para além e aquém dos desatinos, podemos ver a legitimidade e a fecundidade do amor humano que, em Rosa, invariavelmente, é consagrada enquanto fenômeno universal.

> O coração tão pesado, ele podia encostar a cara na crina do animal. O Dalberto não tinha culpa... Mas, por que tinha vindo, tinha aparecido ali, para o encontrar como amigo, para vir entrar em casa, tomar sombra? E já estavam quase à porta. Fosse o que fosse, nada mais remediava. Mesmo enquanto, não podia se entregar àquele falecimento de ânimo. Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levara? . (ROSA, 1984, p.52).

Na contradição que marca os pensamentos de Soropita, seus receios acerca do passado de Doralda provocam desprazer e conturbações na consciência

do vaqueiro. Diante da possibilidade de ser desonrado, Soropita não consegue interagir de forma coerente nem com o amigo Dalberto.

A forma ciosa com que age em relação ao passado da mulher indica que as normas sociais, com suas moralidades, são leis que nem mesmo a vida amorosa pode revogar.

> Encarados pelo ângulo da moral, as práticas e ideias sexuais que não se conformam aos padrões morais vigentes são considerados vícios, pois os seus contrários, os padrões, são tratados como virtudes. O vício possui três sentidos principais. Em primeiro lugar, é dispositivo habitual para o mal (aproximando-se, neste caso, do pecado); em segundo lugar, é uma tendência ou impulso reprovável, incontrolável, decorrente de uma imperfeição que torna alguém incapaz de seguir sua destinação natural; é defeito (e, neste caso, se aproxima da doença). Mas, em terceiro lugar, significa depravação e, neste mesmo sentido, vício é diretamente sinônimo de gosto ou prática sexual reprovados pela moral e pela sociedade (CHAUÍ, 1991, p. 118).

Soropita, ao se casar com uma prostituta, no civil e na igreja, frise-se, desafiou as normas sociais, mas encontra dificuldades em abrir mão tanto de sua honra socialmente construída como do prazer que Doralda, e não outra mulher, lhe propicia.

As ações de Soropita denotam um mecanismo mental de defesa contra ideias que, ao mesmo tempo, são incompatíveis com o seu eu e com o seu grupo social, não obstante a opção em viver uma grande paixão com Doralda. A essa rejeição pelo que ele e a companheira representam denomina-se recalque.

Entre o prazer com Doralda e o desprazer por Doralda, Soropita se reprime ou é reprimido em função do grande valor que atribui à sociedade.

> Doralda apareceu.
> Doralda em chegar — dava boa-noite: as palavras claras, o que ela falava, e seu movimento — o rodavôo quieto de uma grande borboleta, o vestido verde desbotado, fino, quase sem cor — passando, e tudo acontecendo diferentemente, sem choque, sem alvoroço, Doralda mesma seduzia que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluto — homem inteirava a certeza de que ela vinha com um sério de alegria que era sua, dela só, que se demonstrava assim não era de coisa nenhuma por suceder nem já sucedida, nem por causa das pessôas que ali estavam — e um bem-estar que se sobejava para todos; Soropita, no momento, nem sabia por que, perdeu o tento de vigiar como eles dois se saudavam, se o Dalberto e ela trocavam com o olhar algum aceno ou acerto de se reconhecerem (ROSA, 1984, p.58).

A amada o espera, os amigos são bem recebidos, o prazer se instaura. Soropita, por algum tempo, deixa de ver em Doralda-Dalberto uma representação hostil. Neste momento, tanto a alucinação do desejo como o temor pelo passado dão trégua para um dos poucos momentos de sociabilidade do protagonista.

Momento passageiro colocado pelo narrador visto que, ainda que fora do delírio, o passado de Doralda, qual fantasma, aguarda o momento de se expressar. Soropita quer o prazer, é regido pelo seu princípio, mas anterior a este há a compulsão à repetição em sua relação com a realidade exterior que lhe impõe restrições e, por conseguinte, um parcial desencanto.

> Doralda regrava a mêsa, com um préstimo muito próprio, seguro. Valia ver como ela era, como cuidava. Tinha uns brincos muito grandes nas orêlhas, as orêlhas descobertas, o cabelo preto e liso passando alto, por cima delas, prazer como eram rosadas. Pousava, no se sentar, a fofo, sem esparrame, e quando levantava, ia à cozinha, aquele requebro de quadril hoje parecia mais avivado, feito de propósito. O Dalberto a admirava. Agora, o Dalberto entendia por que ele, Soropita, tinha escolhido de se casar. Doralda sacudia a cabeça fingindo uma dúvida ou um sestro — tudo dava a entender, a gente via que ali havia mulher — parecia que estava fazendo cócegas no rosto da gente, com seu narizinho, mesmo seu rosto. . (ROSA, 1984, p.59).

O fascínio por Doralda não muda, Soropita quer ser reconhecido como amado, se orgulha diante do amigo da mulher que possui, embora esse estado seja formal, ou seja, corresponde ao aspecto social da vida que Soropita não consegue deter por muito tempo.

De fato, se o princípio de realidade fosse componente da relação Soropita-Doralda, a satisfação do companheiro não seria tão flutuante visto que ele teria realmente renunciado tanto à condição jagunça como teria entendido a renúncia da esposa da vida de prostituta. Sem estes requisitos, os devaneios de Soropita indicam que ele não assimilou que “a renúncia parte não da negação do desejo, mas do contato com ele e da constatação da impossibilidade de sua realização plena” ((KHEL, 1987, p. 472).

> Doralda encarava sem vergonha nenhuma o Dalberto, como era possível o Dalberto persistir embobado em si, assim? Ou só se pensava que ele Soropita estava envidando de falso? O modo de Doralda fumar era com sainete, ela se mostrava possível, como definia, como sorria. Mas que ela estava obedecendo a um antes-de-

> prazer forte, que se engrossava no ar, que trazia as pessôas mais para próximo uma das outras. Seguia os olhos de Dalberto e Soropita, sempre. (ROSA, 1984, p.66).

Se Soropita devaneia em relação a si e a Doralda, ela não apresenta os mesmos aspectos. Soropita não se fascinou por Doralda, foi fascinado por ela, o comportamento da esposa indica quem e como ela é. No reencontro com Dalberto, fica clara a ambiguidade constituinte de Soropita, dividido entre o medo de que o amigo encontrasse o passado de sua esposa e a dureza/valentia dele próprio.

Soropita quer ocultar que escolhera uma ex-prostituta para esposa e não atina que essa decisão se constitui em subversão da ordem social que dita regras quase sempre em dissonância com a essência humana.Doralda, contudo, tem a solidez feminina, Soropita, de outro modo, vive na incerteza que consome, inviabilizando quaisquer interações sociais.O controle que Soropita pensa, ou supõe, ter sobre a sua vida e de Doralda mostra o quanto está preso ao seu mundo, à sua pessoa, embora, de algum modo, “existe nesta prisão, mais forte que suas muralhas, a vontade de liberdade, de ar, de luz” (ARAUJO, 1996, p. 513).

> Sério, nunca tivesse sido dum riso, como ele pegava-a pela cintura, puxou-a, ela era dele. — “Faz assim não, Bem... Eu não posso...” — assanho que ela bichanou em seu ouvido, colada. Daí, também sem se rir, se voltava para o Dalberto: — “Eu é que sou a moça branca dele...” Soropita em soberbas se alegrando: de ver a que ponto Doralda queria que o Dalberto notasse o quanto ela dele e ele dela se gostavam. E que no olhar do Dalberto luzia uma admiração, a meio inveja. (ROSA, 1984, p.68).

A sensualidade de Doralda, ao mesmo tempo em que embaraça, deslumbra. Desse ponto de vista, ela é, simultaneamente, seu veneno e seu antídoto, qual seja, apesar da ideia de nomadismo que se aloca na pulsão, sua satisfação é imperativa, o que explica o fato de que, mesmo diante de todos os devaneios e sua decorrência o desprazer, Soropita não questiona a permanência de Doralda em sua vida.

> Revendo sutil a espécie de tremor, que Soropita, forte, conseguia moderar. Com todo o súbito, que ele mandou:
> — Doralda, agora tu tira a roupa...
> Doralda caminhou para a cômoda: ia abreviar a luz do leo-cádio.
> — Não, não. Eu quero até muito esclarecido. Tira tua roupa, certo. Nunca te vi nua total, de propósito.
> — Pois, Bem, tiro.

> O ar de Doralda tomou vaidades. Em suave no ligeiro dos dedos, se via sua satisfação. Saíu do vestido. Sempre mesmo de pé, se abaixou, tirou um depois o outro sapatinho. (ROSA, 1984, p.74 - 75).

Sob o fascínio da antecipação erótica que o comportamento de Doralda suscita, Soropita se aventura na fantasiosa possibilidade da experiência plena. Aventá-la, contudo, é falacioso.Visto que nenhum objeto corresponde à totalidade da exigência pulsional, o que pode ocorrer é tão somente uma satisfação parcial, o que implica insatisfação cujo estado é permanente no ser humano.

A petição de Soropita para Doralda demonstra que suas fantasias se situam no princípio do prazer que comanda a busca da satisfação por meio da ilusão. A produção de fantasias, atividade submetida a este princípio, é afastada das exigências do mundo externo e, como tal, se insere no bojo de uma relação íntima com meta à sedução.

> “— Mas você não sente falta daquela vida de dama?...” “— Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” “— Com o preto Iládio, você esteve?” “— Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...” “— Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?” “— Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” (ROSA, 1984, p.77).

O diálogo a respeito de erotismo, prostituição, desemboca em preconceito, devaneio e violência. Entretanto, se Doralda, como já afirmamos, é dialógica, aberta à interlocução, Soropita verbaliza parcialmente, quando o faz.

> Desfeito o pacto de silêncio, a franqueza da moça assusta Soropita que volta a abrigar-se nos devaneios (...). Apagar etapas da existência da amada revela a tentativa de priorizar o princípio de prazer sobre o de realidade. Além da pureza, só possível no Imaginário, pois o passado persiste. Soropita precisa do verbo. E a “prova” de amor se verifica no acordo de Doralda quanto à mudança virtual para o Campo Frio: “(...) Vou, demais” (PASSOS, 2000, p. 76).

Preâmbulo para o clímax do enredo, a figura de Iládio é construída como mal a ser extinto, forma e fundo dos devaneios do protagonista que pode ser designado por uma palavra: ciúme.Iládio, para além do flagrante preconceito racial de Soropita, fruto da mentalidade colonial brasileira, é eleito como cerne dos desconfortos do vaqueiro.

> Esteja o ciúme em sua forma competitiva, projetada ou delirante, há sempre um movimento do sujeito em busca de um sentido para seu desconforto interno, que ele não consegue explicar. E como contar histórias é um hábito do homem, uma forma de organizar e apreender o mundo, então ele cria uma história que o ajude a dar um sentido e, principalmente, satisfazer os desejos que o assolam. (NUNES, 2015, p. 33).

São vários os fatores que alicerçam o ciúme, no caso de Soropita, um dos motivos é a inclemência. A mulher, tida como posse, participa da proteção à sua "propriedade", questão que tem por base o machismo social.

> Bafejava. Não podia saber. Não podia perguntar a Doralda, Doralda respondia que não estava. Por que, então, o corpo da gente não obedecia à vontade da cabeça, sempre e em tudo por tudo — como devia de ser: as partes, deviam de estar sempre sentindo e fazendo, com prazer de mocidade, o que a gente mesmo quer. Não ter dôr. (ROSA, 1984, p.79).

Os devaneios que caracterizam o pensamento do protagonista, quando em face da figura de Iládio, se exacerbam e ganham a feição definitiva do ciúme. Diferentemente do importante papel que o ciúme exerce no início do desenvolvimento do sujeito – como no caso da infância – e na gênese de sua sociabilidade visto que proporá a interação com o outro, no adulto e, mais propriamente, no personagem, o temor da perda manifesta a tensão arrematadora do enredo sob a forma tanto de preconceito quanto de prepotência por um difuso sentimento de distinção.

Sua obsessão é tamanha que somatiza, qual parafrênico ou hipocondríaco, o ciúme sob a forma de doença real ou imaginária, qual seja, transfere os pensamentos aturdidos do mundo externo – Iládio – para parte de seu próprio corpo. Relacionado a esse despeito amoroso,

Fruto das inquietações mentais e afetivas de Soropita, este busca na explosão violenta de ciúmes um sentido para as contingências através de signos para serem interpretados de acordo com suas fantasias.

> A repulsa inicial de Soropita por Iládio, na manhã seguinte, depois de uma noite cheia de fantasias, delírios e revelações sobre o passado de Doralda, converte-se em um profundo e incontrolável ódio. Este é outro momento de enorme tensão narrativa, e a violência, ao contrário da imaginada na noite anterior, por ser dirigida ao negro,

> não se restringe à dimensão da fantasia, mas converte-se em ação. (FORTE, 2009, p. 14)

É a prioridade do princípio do prazer em detrimento do princípio da realidade em que, por um desvio de vereda, desemboca na parte mais árida do labirinto que é a alma humana.

> Entre as aspirações de satisfação total das pulsões e a satisfação que a vida nos permite, há um excedente de energia que não obtém descarga – um excedente de excitação que não se aquieta porque não encontra o que o satisfaça plenamente. Quais os destinos desse excesso da energia que constitui a matéria-prima das paixões? Um recurso da psique para lidar com o excedente de energia que não pode ser descarregado – que não obtém repouso – já se incorporou ao repertório do senso comum: a repressão. Dela só se tem notícia quando é malsucedida. A repressão bem-sucedida não deixa traços. A malsucedida deixa os sintomas, tentativas canhestras da psique de dar expressão ao que não pode ser dito, de trazer à luz o que está mantido, à força, na obscuridade (KHEL, 1987, p. 480).

Os devaneios de Soropita não tem relação com o afeto nem com o desejo, mas sim com as ideias às quais ele os associou. Em sua auto-repressão, o vaqueiro não atina para os perigos que constrói para sua liberdade, principalmente a que cobra coerência entre o eu e o objeto ou pessoa fonte de prazer.

> O cavalão branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. Não esporeava, a bem dizer. Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. A presença de Doralda — como o cheiro do pau-de-breu, que chega do extenso do cerrado em fortes ondas, vogando de muito longe, perfumando os campos, com seu quente gosto de cravo. Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real. (ROSA, 1984, p.87).

Com a estrutura de repetição dos devaneios de Soropita, a existência de um ponto nodal que, ao longo da narrativa, se delineia, indica tanto as circunstâncias sócio-históricas quanto as contingências de natureza erótica-sexual, mas principalmente abriga as formas soberanas do inconsciente em sua demanda enquanto lado sombrio da alma humana e face tenebrosa das profundezas do ser.

O embate entre o Soropita que desafia a ordem social para viver uma grande paixão e o Soropita encurralado por esta mesma ordem se desdobra no Soropita-ser humano que vive acorrentado aos sintomas simbólicos de um conflito psíquico recalcado.

Ressalvas inclusas, em nosso entendimento, o protagonista não se coloca a altura de si mesmo nem enfrenta seu destino, até porque sua ação foi apenas de expressão, não de conteúdo, este se insere em seus devaneios transformados em desatinos. De igual modo, destino e conflito não se coadunam uma vez que o conflito nasceu de alegações imaginárias. Para “fatalidade” ou “necessidade externa”, entendemos subjetividade socialmente construída. Por esta via de reflexão, a condição de “reconhecido, decifrado e assumido” corresponde uma totalidade tão delirante quanto os pensamentos de Soropita.

Como usualmente ocorre nas obras rosianas, também em *Dão-Lalalão* a questão não é fechada sobre os desdobramentos das intempéries do protagonista. De fato, o deslocamento necessário não emerge no texto, a modificação interior não ocorre - Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio.

Ao enunciar - Soropita olhava a estrada-real, a que real o narrador está se referindo? Diante do imbricamento narrador-Soropita, resta a questão: o que é real para o vaqueiro? Esse ‘real” é de Soropita ou do narrador? De um ou de outro, considerada a profusão de insensatez ou, se quisermos, do estado caótico da realidade psíquica do personagem, posto estarmos diante de uma estrutura ficcional, pode ser entendido como imanência à representação e, como tal, inacessível à simbolização, ainda que no contexto de opacidade que define a obra literária como um todo e, em particular, a poiesis de Guimarães Rosa.

LEITURA DE *BURITI*

Noites do sertão é composto por duas novelas: '*Dão-Lalalão* (o devente)' e '*Buriti*', que têm em comum a sensualidade se sobrepondo a convenções e preconceitos e dominando totalmente o homem e a mulher. É o terceiro dos volumes em que foram divididas as histórias originalmente publicadas em *Corpo de Baile*

“*Buriti*”, título e palmeira, simboliza tanto o contexto erótico do texto quanto o personagem IôLiodoro. No erotismo do texto, a palmeira do *Buriti* é um elemento fálico, com toda sua imponência. Tanto como abrigo quanto como grandiosidade, *Buriti*

entrelaça as performances de todos os personagens, com suas diversas perspectivas a seu respeito, o que lhe confere a condição de ser múltiplo.

Tal multiplicidade corresponde, conforme severas vezes reiterada pela crítica, à linguagem em Rosa. O próprio sentido narrativo do texto vem dessa vontade poética em buscar por uma primordialidade das coisas e das palavras.

O empreendimento linguístico operado por Rosa em *Buriti* se dá por meio da mescla de impressões de fundo sinestésico – sonoras, tácteis e visuais – que se conformam ao discurso, imprimindo-lhe um tom representativo tanto em relação aos barulhos de insetos, pássaros, aves e animais e ao rumor das águas quanto às subjetividades de Miguel e do Chefe Zequiel em particular, mas marcante também de outros personagens em suas interações com aquele meio.

Esta notação afetiva na caracterização do lugar confirma o trabalho poético original rosiano no que se refere ao destaque que, como de uso, o autor ressalta vivamente efeitos sonoros como o “cucubo da coruja”, “o regougo da raposinha”, “o vozejocrocaz do socó” e revelam a peculiar sensibilidade sonora tanto dos personagens como do cenário por excelência em sua obra como um todo, o sertão mineiro.

É a partir dessa postura rosiana que a presença majestosa da palmeira em “*Buriti*” funda a trama que se desenvolve na *Fazenda Buriti Bom*, pertencente a IôLiodoro, viúvo que sai durante a noite para se encontrar com mulheres e saciar seu apetite sexual e acaba se envolvendo romântica e sexualmente com a nora.

Enquanto elemento fálico, a palmeira simboliza o poder de Liodoro pelos vieses do masculino, mas também do socioeconômico.

> Não sendo possível a Liodoro tornar sem efeito a lei do sertão, nem lhe sendo igualmente possível bloquear os instintos da natureza, dá solução ao problema (do dilema) da única maneira que lhe resta, isto é, pela divisão da personalidade. Há um Liodoro diurno, justo, obediente e guardião da lei, e há um Liodoro noturno: este galopa em busca ávida de satisfação. Na verdade, sob esta perspectiva, iôLiodoro repete a ação arquetípica do homem – lançado entre o dever e o desejar (...) (SANTOS, 1978, p. 63)

No confronto com outros personagens, Liodoro é, do ponto de vista performático, um dos menos expressivos a despeito da relação direta entre ele e a figura central do texto – o *Buriti*-Grande. O personagem, contudo, é a figura a partir

da qual pode ser estabelecido com maior propriedade o contexto sócio-histórico da trama uma vez que sua caracterização o define como vínculo comum com a camada senhorial brasileira não obstante a sua particularidade dentro do enredo.

> [Inicialmente] iôLiodoro não se singulariza, ao contrário, ele realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal brasileira: a máscara de integridade e seriedade na vida oficial, familiar e pública; e a concretização de todos os impulsos incontidos, clandestinamente, na vida noturna, geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres. (RONCARI, 2008, p. 54).

Pelo viés sócio-histórico, de fato IôLiodoro corresponde agudamente ao perfil denominado patriarcalismo que, em síntese, primou pela garantia de grandes propriedades, como a da personagem, há, entretanto, alguns aspectos, principalmente no familiar e mais específico em relação às mulheres que não correspondem integralmente a este sistema. No enredo, os filhos de Liodoro, exceção feita a Isio, inclusive Maria da Glória, são instruídos.

De todo modo, no sentido econômico, o clã Faleiros corresponde quase integralmente à estrutura familiar patriarcal, com exceção apenas a Irvino, marido de Leandra que a abandona. De resto, os demais integrantes confirmam as ressalvas.

De todo modo, essa parcialidade das características contextuais do enredo participa do panorama geral das obras rosianas, em que, de forma sutil e não apenas nesse aspecto, o autor mineiro constrói as inúmeras e plurissignificativas sagas no sertão mineiro. Assim, consideremos também que,

> (...) Guimarães compunha as suas histórias e organizava a sua visão de mundo tendo por base três tipos de fontes principais: uma empírica, dada pela vivência direta da região e do país; outra mítica e universal, adquirida na leitura da literatura clássica e moderna; e outra nacional, apoiada não só na nossa tradição literária, mas também nos velhos e novos estudos e interpretações do Brasil, efervescentes em seu tempo. Estes últimos possibilitavam-lhe uma visão não ingênua ou pitoresca de nossos costumes, da vida privada e pública, mas uma concepção elaborada, culta e discutida, e, por isso, imbuída também de crítica, embora esta devesse ficar por várias razões, oculta. (RONCARI, 2004, p. 17).

Considerados estes parâmetros de construção poética de Rosa, a fluidez característica de seus enredos, seja pela vertente de mobilidade física, seja pelos aspectos de mutabilidade humana, os deslocamentos representam tanto contextos sócio-históricos quanto trajetórias existenciais, caso do personagem Miguel, iniciador

narrativo da trama, que nos é reapresentado como versão adulta de Miguilim, protagonista de *Campo Geral*.

Nesse sentido, observemos que a ambivalência de Liodoro também se aplica a outros personagens.

> A história de "*Buriti*" tem início com o retorno de Miguel, personagem da primeira novela de *Corpo de Baile*, "*Campo Geral*", à fazenda do *Buriti* Bom. Ele chega de jipe, objeto que representa o progresso e a modernidade, elemento raro na obra de Guimarães Rosa. O veículo utilizado por Miguel reforça, de maneira simbólica, a ambiguidade de sua identidade. Ao mesmo tempo em que pertence ao sertão, já que cresceu no Mutum, ela também pertence à cidade, local onde se transformou em representante do "saber intelectual". Miguilim, o menino inseguro do sertão, e Miguel, o veterinário perfeccionista, disseminador de conhecimento, compõem o mesmo indivíduo. (OLIVEIRA, 2007, p. 124).

Em face dessa mobilidade que, em Rosa, presentifica o humano em suas dubiedades, apreender as subjacências do texto rosiano implica atentar para o *topos* simbólico da *poiésis* do autor mineiro enquanto permanentes veredas.

Assim, no universo da palavra rosiana, os significantes são vias tanto de viagem como de aventura em que a poesia serve de ancoradouro confluente para a construção dos sentidos mais profundos da existência cuja feição predominante é a errância em que o homem pode se dissipar. Desse modo,

> (...) compreendendo que a linguagem aparece mais como residência e horizonte do que como instrumento, que podemos recolocar o problema do estilo de Guimarães Rosa. Se (...) pela solidariedade que une o universo de Guimarães à linguagem que o manifesta: a sua linguagem exótica deixaria de ser apenas uma maneira de dizer indiferente e exterior àquilo que é dito. Se é a própria linguagem, em sua dimensão própria, e não na transparência do signo, que é trazido à luz nessa estranha prosa, é compreensível que a linguagem se contorça para auscultar suas próprias entranhas. O recurso aos modelos da linguagem rústica não é o fruto de uma escolha ocasional; essa linguagem, que desconhece a codificação estrita de uma gramática que visa à eficácia operacional, é privilegiada para quem quer retornar àquele brilho das palavras que precedem toda ação e prefigura as nervuras do imaginário (PRADO JR, 2000, p. 197)

Por esta via de reflexão, o *Buriti*[17], em sua importância socioeconômica, propícia à conotação direta de características como fertilidade e desejo, o que no

[17]*Buriti* é a designação comum das plantas dos gêneros Mauritia, Mauritiella, Trithrinax e Astrocaryum, da família das arecáceas (antigas

enredo traduz, conforme já frisamos, a manutenção da ordem patriarcal de Liodoro. A despeito, contudo, dessa condição, a patriarcal, o texto apresenta uma ruptura neste *status quo*, em que as personagens femininas da trama são bem mais que objeto de desejo masculino. De fato, as mulheres são sujeitos de seus desejos.

Há, sem dúvida, um erotismo masculino que se presentifica no texto, o próprio título o confirma, porém, o feminino também está vivamente representado nessa mesma natureza, particularmente na alusão feita aos pântanos que cercam a propriedade, cuja carga erótica remete à genitália feminina. Desse modo, a natureza, ao ecoar esse profundo erotismo, ressignifica as figuras masculinas e femininas em suas performances.

A despeito do tratamento muito leve e sutil, os envolvimentos traduzem com peculiaridade os jogos eróticos e as aproximações. Assim, o tema se relaciona à interdição, ao proibido, em uma contraposição aos valores tradicionais presentes naquele momento histórico, trazendo à tona os mais profundos desejos humanos.

> As determinações de uma proibição culturalmente legitimada são menos impostas pelo seu caráter social do que por um parâmetro interno, que a moral coletiva ampara. Transgredir, sob essa ótica, é mais do que tão somente suspender a disposição de espírito que ao impulso de subverter se opõe. Para além disso, e na tensão entre o momento em que a lei ainda atua e o fator que resulta de um ato de sublevação, é a ameaça da *transgressão* que dá ao intelecto o valor do *interdito*, pois, do contrário, se ele for observado, é nula a consciência que dele se tem. Nisso reside a razão de ser da ideia de pecado, "sensibilidade *religiosa*, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia." (OLIVEIRA & HOLANDA, 2013, p. 77)

A eleição da figura do *Buriti*, recorrente na obra rosiana, comunga da visão da natureza enquanto papel decisivo na vida sertanejo mineiro, mas, principalmente no enredo, se relaciona a erotismo, pecado, transgressão, amor e sexo.

A partir da relação entre Guimarães Rosa e o cenário do sertão, o texto apresenta uma trama intensa, que explora o regionalismo enquanto espaço em

---

palmáceas). Mais especificamente, o termo costuma se referir a *Mauritia flexuosa* (*Mauritia vinifera* Mart.), uma palmeira muito alta, que predomina nos estados do Acre, Amapá, Roraima, Rondônia, Amazonas, Pará, Maranhão e Piauí, mas também se encontra nos estados do Ceará, Bahia, Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e no Distrito Federal.

processo de mudança e reinvenção, distante, portanto, de cristalizações tanto na forma como em seus conteúdos. De fato, a complexidade narrativa se faz em termos de rememoração, primeiro de Miguel, depois de Leandra que, à maneira tecelã, entrelaçam aspectos e ações dos personagens, os próprios Miguel e Leandra, Maria da Glória, Chefe Zequiel, Nhô Gaspar, Liodoro, Maria Behú, entre outros.

> A cessão de voz a que procede o narrador de "*Buriti*" produz uma escritura de caráter polifônico, haja vista as vozes que perpassam a singular estória de amor entre Miguel, rapaz vacinador, e Maria da Glória, a filha do fazendeiro. Além de poder ser denominada de novela polifônica em função deste aspecto – as rédeas da narrativa passam por diferentes mãos (FORTE, 2010, p. 07).

Fruto dessa plurivocalidade, a narrativa, através do uso sistemático do estilo indireto livre, constrói um foco narrativo oscilante em que, pelas vias da rememoração, Miguel e Leandra se apresentam e, em um processo de intradiscursividade, apresentam os demais personagens.

Miguel ladeia o enredo introduzindo e concluindo-o, o cerne da trama, todavia, pertence à Lalinha. Ambos citadinos, suas visões se afiguram parcialmente estrangeiras. Tal recurso, contudo, se torna complexo, pois os narradores – Miguel e Leandra/Lalinha, se fazem acompanhar de um narrador ora onisciente ora testemunha de fatos nem sempre tão objetivos quanto se quer, mas profundo em interioridade provinda da visão narrativa.

Diante dessa pluralidade de perspectivas, há que se considerar que,

> "*Buriti*" (...) foi construída a partir de alguns desdobramentos narrativos. Já a própria natureza do foco é complexa, quer dizer, nunca ele é inteiramente objetivo, com o campo de visão do narrador amplo e o seu ponto de vista descolado da perspectiva do herói ou de alguma outra personagem escolhida; porém, também ele nunca é completamente subjetivo, de tal forma que não deixe passar mais nada ao leitor além do que é percebido pelo protagonista, ficando restrito à sua versão dos fatos e limitado pelos seus juízos e interesses. (RONCARI, 2008, p. 47 – 48).

Quando o narrador trabalha a interioridade das personagens, nos colocamos diante de outra faceta no enredo, bastante usual em Guimarães Rosa, que é a mobilidade, como já afirmado, cuja representação indica mais do que um deslocamento físico. Nesta contextualização, deslocamentos significam tanto mobilidade e lugar quanto dimensões da vida em que se expressam as emoções, a afetividade e a intersubjetividade.

Nesse sentido, os deslocamentos em *Buriti* são representações tanto da mobilidade definida em sua espacialidade quanto no aspecto de memória enquanto trajetória que testamenta percursos existenciais como na imersão que define as situações narrativas, seja com Miguel, seja com Leandra. A focalização, que não é imparcial, uma vez que não nasce isenta de valorações afetivas e ideológicas, modula estilisticamente o discurso dando-lhe diegeticamente perspectivas diversificadas, plurais, logo dialógicas.

Da mesma forma que o espaço geográfico e o memorial se entrelaçam, o tempo, conformado às subjetividades, tem suas marcas balizadas por acontecimentos que seguem a dicção da natureza que, erotizada, configura as ações dos personagens, remetendo-os às suas subjetividades por via de avanços e recuos temporais.

Conforme veremos, a imbricação das relações espaço-tempo se desdobra em novas perspectivas no enredo, principalmente quanto ao aspecto erótico.

> O auge da sensualidade do meio físico é retratado por intermédio do fálico *Buriti*-Grande, “teso, toroso”, palmeira que, além de nomear a novela, ganha status de personagem, em virtude de sua função simbólica na trama. *Buriti*, na língua indígena, significa “árvore que emite líquidos” ou “a árvore da vida”, sendo considerada sagrada pelos índios por dela se fazer todo o necessário para a sobrevivência, como a casa, os objetos e a alimentação. (OLIVEIRA, 2007, p. 125).

Por este percurso de reflexões e consoante ao pensamento poético rosiano, o erotismo, longe da força negativa que lhe é atribuída no ocidente cristão, assume a condição mediadora entre os personagens da trama sob a forma de essência vital. Desse modo, a evidente interação entre homem, mulher e natureza se alia à força erótica que conjuga símbolos de hierogamia do ser com representações divinizadas.

Assim, a natureza, humana e telúrica, vive sob o signo da potência erótica, e a vida se realiza na alegre conjunção da alma e do corpo. A esta natureza telúrica corresponde mais um traço da criação rosiana, a totalidade cósmica enquanto hierofanias propulsoras de êxtase, logo de vida. A este propósito, vinculam-se ideias que, a exemplo do *Buriti*-Grande, representa um eixo cósmico em sua função cosmológica.

Quando Rosa comunga *Buriti*-Grande e Brejo-do-Umbigo, ele esteticamente está tanto simbolizando o Cosmos quanto exprimindo a Vida em suas interfaces de Homem-Mulher-Natureza. No que diz respeito ao princípio masculino metaforizado no *Buriti* cuja força é delegada a Liodoro, considere-se que

Quanto ao princípio feminino conotado pelo Brejo-do-Umbigo, observe-se que

> O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher. Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas. O prestígio mágico religioso e, consequentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico: a figura da Terra Mãe. (ELIADE, 1992, p. 72)

Embora situado no contexto patriarcal, o enredo traz uma situação feminina diferenciada já que as personagens-mulheres se propõem a ser senhoras de seus desejos.

> A vida que lateja e pulsa nos personagens humanos e vegetais eroticamente se define como “matéria ávida”. Liodoro, o garanhão que “tem mais força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular da gente”, possui duas amantes para as suas reinações noturnas de sátiro insaciável. As amantes de Liodoro, Dionéia e Alcina, “são mulheres que tem fome de homem”. Maria da Glória se compraz na alegria do corpo, no prazer erótico, permanecendo completamente alheia e estranha ao ditame puritano do espírito que se afana no dever contraposto da lubricidade. Eros encarnado no corpo de mulher, Glorinha se relaciona homossexualmente com a cunhada Lalinha e se deixa desvirginar pela figura estabanada, mas sexualmente gulosa do Gualberto, o fazendeiro que compartilha com Liodoro o culto do *Buriti*-Grande (SOUZA, 2008, p. 220 – 221).

Em vários aspectos, portanto, no arcabouço mitopoético rosiano, que se situa em *Buriti*, as potências vitais são articuladas sob vários expedientes, uma delas se aloca na sensibilidade auditiva de Miguel e do Chefe Zequiel. Miguel, auscultando os sons daqueles lugares, tenta definir o que é o sertão, o Chefe, por seu turno, mergulha nos mistérios noturnos sob a forma da desrazão.

Um e outro formam uma das interfaces do enredo na medida em que exercem papel essencial para a compreensão dos fluxos dionisíacos que perpassam a trama. Chefe Ezequiel, ao sondar os segredos da noite, faz a contraparte do princípio apolíneo que se funde ao uno. A partir dessas duas performances, temos a construção de um acabamento fértil de ressonâncias, que apontam para a

compreensão da vida em suas inumeráveis possibilidades, tanto Miguel quanto Zequiel buscam interpretar a realidade na qual estão inseridos.

Se em Miguel há a introspecção e sensibilidade, que se relaciona intimamente com o mundo, o que corresponde à individuação apolínea, no Chefe, existe a algaravia e taciturnidade, próprias de Dioniso.

Conquanto notadamente afetuoso, Miguel, veterinário, embora preserve características de Miguilim, representa também o conhecimento técnico, logo o saber formal e racionalmente constituído. Tais aspectos vincula a figura do "vacinador" às ideias de exatidão, harmonia, ilusão, prudência próprias da mentalidade apolínea.

De modo contíguo, Chefe Zequiel, em sua pretensa insanidade, possui um olhar, ou melhor, uma audição peculiar, visto que, acoplados à sua percepção, os sons, muitos e variados, provenientes de diversas fontes, sensibilizados em seu campo sonoro, traduzem uma faceta da essência humana não raro negligenciada. A esta percepção extasiante corresponde a mentalidade dionisíaca.

Não só pelo viés mítico, proveniente da cultura grega clássica, Miguel e Chefe Zequiel também possuem outras correspondências que são figuradas em seus nomes. Miguel[18] nos reporta a Miguel Arcanjo[19] que conduziu os anjos bons contra os maus, insubordinados a Deus, e Zequiel, que remete ao profeta Ezequiel[20], em sua missão divina de sentinela.

> Corruptela de Ezequiel, o Chefe nos remete ao livro do profeta bíblico. Ezequiel é o que recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelenses, 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". (LIMA, 1974, p.143).

[18] Como em muitos procedimentos de intertextualidade de Rosa, que se caracterizam principalmente pela sutileza, Miguel, também nas Epístolas de Judas, figura como "aquele que cura", o que, ainda que indiretamente, está contido na função de Miguel-personagem enquanto médico veterinário.Os santuários cristãos em honra a Miguel começaram a aparecer no século IV, quando ele era percebido como um anjo de cura.

[19]Mas o arcanjo Miguel, quando contendia com o diabo, e disputava a respeito do corpo de Moisés, não ousou pronunciar juízo de maldição contra ele; mas disse: O Senhor te repreenda. (Judas 1:9)

[20]Mas, se a sentinela vir chegar a espada e não tocar a trombeta para advertir o povo e a espada vier e tirar a vida de um deles, aquele homem morrerá por causa de sua iniquidade, mas considerarei a sentinela responsável pela morte daquele homem.
Ezequiel 33:6. Enxertos providos de https://www.bibliaon.com/, acesso em 17/07/2019.

Miguel / Chefe são, desse modo, representativos desse lugar privilegiado da comunhão do homem com sua totalidade. Na medida em que a noite é símbolo do inconsciente e permite a recuperação de recordações perdidas ou não, mas intensamente representativas, ela assume um ritmo de associação entre determinados significantes – mutum, monjolo - que ultrapassam as resistências do sujeito – Miguel, Zequiel – principalmente o primeiro, e ganham autoridade para se impor ao mundo, reconstituindo, dessa forma, a própria historicidade do homem.

Em *Buriti*, Rosa trabalha exponencialmente pares, ou, em outros termos, interfaces de conteúdos intensos de subjetividades, e universais, da condição humana. Nestes termos, o autor cria uma complexa rede de alteridades em que não somente Miguel e Zequiel se emparelham como também com outros personagens em interações nas quais cada parte funciona como complementação do outro.

O mesmo Chefe Zequiel, que guarda tantas similaridades com Miguel, também compartilha caracteres com Maria Behú, filha de IôLiodoro. Se Zequiel, em sua feição taciturna, corresponde ao mistério, Behú, em sua severidade religiosa, se liga a aspectos de consternação.

Ambos, por vias diferentes, se ligam à morte. Cabe ressaltar, contudo, que Rosa, não só em *Buriti*, trabalha o tema da morte sob a perspectiva da transformação e não de finitude. Observe-se que o momento em que Behú adoece é após a Semana Santa, período que, para o Cristianismo, tem seu ápice na ressureição.

Em face dos caracteres da personagem, podemos entender que se trata de seu calvário. O caráter brando que esta possui diante da enfermidade e o sofrimento decorrente se assemelha à maneira de um animal imolado em sacrifício. No mesmo período da doença de Behú, uma moléstia nervosa e física assalta o Chefe, eis suas convergências.

No enredo, a figura de Behú é associada a signos como tristeza, feiura e fervor religioso; até mesmo seu nome conota essa condição melancólica.

> A coincidência da forma *Behú*com o Nome das três mulheres que, antigamente, acompanhavam a procissão do enterro (forma que Antenor Nascentes explica como sendo derivada popularmente da interjeição latina *Heu!*, repetida no estribilho da procissão) vem confirmar a associação de Maria Behú com a morte, as orações, o

> passado e a manutenção da ordem social e familiar estabelecida. Com suas orações, Maria Behú quer preservar os valores antigos, prolongar o que deveria apenas ficar guardado na lembrança e nos baús (...) (MACHADO, 1976, p. 131)

Chefe Zequiel, por sua vez, forma par com este estatuto soturno e lúgubre. Doentes, Behú e Zequiel, ambos compartilham também de um aspecto cromático; enquanto Behú usa o roxo litúrgico e mortuário, Zequiel, nos momentos mais graves de sua enfermidade, é descrito com roxas mãos, em que segura um terço de contas.

> Com seu ouvido capaz de perceber que “o mato aeiouava” e sua percepção capaz de “separar sons de seu amontôo contínuo”, o Chefe Zequiel já ouvira no meio dos barulhos da noite o nome da desconhecida, um nome formado de –u-, como tantos outros que enchiam de medo suas noites de insônia (MACHADO, 1976, p. 131)

Na amplitude do sentimento de ambivalência que transversa as criações rosianas, em que experiências significativas são veículos de intensa carga afetiva, Behú, adoentada e passiva, indica a inexorável condição humana mediante a sensação de inutilidade de qualquer esforço em contrário pela superação, enquanto Zequiel, uma espécie de demônio íntimo, que lhe escala as entranhas.

Um e outro, entretanto, formalizam as inúmeras camadas de fuligem que o tempo acrescenta aos percursos existenciais, antes de se encontrar o verdadeiro veio. A paridade melancolia e devaneio que estes personagens trazem é mais um patamar da dimensão estética do enredo que contempla temas ontológicos da natureza humana e suas "veredas" e, a partir deles, contextualiza a rica e complexa efemeridade humana.

A este confronto com a realidade corresponde a dor mesmo de existir. Nesse sentido, Behú e Zequiel, para além das características negativas que lhes são apregoadas, se mostram capazes de imergir nas regiões mais abissais do ser onde a maioria das outras pessoas não consegue salvo-conduto.

> Zequiel, o homem dos pavores noturnos, sente medo de Behú, embora seja alvo de cuidados fraternais dela. Zequiel lida com a noite e seus infindáveis sons assustadores, nutrindo pesadelos que se constituem como verdadeiros caldeirões, para os quais confluem elementos de diversas culturas religiosas. Behú é estandarte da cultura católica: rezas, terço, rituais e tradições. É fato notável o autor ter elaborado um esquema narrativo em que bailam personagens

> que se relacionam, mas ao mesmo tempo se repelem (...) (FORTE, 2008, p. 218)

As teias relacionais do par Behú-Zequiel, até então em estado de suspensão, apenas armadas, passam a movimentar-se e, ao consumar-se na forma do espírito, se dispõem à árdua e dolorosa tarefa de minerar em terreno tão movediço, a trajetória insofismável do vir-a-ser. Assim, suas performances nos indicam que,

> O passado é, para nós, o que nos lembramos dele, e ao lembrarmos, ao retomarmos o que se passou, é que construímos o passado enquanto tal, através da linguagem, e essa investida se dá no presente. O passado é tecido no presente, e essa tecedura não é definitiva: a cada fio novo que se junta aos demais, temos um passado também novo, alterado, diferente; cada vez que nos dispomos a essa retomada (e estamos fazendo isso a todo momento), é um passado novo que se apresenta para nós. O passado é construído, é elaborado e reelaborado, por nós e para nós, por meio da linguagem. (ALBERNAZ, s.d., p. 21)

Se os pares anteriores se aliam à introspecção e à morte, o par Glorinha e Lalinha se relaciona diretamente à vida. Ambas cultuam a alegria da vida e seu dinamismo, principalmente voltando-se para Eros.

> O Eros que perpassa a narrativa de "*Buriti*" distende o seu poder em todos os viventes humanos e vegetais como força gratificante e regeneradora, e não como poder que subjuga e constrange. O Eros rosiano se reporta ao "mais belo dos deuses imortais", que desempenha no poema teogônico de Hesíodo[21] o papel hierático de agente do processo cosmogônico. Como Eros cosmogônico, realiza a hierogamia de Gaia e Ouranos[22] ou as núpcias da terra e do céu, de que decorrem os pares de contrários femininos e masculinos, que se acasalam e perpetuam a sacralidade cósmica do ato genesíaco. (SOUZA, 2008, p. 223).

Nesse contexto altamente simbólico, com a chegada de Lalinha (Lala/Leandra), mudanças são desencadeadas no ambiente fechado da estância *BuritiBom*, espaço concebido ficcionalmente para ser um paraíso. Essa personagem

---

[21]Teogonia (em grego: *Θεογονία* [*theos*, deus + *gonia*, nascimento) também conhecido por *Genealogia dos Deuses*, é um poema mitológico em 1022 versos hexâmetros escrito por Hesíodo no século VIII A.C., no qual o narrador é o próprio poeta. O poema se constitui no mito cosmogônico (descrição da origem do mundo) dos gregos, que se desenvolve com geração sucessiva dos deuses, e na parte final, com o envolvimento destes com os homens originando assim os heróis.

[22]Na progressiva gênese do universo, na segunda geração, Urano e Gaia geraram os titãs, gigantes dos quais se destacam Cronos (o tempo), Oceano (a água doce), Têmis (a Lei), Mnemósine (a memória) e vários monstros míticos.

citadina funda relações com IôLiodoro, seu ex-sogro, e Maria da Glória, sua ex-cunhada, a partir de energias eróticas e sedutoras, o que institui um novo tempo no sistema patriarcal ali existente.

Do mesmo modo que o *jeep* de Miguel traz um índice de modernidade, Lalinha, com seus modos, vestimentas, representa um reforço no diálogo proposto entre a tradição e a atualidade de então.

Como ocorre na obra rosiana como um todo, o amor em "*Buriti*" se entrelaça com outros referenciais, como o da modernidade que, de forma sutil, caracteriza a história. De fato, ocorre a tensão entre duas forças – o arcaico e o moderno, o velho e o novo, o tradicional e o burguês – travestidas em vários matizes.

> No santuário do *Buriti* Bom, onde todos viviam o contágio do deus e este participava da vida de todos, como no de Delfos, que era também o túmulo de Dioniso, estas "horas" a serem preenchidas como uma hierogamia, da basilinna com o deus, também poderiam ser as finais de Lalinha e iôLiodoro. Nesse sentido, a missão civilizadora da moça vinda da cidade não era apenas de promessas de vida nova, mas também de sacrifícios e mortes que a adubariam. (RONCARI, 2008, p. 80).

A própria relação Leandra-Maria da Glória é parte desse estatuto binário que Rosa trabalha no enredo.

> Na realidade ficcional que pulsa em *Buriti*-Bom, os elementos formadores de uma sociedade desempenham funções delimitadas e demarcadas, regidas por um patriarca reconhecido, cuja autoridade pessoal e monetária não é posta à prova em nenhum momento. É o mundo dos homens, em que se infiltram, sutilmente, certas mulheres, que acabam por eclipsar a presença dos actantes masculinos. (FORTE, 2011, p. 02)

Conforme já colocado, temos como narradores os personagens Miguel e, principalmente, Lala. Este se constitui em um dos aspectos que confirmam o caráter polifônico em "*Buriti*" visto que permite que se distingam percepções diferentes do sertão e se configurem modos diversos de cada personagem ao efetuar processo de subjetivação próprio, ou seja, realizar-se como sujeito. Nestes termos, o *Buriti* agrega em seu redor tudo que transborda da vida, inclusive as mulheres.

Quando a focalização do enredo é transferida para Leandra, esta se caracteriza, antes de tudo, como uma, por assim dizer, estrategista. É no seio desse

jogo viril e sedutor, numa relação de amizade e experimentação, que Lalinha transforma a possibilidade de seduzir Maria da Glória em fato, e não somente com ela, como veremos.

> Lalinha traz em si o germe da reflexão, do conhecimento de si e da auto realização. Acede ao intento de Liodoro de ser levada ao *Buriti* Bom na possibilidade conservadora do retorno de Irvino e o consequente "salvamento" do matrimônio. No entanto, após a chegada de Miguel, "vindo da cidade", e a paixão de Maria da Glória pelo moço, observa-se ao longo da segunda parte o debater-se da personagem em torno da questão amorosa, mas, sobretudo, na busca de um conhecimento de si e da afirmação de sua autonomia (ROCHA, 2017, p. 118).

Destaque-se que a atuação de Lala e Glória se coloca na contramão dos padrões de estruturas históricas da ordem masculina. No enredo, a diferenciação entre os princípios masculino e feminino, não obstante sendo reconhecida cada uma de suas naturezas, qualidades e forças, em *Buriti* se fazem complementares.

> Mulher de estranhos segredos, Lalinha mantém com Maria da Glória uma curiosa relação de "amizade". A beleza de Glória é do sertão, é pura, "dada e toda clara", sem segredos; já a de Lalinha é uma beleza nos moldes citadinos, lapidada, plena de mistérios. Essa oposição – ausência e plenitude de segredos – é o que parece construir o fator de atração. De amigas a amantes, Lalinha e Glorinha personificam a quebra de tabus nas brenhas dos Gerais, o exercício e experimentação da sexualidade a fim de proporcionar prazer (FORTE, 2011, p. 09)

Se Leandra, uma citadina, se mostra aberta às inovações no padrão comportamental no *Buriti* Bom, Maria da Glória, uma sertaneja, protagoniza seus anseios eróticos a despeito do contexto patriarcal em que está inserida.

> No universo familiar patriarcal brasileiro, estruturado por nomes e sobrenomes, no qual todos eram aparentados, devido à endogamia e ao apadrinhamento, e o incesto não era um fato tão extraordinário, acreditava-se firmemente que as heranças genéticas transmitissem não só as características físicas e biológicas do indivíduo, como também as morais e psicológicas. Desse modo, Vovó Maurícia, se compartilha dos dotes genéticos das primas e pode ser enquadrada nos seus modelos familiares, pelos conselhos que dá à Glorinha e pelas atitudes descritas por ela, está muito mais perto da promíscua do que da santa. (RONCARI, 2008, p. 56).

Nestes termos, a aproximação entre Lalinha e Maria da Glória traduz sintonia entre partes contíguas. Ambas estão perfiladas na caracterização sensual que recebem; ambas são sobrepujadas por um desejo de satisfação que impulsiona

suas vidas no sentido de conseguir sua realização afetiva e/ou sexualmente enquanto sentimentos intensos.

Se em um primeiro momento a figura de Leandra se mostra incoerente no cenário patriarcal do enredo, paulatinamente as supostas antinomias existentes entre a personagem-narradora e as demais personagens, principalmente Maria da Glória se desfazem.

> (...) Lalinha, do ponto de vista de Maria da Glória, é uma personagem necessária? Ao buscar a resposta (...), coloca-se no dorso de um dinamismo aqui denominado de coadjuvante ou interferente. Tal interferência institui-se com base na forma de muitos diálogos entre as duas mulheres, diálogos representados no texto imediatamente após a partida de Miguel do *Buriti* Bom. Contudo há uma revisão a fazer a respeito do processo de erotização, ou mais especificamente, uma reversão de funções: uma vez que a interferência produzida pelos diálogos – nos quais Lalinha continua a ação aberta por Miguel – é contaminativa, e Maria da Glória, ao se transformar, também participa de modo ativo do desvelamento de uma nova Lalinha. (SANTOS, 1978, p. 133 – 134).

Entreposta pela figura narrativa de Miguel, Leandra metaforiza uma condução mais intensa que o próprio ato locutório, ela representa também o elo de conexão que principia com Miguel e Glória, passa por Lalinha e Glória, e se estende até ela própria e Liodoro. Não sem razão lhe é atribuída a condição de fluidez.

> (...) no nome de *Leandra* se guarda o radical simétrico, *andrós*, o homem, a masculinidade, nessa mulher que “queria ser flor”, mas que apresenta nítidos traços de lesbianismo, como a planta andrógina em que androceu e gineceu convivem.
> O significante *Leandra*, da mesma forma que *Lalinha*, mas de maneira mais marcada, serve também a uma outra função. Num processo que combina a onomatopeia e a sinestesia, determinados sons na obra de Guimarães Rosa são utilizados para evocar uma certa atmosfera ou um conjunto de características. Geralmente, os fonemas líquidos associados aos nasais se relacionam a um clima de difusa sensualidade e, a propósito de Lalinha/Leandra, chega a haver uma quase teoria desse processo. (...) (MACHADO, 1976, p. 148). (Grifos da autora)

Esteticamente, estamos diante de uma tessitura poética que evoca a natureza de universo icônico dos signos não para nos apresentar a narradora-protagonista, mas para presentifica-la em uma relação necessária entre o signo e a personagem – Lala / Leandra / Lalinha, com uma feição de fase primordial da linguagem.

Na paridade com Maria da Glória, ambas ultrapassam os limites sociais cristalizadores da vontade, das ações e, principalmente, da subjetividade feminina. A filha de IôLiodoro é, antes de tudo, a corporificação da vida em suas benesses.

> [São inúmeras] as referências aos sorrisos de Maria da Glória, ao "riso dos risos", ao riso de todos os momentos. Por todo o texto, Maria da Glória ri, porque ama e vive intensamente. De todos os filhos, foi ela quem herdou a sensualidade e a intensidade vital de iôLiodoro. Não tinha medo.
> (...)
> E quando seu nome se dissemina, fragmentado, ao longo do texto, mistura-se com elementos vindo do nome do Pai. Também ela, Glorinha lourinha, se associa ao sol, ao que é liso e de ouro, ao que é duro e firme (MACHADO, 1976, p. 139).

Neste mesmo percurso, temos uma nova interface, a de Gualberto e Liodoro. Ambos fazendeiros, Gualberto é o proprietário da fazenda Grumixã, enquanto Liodoro, da fazenda *Buriti* Bom.

> José Gualberto Gaspar de Lemos era o nome completo do fazendeiro vizinho de iôLiodoro, mas que ele próprio considerava "Muito comprido". Nhô Gualberto era o dono da Grumixã e, aparentemente, amigo e aliado do pai de Glória. Porém, quando o observamos com cuidado, vemos que tanto ele como a sua fazenda em tudo contrastam com iôLiodoro e o *Buriti* Bom, como se ambos representassem universos distintos e travassem entre si um combate surdo, no qual um negava o outro. (RONCARI, 2008, p. 51).

IôLiodoro, por sua vez, corresponde também ao segmento patrimonialista, porém sua performance fundamentalmente difere de Nhô Gaspar não obstante a riqueza deste último. Enquanto Liodoro possui uma "linhagem" que o ante e procede, Gualberto não possui tradição nem terá descendência uma vez que é estéril.

Nestes termos, no que diz respeito ao proprietário do Gruximã, seu nome, como é usual em Rosa, aponta para

> (...) José Gualberto Gaspar, encurtado de diferentes maneiras: José Gualberto, nhô Gualberto, Zé Gaspar, Zé-gaspar, Gualberto, Gula, nhô Gualberto, nhô Gual, Gual, espalhados por estes nomes, dormem os semas latentes que se desenvolvem nas frases por eles descantadas, na trama do texto.
> Entre esses elementos potenciais no seu nome (...). Só Gualberto e suas variantes já apresentam riqueza semântica inegável, disseminando-se pelo texto de várias formas diferentes. Logo de início, evoca-se diretamente (de modo quase literal) a *gula aberta* desse ganancioso, sempre a cobiçar dinheiro e mulheres dos outros, bem como a goela aberta desse boquirroto indiscreto, sempre

> disposto a falar da vida alheia e a demonstrar escândalo, hipocritamente perplexo e boquiaberto, embasbacado diante do que gostaria de fazer e não ousa, já que ele tem o *Buriti*, possui a terra onde a palmeira está plantada, mas é incapaz de ser o *Buriti*, com toda a sua pesada carga simbólica e alegórica. (MACHADO, 1976, p. 152 – 153)

Introdutor da figura de Miguel enquanto "vacinador" na fazendo *BuritiBom*, nhô Gualberto apresenta o contexto do enredo a Miguel a partir de uma visão bastante calcada no valor econômico e, a partir de sua percepção estreita, define seus moradores.

> (...) a ação interessada de nhô Gualberto Gaspar não se limitava à acumulação de riqueza e à ascensão social pelo aumento da posse e da propriedade, o que lhe possibilitaria um dia se colocar acima de iôLiodoro. Ela se voltava também para as pessoas, a sua posse como coisas, daí a visão reificante que tinha da mulher e a sua concepção amorosa estreita e baixa, reduzida à materialidade, corporalidade e sexualidade. O que veremos, é que nhô Gualberto não era só uma ameaça a iôLiodoro, como também a Glória, a virgem ingênua e sensual do *Buriti* Bom. É sintomático e simbólico que, quando Miguel e nhô Gualberto estão saindo do espaço no qual o fazendeiro faz inúmeras confidências ao moço, que nos revelam mais sobre ele próprio do que sobre as pessoas às quais se refere, na sequência encontrem, dependurada num galho de pau-terra – como aquele mostrado com malícia pelo fazendeiro certa vez a Glorinha e Lalinha –, uma galinha preta morta. Ele mesmo diz que aquilo era uma "simpatia", para que o vento levasse para outra parte "a peste" que "decerto por ali estava dando". Como outras bruxarias e tentativas mágicas praticadas na novela, veremos que esta também não deu inteiramente certo, pois a larva já havia se instalado no lugar. (RONCARI, 2008, p. 53).

De forma contrária a Gualberto, iôLiodoro, figura declaradamente patriarcal, comporta as duas faces desse sistema: a social e a privada visto que, ao mesmo tempo, regulamenta as vidas dos componentes da família, mas também tem posturas de foro íntimo que se caracterizam como algo proibido e, sobretudo, animalesco. É a partir dessa feição oculta que Liodoro é diretamente ligado ao *Buriti*.

Na dubiedade característica dos personagens de Rosa, particularmente em *Buriti*, Liodoro é centro para o qual convergem os acontecimentos no enredo, ou, pelo menos, é assim que, à primeira vista, é tido, como aquele que domina o universo do texto poético, o que se conforma a seu nome.

> Liodoro é Heliodoro, sol de ouro, centro do sistema, em torno do qual gravitam a família e os agregados do *Buriti* Grande. Lio é também o radical que indica "liso". Liodoro, liso e duro. Pois liso e duro, com

> roliço, são características insistentemente disseminadas pelo texto, num dos vários desdobramentos desse nome. Lio é ainda feixe, vínculo a articular entre si os diversos personagens e acontecimentos da trama. Outra faixa de significados postos em ação por esse significante é a de liana, no contínuo enleamento e enredamento em que se tecem os fios do enredo e do texto, num emaranhado vegetal em torno à grande árvore que é iôLiodoro (MACHADO, 1976, p. 152 – 153)

Reconhecidamente Liodoroperformatiza uma centralidade temática já comprovada no título do texto. Em torno de sua figura gravitam a família, trabalhadores e agregados.

> Porém, a chave e o mais importante para a compreensão da novela "*Buriti*" não é o laço comum que iôLiodoro guarda com a camada senhorial brasileira, já entranhado em seu nome, Liodoro. Este primeiro nome ressalta o cuidado que ele tinha em manter os "laços de ouro" das relações familiares, inclusive ao trazer de volta Lalinha, a mulher abandonada pelo filho, para o *Buriti* Bom, na esperança de que Irvino retornasse e reatasse com ela as relações rompidas. O mais importante era o outro nome que tinha e que revelava a sua face noturna, Maurício. É este segundo nome que lhe lembrava da ferida que carregava e o fazia temer a própria sina; ela já tinha sido antecipada um pouco antes por nhô Gualberto, quando comentou o seu desregramento sexual: "Dizem que isso desce de família, potência bem herdada". Era esse o nome que o completava, como a segunda face do patriarcalismo, o qual havia sido herdado de Vovó Maurícia (RONCARI, 2008, p. 54).

Chefe do clã Faleiros, iôLiodoro, para além da reprodução do modelo do patriarcalismo brasileiro, comporta rosianamente duas faces: a clandestina e noturna, sem freios e limites de seus impulsos instintivos e a ordenadora, guiada pelo coração e aplicada à família e agregados.

Portador de força e poder, Liodoro possui como fonte a forma da qual deriva sua coragem e inteligência. Assim, na fatura literária rosiana, o personagem se aproxima da figura do pai primevo cuja antiguidade mítica transversa a representação do *Buriti* enquanto emanação natural da força da terra.

Nestes termos, o patriarca vive a dupla intersecção do passado mítico e da afetividade paterna a despeito da imposição de normas não seguidas pelos filhos Isio e Irvino, o que não compromete sua representação totemicamente simbólica.

De igual modo, ainda pelo prisma mítico, há a ligação de Liodoro ao touro em cuja ampla simbologia também insere a relação com Dionísio que tem em suas

representações os cornos enquanto símbolo de força e poder. Nos monumentos mais antigos é representado com uma cabeça de touro.

> O que nos interessa (...) é entender de onde vinha essa força de iôLiodoro (além, claro, das condições objetivas de grande proprietário e de estar radicado na tradição) e como ela é representada. Se nhô Gualberto, na sua visão estreita e maliciosa, como já vimos, o considerava um "garanhão", devido ao seu vigor com as mulheres, no *Buriti* Bom ele era associado ao touro, compreendendo aqui as significações muito distintas dos dois animais. (RONCARI, 2008, p. 60).

Na paridade, portanto, entre Gualberto e Liodoro, temos mais discordâncias que acertos visto que suas representações são díspares e apontam, quanto ao primeiro, para a pouca densidade de suas ações e palavras e, para Liodoro, a compenetração assídua, ainda que vinculada à dubiedade de seu comportamento, o que lhe confere também valor positivo no que diz respeito à condição humana.

A partir dos contrastes que marcam os personagens, vistos em suas unidades ou em pares, há as marcas da ambivalência característica das criações rosianas. Mas de igual modo com que as duplas se constituem, elas também se inter-relacionam.

De fato, Miguel e Zequiel trazem para o rol de suas significações Maria Behú; Glória e Leandra fazem ponte com Liodoro e este, em sua relação com Gualberto, elenca Maria da Glória. Diante da complexidade de relação que o enredo comporta, *Buriti* traduz sensações que emergem dos fatos enquanto um bloco heteróclito a ser sistematizado pelo olhar de outros seres ficcionais, e não somente pelo olhar do narrador.

> "*Buriti*" e a estória que encerra *Corpo de baile* no momento em que a obra atinge seu climax: e a festa da natureza erotizada, que envolve tudo e todos. A estrutura se articula sob a forma de um jogo de simetrias entre dois universos: o humano, representado pelos moradores da fazenda *Buriti* Bom, principalmente Liodoro, e o telúrico, centrado no Brejão-do-Umbigo, sobre o qual paira o imponente *Buriti* Grande. A medida que a narrativa se desenrola, entre os dois universos se estabelece uma trama sutil de aproximações, que se torna cada vez mais evidente na relação especular entre Liodoro e o *Buriti* Grande, colossal palmeira que surge na paisagem (...) (HERRANZ, 2017, p. 127)

Com um arranjo estrutural riquíssimo, *Buriti* se propõe a uma compreensão de mundo intensa em que se explora os vários destinos que as veredas humanas podem adotar. Nesse sentido, é sintomático o entrecruzar mítico que o enredo comporta no deslizar actancial.

> O quadro actancial do *Buriti* (...) termina por iluminar uma questão fundamental para a crítica imanente do romance: a sua variedade de gêneros e qualidades literárias. Miguel, narcisista, permite o lírico, Lalinha, erotizada, ao lado de Maria da Glória e Liodoro, produz a trama dramática. Nhô Gualberto, primitivo, (...) dá oportunidade à apresentação da totalidade do mundo dos gerais épicos. Maria Behú, sadomasoquista (sic), em virtude da fatalidade, da vontade superior da Censura, inocula o trágico com a Estória de seu caminho para a morte. Enfim, Chefe Zequiel, com seu receio da noite, escuta o inescutável (inescrutável), e traz o gênero fantástico para a polissemia qualitativa do *Buriti* (SANTOS, 1978, p. 42).

SUBJETIVIDADES E INTERLOCUÇÃO

Conforme já pontuado, o enredo de *Buriti* traz uma rede complexa de personagens que se entrelaçam a partir de visões notadamente subjetivas. Tal aspecto se atrela, entre outros motivos, ao fato de o foco narrativo estar dividido entre o narrador propriamente dito e dois outros personagens narradores, caso de Miguel e de Leandra, fora intervenções de Gualberto e Zequiel.

Dividido em três partes, a primeira e última cabem a Miguel, enquanto a segunda, qual cerne do enredo cabe a Leandra, com permeios narrativos em 3ª pessoa. Em função dessa plurivocalidade, a questão da subjetividade, ao mesmo tempo, é difusa e intensa visto que, pautada em grande parte por pontos de vistas pessoais, de igual modo é ricamente dialógico.

A construção textual gira em torno dessas relações dialógicas que percorrem toda a estrutura do enredo, promovendo inter-relações entre sujeitos cujas performances têm por base as condições de existência da pessoa humana já que o trâmite temático se coloca no erotismo, logo no desejo que perpassa toda existência em suas diversas subjetividades.

Desse modo, ressaltar o lado sócio-histórico da linguagem é perceber o enunciado como produto da interação entre sujeitos socialmente organizados, o que, no caso, corresponde às interações ocorridas principalmente na fazenda *Buriti* Bom.

Em face do tema e da própria dimensão estrutural, a subjetividade requer ser abordada na multiplicidade que marca a obra, embora essa mesma pluralidade enriqueça a condição interlocutora, como nos trechos que seguem.

> Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do *Buriti* Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para ele, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contracurso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava. (ROSA, 1984, p. 91)

O texto destaca a relação tempo – espaço na narrativa e, por extensão, na identidade de Miguel. Por este prisma, evidencia que o espaço é parte de uma produção cujo aporte histórico participa de um conjunto de relações políticas, econômicas, sociais, simbólicas, culturais e de poder, mas também espiritual e psicológica.

Rosa, a partir de um dos traços peculiares a sua obra, as viagens, amalgama espaço-tempo esteticamente a partir de “simbioses” de sequências que expressam a existência tanto objetiva quanto subjetiva do personagem-narrador.Desse modo, o engajamento do sujeito-Miguel com o outro perpassa memória e intencionalidade.

> Embora responsável pela ação de vacinar o gado, motivo que o trouxera pela primeira vez à fazenda, disposto a rever Glória, por quem se apaixonara, e a fazer a IôLiodoro o pedido de casamento, Miguel mantém o *status* lírico, ao assumir, com notações emotivas e poéticas, papel central na longa analepse que acompanha sete páginas da edição utilizada. (FARIA, 2016, p. 44).

Posto que “o que faz da atividade psíquica uma atividade psíquica é, da mesma forma sua significação” (BAKHTIN, 1995, p. 49), entende-se que, ao perfazer, ainda que sob a forma memorial, sua trajetória, Miguel busca atribuir significação e pertinência às relações a que se propõe construir.

> “— Sabe, você está aprendendo com o Chefe?” O Chefe Zequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruido da noite, mesmo o mais

> tênue. — “É bem. Ele há-de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso. Quem sabe, na cidade, algum doutor não achava um remédio para ele, um calmante?” Aziago, o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece, escuta até aos fundos da noite, escuta as minhocas dentro da terra. Assunta, o que tem de observar, para ele a noite é um estudo terrível. — “E faz tempo que ele tem essa mania?” “— Figuro que de muito. Mas só de uns dois anos é que veio em piorar...” (ROSA, 1984, p. 99)

Por se tratar de um personagem com comportamento peculiar, Chefe Zequiel tem um modo particular de trabalhar a linguagem e os sentidos compartilhados. Como a questão do sujeito não prescinde da dialogia, a constituição do sujeito, no caso do Chefe, não encontra respaldo na comunidade linguística em que se encontra.

Pondere-se, contudo, que o sentido não é propriedade das palavras, mas surge nas situações de interação, desse modo, as relações entre interlocução e sentido envolvem diversas considerações sobre os sujeitos discursivos em suas representações humanas.

> (...) se trata de uma personagem literária, no caso de suma importância para a compreensão da narrativa, é indispensável destacar sua função de nomear e traduzir o “amontôo contínuo” da noite (...). Em meio a este “estudo terrível”, no qual o iletrado, à exaustão, lê e interpreta o livro da natureza, na medida em que escuta seus sinais e os traduz tanto quanto possível em palavras, a violência surge inequívoca (ROCHA, 2017, p. 61).

É nesse rompimento com as estruturas significativas que as palavras de Zequiel ganham procedência, ou seja, elas traduzem significações mais profundas que somente a articulação contextual permite. Nesse sentido, no extremo opostodeZequiel, temos Liodoro.

> IôLiodoro era homem punindo pelos bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos. Somente que o amor dele pela família, pelos seus, era uma adoração, era vasteza. Via disso, de certo, não queria se casar outra vez, depois de tanto que enviuvara. 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 para ele já podia parecer desordem. (ROSA, 1984, p. 103)

Liodoro, símbolo por excelência do *Buriti*, conjuga valor social e liderança. Sua performance traduz a inerência das coisas e do mundo enquanto construção

significante, ou seja, enquanto prática que produz sentido, que faz os objetos significarem no contexto em que exerce seu comando.

Nesta realidade definidora da própria condição humana, as ações do patriarca nos indicam que

> [É descrita] a vida ativa de iôLiodoro na efetivação dos laços familiares, a sua incapacidade de esconder, atrás da austeridade, o descontentamento com o filho, amasiado com uma mulher-dama. E ele a realiza não simplesmente através do mando autoritário e de seu poder de proprietário, mas de uma força interna e de um modo de trato com as pessoas, filhos, filhas, mulheres, trabalhadores, força e medo que vinham da presença carismática, que tinham por fonte um coração fecundo (RONCARI, 2008, p. 59)

o que traduz metaforicamente a conjunção material atrelada à significação inerente ao coletivo.A família como produtora da subjetividade de seus membros de modo singular e inventivo, enrijecido e reprodutivo, desperta a reflexão sobre os dispositivos que tecem as linhas criadoras e conservadoras imanentes à família e os modos como os membros familiares são afetados e territorializados ou não.

No processo metafórico de contexto familiar construído em *Buriti*, não obstante os vários índices de patriarcado anexos à figura paterna de Liodoro, sua família, principalmente quanto aos filhos homens, não corresponde integralmente à classificação romeroiana, embora economicamente os caracteres procedam, principalmente em relação a Ísio.

> Maria da Glória era a bela, firme para governar um cavalo grande, montada à homem, com calças amarelas e botas, e a blusa rústica de pano pardo, ela ria claro e sacudia a cabeça, esparramando os cabelos, dados, em quantidade de sol. Galopava por toda a parte, parecendo um rapaz. Alegria, era a dela. — “Sou roceira, sou sertaneja!” — exclamava; tirava a forra de ter passado uns anos no colégio. Apontava para um barbatimão, e aí dizia: — “Apre, ele é rico: vigia — cada folhinha redondinha, como moedas de tostão...” (ROSA, 1984, p. 118)

Em um enredo com predominância feminina, Glorinha é aquela cujo comportamento foge ao padrão e adota desvios. De fato, enquanto sertaneja letrada, a personagem tem por traços identitários tanto o sertão quanto a cidade onde se instruiu, logo interagiu com expressões e valores diversos de sua gênese cultural.

As expressões de Maria da Glória, portanto, correspondem à concepção bakhtiniana de interação verbal, mas que é extensiva a toda a significação seja ela

de quaisquer matrizes de linguagem, uma vez que “a palavra [e os signos em geral] é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia em mim numa extremidade, na outra se apoia sobre o meu interlocutor (BAKHTIN, 1992, p. 113).

Miguel, por sua vez enforçosamente, teve que aplicar a si mesmo o caráter expressivo daquele contexto, contudo, para além da subjetividade de Miguel, temos também ciência de outros aspectos que este contexto sociolinguístico e poético nos aponta.

> Quando Miguel chegou ao *Buriti* Bom, conheceu Maria Behú e percebeu que “Tudo que nhô Gualberto Gaspar dissera, se desmentia”. Ele conhece o Chefe Zequiel e se reconhece: o Chefe confirmava muito do que fora dito sobre ele, mas, para sua surpresa, Miguel via-se também igual a ele, pela consciência que tinha de si, “*Ele tem fé com muita astúcia*”, é assim que o aprecia. Para Miguel, “o que ele pensara naquele momento, do Chefe, melhor poderia aplicar a si mesmo”. O Chefe Zequiel, como ele, em outros termos, reunia a crença com a inteligência, a fé com a astúcia. Quanto à primeira qualidade, dava a ela um propósito pacificador e terreno, de procurar a paz na terra, simbolizado pelo gesto de presentear a palha a amigos e inimigos. Porém, nhô Gualberto interpretava esse gesto como sendo só interesseiro e, para comprová-lo, reduzia o valor semântico da segunda qualidade, da “astúcia”, tirava-lhe a ambivalência, que poderia significar também “inteligência prática”, “sabedoria” e “prudência”, metis, e a tornava unívoca, com o sentido só de astuto e ardiloso. (RONCARI, 2013, p. 197 – 198).

Miguel, ao se identificar com Zequiel, reitera a fé necessária à vida, sob a forma de doação, ainda que do mais simples que se tenha. Diferentemente, Liodoro, enquanto chefe de um grupo social, é aquele que determina comportamentos e normas. Mas esta é a faceta pública desse personagem que guarda outros aspectos em sua particularidade.

> IôLiodoro não olhava para suas botas, para suas roupas. Ele se sentava e tomava um modo de descanso tão sem relaxamento, e legítimo, que não se esperava em homenzão assim tendinoso e sanguíneo, graúdo de aspecto. No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito. Mas era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma, semi-sorria ao enrolar seu cigarro de palha. Cidadão que comesse com maior apetite e prazer que o comum das pessôas, mais vivesse vivejando. . (ROSA, 1984, p. 138)

O patriarca é notadamente um signo, ou, melhor dizendo, uma metáfora que representa e substitui a si mesmo parcialmente. Se coletivamente seu comando se define como sem dúvida patriarcal, no processo pelo qual sua performance

percorre, os enviesamentos provocam, à espera de decifração, uma incompletude que extrapola a própria representação desse personagem.

Para além da linguagem como expressão da subjetividade, ou exatamente por conta dela, o texto nos remete a dois mitos femininos – Mariae Lilith. Entre a obediência e a sedução, Glória e Lala são Lilith, o que, por si só, traduz agressividade e sensualidade principalmente em um contexto patriarcal, mas a questão aqui perpassa outro fator, o lirismo que caracteriza o eu profundo de Miguel.

Entre a provocação de Glória e a surpresa de Lalinha, havia um interlocutor chamado Miguel cujo traço predominante de “eu-lírico”, de modo sutil e perspicaz, traça o caminho da interlocução enquanto co-pertencimento ao tema abordado.

> Miguel é a imagem do homem que se faz ao construir o caminho enquanto *metáhodós*. Ele sabe e não sabe o destino — é o ser do ‘entre’. Carrega, em si, uma dramática ambiguidade. Para Lalinha, “era simpático; mas logo o sentira recluído, enrolado em si, nos obscuros. Um que pensa demais, e que às vezes se envergonha do amor...”. (LUCHESE, 2011, p. 217)

A mediação interlocutiva de Miguel indica que a necessidade de se encontrar um elo entre a forma material exterior e o elemento semântico-ideológico interior respalda a manutenção do equilíbrio.

> Chegara em setembro. — “Chuva em setembro, é chuva cedo...” — referiam. Os caminhos estavam molhados. Tinham viajado, primeiro, no trem do sertão, até a uma estaçãozinha entre cedros e coqueiros. Depois, de alquitão, num caminhão quase novo, que era de um negociante e iôLiodoro obtivera para seu conforto — ela na boleia, aos solavancos que os homens se reprovavam com remorso, o banco forrado com um couro de onça cabeçuda, mosqueado terrivelmente, as pernas sumidas num cobertor grosso de diversas cores, de lã e esparto. Daí, de certo ponto, mudaram para um carro-de-bois, que os esperava no crepúsculo. E o *Buriti* Bom, com seu largo aconchêgo, seu cheiro de milho despalhado e panos de arcas, e do madeiramento de toda uma floresta, era o fim de um mau mundo, aliviava.
> IôLiodoro a trouxera; fora buscá-la. . (ROSA, 1984, p. 154)

O texto aborda a inserção de Lala no contexto do *Buriti* Bom, quando abandonada por Irvino, filho do patriarca Liodoro. A questão que se coloca é a interação da moça citadina com o grupo localizado no sertão e sua identidade.

Desse modo, não obstante valores e costumes sejam dados contextualizados, a separação entre a identidade individual e a identidade de grupo, de certa maneira, não deixa de ser superficial, apenas representando, talvez, uma tática para melhor observar ou estudar fenômenos aparentemente isolados.

Assim, a despeito das diferenças entre Lala e as pessoas do *Buriti* Bom, a integração da moça ao novo contexto corresponde inteiramente às possibilidades de revisão de valores que ocorreu com Lala, fora a acolhida primorosa com que tal fato se deu.

> IôLiodoro é o senhor absoluto do *Buriti* Bom, uma espécie de monarca medieval, trazendo numa parte de suas motivações a força e o caráter de sua origem sertaneja. Maria da Glória se divide entre o *Buriti* Bom, sua origem, e a Cidade que conheceu, e a contaminou de um novo modo de pensar a realidade que vive. Dona Lalinha não pertence, de nenhum modo, ao *Buriti* Bom, porque toda sua motivação se formou na Cidade. Por isso, ela é uma prisioneira, uma pessoa encarcerada que, de um momento para outro, descobre, no próprio cárcere, um objeto de satisfação (...) (SANTOS, 1978, p. 92).

A alteridade é uma condição de humanidade e é através dessa condição que outro humano nos humaniza. Tal aspecto ganha ênfase quando pensado sob a ótica da linguagem enquanto fator de coesão social. Isto posto, principalmente em função de se tratar de uma obra de arte verbal, considere-se que “através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade” (BAKHTIN, 1992, p. 113)

> — Maria da Glória brincava. Ah, nhãnão, sinhazinha: tem muitas toadas de chuvas diferentes, e tudo o mais, que espera, por detrás... Podia contar, de todo cricril; do macho e da fêmea quando as corujas currucam, dar aviso da coruja-grande, que pega pintos no quintal; ou para que lado se comboiavam, no clareio da manhã, as capelas de macacos. Ou quando ameaça de mudar o rodeio do vento. O gugugo da juriti, um alvoroço de ninhos atacados: guaxo guincha, guaxo vôa. O pica-pau medido, batendo pau, batendo tempo. Lontra bufando — uma espécie de miado — antes de mergulhar. O gongo dos sapos. O gougo do raposão. Ou ao luar uma bandeira de porcos-domato, no estraçalho. Essas vantagens Maria da Glória interpretava e esclarecia, ela apresentava o Chefe Zequiel como se ele fosse um talento da fazenda, com que o *Buriti* Bom pudesse contar — nos portais da noite, sentinela posta. (ROSA, 1984, p. 188)

As representações sociais estão diretamente atreladas aos processos de subjetivação da vida social. De um modo geral, a representação social, como uma organização simbólica sobre a qual se desenvolvem as diferentes práticas e

relações sociais. Em Rosa, as representações sociais constituem uma forma de produção de conhecimento que assegura a estabilidade do “mundo”, o que representa um processo de produção subjetiva que garante a identidade e a segurança das pessoas.

Tais pressupostos, quando aplicado ao sertão, “expressa um complexo de elementos fundamentais que vigem nas relações humanas e sociais do país e as perpassam historicamente, [onde se tem] uma realidade mais ampla, rica em significados sociais, políticos, culturais” (LEONEL & SEGATTO, 2009, p. 118)

Ao caracterizar o sertão em sua ambivalência equilibradora, o autor, por meio de sua inventividade artística, indica preocupação moral e metafísica, principalmente em relação a um sertão onde se avulta a presença do mito, às vezes cristão, às vezes clássico, ou de outra gênese compatível com a universalidade rosiana.

> Fora num domingo, pela tarde. Uma tarde mãe-manhosa, mal um estio: só trovões longe, céu com pigarro. Em oeste, um adiado de chuvas. Desde o almoço, iôLiodoro tinha saído. E, daí, de repente, o Chefe Zequiel se alarmou, ele estava atônito: — “Ih, corisco bruto... Derrubou pau alto!” Que caíra para a banda do Brejão, dizia; teria sido o *Buriti*-Grande? A despeito do tempo, batidos por um pressentimento mau, desordenaram-se todos, expedindo vaqueiros e camaradas, em rumos diversos, por busca de iôLiodoro; mesmo Glória, incapaz de conter-se, de esperar parada a vinda de uma certeza, tal a Behú, que se fechara no quarto. E Lalinha mesma surpreendeu-se descendo de assumida angústia, quando súbito viu iôLiodoro chegar, só, que se desencontrara dos outros. Devia de ter empalidecido, assim quase correra, ao encontro dele — que com um ar tão calmo a acolheu, pusera-lhe mão no ombro: — “Que é, minha filha?” — enquanto Behú surgia, com sorrisos de desafogo e brandas palavras de censura, e Tia Cló exclamava, que aviso de Deus era: — “Porque, de hoje a semana é Ramos, daí a Páscoa, e estou vendo que não se vai à Vila, na desobriga de confessar...” (ROSA, 1984, p. 196)

Com efeito: as relações sociais cultivadas inapelavelmente entre os indivíduos constituem um modo político, mas de igual modo sensível, de vida com sua vertente ideológica e imaginária, em que há modos característicos de encontro e desencontro no espaço-tempo, e em que atuam inexoravelmente as linguagens. Nessas relações conviviais eu-nós-outro(s), em todos os campos e níveis social e individualmente estabelecidos, se tem a dinâmica profunda da vida como um todo.

O trecho de *Buriti* em questão indica que Rosa vinculou a ética enquanto ponto de partida no reconhecimento da alteridade do outro. Ainda que o contexto da obra seja patriarcal e Liodoro o mandante, as inter-relações vão além das perspectivas da subjetividade e do psiquismo, inserindo-se na compreensão do reconhecimento dos direitos humanos fundamentais ditados pela alteridade do outro que é o fundamento e a dimensão teleológica da justiça.

Desse modo, *Buriti* Bom não é um espaço homogêneo, mas um lugar dialeticamente compartilhado, que abarca, para além da realidade sócio-histórica que comporta, o espaço interno e interacional também dos sentimentos.

> E entanto Maria Behú adoecera, nas dôres de um reumatismo tão forte, mandaram buscar médico, todos se reuniam no quarto de Behú, tanto carinho lhe davam; e ainda agora ela mal se levantava da cama, dia de sol, amparada em alguém e segurando uma bengala alta. Maria Behú não tinha uma queixa. Ela queria sua saúde, devagar, e queria o bem de todos; a fim de animar e de um modo ajudar, pedia notícia de tudo na casa. (ROSA, 1984, p. 214)

A despeito da alcunha recebida de uma beata rezadeira e infértil, Maria Behú metaforiza, dentro de uma perspectiva sagrada cristã, aquela cujos propósitos estão voltados à dimensão existencial religiosa dentro do contexto *Buriti* Bom.

A morte de Maria Behú estabelece uma situação narrativa dicotômica em que, ao mesmo tempo, condensa aspectos culturais sertanejos e figura a morte como aspecto transbordante da pulsação vital e de erotismo que marca acentuadamente aquele contexto.

Como, via de regra, ocorre nos contextos rosianos em que nada se pauta pela unicidade, também em *Buriti* morte e medo se contrapõem. Os medos do Chefe Zequiel, se antes se destinavam ao pavor da morte, agora se emparelham a esta direção:

“São notáveis os movimentos iniciados no *Buriti* Bom a partir do momento em que a narrativa anuncia a doença de Behú” (FORTE, 2008, p. 221), Rosa trabalha o fato da morte da personagem sob duplo enfoque, o paradigmático, em que sua doença e falecimento faz parelha com a doença e receios do Chefe, e o sintagmático, em que a sequência fúnebre tanto convive com novas possibilidades relacionais – Glória e Gualberto, Lala e Liodoro, quanto se desdobra em revisões de valores e comportamento, caso explícito entre Leandra/Lala e Liodoro.

Behú, avaliada apenas em sua aparência física, é associada à feiura e maldade, mas também à gênese de um tempo de Iniciação, de recomeços com perspectivas diferenciadas. Acrescente-se que, mesmo no reverso de aflições, as noções de beleza e a alegria só são plenamente assimiladas se associadas ao amadurecimento e ao aprendizado.

Desse modo, podemos entender que, em *Buriti*, há uma vivência em um Cosmos sacralizado; e que uns como outros, com posturas diferentes entre si, participam de uma sacralidade cósmica em que as modalidades do sagrado e a situação do homem num mundo, carregados de valores religiosos, buscam a totalidade do ser em sua trajetória para além da mera materialidade.

> Também para o Chefe Zequiel, mais coitado. 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? Contaram que ele estava passando pior, no moinho, que todo se lastimava. Lala foi até lá, com Tia Cló e Glorinha, viu-o deitado na esteira, profuso de horror, de suor. Ao avistá-la, então pareceu melhorar, tomou um alento, para ela sorriu. Dava pena, de certo não ia viver muito? Não, não podia ser, ele também carecia de se curar, de recobrar confiança, no *Buriti* Bom carecia de não haver doença, nenhuma desdita. (ROSA, 1984, p. 228)

Durante a doença de Behú, com a tristeza permeando a vida em *Buriti* Bom, Chefe Zequiel adoece consideravelmente. Em sua paridade com a enferma, sua saúde passa também a se definir pela aflição e a velhice, em um embate silencioso com os atributos de vida e alegria.

Familiarizado com o lado mortífero da noite, Zequiel age como que prevendo o desfecho da jovem Behú. Nesse sentido, o personagem se coaduna aos profetas lunáticos, como Gorgulho e Nominedomine de *O recado do Morro*, do sertão rosiano.

Considerando-se as expressões de medo e angústia que impregnam os recortes sonoros que assombram Zequiel, os sons tão significativos para ele, a despeito de se reportem a uma determinada dimensão geográfica, veiculam também o caráter onírico, logo sensório, do Chefe e seus desdobramentos psicossomáticos.

> No adoecimento de Zequiel, concomitante ao de Maria Behú, o Chefe passa a negar o relato do “desconforto das visões que seus ouvidos enxergavam”. Mesmo assim, como num momento em que seu temor se recrudece e a violência se volta toda contra ele, o lunático teme “umas mãos”, “roxas mão, que por estrangulação rodeavam”. (ROCHA, 2017, p. 61)

A relação Chefe Zequiel e Behú pertence a um dos aspectos mais universais do enredo de *Buriti*. Ambos se situam na extremidade fronteiriça da racionalidade e do imaginário. A despeito disso, e em função de possuírem traços que se emparelham, a interação entre ambos, assim como com os outros membros do grupo, é marcada por aspectos peculiares, porém guardam ainda assim a condição interacional necessária às suas identidades.

MARCAS DE ENUNCIAÇÃO EM “*BURITI*”

Assim como compreender a subjetividade pressupõe o ato de interação, ou de interlocuções, entendermos como se estruturam essas enunciações nos permite alcançar com maior nitidez os sujeitos discursivos criados por Rosa, consequentemente suas identidades.

Há, entretanto, a necessidade de se elencar alguns aspectos pertinentes ao enredo visto que apresenta traços peculiares a começar pelo fato de estarmos diante de uma obra de arte verbal de caráter épico, mas com uma particularidade narrativa: um narrador propriamente dito e dois outros, personagens-narradores, Miguel e Leandra.

A este fato correspondem inúmeras sequências de caráter intensamente subjetivo e memorial, o que leva a formatação discursiva para o estilo indireto livre e se articula mais na 3ª pessoa que em 1ª, fora outras passagens narrativas com outros personagens.

> Na novela de Rosa é fácil notar esta movimentação, de um narrador em terceira pessoa para o interior da subjetividade de Miguel ou Lalinha, até para o bobo Zequiel e sua escuta da noite [fora Gualberto], além de momentos nos quais narrador e natureza parecem fundir-se, havendo mais do que mera descrição, mas o registro da linguagem do sertão, do “corpo da noite”. (ROCHA, 2017, p. 14).

Este narrador, que corresponde sobremaneira à primordialidade característica em Rosa, quando visto de uma perspectiva benjaminiana (1994), se relaciona com as experiências socializadas de pessoa a pessoa, enriquecendo o texto em seu caráter polifônico.

As duas tipologias de narrador em Benjamin – o camponês e o marinheiro, correspondem integralmente aos escritos de Rosa cuja formação, como é de conhecimento geral, tanto se insere na vivência sertaneja como na interação com diversas culturas.

Em vista desses aspectos, pensar a linguagem em Rosa nos indica ser necessário o entendimento da palavra própria e da palavra outra enquanto constituição enunciativa.

> Podem ser reportadas as enunciações de outro em relação a uma dada questão, sobrescrevê-las ou comentá-las, explicá-las ou refutá-las, portanto, nesse caso, há um mesmo contexto verbal, uma inter-relação entre palavras imediatamente intencionais e também entre suas unidades de base de sentido, as enunciações; trata-se também aqui de relações dialógicas no sentido comum do termo: relações de consenso e dissenso, de afirmação ou esclarecimento, de pergunta ou de resposta, etc. (PONZIO, 2011, p. 09).

Com uma temática vivamente voltada para o erótico e relações amorosas, o texto trabalha a potência de Eros enquanto sustentáculo do projeto narrativo do autor que constrói um protagonismo inovador na proposta estrutural mitopoética característica da obra rosiana.

Como tal, a questão do erotismo na literatura em geral, ainda que explore as diversas manifestações do espírito humano, também traz a baila o que transgride, se deleita e se angustia; em nome da busca da felicidade e da consolidação de sua identidade. Nestes termos, constituem uma manifestação de realidades intrincadas que tornam o ser humano um mistério para si mesmo, ainda que transversado tanto pelo desejo como pela repressão.

> [Considere-se, contudo que] sendo o *interdito* uma norma social convencionada, a *transgressão* que funda o erótico é uma construção cultural, tanto quanto o ditame que regulamenta o seu oposto. Por esse motivo, reconstituir o *horizonte* prospectado pelo enredo de "*Buriti*" se torna igualmente necessário, para que se descortinem as problemáticas que terminam por fazer de sua

> tessitura o “cotidiano elevado à poesia”, (OLIVEIRA & HOLANDA, 2013, p. 75)

Em *Corpo de baile*, de Guimaraes Rosa, toda a natureza, humana e telúrica, existe sob o signo da potência erótica, e a vida se concretiza no alegre encontro da alma com o corpo. A partir do sertão se dando como linguagem, o autor aborda a vida em si mesma, com todos os seres viventes, vegetais, animais e humanos, a partir de sua estrutura mitopoética abrangente.

Assim, tendo a enunciação como baliza para a análise, a reflexão em torno dos mecanismos de produção de sentido entendidos como marcas da enunciação vincula-se à interface literatura e linguística com vistas a elucidar, a partir das categorias de pessoa, espaço e tempo, a alteridade e seus efeitos para a constituição da subjetividade dos personagens rosianos.

Em vista do discurso poético de Rosa se pautar pela concomitância de perspectivas discursivas assim como pela aglutinação de focalizações, o entendimento da estrutura discursiva de *Buriti* traz tanto relações intersubjetivas que organizam e estruturam o enunciado no âmbito de uma realidade biossocial, conforme preconiza Bakhtin, como atribui ao locutor a função de enunciar sua posição, criando um centro de referência interno, manifestado por um jogo de formas específicas, aspectos estes trabalhados por Benveniste, como veremos nos trechos que seguem.

> Viajara de *jeep*, em ermas etapas, e essa rapidez fora do comum dava para desentender-se um tanto o monótono redor, os conduzidos caminhos campeiros. Ia chegar à Casa, tardio mas enfim, noite sobre. Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota— escondido muito lá em baixo um riachinho bichinho, bem um fiapo, só, só, que fugia no arrepiado susto de por algum boi de um gole ser todo bebido; um riinho, se recobrindo com miúdas folhagens, quase subterrâneas, sem cessar trementes e lambidas, plantinhas de floricas verdes, muito mais modestas que as violetas. (ROSA, 1984, p. 91) (grifos nossos)

O texto se compõe de enunciado-enunciado, com verbos na 3ª pessoa - *Viajara, dava, Parara, fugia*, em tempos pretéritos, imperfeito e mais que perfeito, indicando a partir destes a oscilação temporal de ações situadas na memória - *Parara, para jantar, no mesmo ponto em que da primeira vez: perto duma funda grota*. Tais índices fazem referência à realidade do discurso que une o presente ao

passado, mas evidencia o segundo em conformidade com a interioridade do sujeito-referente, Miguel.

Há uma série de indicadores que são referenciais à realidade tanto natural quanto afetiva do personagem – *caminhos campeiros, funda grota, riachinho bichinho, um riinho, miúdas folhagens, floricas verdes* que se afiguram como descritores da similaridade entre Miguel e o contexto, concluindo com uma espécie de síntese dessa relação - *muito mais modestas que as violetas*.

> Em "*Buriti*", o sertão mineiro visto pelo olhar de Guimarães Rosa surge em minúcias de cores, sons e formas da natureza que cercam a fazenda *Buriti* Bom, (...) A essa visão do espaço como ambiente expansivo, em conexão com o modo de ser dessas personagens, contrapõe-se o olhar de Miguel, um dos protagonistas, que, na segunda chegada à fazenda, direciona sua percepção aos barulhos de insetos, pássaros, aves e animais e ao rumor das águas (FARIA, 2016, p. 43).

O papel dos indicadores, nesse caso, principalmente pelo aspecto qualitativo que apresentam, consiste em fornecer o instrumento para a conversão da linguagem interior em comunhão com a natureza sob a forma de discurso.

> — "Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?" "— De minha terra?" "— Lá tinha pássaros cantando de noite?" **"**— Sério. O mutúm. De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão. Mas, à noite, sai para caçar comida. Canta, antes da meia-noite e do romper da aurora. Chega dá as horas. É grande e formoso, como as penas dele brilham, feito um pavão." "— E como canta?" "— No meio do mato, de madrugada, ele geme: — *Hu-hum... Uhu-hum...* Não se parece com nenhum." "— Aqui não tem." "— É um pássaro tristonho..." "—Você teve namorada, lá, em sua terra?"(ROSA, 1984, p. 95) (grifos nossos)

Com formação voltada para o diálogo entre Miguel e Glória, o trecho apresenta, predominantemente, enunciações – *"Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?" "— De minha terra?*", com debreagem de espaço - "*— Lá tinha pássaros cantando de noite?"* e tempo - *De dia, ele fica atoleimado, escondido em oco de pau, é fácil de se pegar à mão*, ligados à memória

A partir do alcance lírico das sensações e das evocações vinculadas a Miguel, o citadino, pelo menos parcialmente, que retorna à apreciada fazenda em busca da concretização afetiva com Maria da Glória, temos, como forma de discurso, conforme postula Benveniste (2005, p. 267), a enunciação em que duas "figuras" interagem verbalmente sob a estrutura do diálogo.

> Que aqui no sertão, um, ou uma, que muito goza, como que está fazendo traição aos outros. Mas iôLiodoro permitia, e o que permitia queria, e o que queria mandava, silenciosão. O que ele segundas vezes dera a entender, atravessando em meias-palavras: que, uma criatura em todos os melindres crescida e acostumada, que certamente havia de definhar, caso não tivessem com ela a serviência desses tratos — conforme que planta de alegrete, quando se demuda, carece de vir com um grosso da terra própria nas raízes, como protestação. (ROSA, 1984, p. 104) (grifos nossos)

O texto traz enunciados formados a partir de focalização descritiva tanto de cenário como de pessoas, mais especificamente do personagem Liodoro- *iôLiodoro permitia, e o que permitia queria, e o que queria mandava, silenciosão,* não obstante as marcas enunciativas espaciais estejam no aqui - *Que aqui no sertão*, e as temporais tanto no agora – *goza, está*, como no antecedente – *permitia, queria, mandava*.

De acordo com Bakhtin, tanto a enunciação quanto o enunciado são únicos e irrepetíveis visto que apresentam, fora o elemento verbal proclamado, outros elementos não verbais que se relacionam com o tempo e o lugar do evento do enunciado (quando e onde).

Os enunciados tratam da chegada de Lala, moça da cidade que tem seus costumes - *uma criatura em todos os melindres crescida e acostumada, que certamente havia de definhar, caso não tivessem com ela a serviência desses tratos*, e a atitude do falante – Liodoro, em relação ao que está acontecendo - *conforme que planta de alegrete, quando se demuda, carece de vir com um grosso da terra própria nas raízes,* em uma postura avaliativa que denota o dever em acolher e cuidar de Leandra, sua nora abandonada por Irvino, seu filho.

Liodoro, em um plano geral, pode ser tomado como representante do sistema de dominação denominado patriarcado em que, de forma ampla, incorpora as dimensões da sexualidade, da reprodução e da relação entre homens e mulheres no contexto de um sistema escravista.

De fato, no enredo de *Buriti*, não há nem mesmo índices de escravidão, embora o “compadre do *Buriti* Bom”, regido pelo espírito amoroso de um tempo passado, era e a autoridade na vida familiar entendida como aqueles que tinham laços consanguíneos, mas também outras pessoas como trabalhadores e agregados que ficavam sob a proteção do patriarca.

> Dentro de casa, compadre iôLiodoro é aquela virtude circunspecta, não tolera relaxamento. Conversas leves. Mas, por em volta, sempre teve suas mulheres exatas. De tardinha, de noitinha, iôLiodoro tem cavalo arreado, sai, galopa, nada não diz. Tem vez, vem só de madruga. Esse homem é um poder, ele é de ferro! Dentro de casa, um justo, um profeta. Afiânço. Família melhor não há, as filhas. Isto é, tem também a outra, a Maria Behú — essa é uma demitidazinha, por quem Deus não olhou**;** e agora ela tudo despreza. (ROSA, 1984, p. 112) (grifos nossos)

Composto por enunciados, o excerto discorre sobre a autoridade de IôLiodoro e sua família - *Dentro de casa, compadre iôLiodoro é aquela virtude circunspecta*, e, por contraponto, relata suas aventuras sexuais assim como apresenta as filhas, com destaque para Maria Behú, com intensa negatividade.

Quanto aos enunciados, estes se formam a partir de um enunciador – Gualberto, que usa a 3ª pessoa – *tolera, suas, tem*, em que discorre sobre a família de Liodoro. O destaque é dado à figura de Behú - *essa é uma demitidazinha, por quem Deus não olhou*. Seja pelo prisma da apresentação ou da avaliação do grupo familiar de *Buriti* Bom, a narrativa se caracteriza por um discurso verbal que envolve diretamente eventos na vida na fazenda vizinha a de Gualberto.

Visto como fato enunciativo bakhtiniano, o texto configura um produto da atividade coletiva humana, seus elementos refletem e refratam a organização econômica, social e política da sociedade que a instituiu. Uma vez que o discurso pertence a Gualberto, cuja performance é notadamente ligada ao capital, a valoração negativa atribuída a Behú por sua aparência, retrata certa competitividade com “compadre iôLiodoro”.

Desse modo, ao figurar a personagem somente pelos signos da feiura e do fervor religioso,(...) é notável a presença de uma análise superficial de Behú, cuja aparência física é sobreposta a todas as outras possíveis observações a respeito da beata. (FORTE, 2008, p. 217).

No âmbito das relações entre a palavra e o mundo está o signo, porém, quando em contexto poético, as palavras atingem novas esferas de sentido, contemplam muitas outras atribuições. Nestes termos, para além da aparência, Behú também comporta os sentidos da sensibilidade e da solidariedade – “a Behú quem mais zelava por ele [Zequiel], dava-lhe severo e caridoso amparo”, ainda que sob a égide da tradição religiosa cristã.

> Toda a volta do Brejão, o côncavo de uma enseada, seassinalava, como um desenho, pela linha dos *Buriti*s. Pareciam ter sido semeados, um à mesma distância de outro, um entrespaço de seis ou dez metros. Subiam do limpo do capim, rasteira grama; ali, no liso, um cavalo, um boi, podiam morrer de dia. Mas o *Buriti*-grande parava mais recuado, fora da fila, se desarruava**.** Um entendedor, olhando a terra, talvez definisse que, nos tempos, o brejo se havia retirado um tanto, para o lado do rio. O chão ali, no arável ou no fundo, farinhava ossos de peixes, cascos de cágados, conchas quebradas, guardava limo. Antes, em prazos idos, o *Buriti*-grande se erguera bem na beira, de entrelanço com seus grandes irmãos, como agora os outros mais novos, com o pé quase na água — o que os *Buriti*s desejam sempre. (ROSA, 1984, p. 115) (grifos nossos)

Formado por enunciados, o trecho se remete à natureza da fazenda *Buriti* Bom. De maneira descritiva - *Toda a volta do Brejão, o côncavo de uma enseada, se assinalava, como um desenho, pela linha dos Buritis*, traz, contudo, verbos que se definem como significativos visto que não apenas adjetivam a natureza, mas também as antropomorfiza, dando-lhes caráter actancial - *o Buriti-grande parava mais recuado, fora da fila, se desarruava, O chão ali, no arável ou no fundo, farinhava ossos de peixes, os Buritis desejam sempre.*

Conforme a construção poética rosiana, os sons da natureza e os sons das palavras transformadoras são conjugados de modo a prover a interação ente homem e natureza.Posto que o sertão na obra rosiana recebe tratamento de personagem uma vez que participa ativamente da narrativa e, embora não fale, se faz ouvir em uma espécie de “enunciação silenciosa”.

> (...) a descrição empreendida do código geográfico é bastante, pois assinala as balizas que serão trabalhadas: o líquido (rio, Brejão, suas variantes combinatórias: lagoa, pântano), o vegetal (a variedade de plantas e flores concentradas no Brejão), os pássaros aí não menos abundantes, o *Buriti*zal e o *Buriti* Grande, a vizinhança e submissão da Gruximã face à fazenda do *Buriti* Bom. (LIMA, 1974, p. 147)

Desse modo, ao se tornar referências de formas e significados determinantes da vivência humana, a natureza na ótica rosiana se constitui em um código específico que se desdobra em outros signos, estes partícipes da realidade sócio-histórica e, principalmente, humana do enredo.

> Sovado um silêncio, Miguel falou, por desassunto: — “O senhor o que mais acha desse bobo, que lá não dorme de noite?” “— Que é que eu acho do Zequiel, o Chefe? Tolo na retoleima, inteiro. Exemplo ao senhor: quando tem missa ou reza em qualquer lugar, eh ele vai, e se consegue deparar com um papel escrito, ou livrinho de

> almanaque ou pedaço velho de jornal, ele leva, não sabe ler, mas ajoelha e fica o todo tempo sério, faz de estar lendo acompanhante, como fosse em livro de horas-de-rezar...” Afora a mania do inimigo por existir, o Chefe era cordo, regrado como poucas pessôas de bom juízo (ROSA, 1984, p. 132). (grifos nossos)

O texto apresenta tanto enunciação como enunciado. Quanto à enunciação - *“O senhor o que mais acha desse bobo, que lá não dorme de noite?” “— Que é que eu acho do Zequiel, o Chefe?,* os actantes são Miguel que dialoga com Nhô Gualberto sobre Chefe Zequiel. O aspecto temporal está no presente – *acha, dorme, acho,* mas o espacial está debreado - *que lá não dorme de noite?”*

Os enunciados, por sua vez, fazem parte da narrativa que cabe a Gualberto que coloca a ação no pretérito – *vai*, mas temos, no final do trecho, uma intercalação entre narradores que não se deixa definir enquanto origem, se o narrador propriamente dito ou Gualberto, ou até mesmo Miguel - *Afora a mania do inimigo por existir, o Chefe era cordo, regrado como poucas pessôas de bom juízo.*

Assim, temos na enunciação, um locutor – Miguel, que, ao fazer uso do aparelho formal da língua, instaura o interlocutor Gualberto, com o espaço indicado pela deixis – *lá*, e o tempo é um agora apresentado a partir dos verbos.

A referência tanto da enunciação como dos enunciados é o Chefe e seus costumes e valores. Em relação aos costumes, Zequiel representa o caráter tanto metafísico quanto mítico da obra rosiana em que o autor trabalha uma imbricação entre o fazer poético e a poeticidade da memória advinda do mito substanciando a palavra.

> A loucura de Zequiel, portanto, se define como a loucura da linguagem, conforme a ótica comunitária. Afastado da proteção com que esta defende os seus, Zequiel treme ante a chegada do(a) Inimigo(a) (...) definido como mestre da linguagem, excêntrico pois quanto à comunidade humana, posto na encruzilhada entre o humano e o natural, Zequiel não tira seu conhecimento da aprendizagem da escrita. . (LIMA, 1974, p. 161).

A esse descomedimento da linguagem correspondem as motivações dos significantes que se desprenderam da forja arbitrária do signo conforme colocação do próprio autor ao se referir ao personagem e seus devaneios.

> Acontece que eu acho todo o trecho de grande validade poética (...). Aquele trecho, para mim, é uma espécie de sinfonia da noite no mato (com todas as espontâneas implicações de simbolismo emotivo que

> noite e selva acarretam, e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa – a pessoa do Chefe Zequiel). (ROSA, 1996, p.62).

Na concepção teórica de Benveniste (2005, p. 250), a língua só é possível porque cada locutor apresenta-se como sujeito, remetendo a ele mesmo como “eu” no seu discurso, mas, conforme o necessário consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo interacional,

Quando pensado a luz do contexto sertanejo, a narradora, não raro, na interioridade de seu monólogo, simula mentalmente dialogar com Liodoro - *“Não tivemos, pronto*! Em que se coloca como pretensa locutora, com tempo debreado no passado – *chegou, fui, queria* e espaço implícito, sua casa na cidade. Como, de fato, não há interlocução, estamos diante uma enunciação reportada.

Discursivamente, os enunciados de Lala correspondem a possibilidades distintas de orientação ideológica. Visto que por meio da interlocução, o indivíduo se posiciona socialmente no mundo, na medida em que Lala não expressa seus pensamentos e age de acordo com as determinações de Liodoro, seu julgamento de valor se mostra parcial, o que abre as condições para produção, conservação e transformação de valores e condutas - *Quite estava com todos eles, com aquela família roceira e longínqua.*

Ainda que desconhecendo o grupo com o qual vai interagir, a mudança que ocorre com Lala transpassará meras expectativas.

> *Noiva, princesa, enfeite, milagre, mulher casada*. Lalinha surge envolta por uma atmosfera que evoca inocência, pureza, feminilidade e interdição. Desse primeiro contato não é possível depreender seu caráter ambíguo. Mas, num segundo momento, é delineado o perfil dúbio de Lala (...). O modo de composição da personagem permite a construção de uma figura feminina misteriosa e desprovida da arrebatadora aura de romantismo. (FORTE, 2011, p. 08)

Lalinha é notadamente reflexiva, por vezes se colocando em um torvelinho de indagações e fluxos de consciência, com nuances detalhadas e questionadoras, inclusive em relação a si mesma.

> Mas Maria da Glória se entristecia em beleza, quebrantada. A tonta rola! Nem o moço forasteiro lhe dera motivos para que confiasse nele, por certo nem a merecia. Fora apenas um simpático intruso. Lalinha aquela noite não podia deixar de sacudir esse pensamento, com muitos vinagres. Chegava a detestar Maria da Glória. Como eu

> gosto desta menina! — se mordiscou, fechara os olhos. Mas sorriu. Toda aquela mudança de Glória — reconhecia — se fizera notada somente por ela. Tudo dissimulando aos olhos dos outros, só quando a sós com ela era que Maria da Glória deixava que seu amor por Miguel transparecesse; só nela tinha confiança, só perante ela se transformava. Soube-se mais sua irmã, precisava de ampará-la, de ser muito sua amiga. Glorinha. Ia protegê-la. De algum modo, a Lalinhaparecia-lhe vinda a vez de cuidar de Glória, mandavam-na a tanto o afeto e um gosto de retribuição. Devia-o, a ela, e a todos dali, do *Buriti* Bom, que a abrigava. (ROSA, 1984, p. 162) (grifos nossos)

Constituído por enunciados advindos dos pensamentos de Lalinha, o texto se refere à Maria da Glória e sua aspiração a um romance com Miguel - *Mas Maria da Glória se entristecia em beleza, quebrantada. A tonta rola! Nem o moço forasteiro lhe dera motivos para que confiasse nele*, mas, de igual modo, se tornando referência para Lala - *Chegava a detestar Maria da Glória. Como eu gosto desta menina!,* proporcionando posturas e pensamentos contraditórios.

Com tempos verbais voltados para o passado – *podia, fechara, parecia, mandavam*, a narradora evidencia, a partir desses enunciados, que da interação de Lala-personagem com Glória emergiu um contexto cultural pleno de significados e valores compartilhados.

Consideremos, portanto, que, as relações de produção e a estrutura social determinam contatos verbais, os meios e as formas de comunicação possíveis. Há, porém, além do signo linguístico, um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo interacional, marcado “pelo *horizonte social* de uma época e de um grupo social determinados” (BAKHTIN, 2005, p. 45, grifos do autor).

Posto que o enredo de *Buriti* é marcadamente erótico, as relações entre Glória e Lala começam a tomar contornos relacionados ao tema em questão, o que se coaduna inclusive com o nome da citadina – Lala, Lalinha, Leandra.Embora sob a forma de indicação, o texto propicia entender que de amigas a amantes, Lalinha e Glorinha personificam a cassação de tabus nas brenhas dos Gerais, o exercício e experimentação da sexualidade a fim de adequar prazer à vida.

Considere-se, no entanto, que a performance de Leandra, para além de *andros*, também comporta o sentido de “meandro” visto que a personagem se coloca

como mediadora e definidora de aspectos indefinidos ou conturbados tanto de Glorinha em relação a Miguel, como de iôLiodoro em sua volúpia carnal.

Considerados os aspectos míticos-eróticos do enredo e a ambivalência, característica rosiana, da personagem, a atitude de Leandra, portanto, reforça o caráter amoroso e erótico de *Buriti* Bom, mas também ressignifica as relações à proporção que as emancipa do mero instinto para serem enaltecidas pelo humano.

> Em fevereiro, o tempo limpou. Havia lua-luar, que na varanda se esperava, todos acomodados num convívio, conversavam tanto. Até os cachorros se impunham severa alegria doidável, com seus ladrados louvantes, ao logo romper da lua. Lua bela, pelo Abaeté a fora. E Glória, Behú e Tia Cló às vezes cantavam, feitas ao remoto, saudades se entreabrindo: uma vadiação, e tudo o que o amor arranha. — **“**Estou ficando menina outra vez?” — Lalinha se perguntava**.** O luar se pegava à mão, calava os rumores campeiros. Dando-se àquele serão cismoso, de repente ela desconfiava, temia pudesse da cidade se esquecer, de sua vida de antes, de tudo o que pensava fosse seu. Alterava-a mais a mais a estranhez de versos fora do tempo — seu triste — porque a tristeza chega sempre estranha. (ROSA, 1984, p. 194)

Com formatação de enunciados, o texto coloca a questão do sujeito que, no caso, e Lala que, de forma introspectiva, utiliza a língua em sua virtualidade, mas, ao mesmo tempo, se define como alguém, ou melhor, um sujeito em franca interação com o novo grupo a que passa pertencer - *“Estou ficando menina outra vez?” — Lalinha se perguntava.*

É sintomático que seus questionamentos sejam tão interiores uma vez que estão em desacordo com aqueles que tinha antes das atuais interações - *E Glória, Behú e Tia Cló às vezes cantavam, feitas ao remoto, saudades se entreabrindo*.

A postura discursiva de Lala traz dois aspectos: o primeiro voltado para a interação com o grupo da fazenda *Buriti*, o segundo, decorrentedo primeiro, a reformulação de sua própria subjetividade.Nestes termos, os enunciados de Lala, apesar de interiores, evidenciam o caráter dialógico que as palavras e seu contexto proporcionam na constituição do sujeito.

Pode-se pensar, assim, que Lala-sujeito discursivo, tem por referência eventos cuja instituição revela as vozes sociais que passaram a compor não só o horizonte semântico do grupo, mas também de Lala.

> O Chefe pregara na parede do moinho uma folhinha com estampa de santo — mas que isso não lhe bastava. E o Chefe esquivava o olhar, escutava-a submisso e muito inquieto. — "Ele respeita muito a Maria Behú..." — alguém dissera. Com efeito, era a Behú quem mais zelava por ele, dava-lhe severo e caridoso amparo. Comprava a fazenda, costurava-lhe as roupas; agora mesmo, para a festa, fizera-lhe um duque novo, de bom riscado. E o Chefe, tido tonto, se saía com tontices — perguntavam-lhe o que era a noite, e respondia: — "A noite é o que não coube no dia, até." Não se importava com risos. Tinha suas penas próprias. Rejubilava-o o de-comer. Quando vinha Tia Cló, com o bando de criadas e ajudadoras, serviam os pratos-fundos repletos da borbulhante canjica — de leite, coco, queijo, manteiga e amendoím, com páus de canela nadantes. (ROSA, 1984, p. 204 - 205) (grifos nossos).

O texto apresenta somente enunciados a despeito de uma pretensa interlocução entre o grupo e Chefe Zequiel. Com o foco temático voltado para o Chefe, é ressaltada sua interação com Maria Behú - "*Ele respeita muito a Maria Behú..." — alguém dissera. Com efeito, era a Behú quem mais zelava por ele (...).*

Observemos que, a enunciação é apenas parte de um curso de comunicação verbal que constitui um momento na evolução contínua de um grupo social determinado, com suas expressões culturais e afetivas - *Quando vinha Tia Cló, com o bando de criadas e ajudadoras, serviam os pratos-fundos repletos da borbulhante canjica.*

Um enunciado, contudo, não existe isoladamente, ele participa do fluxo unitário da vida social de determinado tempo e espaço, reflete suas relações de produção, o que envolve interação e troca com outras formas de comunicação. - *E o Chefe, tido tonto, se saía com tontices — perguntavam-lhe o que era a noite, e respondia: — "A noite é o que não coube no dia, até."*

Em oposição a Zequiel, temos a figura do patriarca,

> IôLiodoro todo vestido, e de botas, decerto as preocupações nem o tinham deixado pensar em dormir — ou ia sair, tão tarde? Tão-pouco teria acabado de chegar. Ele empunhava o lampeão grande. Quereria alguma coisa. Seu dever de servir, Lalinha cumpria-o, de impulso: ofereceu-se para fazer café. Sentiu que devia mostrar-se desenvolta. Àquela hora, e teria mesmo a coragem de aventurar-se na imensa cozinha, abstrusa, ante a fornalha imensa. — **"**Não, minha filha. Vou tomar um restilo..." — ele respondeu manso, não quisesse acordar os demais da casa. Era curioso — Lalinha pensava — faz ano-e-meio que estou aqui, e nunca houve de me encontrar assim com iôLiodoro. Ele depusera o lampeão grande na mêsa, e ela o imitou, colocando bem perto o lampeãozinho**.** (ROSA, 1984, p. 218 - 219) (grifos nossos)

Formado por enunciados - *IôLiodoro todo vestido, e de botas, decerto as preocupações nem o tinham deixado pensar em dormir, Lalinha pensava — faz ano-e-meio que estou aqui, e nunca houve de me encontrar assim com iôLiodoro,* e uma enunciação peculiarmente constituída visto que sua interlocutora, Leandra, construiu sua enunciação sob a forma de monólogo, qual seja, por via do discurso indireto livre cuja gênese foi ela própria - *Quereria alguma coisa. Seu dever de servir,* com seu interlocutor respondendo - *"Não, minha filha. Vou tomar um restilo...".*

Fora o tema, que é a expressão de uma situação histórica palpável, a enunciação é guarnecida de significação, esta constituída por dados que são reiteráveis cada vez que são reproduzidos. Diante da formatação que o discurso apresenta, entende-se que a significação não está na palavra nem no falante ou em seu interlocutor, esse aspecto é o efeito da interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo social, logo de caráter interacional, portanto complementar.No caso, para além das palavras expressas, temos uma interação que ultrapassa os limites semióticos, de fato, inter-relaciona-os definindo assim o contexto da interlocução.

A essa inter-semiose corresponde o sentido profundo do percurso temático de *Buriti*, qual seja o erótico como fator de coesão daquele grupo social que, estruturalmente, corresponde, ainda que parcialmente, ao modelo patriarcal - *Ele depusera o lampeão grande na mêsa, e ela o imitou, colocando bem perto o lampeãozinho*.

Posto se tratar de discurso poético, é relevante ressaltarmos as flexões de grau que a palavra *lampeão* recebeu, o dele em grau normal – mas conotando aumento, e o dela no diminutivo – *lampeãozinho*, refletindo desse modo o processo de atribuição de sentido a partir de uma construção dialógica.

Assim, em face do personagem IôLiodoro referendar o *Buriti* grande – *lampeão*, Lalinha, nesse caso, em conformidade também com esta relação, corresponde ao Brejão-do-Umbigo, - *lampeãozinho*, de acordo com a relação estabelecida no enredo. Tal composição aponta para uma metáfora visual linguisticamente articulada por Rosa.

Maria Behú estava morta.

> Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada. E era possível**!** Maria Behú, sem perfil, os olhos fechados, nos lábios nem sofrimento nem sorriso, e a morte a embelezara. Partira, na aurora. Tia Cló, tão cedo, encontrara-a assim, o terço de contas rôxas na mão, assim ia ser enterrada. A dôr de todos se fazia branda, falava-se no Céu. "Que é que se vê no Céu?" Ah, não sair de perto dela, ficar ali, escutando o murchar das flores e o lancear das velas, e era como se falasse com Maria Behú. (...) Como os *Buriti*s bulhavam com a brisa — baixinho, mil vezes. O *Buriti* — o duro verde: uma forma. Mas Maria Behú entendia: — "O *Buriti* relembra é o Céu..." Ela se fora antes. Todos, enquanto vivendo, estão se separando, para muitos diferentes lugares. Maria Behú, também princesa. Morrera sozinha de todos, ninguém escutara nada no estado da noite. Nem o Chefe? 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! Dôres... Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado..." O Chefe ainda não soubera da morte de Maria Behú; quando disseram a ele, então foi depositar o caneco num degrau, e chorou muito**.** (ROSA, 1984, p. 245 - 246) (grifos nossos)

O texto pode ser lido como constituído por duas partes, a primeira diz respeito à morte de Behú, a segunda, ao restabelecimento da saúde do Chefe Zequiel.Na primeira parte, a organização se dá em enunciados que tem na personagem-narradora Leandra sua locutora - *Maria Behú estava morta. Meu Deus, e aquilo se dera, atroz, tenramente, na noite, na calada*, com o espaço não pronunciado, mas inferido – a fazenda *Buriti* Bom e as ações se dão no pretérito - *era possível!, Tia Cló, tão cedo, encontrara-a, Maria Behú entendia*.

A segunda parte traz a recuperação de Chefe Zequiel - *o Chefe agora estava são, sorridente, explicava: — "Deus é bom*. Nesta parte, a constituição é de enunciação em que Zequiel interage com as mulheres da cozinha - *aparecera à porta da cozinha, com seu caneco para o café e o leite*.

O diálogo entre o Chefe e as mulheres têm parte enunciada e parte subentendida. No que se refere ao espaço, se evidencia a cozinha da casa, quanto ao tempo, corresponde ao período após a morte de Behú e é indicado tanto no pretérito – *estava, aparecera, explicava*, quando no presente, quando Zequiel assume a condição de sujeito da enunciação.

No que diz respeito ao tempo, quando no pretérito, temos uma debreagem, porém no momento em que Zequiel se enuncia, o tempo continua parcialmente debreado – *adormeci, aconteceu*, e depois vai para o presente - *estou*,

o que se caracteriza como embreagem - *Daí, sem saber, eu adormeci conseguido, não aconteceu nada... Acho até que estou sarado...*

O texto se encerra com novos enunciados - *O Chefe ainda não soubera da morte de Maria Behú; quando disseram a ele, então foi depositar o caneco num degrau, e chorou muito.*

Cada texto implica um sistema de signos compreensível por todos visto ser válido nos limites de uma dada comunidade – fazenda *Buriti* Bom, bem como, respetivamente, cada texto, em sua propriedade de enunciado, representa alguma coisa de individual, de irrepetível, residindo neste aspecto seu sentido. Este último aspecto não está vinculado aos elementos do sistema da língua, mas a relações particulares de natureza dialógica – o tema da morte de Behú e sua relação tanto com a comunidade de *Buriti* Bom em geral e, em particular, na coesão poética que estes personagens – Behú e Chefe recebem no enredo.

A complexidade das relações tanto formais como semânticas entre estes personagens indica que,

> A presença da intersubjetividade na teoria da enunciação de Bakhtin ganha contornos ainda mais ricos pelo reconhecimento, (...) de que, além de tema e significação, a palavra tem acento apreciativo ou de valor. O acento apreciativo se manifesta por meio da entoação expressiva, que diz respeito à relação individual entre o locutor e o objeto de seu discurso. (FLORES & TEIXEIRA, 2009, p. 150)

Desse modo, a associação de Maria Behú ao Chefe Zequiel se revela oracular e lírica no sentido de revitalização de sentidos, principalmente aqueles que recuperam a vida.

> Nesse movimento de vida e morte, plantio e colheita, os distúrbios do Chefe Zequiel e de Maria Behú (assim como o da Grumixã e do *Buriti* Bom) estavam ligados, um compensava o outro; desse modo, quando Behú morre e se santifica, Zequiel sara e sofre sua perda, como se dissesse que a morte também era a salvação e a vida a dor. E as “Mulheres-da-Cozinha” continuavam o coro e comentavam os fatos, como carpideiras e vozes da tradição, de mentalidade supersticiosa e arcaica, murmurando entre si o cumprimento dos agouros e os cuidados a serem tomados segundo as crenças populares (RONCARI, 2013, p. 228).

A inter-relação Zequiel / Behu corresponde, portanto, ao simbolismo da restauração em sua valência cosmológica em que, simbolicamente, pelas vias da

passagem pela noite cósmica novas possibilidades se articulam enquanto poder de regeneração.

> Assim tinha sido. — "... Lucra logo..." — nhô Gaspar redissera, ainda na seguinte manhã, levantado desde a aurora. — **"**O senhor vá, é sua hora, sua..." — nhô Gaspar o animava, no Miguel entrar no *jeep*. Dona-Dona tivera melhora. Despediram-se de nhô Gualberto, saíram. Os campos se empoeiravam. O rapaz punha nova atenção nas formas do cerrado alto, por ermo daqueles tabuleiros. (ROSA, 1984, p. 257) (grifos nossos)

O texto é composto por enunciados e enunciação. A enunciação tem por locutor Nhô Gualberto que não se autoenuncia, provocando dessa forma tanto uma debreagem actancial quanto uma ausência formal expressiva - "... *Lucra logo..." — nhô Gaspar redissera*. O espaço também fica subentendido visto que os nomes de Nhô Gaspar e de sua esposa, Dona-Dona são expressos, logo se trata da fazenda Guaximã. Quanto ao tempo, a enunciação traz o presente – *lucra, vá, é.*

O interlocutor de Gualberto é Miguel que acumula a função de narrador - *Assim tinha sido, nhô Gaspar o animava, no Miguel entrar no jeep. Dona-Dona tivera melhora*.

Uma vez a caminho de *Buriti* Bom, Miguel assume integralmente a narrativa formalizando-as enquanto enunciados, com tempo pretérito e espaço a estrada de acesso a seu destino - *Os campos se empoeiravam. O rapaz punha nova atenção nas formas do cerrado alto, por ermo daqueles tabuleiros*.

Em função da dinâmica expressiva, podemos compreender que uma fala viva é sempre seguida de uma atitude responsiva ativa: o ouvinte – Miguel, concorda ou discorda, aperfeiçoa, adapta, prepara-se para agir desde as primeiras palavras emitidas pelo locutor.

O próprio locutor – Gualberto, é um respondente, já que toma a palavra na cadeia complexa de outros enunciados que, no caso, correspondem ao retorno de Miguel em sua intenção de se casar com Maria da Glória.

Desse modo, temos

> (...) a unidade real da língua que é realizada pela fala (...) não é a enunciação monológica individual e isolada, mas a interação de pelo menos duas enunciações, isto é, o diálogo.
> O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, uma investigação mais profunda das formas usadas na citação do

> discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental para o diálogo (BAKHTIN, 1992, p. 146).

A interlocução entre Miguel e Gualberto, desde o princípio do texto, se pauta pela antecipação do segundo quanto a informações, juízos e segredos da vida na fazenda do *Buriti* Bom. Em um primeiro momento,Nhô Gualberto, como vimos, tece comentários e julgamentos a respeito das personagens da fazenda vizinha. Porém, de fato,

> Nhô Gualberto era o dono da Gruximã e, aparentemente, amigo e aliado do pai de Glória; eles se tratavam por "compadres". Porém, se o observarmos com cuidado, veremos que tanto ele como sua fazenda em tudo contrastavam com iôLiodoro e o *Buriti* Bom, como se representassem universos distintos e travassem entre si um combate surdo, no qual um negava o outro. Já o próprio nome da fazenda é significativo, Gruximã. Segundo Antonio Houaiss, citando Antenor Nascentes, gruximã vem do tupi, curubixã, que quer dizer casulo, "lugar da larva". (...) Nela vivia um casal infecundo e infeliz, em parte por não ter filhos, mas sobretudo pelo fato de a mulher de nhô Gualberto, Dona-Dona, se apresentar como extensão e, ao mesmo tempo, negação do marido. Ela, muito realisticamente, o reduzia a uma deformação de seu nome, que, de Gualberto, passava a "Gulaberto", e aprofundava mais ainda o sentido da redução ao sintetizá-lo no apelido de "Gula". O que correspondia inteiramente a sua natureza mais intrínseca: a da acumulação. Ela não só o reduzia na nominação explícita e realista, como o negava, na aparência e no ser. (RONCARI, 2013, p. 25).

Gualberto se coloca como mediador que promove o retorno de Miguel ao mundo do sertão, porém em sua função de prepará-lo para a realidade com a qual tomará contato, o faz a partir de sua perspectiva material e dissimulada. Sua atitude diante Miguel - *"... Lucra logo...", "O senhor vá, é sua hora, sua..."* corresponde, na verdade, a necessidade de afastar o rapaz visto que tivera contatos íntimos com Maria da Glória por quem Miguel está interessado. Desse modo, é sintomático que se expresse da seguinte forma - *Lucra logo*

Gualberto, desse modo, não se enquadra na perspectiva rosiana em relação ao amor e a Eros. O fazendeiro não assimila a experiência amorosa como uma possibilidade concreta de reconciliação do homem com a natureza, pois não possui o suporte sensível da comunhão sagrada entre corpos e sentimentos.

> O jeep rodava na Baixada. Os altos capins em flôr estendiam seu vinho, seu vogo. O gado pastando sob as árvores, se esfregando

> nelas. Pelos trilhos, iam em fila-índia, naturalmente. À vã, adiante, o extremo em ser do *Buritiz*al — os *Buriti*s iguais, esperantes, os braços fortes. O *Buriti*-Grande, a aragem regirando em seu cimo, um vento azucrim, que aqui repassava as relvas, como mão baixa. A mata. O Brejão — choco, má água em verdes, cusposo; mas belo. E o rio, relento. Mas: o *Buriti*-Grande — uma liberdade. Miguel desceu de pensamento. A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.
> — Vigia: que palmeira de coragem! — ele apontou.
> O rapaz espiava, queria mais olhos.
> O jeep avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados. Para admirar ainda o *Buriti*-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida. Era uma curta andada — entre o *Buriti*-Grande e o *Buriti* Bom. Chegariam para o almoço. Diante do dia. (ROSA, 1984, p. 258) (grifos nossos)

Composto por enunciados e enunciação, o texto tematiza a volta de Miguel na fazenda *Buriti* Bom como havia prometido a Maria da Glória.

Os enunciados coincidem com a narrativa de Miguel - *O jeep rodava na Baixada. Os altos capins em flôr estendiam seu vinho, seu vogo*, apresentam tempos verbais no pretérito – *rodava, iam, repassava*, e o espaço é a passagem da fazenda Guaximã para *Buriti* Bom - *A mata. O Brejão — choco, má água em verdes, cusposo; mas belo. E o rio, relento. Mas: o Buriti-Grande — uma liberdade.*

A enunciação tem por enunciador Miguel - — *Vigia: que palmeira de coragem!* — ele apontou, seu interlocutor é um rapaz não nomeado em específico - *O rapaz espiava, queria mais olhos*. Tempo e espaço são os mesmos da narração. Ao colocar a locução na terceira pessoa, o sujeito discursivo debrea actante e tempo, porém o interlocutor não se constitui formalmente em sujeito actancial, logo estamos diante de uma enunciação reportada.

O texto, ao tematizar a volta de Miguel, retoma a exuberância da natureza, mas este enfoque não se destina apenas à descrição do ambiente, de fato faz dos aspectos naturais um desdobramento do estado de espírito do personagem - *O gado pastando sob as árvores, se esfregando nelas. Pelos trilhos, iam em fila-índia, naturalmente, Miguel desceu de pensamento.*

De igual modo com que a natureza traduz o modo de ser de Miguel, também se constitui em representação vital - *O jeep avançou, acamando a campina dos verdes, entre pássaros expedidos, airados. Para admirar ainda o Buriti-Grande, o rapaz se voltava, fosse aprender a vida*

A beleza mística do *Buriti* Grande também se constitui em espaço da potencialidade da alegria, convite à retomada do que perdera ou do que se pleiteia viver. Nestes termos, o *Buriti*, referência natural, é transubstanciado de modo hierofânico. Nestes termos, o texto faz da palmeira e seu entorno uma matriz sacrossanta da vida conforme concepção clássica grega.

Nestes termos, Miguel não só retorna como se renova. Assim, no diálogo com o sagrado, Rosa traz também, sob a forma de intertexto, a primordialidade contida no Gênesis bíblico - *A vida não tem passado. Toda hora o barro se refaz. Deus ensina.*

Em face da natureza, do dionisismo e da grande mãe enquanto árvore cósmica, Rosa em *Buriti* abole a intimidade do homem com um mundo radicalmente técnico visto que esta silencia o canto encantatório oferecido pela escuta que se abriga na geopoética da Terra.

Por estas vias, o autor faz do santuário do *Buriti* Bom o lugar onde todos vivem o sagrado que, por sua vez, participa da vida de todos, humanizando-os.

O FEMININO EM "*BURITI*"

Buriti, dentre os sete textos que compõem Corpo de Baile, é aquele em que o feminino mais se exacerba, tanto formal como tematicamente. No que diz respeito ao aspecto formal, o fato do texto ter de forma pontual três narradores em condições peculiares, em que Leandra assume a maior parte da focalização já nos dá a dimensão com que o feminino foi trabalhado por Rosa no enredo. Quanto ao tema, por estar excepcionalmente atrelado ao erotismo, já temos, de forma prévia, a necessidade de observarmos as relações amorosas-afetivas que o enredo comporta.

O tema na obra de Rosa apresenta de maneira enfática algumas particularidades nas formas de subjetivação e seus efeitos sobre a existência humana. Para além de um sujeito definido enquanto fundamento de seus próprios

pensamentos e atos, o autor traz personagens cujas performances levam a questionamentos sobre o reinado cartesiano do eu e da razão.

Em Rosa, a temática do erotismo e da condição social masculina e feminina remete à civilização grega e ao patriarcalismo judaico, situados no cenário de suas obras, o sertão mineiro. Nestes termos, o autor trabalha práticas vitais enquanto vivência e compartilhamento de experiências que, conquanto paradoxais, primam pela unidade construtiva do ser, a partir da eleboração da morada, em que as relações do homem com a natureza consagram a própria vida humana.

Se há, entretanto, no plano geral da obra rosiana, o inquestionável diálogo com a condição sagrada dessa mesma vida humana, em específico, suas criações traduzem uma visão de mundo e de homem tanto novos quanto renovados. Desse modo,

> No contexto da literatura ocidental, a saga rosiana se notabiliza pela originalidade do estilo narrativo. Nada tem a ver com a saga heroica nem com o sistema de parentesco, clã ou família. Não se limita a marcar a forma humana de vida, mas abrange a vida em si mesma, que inclui todos os seres viventes, particularmente os vegetais, os animais e os homens consorciados com a natureza telúrica, inseridos de corpo e alma no mundo do sertão (SOUZA, 2008, p. 09).

Isto posto, abordar a subjetividade nos personagens rosianos impõe vê-los para além das amarras racionalistas e contemplá-los em sua totalidade, o que nos remete à interface dos campos da Literatura e da Psicanálise, obviamente considerando as particularidades e limites de cada território desses saberes, mas buscando em seus traços comuns, principalmente quanto à palavra cambiante e movediça, um campo interdisciplinar.

A esse campo interdisciplinar corresponde excepcionalmente a palavra em seus diversos sentidos, assim, nos pomos diante dessa expressão fluida, que tanto desvenda quanto camufla suas significações nos textos dos escritores e na fala dos pacientes, em seus relatos de sonhos, atos falhos e seus lapsos de linguagem.

Se há um exercício semiótico, fora da atividade clínica, em que o inconsciente aflora em busca de figurações que o expressem, é o texto poético, principalmente os que trabalham o espaço livre que foge das amarras que os prendem a sistemas de significação regulados, caso das obras rosianas.

Do ponto de vista específico da literatura, em sua feição constitutiva da fenomenologia histórica, não há os anseios voltados para juízos de validade ou não do agir do homem, mas sim a representação das diversas manifestações do espírito humano, que se aventura, experimenta, transgride, se deleita e se angustia; tudo em nome da busca de sua identidade.

A literatura, em suas inúmeras possibilidades, abre horizontes que despem o interior do homem, mesmo naqueles aspectos em que o ser humano se esforça por esconder ou reluta para aceitar os estados de sua natureza, caso que, como veremos, se aplica a *Buriti*. Nesse sentido, a literatura rosiana, ao surgir como contestação da Filologia, à medida que reconduz a linguagem ao desnudado poder de falar, lá situa o ser selvagem e imperioso das palavras, mas tradutor da primordialidade humana que o cotidiano feneceu, mascarando-o. Diante desse panorama, e em face da obra rosiana em geral,

Rosa, na medida em que mantem o compromisso de sua escrita com a busca de um poder mítico da linguagem, revela o sentido primeiro do signo ao estabelecer em seus enredos um quadro subjetivo entre as reações sensoriais e emotivas e as articulações sociais que determinam a vigência da subjetividade. Ao largo de todo embargo que a sociedade pode infringir a ações humanas regulamentando-as, o texto rosiano busca os sentimentos, todos os estados mais recônditos e profundos do Íntimo humano, entrelaçando-os às coisas telúricas, com seus progressos, desejos e embriaguez. Assim,

> Tema difuso, complexo, confuso, amplo, explorado e eterno, o Amor em certas obras de Rosa é muito bem definido e claro. O Amor pulsante, aquele que traz prazer, alegria e sensação de plenitude, aparece muito bem desenhado em algumas histórias de *Corpo de baile*. O Eros cosmogônico dos antigos gregos e a mulher extraordinária (força divinal) são os pilares mestres que o narrador rosiano nos revela e, subliminarmente, convida todos os leitores a refletirem. (ASSUMPÇÃO*,* 2015*,* p. 139)

Em específico em *Buriti*, temos a junção do devaneio criador e a atualidade da condição humana no que diz respeito ao amor e o erotismo, com movimentos e estagnações de personagens, em conformidade com uma narrativa que tanto estanca quanto flui. No enredo.

> O *Buriti*-Grande é um símbolo que estabelece a conexão entre planos distintos de realidade, tais como o histórico e o mítico, o real e o metafísico, o terreno e o divino. Está ligado ao poder de

> transformação, à virilidade e à fertilidade da natureza e, por isso, conserva, metonimicamente, a energia sexual e o poder despótico de iôLiodoro que “era supremo e senhor como o crescer das árvores”. Seu caráter fálico inspira cenas carregadas de conotações sensuais. (CASTRO, 2005, p. 108).

Ponderadas as distinções das relações amorosas e eróticas que a obra comporta, e visto que o feminino prevalece nestas relações, considere-se os quatro diferentes pilares masculinos sobre os quais estas relações são estabelecidas.

O primeiro, agente aglutinador da novela, a abre e fecha enquanto personagem-narrador. Em sua condição de reequilibrador exequível, se associa à natureza em oposição à violência e crueldade humana.

> Você não gosta de caçada?” Fugi de responder. O que devia ter dito: que odeio, de ódio. Assoante, pobre do tatú, correndo da cachorrada. O tatú-pebagorduchote, anda depressa, vai e volta, dá seu rosno baixo, quer traçar no chão uma cruz. — “Você pensa muito, demais. Que é, então?” “— Se eu dissesse, você ia achar tolice. Podia parecer até ofensa...” (...) Espera que, no fim, eu lhe explique alguma coisa. Agora, sei, estou-me defendendo dela, o que procuro nesta conversa é um campo branco, alguma surdina. (ROSA, 1984, p. 96).

Miguel, em seu caráter reminiscente da infância, nos remete à concepção de comunidade humana, com seus medos e repressões, mas, de igual modo, potencialmente sensível, criativo e inovador.

Similar e, ao mesmo tempo, contraponto a Miguel, Zequiel é um habitante da noite e, por decorrência, do medo. Situado à margem do grupo social – *Buriti* Bom –, suas expressões são descontínuas e metonimicamente representativas do sentido absoluto que se pleiteia para o devir humano.

> O ChefeZequiel, ele pode dizer, sem errar, qual é qualquer ruído da noite, mesmo o mais tênue. — “É bem. Ele há-de estar ouvindo, está lá no moinho, deitado mas acordado, a noite inteira, coitado, sofre de um pavor, não tem repouso. Quem sabe, na cidade, algum doutor não achava um remédio para ele, um calmante?” Aziago, o Chefe Zequiel espera um inimigo, que desconhece (ROSA, 1984, p. 99)

Marcado pela ausência de redundância, o Chefe se coaduna a certa utopia visto que enuncia uma visão de mundo para além das forjas sociais, que se definiria pela poeticidade discursiva, com relações intrínsecas entre o conteúdo e a expressão.

Na composição de Miguel, assim como na de Zequiel, a ênfase recai sobre a reflexão, o sonho, o devaneio, que mantém o *status* lírico, com suas notações emotivas e poéticas. Ligados a conteúdos emocionais, ambos transitam do presente da narrativa ao pretérito, abrigando-se na noite e na solidão, são personagens soturnas.

Tanto Chefe Zequiel como Miguel direcionam suas percepções para barulhos de insetos, pássaros, aves, animais e ao rumor das águas. Ambos representam na ambivalência poética do enredo: infância de Miguilim – inadequação ao contexto presente – velhice de Zequiel. Estando os dois ligados ao caráter ambíguo da noite, medo e sonho são suas interfaces.

Diferentemente destes é nhô Gualberto, autointitulado mediador entre Miguel e *Buriti* Bom, é vizinho de iôLiodoro com quem tem aparentemente uma relação de amizade.

> A se começar, então, nhô Gualberto convidava. Ali reunira a novilhama, quantidade de reses, para as vacinas. E tinha mole pressa. Nhô Gualberto Gaspar parecia ser um homem preguiçoso — e que por isso se assustava, quando se via sem fazer coisa nenhuma. A única maneira de cumprir o trabalho era tê-lo como coisa lerda e contínua, mansa, sem começo nem fim, as mãos sempre sujas da massa. (ROSA, 1984, p. 106).

Nhô Gualberto tem performance inteiramente relacionada à deformação de seu nome *Gula-aberto*. Dado a julgamentos do comportamento alheio, associado à sua avidez financeira, sua ação é também interessada em pessoas, reificando-as.

Em oposição a ele, iôLiodoro é representante do patriarcalismo, pelo menos no âmbito social como já tivemos oportunidade de ver. De resto, sua natureza se sublinha como fonte de vida e potência incontidas.

> Muita vez, na volta, esbarro na Lapa-Laje, faço visita. A Lapa-Laje é uma fazenda ruim, com muita grota e muita pedra. Mas é enorme, também. Entra por esses Gerais, fundo. Pessoal do *Buriti* Bom não comparece lá, mas iôÍsio todo dia-de-domingo vem no *Buriti* Bom, tomar a benção, pedir conselho. IôLiodoro é pai amoroso, como não pareça. Ele e iôÍsio compram gado geralista, *brabeza*, de sociedade, têm trato firmado com quase todos os criadores desse sertão. Daí, provém muito do ganho que eles tiram. (ROSA, 1984, p. 111).

Representante da liderança não só no *Buriti* Bom, mas na região como um todo, Liodoro, como o *Buriti*, se destaca em sua imobilidade ambígua. Enquanto

pai, entretanto, é o guardião tanto da prole – Irvino, Ísio, Behú e Glória, como da família estendida – Lala, Tia Clô e demais agregados.

Sua relação com Gualberto, contudo, guarda sentidos implícitos, principalmente para o segundo que, centrado no espírito utilitário do capitalismo, é de fato um oponente ao representante do patriarcalismo que, não obstante essa condição, também possui espírito amoroso.

Em contraposição a isto, Liodoro reproduz as regras sexuais do patriarcalismo, principalmente ao se cercar de mulheres, inclusive as de seus agregados como Inspetor. Em seu desregramento sexual, o patriarca se cerca de mulheres, as familiares, Maria Behú e Maria da Glória, filhas, e as agregadas, Tia Clô, as mulheres da cozinha e, principalmente Lala / Leandra, inicialmente sua nora e, depois, sua amante.

De acordo com o que já dissemos sobre amor e Eros na criação rosiana, Liodoro também pode ser lido como Liodoro Maurício Faleiros, Maurício, sobrenome materno, como o *Buriti*, seu correlato (*Mauritia flexuosa*) e Faleiros (falos), sobrenome do pai. Em sua força e poder, Liodoro é um sujeito autônomo, senhor de suas ações e, rosianamente, congrega em seu nome e em suas ações os expedientes retóricos da poligamia.

A despeito desse quadro de feição masculina, *Buriti* é uma construção plural em que as funções femininas são aquelas que se avizinham e/ou potencializam os limites definidores da paridade corpo-alma, a partir da inclusão do amor e do erotismo nos relacionamentos associados à “(...) opulência da vida misturada às profundidades dos mistérios e dos gestos sagrados do homem” (D’ANGELO, 2006, p. 293).

> O universo erótico no mundo ocidental sofreu grande modificação quando observamos sua trajetória da antiguidade até nossos dias. Não só os gregos, mas também os vedas, sumérios, hebreus e iorubás vivenciaram o erotismo de maneira mais generosa, mais ampla, mais cósmica. Isto foi possível porque houve um tempo em que a visão do homem era respeitadora do eterno feminino e, por extensão, do mundo erótico livre de culpas. A mulher era respeitada por ser um reflexo da grande deusa mãe, a mulher era responsável pela continuidade da vida na Terra e a própria terra era fêmea a reproduzir suas bênçãos para a comunidade. (ASSUMPÇÃO, 2015, p. 139).

No universo de *Buriti*, alegoria e ficção da existência, nele surgem novas conexões em que não se separa corpo, intelecto e afeto e não se silencia as expressões de Eros, como veremos. Na complexidade das várias relações estabelecidas no enredo, algumas dessas afinidades são peculiares como as entre Miguel e Maria da Glória, Maria da Glória e Leandra, Leandra e Liodoro, mas também há os agentes interventores como Gualberto, Maria Behú, Chefe Zequiel, entre outros.

Perfazendo o itinerário do enredo, temos os relatos dessas relações a partir da visão não raro lírica de Miguel, entrecortada pelos posicionamentos utilitaristas de nhô Gualberto.

> Dona Lalinha é uma linda mulher, tão moça, como é possível que o marido a tenha abandonado? Nela não se descobre tristeza, nem sombra de infelicidade. Parece uma noiva, à espera do noivo. Vê-se, é pessôa fina, criada e nascida em cidade maior, imagem de princesa. Cidade: é para se fazerem princesas. Sua feição — os sapatinhos, o vestido, as mãos, as unhas esmaltadas de carmesim, o perfume, o penteado. (ROSA, 1984, p. 93)

Conforme já colocado *Buriti* tem uma excepcional preponderância feminina e, como tal, tem por aspecto contumaz a sedução. Dentre as várias personagens que entram nessa definição, uma das mais proeminentes é Leandra, ou Lalinha, como é tratada pelo personagem-narrador Miguel.

Desde sua performance até sua aparência,Lalinha assegura seu caráter sedutor também em sua beleza e costumes urbanos, o que denota estranheza dado o contexto em que encontra, o *Buriti* Bom.

Esse arsenal de encanto corresponde a teoria da sedução, que Freud vai substituir por “fantasia”, elemento contido na pressuposição laborativa da realidade psíquica. É nesta que ocorre a designação da existência do sujeito que, por sua vez, se distingue da realidade material uma vez que é articulada pelo desejo, pela fantasia.

> Para sair dessa aporia de oposições inconciliáveis — o psíquico ou o biológico, o real ou o imaginário, o interno ou o externo —, cuja persistência implicava a dissolução silenciosa do registro da fantasia, Freud instituiu o conceito de realidade psíquica, cuja explicitação, sobretudo em *A interpretação dos sonhos**, levou-o a fazer uma distinção entre a realidade material, realidade externa nunca atingível como tal, a realidade do que ele chamou de “pensamentos de transição e de ligação”, registro da psicologia, e a realidade psíquica

> propriamente dita, núcleo irredutível do psiquismo, registro dos desejos inconscientes dos quais a fantasia é “a expressão máxima e mais verdadeira”. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 224)

Correlata à laboração de realidade psíquica, a partir do abandono da teoria da sedução, temos a designação de vida imaginária do sujeito que pode ser entendida como a maneira como este representa para si mesmo.

A personagem Lalinha, habituada aos costumes urbanos, ao se encontrar em um mundo diferenciado, cujo principal relevo recai sobre o *Buriti*, um representante do mundo masculino, marca sua individualidade, e com ela sua identidade, a partir de sua imagem e seu comportamento.

> Ninguém diria que ela é irmã de Maria Behú. Desditosa, magra, Maria Behú, parecendo uma velha. Para ela, ter de viver com a cunhada e a irmã, na mesma casa, deve ser um martírio. Maria Behú reza, quase todo o tempo. Agora mesmo, de certo está rezando, recolhida no quarto. Bicho do brejo... — “Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro...” “— Deixa ele. Pássaro, guinchando? A esta hora...” “— E sei? Sapo?” “— O senhor está falando numa coisa, mas está com a ideia apartada...” “— Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “— O senhor está querendo aprender o que é da cidade?” “— Nasci no mato, também. Sei a roça.” “— Aonde? Aqui no sertão?” “— No meio dos Gerais, longe, longe (ROSA, 1984, p. 94)

Miguel, atualização rosiana de Miguilim, recupera de sua trajetória questões remetentes à sua experiência, logo à sua identidade. Posto que toda experiência é medida por conteúdos pré-formulados, ela – experiência – também serve para reformular o conceito previamente formado.

As oposições a esta ocorrência resultam em conflitos psíquicos que se beneficiam da manutenção de uma conceituação rígida e fechada à realidade externa. Não é o caso de Miguel, embora se evidencie traços marcantes da infância enquanto reminiscências conservadas como sua afeição à natureza, principalmente a noturna, com seus mistérios e vias para devaneios. A postura dopersonagem é notadamente introspectiva. De um ponto de vista psicanalítico, tal modo pode ser explicado como mecanismo de defesa cuja pertinência se aplica tanto à frustração como formas de alheamento em relação à realidade exterior.

No caso de Miguel, não se trata de supressão de sua individualidade, ao contrário. Introduzido no enredo como “vacinador”, qual seja, como médico veterinário, a laboração de Miguel é antes uma recuperação, ou forma afirmativa, de

sua trajetória, logo de sua identidade ainda em formação. A este processo, designa-se,

> Identificação - Termo empregado em psicanálise para designar o processo central pelo qual o sujeito se constitui e se transforma, assimilando ou se apropriando, em momentos-chave de sua evolução, dos aspectos, atributos ou traços dos seres humanos que o cercam. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 363)

Mesmo diante de uma experiência laborativa gratificante, há ainda em Miguel muito do Miguilim, inclusive o aporte memorial em que se busca "palavras certas", pois são de efeito poético, impregnadas de sentimento.

> E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe? É o socó. — "Você reparou, Maria da Glória? Socó ou o socó-boi? Ele vigia é de noite, revôa para ir pegar piabas nas lagôas..." "— Mas, agora, foi o monjolo." "— Não: agora. Ele canta longe. Estou reconhecendo..." O monjolo é humano, reproduz a vontade de quem o fez e de quem o botou para trabalhar as arrobas de arroz. Maria da Glória ri. — "Que é que tem? Deixa esse..." Começou e conteve um espreguiçamento. Seus braços. Pudesse, amanhã, com ela sair a cavalo, ao Brejão, abraçá-la. Ao *Buriti* grande. Não escuto mais o "bicho-do-brejo", mas me lembro dele. — "É o socó. Voou para mais longe..." "— Sabe, você está aprendendo com o Chefe?" (ROSA, 1984, p. 98 - 99)

Na conversa com Miguel, Glória põe em evidência um dos eixos temáticos do enredo, a paridade do veterinário com Chefe Zequiel, personagem peculiar, também soturno como Miguel e enunciador de formas expressivas ricas em poeticidade.

A esta relação estabelecida corresponde o caráter profundamente imaginário que caracteriza a leitura que Miguel faz da noite e seus sons - E esse bicho-do-brejo, que dá o outro som, que ranhe?, em que suas expressões, sejam naturais – bicho-do-brejo, socó, sejam culturais – monjolo, estão carregadas de significados expressivos tanto do pensamento de Miguel quanto da relação que quer estabelecer com a moça.

De fato, pelas vias do imaginário, há uma tríplice conjunção de sentidos, a natureza, a identidade de Miguel e a intenção afetiva em relação à Glória. Esta representação das coisas em pensamento busca a dualidade entre as expressões da realidade e as do desejo em um processo de subjetividade por excelência.

O imaginário se define, no sentido lacaniano, como o lugar do eu, com seus fenômenos de fantasia, apreensão e ilusão em que o indivíduo busca no outro

– no caso, em Glória, uma sensação de completude, de unidade. A despeito dessa condição ilusória,

> A incapacidade de Glória e Miguel ouvirem ao mesmo tempo a batida do monjolo é, idealmente, desmanchada pelo propósito com que Miguel se reaproxima, no final, do *Buriti* Bom: “Abraçados, haviam de ouvir o arriar do monjolo, enchoo, noites demoradas”. A novela, entretanto, não nos assegurará que se cumpra a comunhão (LIMA, 1974, p. 137)

Ou seja, o sujeito – Miguel, se identifica com o objeto de seu desejo - Glória, projeta entre eles uma unidade, pois não separa nem consegue distinguir de sua imagem aquilo que é característico dele – introspecção, daquilo que é do outro, Glória – expansão.

> Parecia nada irmã de Maria da Glória? Essa, iôLiodoro a levasse em cidade, se casava mais depressa do que viúva rica. Como que ela estava no ponto justo, escorrendo caldo, com todos os perfumes de mulher para ser noiva urgente. Destino desigual do de Maria Behú, essa nunca acharia quem a quisesse, nunca havia-de. Maria Behú, tisna, encorujada, com a feiíce de uma antiguidade. Às vezes, dava para se escogitar, esses encobertos da vida: seria que Maria Behú era triste e maligna por motivo de ser feia, e Maria da Glória ganhava essa alegria aprazível por causa de tanta beleza? (ROSA, 1984, p. 102)

Embora vista pelo diminuto prisma de visão de Gualberto, Maria Behú de fato corresponde a uma tristeza característica da intensa e sombria irradiação do sujeito em face da deficiência de seu desejo.

Com sua presença em todas as formas de expressão humana, o estado melancólico se define enquanto atração irresistível pela morte, pelas ruínas, pela nostalgia e pelo luto. Tradicionalmente, principalmente do ponto de vista da teoria humoral[23], em que relaciona a condição à saúde, cada aspecto do comportamento recupera um dado mitológico.

> (...) como humor sombrio, a melancolia estaria ligada à doença de Saturno, deus terreno dos romanos, mórbido e desesperado, identificado com o Cronos da mitologia grega, que havia castrado o pai (Urano) antes de devorar os filhos. Assim, os melancólicos eram

[23] A Teoria humoral (ou teoria dos quatro humores) constituiu o principal corpo de explicação racional da saúde e da doença entre o século IV A.C. e o século XVII. Também conhecida por teoria humoral hipocrática ou galênica, segue as teorias dominantes na escola de Kos, segundo as quais a vida seria mantida pelo equilíbrio entre quatro humores: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, procedentes, respectivamente, do coração, sistema respiratório, fígado e baço.

> chamados de saturninos, mas cada época construiu sua própria representação da doença. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 506)

Do ponto de vista da psicanálise, a tristeza é vista como expressão de um destino subjetivo. Posto tratarmos de um ser ficcional, é sintomático a relação estabelecida com falta de excitação sexual somática e a personagem ter sua trajetória associada à morte.

Nesse aspecto, Behú pode ser vista pelo princípio de morte, qual seja, Tanatos. Longe da visão destrutiva que normalmente se atribui a este aspecto, de fato, a pulsão de morte se relaciona com as duplicidades características da existência: amor e ódio, sexualidade e agressividade, vida e morte, forças que habitam o ser humano e estão presentes no cotidiano, tanto nos conflitos mais banais quanto nos mais mórbidos ou sublimes da humanidade.

Tais pares de opostos estão embaralhados, amalgamados em tudo que o ser humano faz, pensa e sente.

> [O que] Freud conseguira estabelecer era que nenhuma das pulsões se apresentava em seu estado puro — pulsões de vida e pulsão de morte apresentam-se sempre misturadas. A diferença era que, enquanto as manifestações das pulsões de vida são numerosas e ruidosas, a pulsão de morte é invisível e silenciosa. E sempre que oferecia um exemplo desta última, este era dado através do sadismo e do masoquismo, agressividade ligada à sexualidade, ou então através da noção de compulsão à repetição. (GARCIA-ROZA, 2008, p. 158)

Assim, a pulsão seria um conceito limítrofe entre o somático e o psíquico. Algo que impele o organismo a agir em determinada direção. Por este viés, se entende porque Behú, em seu caráter conservador, aparenta tristeza e opta pelo religioso como forma de compensação da realidade erótica em se encontra.

Tanto quanto Miguel e Zequiel, Behú também se relaciona com a noite, ou com o que há de escuro.

> A noite é morte que se exercita na vida. O silêncio, a quietude, o vazio que dela emanam representam o máximo da ação. Tanto o é, que os gregos não possuem uma palavra para a morte irreversível — não se morre, cobre-se de trevas. Esse é o sentido de Thanatos, indissociável de Eros, configurados que estão na permanente tensão de forças contrárias. (LUCHESE, 2011, p. 210)

Ainda que não se possa dissociar pulsão de vida da de morte, Behú se caracteriza pelo funcionamento disjuntivo, desfazendo o que foi construído, desligando, ou, em outra perspectiva, “Maria Behú encarna, aos olhos de Miguel, uma teatralidade melancólica, marcada pela dimensão do impossível: ‘Quem sabe quisesse mais do que sentia e podia, fugia do que tinha de ser’.(LOPES, 2008, p.354).

> Dona-Dona xingava sempre; porém, logo em seguir, se dirigia à própria cozinheira, em tom de gracejo, denunciando e explicando as artes dos meninos, como se os elogiasse. A voz da cozinheira não se ouvia.
> Dona-Dona, quando aparecia, não escondia sua infelicidade. Ela mesma era roxa, escura, quase preta, dessa cor que semelha sujeira em pele. Com um desajeitado pano à cabeça, ocultava seus cabelos, o encarapinhar-se. Desparelhava de ser mulher de nhô Gualberto — parecia uma criada. Perto de pessôas de fora, teria ela raiva de nhô Gualberto?. (ROSA, 1984, p. 112)

Dona-Dona, esposa de Gualberto, é outra personagem triste, reclusa e, principalmente, frustrada. Parte dessa condição reside no fato de que não pode ser mãe; Gualberto é infértil. Comumente, o termo frustração é usado para designar o desprazer, a insatisfação ou mesmo a contrariedade. Porém, essa condição humana é bem mais complexa do que a supõe o senso comum.

Para a doutrina freudiana, diz respeito ao

> Estado em que fica um sujeito quando lhe é recusada ou quando ele se proíbe a satisfação de uma demanda de origem pulsional. (...)
> Para Sigmund Freud, (...) a frustração não implica, sistematicamente, a ideia de passividade. Freud reúne sob esse termo tanto a insatisfação devida à recusa de um agente externo a atender a uma exigência libidinal quanto a insatisfação ligada a fatores internos, como inibição e defesas do eu, que leva a formulações hesitantes, canhestras ou impossíveis da demanda. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 285)

No trabalho psicanalítico, há uma distinção entre a frustração externa e a frustração interna. No caso em que a neurose é precipitada por uma falta na realidade como a perda de um objeto de amor, por exemplo, estamos diante da frustração externa; e quando o sujeito, em consequência de conflitos internos ou de uma fixação, recusa a si mesmo as satisfações que a realidade lhe oferece, temos a frustração interna.

Relacionando estes conceitos com a personagem, Dona-Dona tem frustrações causadas tanto por fatores externos – a infertilidade do marido, quanto por internos – a maternidade em si. Enquanto mulher e sertaneja, apresenta todos os traços de uma educação conservadora – “se dirigia à própria cozinheira, em tom de gracejo, denunciando e explicando as artes dos meninos, como se os elogiasse”. Sua identidade está atrelada a esta escala de valores em que “ser mãe” é definido socialmente como altamente positivo.

Diante dos traços marcantes da postura do marido como acúmulo material, críticas contumazes aos vizinhos – repare-se que é denominado “gulaberto” pela esposa – a marca do relacionamento entre ambos é de desencontro - Era custoso aceitar-se que Dona-Dona algum dia tivesse acordado o desejo ou o amor de nhô Gaspar.

Dona-Dona, como que soterrada na carência afetiva, não vislumbra quaisquer plenitudes, ou, em outros termos, se fecha para o mundo. Não há de sua parte qualquer investimento de satisfação substitutiva, o que se caracterizaria como “sublimação”, termo indicativo de uma elevação do senso estético, uma passagem do estado sólido para o estado gasoso ou um mais-além da consciência.

Quanto à trajetória deLeandra, no enredo perpassa três etapas: a anterior a sua chegada, quando levada por Liodoro, projetava para *Buriti* Bom e seus habitantes a ideia de estranhos e longínquos, nenhuma empatia, portanto.

Incumbidos de recebê-la de modo a se familiarizar-se em seu novo contexto, se mostra na sua diferença nessa situação com modos diversos das pessoas que a recebem. Nesta etapa, ela se constitui em “moça-de-fora”, mas atraente o suficiente para seduzir, encantar. Como todo sedutor é um seduzido, a terceira etapa se caracterizará pela inter-relação e reconstituição recíproca de valores e posturas.

Destaque-se a segunda etapa, em que todos, inclusive Zequiel, se prestam em oferecer o que de melhor possuem para a citadina - “Aqui, para a moça-de-fora passar... A quando vier em passeio, ela usa, ela gosta...”.

> O modo de composição da personagem permite a construção de uma figura feminina misteriosa e desprovida da arrebatadora aura de romantismo que parece surgir na primeira descrição. Ela *não é de verdade*, mas ao mesmo tempo é. Essa ambiguidade acompanha a personagem durante toda a narrativa. (FORTE, 2011, p. 08)

O que se evidencia é que tais quais as fantasias que se estabelecem na oposição entre o subjetivo e o objetivo, entre o princípio do prazer – que traz a busca da satisfação por meio da ilusão – e o princípio da realidade – que, mediante o sistema perceptivo, fala das relações do sujeito com o mundo exterior e com as reservas impostas por este, Lala e *Buriti* Bom vão paulatinamente se transmutando em interfaces.

A despeito da já conhecida repressão à sexualidade sublimação dos impulsos sexuais, nos contextos rosianos Eros, enquanto deus que varia e multiplica as espécies vivas, se aloca onde houver vida humana, se apresenta como princípio norteador e consagra a grandiosidade da vida em constante recomeço. Em contextos como "*Buriti*", existirá sempre a ameaça do conflito erótico, mas, de igual modo, a promessa de resgate da totalidade perdida em seu aporte de vínculo do corpo com a alma se associa à vitalidade cósmica.

Liodoro-*Buriti* é a maior metáfora do erotismo propulsor da vida em *Buriti* Bom, seu comportamento sexual, longe de se afigurar atípico, corresponde à variedade existente nas mais diferentes culturas. Posto se tratar de uma figura literária, potencializa as expressões mais significativas da realidade humana que o enredo comporta.

Neste mesmo percurso, pode se entender que as diversas práticas da sexualidade colocam em pauta a expressão de libertação e catarse de todas as formas de repressão da interioridade.

A ideia de gozo liga-se ao processo do apoio, que leva ao surgimento da pulsão sexual. Segundo o pensamento lacaniano, o gozo se sustenta pela obediência do sujeito a uma ordem que o conduz à conservação subjetiva. Desse modo, as pulsões funcionam segundo o princípio de prazer, mas se submetem ao princípio de realidade.

No caso de *Buriti*-Grande, sua forma fálica participa da construção subjetiva dos personagens no enredo. Sua preponderância contextual não significa realização subjetiva em si, mas como referente a partir do qual se coloca como objeto primordial de que se desdobram significações.

Não sem razão, o enredo formaliza essa recuperação cósmica sacralizada por intermédio das personagens femininas - Dona Lalinha, Maria da Glória, quem sabe dona Dioneia, a mulata Alcina, ià-Dijina, sonhassem em torno dele uma ronda debailada, desejariam coroá-lo de flores.

> Só o soamento em falso, fantasia de tantas palavras, que neblina, que nem restos — e o *Buriti* grande não era aquilo. Estava sendo ele mesmo, em-pé, um peso, um lugar preenchido, o formato. A gente queria e temia entendê-lo, e contra aquele ser apunha uma trincheira de imagens e lembranças. Maria Behú fora quem dissera, uma hora, com o modo soerguido e receoso de dizer: — “O senhor, sim, podia resumir, dar a descrição dele, com sentimento, com poesia certa...” E Miguel logo olhara o *Buriti*-grande, com outros olhos. (ROSA, 1984, p. 144 - 145).

Para além da tristeza com que Behú é vista e definida, sua interação com Miguel, personagem de traços notadamente líricos, mostra que a moça também vai além da noção de subestimar a experiência da vida em nome de um projeto de salvação (da alma).

De todo modo, no panorama geral do feminino rosiano, valores, sustento e lembranças são parâmetros para o nascer e o crescer de afetos. Nestes termos, a sedução, enquanto pendor feminino, que o marca, comporta queda, dor e até mesmo caos, mas, da mesma forma, descoberta do mundo e de si mesmo.

No rastro dessa poeticidade que inclui o esboço de uma figura de mundo, um universo possível, Miguel e Glória protagonizam a conexão da vida e o cosmo com o intuito de produzir sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade, principalmente no que se refere a busca da realização afetiva

O erotismo, assim como a morte, são realidades inextrincáveis ao ser humano, fazem, cada qual a seu turno, parte do frenesi da vida. Assim como não podemos destituir a subjetividade do desejo que pulsa e que desacomoda o sujeito de si mesmo, causando-lhe fissuras irreparáveis, não podemos de igual modo dissociar pulsão de vida da de morte.

Não obstante corpo e sexualidade caminharem rigorosamente juntos, a sexualidade, em todas as culturas, é concebida como realidade especial anexa, não raro, à sacralidade e a ritos. De um modo ou de outro, seu atrelamento às pulsões compreende estímulos constantes provenientes do próprio corpo, embora, conforme

postulado por Freud, também se relaciona com o “representante psíquico” desses estímulos, e, neste caso, a pulsão seria diretamente psíquica.

Ressalte-se que o corpo é o eixo da relação com o mundo, o lugar e o tempo no qual a existência se expressa através da fisionomia singular do sujeito. Desse modo, compreende que Glória, imersa em uma concepção de mundo calcada em Eros, por momentos, se destituiu da forja social e assumiu quem ela de fato é.

> E iôÍsio estava com seu terno mais novo, mas mesmo assim num lado do paletó tinha havido um rasgado, e fora cerzido, tão bem — somente dedos sábios pelo carinho o tentariam. Todos viam aquilo. Maria Behú, Maria da Glória, Tia Cló; sem duvidar, até iôLiodoro. Glória e Behú, ao abraçarem o irmão, Lalinha bem vira como uma e outra, num gesto quase igual, pousaram a mão naquela cicatriz, no costurado do paletó, como se estivessem transmitindo um agradecimento. Tudo e tanto, no nome de ià-Dijina não se tocava, ficavam em lugar dele uns espaços de silêncio — e era como se o dado rigor de uma lei todos seguissem. (ROSA, 1984, p. 191)

Do ponto de vista performático, Ià-Dijina não é propriamente uma personagem, embora, mesmo como referência, indicializa características fundamentais para a significação do enredo.Ex-prostituta e agora esposa de Ísio, filho de Liodoro, Ià- Dijina é marginalizada, não podendo participar das reuniões em *Buriti* Bom. De fato, ela pertence ao rol de personagens prostitutas que, na obra rosiana, recebe tratamento excepcional.

> As meretrizes da ficção rosiana são, muitas vezes, mulheres belas, sedutoras e respeitadas pelos homens com quem se encontram casualmente ou mantém relações mais duradoras, porque pertencentes à comunidade na qual desempenham importante papel de iniciadoras da sexualidade, ouvintes dos fregueses antigos, além de responsáveis pela quebra da rotina em nome de “artes” prazerosas (PASSOS, 2000, p. 63).

Ià-Dijina faz parte do grupo das que “mantém relações mais duradoras”. Não são dadas maiores informações sobre a união dela com Ìsio, contudo as impressões que seu nome transmite, dizem respeito a alguém dedicada ao companheiro – “E iôÍsio estava com seu terno mais novo, mas mesmo assim num lado do paletó tinha havido um rasgado, e fora cerzido, tão bem — somente dedos sábios pelo carinho o tentariam”.

Ou seja, fiel à sua atitude básica diante da Palavra e da Vida, Rosa articula seus enredos de modo a apresentar um mundo de significados presentes na

alma humana. É nesse sentido que temos a densidade das personagens femininas que, ao construírem seus significados de estar no mundo – como Ià-Dijina, traduzem a ressonância dos atos femininos no destino dos homens.

O tema do erotismo pujante que se encontra em *Buriti* faz das relações um contínuo desabrochar de sentimentos e comportamentos consoantes ao desejo. Nesse sentido, a presença do outro nas fantasias da maioria dos personagens está diretamente relacionado ao corpo, tanto como expressão, quanto como sentidos definidores de trajetórias e subjetividades. É, dentre tantos, o caso de Leandra e Liodoro.

É através do corpo que o homem está em vinculação com o conjunto total da realidade material, imerso de forma direta no contínuo devir e perecer da natureza. Mas o homem corporal não é somente um objeto contingente no mundo, um ser animado que, do mesmo modo, poderia faltar, sem que o corpo perca algo substancial. Em seu coroamento ôntico no cosmo, o corpo permite ao homem concentrar seu sentido e, por seu intermédio, manifestar vários de seus verdadeiros significados.

Lala e Maria da Glória, citadina e sertaneja, se emparelham no que diz respeito ao desejo. Representantes de um feminino peculiar, se mostram capazes de “inverter” as condições de realidades excludentes, buscam traçar sua própria história apoiada na sua realidade, principalmente no que diz respeito à condição de sujeitos desejantes.

Lala, recontextualizando seus modos e valores, encontrará em Glória subsídios para sua vivência em *Buriti* Bom de forma aprazível.

> Na dupla Lalinha, a quem “todos serviam e admiravam”, e Maria da Glória, “ensopadinha de saúde”, a proibição da relação homossexual é ultrapassada. Leandra deseja Glória: “queria que Maria da Glória, horas sem tempo, a abraçasse e beijasse”. Na passagem em que Glória entra, durante a noite, no quarto de Lalinha, assustada com Gualberto que a subjugara no corredor e a “sujara”, fica subentendido que as duas concretizam o seu desejo homossexual. (OLIVEIRA, 2007, p. 131)

Correlativo do desejo que é a fantasia, as personagens priorizam fontes de satisfação sejam em passeios, música, jogos, etc. No contexto erótico do enredo, o desejo é uma atitude mental que acompanha a representação de um fim esperado.

Taiscomo quaisquer ações eróticas e/ou sexuais, o episódio mostra que Lala e Glória, não obstante se comportarem de modo coerente com suas subjetividades, também estão subjugadas à repressão enquanto operação psíquica que tende a suprimir conscientemente uma ideia ou um afeto cujo conteúdo é desagradável ou impróprio no contexto em que se situam.

Nesse sentido, a literatura rosiana possibilita o desvendar daquilo que há de especificamente humano no agir das personagens. Ao colocar sob o valor estético o "saber" e a "percepção" desejante das personagens, na perspectiva de uma relação do sujeito consigo mesmo, tomado como objeto amoroso.

Como desdobramento do comportamento notadamente erótico de Maria da Glória, ocorre seu envolvimento com Iô Gualberto. Considere-se, contudo, que o aporte erótico pertence somente a Glória como força emancipatória. Gualberto não se enquadra no panorama que consagra a potência erótica da vida em si e a vitalidade do cosmos.

De todo modo, temos duas facetas da sexualidade postas, o desejo consciente e sua realização, e o corpo do outro reificado, no caso, o de Glória, comprovam-no as palavras de Gualberto para Miguel em seu retorno, quando parte para *Buriti* Bom com o intuito de reencontrar a moça – Lucra logo (ROSA, 1984, p. 257).

Desse modo, entende-se que o desejo se realiza na reprodução, simultaneamente inconsciente e alucinatória, das percepções transformadas em "signos" da satisfação. Esses signos, segundo Freud, têm sempre um caráter sexual, uma vez que o desejo sempre tem como móbil a sexualidade que, no caso de Glória, se dirige a Gualberto enquanto espécime do sexo oposto.

Glória, como Lala e em oposição a Behú, não denega o desejo, não é passiva. Em sua visão de si e do outro, Eros atua como vetor de regeneração e renovação e se manifesta agente do processo cosmogônico uma vez que não cristaliza o ser humano como ente, impedindo-o de mover-se no horizonte ilimitado e ambíguo do viver.

Lala, de igual modo, se movimenta em direção a Liodoro.

> — "O senhor sabe, por motivo sério eu tenho de ir-me embora, já. No mais tardar, depois-d'amanhã..." — disse, com o maior sangue-frio.

> IôLiodoro não a fitou. Respondeu, não traíu surpresa em sua entonação: — “Se é assim, lhe levo...” “— Não é preciso. Acho que o Norilúcio pode me levar...” — ela ripostou; por um mínimo, se irritara. Agora, estava tranquila. Glorinha salva... Tudo encerrado. Os dois, aí um rente ao outro, debruçados no parapeito da varanda, olhando os currais: além; tudo terminado. Um nada, um momento, uma paz. E — de repente, de repente, de repente — uma onda de viver, o viço reaberto de uma ideia. (ROSA, 1984, p. 250 - 251)

O perfil de Lala no enredo de *Buriti* é multifacetado, de supostamente arredia à parceira, construiu laços afetivos singulares. Como mulher, se assumiu como sujeito de seu desejo.Nesse sentido, para além da aventura com Glória, se colocou, ainda que de forma fantasiosa, como elo afetivo entre Liodoro e os filhos, mas principalmente buscou no patriarca aspectos que ele mesmo não evidencia ter consciência.

Conhecedora da virilidade da encarnação do *Buriti* Grande, e em consonância com seus desejos, o desafio de Lala consiste em apreender a dinâmica vital, que se mostra e se esconde no vigor do ‘entre’. Nestes termos, desejo e necessidade comungam com sexualidade e plenitude, na síntese apropriada ao próprio corpo, o corpo do outro e o corpo da natureza.

Nestes termos, pensar a sexualidade e sua importância é entendê-la, como em Freud, como o motor de nosso psiquismo. Principalmente, no que diz respeito à sexualidade em que, contrariando padrões de conduta, há a proposta feminina do alcance desejoso, centrado na perspectiva da libido única visto que nenhum sujeito é detentor de uma pura especificidade masculina ou feminina.

A fluidez de Lala, longe de ser um aspecto negativo, corresponde a seu instinto de sobrevivência para além dos “mimos” que recebe no *Buriti* Bom. No caso, Lala – que almeja ser “uma coisinha desejada” – se rende a seu desejo. Do ponto de vista psicanalítico, se trata da antecipação do real em que este se delineia como plano da existência e baliza, pelas vias da sensibilidade, a aproximação amorosa do bem desejado ao suplantar os tormentos decorrentes, principalmente diante da mudança de “sogro acolhedor” para “amante acolhido”.

A contraparte do projeto de prazer de Lala é Liodoro. O chefe patriarcal, enquanto sujeito, embora atue, ainda de forma esquiva, no âmbito do exercício de sua vontade, seu desempenho não está centrado no *logos* - razão, ao contrário, se situa na esfera da “pro-cura” de algo que o faça feliz ou, minimamente, atenda às

suas naturais necessidades de *Liodoro Maurício Faleiros*, conforme estudos em relação ao seu nome.

Fruto da força da hegemonia social patriarcal, Liodoro tem por parâmetros de sua identidade aspectos que deixam vulnerável o psiquismo através de sofrimentos recalcados que são ressignificados em etapas sucessórias até a fase adulta fora a constelação de carências e incompletudes que todo incipiente ser humano deve enfrentar em seu percurso vital.

Lala, nesse sentido, pode ser vista como representante de um processo de humanização da sexualidade do patriarca.

> IôLiodoro era um touro que precisava ser apenas domado na sua força e vigor, os quais, ao mesmo tempo, tinham que ser renovados, para que ele pudesse enfrentar as ameaças que rondavam o *Buriti* Bom e se adaptar aos novos tempos. Desse modo, a passagem de Lalinha pelo lugar tem um movimento duplo, de morte e vida, uma tauromaquia muito singular entre a bela da cidade e o touro do sertão (RONCARI, 2013, p. 146).

É nesse palco de dionisismo que temos o encontro de Liodoro e Lala, com suas naturezas distintas. A dela se define pela delicadeza, enquanto a dele pela brutalidade. A junção desses aportes dispares se encaminha para a transfiguração por Eros que, em sua força cosmogônica, possibilita a saída da subjetividade imperial para encontrar a alteridade.Tal desdobramento não atinge um ou outro, mas ambos. Se Lala pode ser uma ressignificação afetiva de Liodoro, ela mesma se redefine em relação não somente a ele, mas principalmente a ela como mulher assim como a outras mulheres.

Considere-se, portanto, que a moral rosiana se esquiva de todo e qualquer reducionismo maniqueísta que tende a qualificar comportamentos e dirigir conclusões. No fundo, o bem e o mal estão latentes em cada gesto humano, orientando as escolhas e motivando as ações durante a travessia que cada um empreende.

Nos termos rosianos, ao final, o mito fundamental é o Homem, que, ouvindo o chamado do Logos, pronuncia a Palavra poética, misturada em sombra e no silêncio, que lhe permite construir na linguagem o santuário do Ser.

CONCLUSÃO

Independentemente de quais enredos se observe, personagens, masculinas ou femininas, marcam sua condição de sujeito a partir de aspectos proeminentemente exteriores a si mesmos através de exercícios de alteridade, porém, deve se somar a estes a interioridade como parte integrante da subjetividade e, consequentemente, da condição de ser e estar no mundo.

No caso específico do feminino, no que diz respeito às suas alteridades com o masculino, duas questões se impõem: as simbólicas e as imaginárias cujos cernes tanto se fundam em forjas sociais – o simbólico, quanto são perpassadas pelo desejo – o imaginário, com ambos balizando suas existências.

Quando diante da diversidade de representações simbólicas de perfis femininos que se delineiam em enredos, trazendo, aos leitores e estudiosos, o universo íntimo e social do sujeito feminino, não raro se tem o estigma histórico e cultural que o feminino carrega, principalmente quando a mulher é tratada como uma representante da desmedida e associada ao lado instintivo e impulsivo humano.

Com vistas a entender a identidade das personagens femininas de *Corpo de Baile* integralmente, buscamos elencar sua trajetória desde a condição social até sua interioridade. Para tanto, perfilamos os vários sentidos com que o feminino foi visto nas ciências sociais e humanas com o fito de entendermos com clareza os perfis das personagens-mulheres criadas por Rosa.

As três áreas- filosofia da linguagem, teoria da enunciação, conceitos psicanalíticos - mostraramum traço em comum - os estudos de linguagem, pelo viés da subjetividade que se mostrou profícuo na abordagem dos personagens principalmente em face da intensa marca de alteridade que ocorre nos enredos rosianos, o que fomenta as relações intersubjetivas, traço inerente à construção da identidade humana.

Essas personagens femininas trazem marca indelével em suas trajetórias sob a forma de cuidados do outro. Nesse sentido, os enredos rosianos confirmam o conjunto de determinações construídas historicamente, inclusive em relação àquelas

erigidas explicitamente para a exclusão, caso das prostitutas, o que nos remete à própria história de Minas.

Em uma visão panorâmica da obra rosiana, constata-se, a partir do perfil de personagens masculinas, que elas apresentam de forma proeminente um dos principais paradigmas norteadores da obra do autor mineiro, o patriarcalismo, com hábitos e atributos consolidados sócio historicamente, porém longe da suposta completude que uma visão superficial pode inferir.

A despeito dessa constatação, em Corpo de Baile, temos um panorama que, segmentado em suas expressões, evidenciam as correlações entre partes diferenciadas entre si, mas estruturadas e estruturantes por elementos femininos de forma enunciativa e dialógica.

A presença proeminente, mas não exclusiva, de protagonistas masculinos pode, à primeira vista, mostrar uma articulação do feminino enquanto aspecto secundário, entretanto, ao observarmos suas veredas, se evidencia a necessidade das performances femininas enquanto marcas de suporte para as trajetórias masculinas, se este fato se coaduna à realidade sócio histórica mineira também aponta para outros aspectos a ser considerados.

Nosso problema de pesquisa surgiu amparado nesta observação do papel das personagens femininas em Corpo de Baile que aponta para incidências contundentes na evolução dos enredos dos sete textos. Nas obras de Guimarães Rosa em geral e em Corpo de Baile em específico, a identidade feminina pode ser traduzida a partir de um intrincado jogo de construção de papéis e identidades para ambos os sexos e em que, longe de oposições singulares entre o masculino e o feminino, se trabalha a representação do feminino tanto no que se refere à natureza dos dois gêneros quanto mostra o desvio feminino enquanto sedução

Conforme já pontuado acerca dos personagens masculinos, os femininos, na obra de Rosa, recebem tratamento peculiar. Se as marcas acentuadas patriarcais acompanham os personagens masculinos, será a contraparte paradigmática, qual seja seu aporte mítico, da obra rosiana que trará o feminino permeado por elementos de conteúdo dionisíaco na medida em que os caracteriza com significantes tanto desviantes das normas sociais quanto remetentes aos mitos femininos cosmogônicos, quais sejam, os da criação do mundo.

Nesse sentido, a abordagem mítica do feminino em Rosa relaciona a ação humana com a natureza e remonta a força, mas também a delicadeza que cerca o feminino enquanto gênese da vida, dito de outra forma, enaltece o poder procriador da mulher sem destituí-la, contudo, da condição de ser desejante.

O destaque e concomitância com que o erotismo e o patriarcalismo são apresentados em relação ao homem e ao sertão, Rosa põe a natureza em um papel decisivo na conjuntura pecado, transgressão, amor e sexo entrelaçando-os à natureza, com toda sua exuberância.

Por mais ambígua que a condição dos enredos se apresente, há sempre um jogo tanto expressivo quanto de conteúdo em que captar o que há de significativo e verdade passa necessariamente por princípios em que o parcial e ilusório guardam sentidos profundos no que se apresenta com muita aparência de verdade e com toda a imprecisão inerente às dimensões existenciais.

Ao trabalhar o feminino em um terreno que se mostra imperscrutável e faz fronteira com o enigma afetivo da alma humana, Rosa comunga a imperfeição da subjetividade com a parcialidade da experiência e, nestes termos, o sertão mineiro se torna alegoria e ficção da existência, tanto pelos seus rasgos sociais, históricos como pelas suas possibilidades metafísicas

Com um profundo cariz dessa ordem em suas criações, Rosa, com firme posição contra a supremacia da razão, filtra a riqueza lírica contida no homem e na terra sensivelmente, mas também com argúcia, desdobrando limites humanos ao descrever a faceta psicológica dos personagens.

A partir dessa realidade peculiar, o conjunto de textos da obra evidenciou a necessidade de revisão do papel feminino nos enredos uma vez que os denominados protagonistas estavam sempre amparados por algum princípio ou meta associados ao feminino.

Vejamos: em *Campo Geral*, Miguilim inicia suas veredas a partir do incentivo da mãe; em *Uma estória de amor*, Manuelzão, além de promover uma festa em homenagem à falecida progenitora, retoma a vida de vaqueiro a partir da poesia popular enunciada por Camilo; em *O recado do Morro*, Pedro Orósio, em sua trajetória psicanaliticamente fantasiosa em relação ao feminino, é, como Manuelzão, salvo pela poesia de Pulgapé, em *A estória de Lélio e Lina*, Lélio, além das

inúmeras interações com o gênero oposto, o protagonista define seu destino com a co-protagonista Lina; em *Dão-Lalalão*, Soropita, para além de seus devaneios ameaçadores, apazigua seu espírito nos braços de Doralda e em *Buriti*, o poderoso patriarca e sexólatraiôLiodoro comunga, de fato, com Eros pelas vias de Leandra.

Resta abordar *Cara-de-Bronze*. O cerne do enredo é a demanda de Grivo, vaqueiro incumbido por SegisbertoJéia, proprietário da fazenda-de-gado Urubuquaquá, em ir buscar o "quem das coisas". Em sua conotatividade, Rosa trabalha esse "quem" sob a forma de "noiva etérea" – feminino. Há, entretanto, que se observar, no sentido específico aqui tratado, na narrativa, a escolha é por Grivo, vaqueiro-poeta que concorreu com Mainarte e José Uéua cujos nomesriarindicializam a essência da viagem, encontrar o surto originário da linguagem, para usarmos expressão cunhada por Benedito Nunes.

Em suma, o que se pode aferir é que Cara-de-Bronze tematiza a empreitada, comum a todos, inclusive dos demais personagens, em que o ser procura a dependência recíproca das formas expressivas como condução da pluralidade de dimensões existenciais e, por extensão no enredo, busca a vida através de expressões poéticas.

Ponto nuclear e importante do acontecimento, no caso poético rosiano, *Cara-de-Bronze* é o epicentro de *Corpo de Baile* cujo fio condutor e conjecturado faz comungar partes distintas e, ao mesmo tempo, complementares, quais sejam, trata-se do que denominamos termo 1, composto por *Campo Geral*, *Uma estória de amor* e *O recado do Morro*, e termo 2 que traz *A estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti*.

Destarte, posto que o feminino tem profundas relações com a subjetividade, conforme já o dissemos, ao situar os personagens no contexto sertanejo e patriarcal, Rosa define o processo de construção da identidade do sujeito a partir de relações dialógicas e valorativas com outros sujeitos, opiniões e dizeres, confirmando, desse modo, a alteridade como fundamento da identidade, mas aprofunda essa construção seja pelo viés da individualidade, seja pelo da interioridade pertinente a todo ser

Em *Corpo de Baile*, a filosofia da linguagem permite ver que a fala dos personagens em geral e das mulheres em específico é, via de regra, subsidiada por

enunciações produzidas por narradores. Esse aspecto locutivo, porém dialógico, tem respaldo no foco narrativo, cujo narrador quase sempre é onisciente, o que, ao mesmo tempo, testamenta a condição social, principalmente a relacionada ao feminino, mas também mergulha na interioridade daqueles sujeitos discursivos, mostrando facetas não tão perceptíveis quando a observação vê o ser de forma segmentada.

Se em sua pluralidade, o discurso rosiano envereda pertinentemente pelo contexto sócio-histórico, do ponto de vista da subjetividade enunciativa, estes mesmos sujeitos tem suas expressões tanto embreadas como debreadas, com ênfase no segundo procedimento. Por esta via, a fatura das condições enunciativas fomenta, de modo reverso, as subjetividades em questão. Dito de outro modo, o recurso permite o acesso, particularmente quanto ao feminino, às formas constantes de equidade do EU em relação ao OUTRO.

Profundamente aderente à realidade, os recursos estilísticos rosianos, tomados pelos vieses social e/ou individualmente, propiciam “mergulhar” na interioridade dos personagens e, nesse sentido, a paridade homem – mulher se mostra em aspectos relevantes que confirmam não só a unidade desse corpo-obra, mas também a cisão inerente a quaisquer seres humanos. Se o homem sertanejo, para além da condição idiossincrática da força, busca contrapontos em perfis femininos, sacralizando-os parcial ou integralmente, a mulher desse mesmo contexto, ainda que via de regra adaptada à realidade patriarcal, tanto assente às normas sociais quanto investe em posturas desafiadoras de interditos.

Ao atentarmos para essa condição pendular entre o normativo e a transgressão, fica patente que, apesar dos obstáculos naturais e socioculturais – sertão mineiro-patriarcalista, as personagens femininas, seja ocultando seu corpo – Nhanina, Leonisia, ou dissimuladamente investindo no amor – Nelzi, Lina, Doralda, e no prazer – Jini, Conceição, Tomásia, Doralda, Maria da Glória, Leandra, suscita reiteradas inquietações masculinas.

Miguilim, edipiano declarado, se incomoda profundamente com as conversas entre a mãe e Luizaltino, Manuelzão, senhor/não senhor de Samarra, devaneia entre a nora Leonisia e a astuta, segundo ele, JoanaXaviel, Pedro Orósio, namorador, quer todas e não se decide por nenhuma, Lélio, vagueia de relação em relação, sempre buscando amparo na sabedoria da experiente Lina, Soropita vive

assombrado com seu passado de matador e o d prostituição de Doralda a quem ama, e iôLodoro, amante contumaz nas sombras e alvoradas, não consegue se definir por Leandra, cabendo a ela a iniciativa.

Longe, todavia, de criar um painel homogêneo de personagens, Rosa inclui também as, digamos, exceções. São elas, no termo 1, Joana Xaviel, capioa independente que supostamente se relaciona com o velho Camilo, assume subversivamente a condição masculina de contadora de história, inclusive a seu bel-prazer. No termo 2, por sua vez, temos Dona-dona, esposa de Gualberto, cujo sonho de maternidade não realizado se converte em tristeza e desarranjo mental.

A esse destaque ímpar corresponde ao que, psicanaliticamente, chamamos de sublimação e recalque. Joana Xaviel sublima seus impulsos pelas vias da contação de histórias que, destaque-se, ressignifica em expressões e temas que melhor traduzam sua visão das mesmas que, ao final, seriam dela própria. Dona-dona, por sua vez, vive o que pode ser descrito como repressão de seus impulsos instintivos, no caso maternais.

Se Joana não se adequa às relações de gênero delineadas pelo contexto patriarcalista, é uma rebelde nata, Dona-dona protagoniza a natureza procriadora da mulher. Ambas acionam, ou tentam, seus mecanismos de defesa. A diferença está no fato de que uma, Joana, o faz sob a forma de narrativas aceitas pelo público que a ouve – aprovação social, Dona-dona, domesticamente situada, não encontra pontos de fuga até por conta de um casamento desastroso – a infertilidade é de Gualberto.

O que metaforicamente Rosa nos proporciona é a possibilidade de entendimento sobre a atividade psíquica humana enquanto investimento em evitar o desprazer e proporcionar o prazer. À estas transgressões vivenciadas por personagens, não raro desequilibradoras da ordem, seja ela social ou pessoal, corresponde tanto à verdade última do ser humano quanto à sua incompletude. Esta é mais uma faceta da universalidade rosiana já tão pontuada pela crítica.

A nossa questão, portanto, ao transversar a definição do que é ser mulher em Rosa, respaldada nos próprios enredos rosianos que, ainda que sejam excepcionalmente patriarcais, viabilizam leituras que indicam a transcendência do

instituído a partir da própria ambiguidade generalizada que marca o seu discurso poético.

Ainda que nosso foco tenha sido as personagens femininas, impossível dissociá-las dos personagens masculinos em suas trajetórias e percalços e/ou fluidez, uma vez que representações sociais do que é ser mulher ou homem são colocadas para os indivíduos pelas diversas vias da subjetividade social. Diante da astúcia e estratégia literárias do autor em que enigmas e mistérios se fazem presentes, os enredos de *Corpo de Baile* se mostraram pertinentes para compreender os processos de constituição não só do sujeito feminino, mas também e principalmente do humano.

Ao perfilarmos os personagens protagonistas masculinos, temos, no primeiro trio textual, em *Campo Geral*, Miguilim, que com Dito e Grivo compõem um quadro de poesia e sabedorias profundas, principalmente por serem figurados na infância, a despeito da tristeza da mãe e da brutalidade do pai. *A festa de Manuelzão*, como o próprio subtítulo indica, se constitui em uma sagração coletiva de, e ao mesmo tempo, memória e presentidade. Pedro Orósio, em sua ambiguidade vital e a despeito dela, de fato, busca deleitar-se ou, em termos psicanalíticos, elege o princípio de prazer. Malograda esta parcialidade, foi capaz, através da poesia, de atentar para a vida.

No segundo trio, temos Lelio, cuja performance em busca do amor se emparelha ao erótico, sem, com isso, atingir seus objetivos a não ser quando inter-age com Lina que, em sua condição de proprietária de seu corpo e destino, sacraliza a concepção de corpo de Lélio enquanto comunhão com Eros. Soropita, por sua vez, com sua trajetória marcada pelo caos do inconsciente mesclado a dificuldades imaginárias, fomenta delírios e desejos e, entre um e outro, vive um grande amor com Doralda, com toda a ambiguidade possível. Por fim, IôLiodoro, para além da aparente força, é complexo e dúbio. Com todo poder socioeconômico, não vive o prazer, alegria e sensação de plenitude em seus casos e, como qualquer outro, ambiciona, a despeito da forja social, sua ilusória completude.

Ao pensarmos, pelas vias da teoria literária tradicional, os personagens rosianos na referida obra, vemos os masculinos conduzirem a ação, porém essas performances estão metadirecionadas, ou seja, o núcleo primordial das narrativas pertence às mulheres extraordinárias cujos conhecimentos, ou se quisermos, em

sua “razão noturna”, conciliam contrários, complementando, unindo a totalidade humana.

À medida em que burlam o instituído, as personagens femininas em Guimarães Rosa não só encontram maneiras de driblar os obstáculos impostos como passam a ser representantes do eterno feminino por possuirem essa sabedoria intuitiva e imaginativa. A esse recurso corresponde o investimento rosiano em uma visão da natureza em sua poeticidade e busca da poesia originária, que a tudo nomeia na criação de um novo mundo em que homens e mulheres são contagiados pela força ilimitada da vida

Em face dessa equidade entre masculino e feminino, conforme pudemos ver, as relações do sujeito consigo mesmo implica experiências e condução de seu próprio destino, contudo tal empreitada pressupõe escolhas de modos de viver, dentro de um marco regido por princípios e cercado por limites uma vez que o enigma de um ser o remete claramente à sua constituição fundamental de historicidade e finitude.

O autor mineiro, desse modo, não cria personagens-sujeitos sobredeterminados pela equivocidade da modernidade. Ao contrário, os concebe para além de sinônimos de consciência e/ou autocentrados e livres. A subjetividade rosiana é substância permanentemente metamórfica, fiada por um núcleo identitário maleável ao fluir do tempo. Em outros termos, as experiências do sujeito em Rosa são necessariamente confrontadas com a corporalidade e a intersubjetividade.

Ainda que não possamos negar a realidade, em sua relação oposicional com a imaginação, é a ilusão ou princípio de prazer que consubstancia nosso sistema perceptivo na necessária mediação entre o que desejamos e podemos. As personagens femininas, na obra rosiana protagonizam essa relação.

A não exclusividade ao “normal feminino”, a maternidade, em Rosa se faz acompanhar de seu desdobramento, a condição também feminina de sujeito desejante e, na união do corpo e da alma, atua como vetor e/ou ferramenta de criação de um mundo de significados presentes na alma humana.

Com base no erótico, o feminino rosiano se caracteriza pelo duplo não somente em relação às performances dos personagens em sua acentuada marca de migração, mas também, e diríamos principalmente, na própria linguagem que, além

de sensual, possui intensa pluralidade de percepções veiculadas por junções, entre outros procedimentos, de significantes que se correlacionam para além da forma.

Se tal condição é passível de verificação nos níveis fonológico e morfossintático da escrita de Rosa, ela também pode ser aferida na totalidade da obra que, conforme já conhecido, foi editorialmente concebida pelo próprio autor.

Nessa nova disposição das novelas, temos dois grupos, o primeiro intitulado termo 1, conforme já posto, compreende os textos de *Campo Geral*, *Uma estória de amor* e *O recado do Morro*; o segundo, termo 2, é composto por *A estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti*.

Em ambos os termos, temos o tratamento do feminino delineado pelos seguintes traços: uma perspectiva de erotismo enquanto dado fundamental da vivência interior de cada sujeito; a apreensão do indivíduo contextualizado e o entendimento sobre o interdito como norma social convencionada; e atos e/ou escolhas discordantes de um indivíduo em relação ao grupo social em que ele está inserido.

Entre os aspectos diferenciadores, temos, em um plano geral, a formação familiar e a participação feminina, em específico, a proeminência do ser-mulher pelo viés maternal de um lado – termo 1, e, de outro, termo 2, o feminino pelo viés do desejo. Em ambos, temos tanto interioridade como alteridade, porém trabalhados variavelmente enquanto estratégias de poder, no sentido de interações com múltiplas formas tanto de diferenciações individuais e de objetivos como de exercícios e regulamentos recíprocos.

O termo 1 – *Campo Geral*, *Uma estória de amor*, e *O recado do Morro*, tem por traços de evidência mulheres que são mães e a que não é, caso de Joana Xaviel de “*Uma estória de amor*”.

As representações de feminino estão centradas em ideais moralizantes, inclusive com referências religiosas como no caso de Nhanina, mãe de Miguilim e a vigilância permanente de Vó Izidra gerenciando a providencial submissão da esposa de Nhô Berno.

Não somente as duas, mas, conforme pudemos ver na leitura de *Campo Geral*, todo o feminino está circunscrito ao espaço doméstico, reforçando, dessa maneira, as representações e os espaços sociais das mulheres e o ideal de lar e de maternidade.

A despeito do inquestionável amor de Nhanina pelos filhos, aliás a sequência narrativa da preparação do corpo do falecido filho, Dito, é uma das expressões mais líricas não só do enredo de *Campo Geral*, mas da obra *Corpo de Baile*, Rosa a situa tão domesticamente que até do ponto de vista do significante há o encarceramento. Referimo-nos ao palíndromo MUTUM.

Da mesma forma que em *Campo Geral*, em *Uma estória de amor*, a mulher tem função doméstica e, como tal, cuidadora. Leonísia, a nora, é a grande representante desse ideal, cuida inclusive do sogro Manuelzão e do agregado Camilo, o que faz com que lhe seja atribuído um perfil de quase anjo.

Observe que se trata de uma sagração da memória da falecida dona Quilina sob a forma de festa e inauguração de uma capela. Mais uma vez temos o feminino associado a moral, no caso, a cristã, não obstante as nuances de carnavalização no sentido bakhtiniano.

Durante toda organização da festa, Manuelzão se põe no comando, porém, com o advento das mulheres, ocorrem representações grotescas que podem ser lidas como meio de oposição às forças mantenedoras da ordem pública. Por este prisma, que por sinal é relativamente incômodo para o protagonista, há um desfile de imagens que provocam fascínio, vitalidade e rejuvenescimento, exageradas e a suscitar uma ilusória sensação de liberdade que contrasta com a seriedade oficial, no caso, de Manuelzão.

De resto, no que concerne ao feminino em *Uma estória de amor*, temos a tríade – falecida mãe, Dona Quilina, reverenciada, Leonísia, a nora, intimamente desejada, e permeando as duas representações idealizadas, Joana Xaviel que, como já o dissemos, se coloca na contramão do instituído, inclusive renegando o poder masculino. Interessante observar que, do ponto de vista narrativo-discursivo, Xaviel é praticamente a única voz feminina no enredo, em uma espécie de exceção que confirma a regra.

Em *O recado do Morro*, as performances são absolutamente masculinas, contudo, a base semântica da relação do protagonista – Pedro Orósio (terra) com o antagonista – Ivo Crônico (tempo) está permanentemente fincada no feminino. De modo reverso, a quase total ausência performática do feminino, com leve desvio na figura de Nelzi, se constitui em fundamento do enredo.

Dado relevante desse feminino idealizado e fantasioso é a reconciliação do protagonista com a realidade ocorrida a partir da poesia. Diríamos que, a partir desse elemento pontual, a poesia, Rosa sacrifica a referência – feminino para fazer viver o conteúdo – poesia e, com este artifício, interrelaciona, por empréstimo, feminino – poesia – vida. Assim, a canção de Laudelim não é indício de vida, mas a própria vida transfigurada em canção.

Compreende-se, desse modo, que o termo 1, com suas representações de feminino–maternidade enquanto ser-mulher, é, de fato, uma trajetória, não única, mas possível e meritória quando associada à vida enquanto gênese e desdobramento da presentificação tanto do mundo do ser como do ser no mundo.

Acrescente-se a isto o fato de que, embora a visão histórica-antropológica sobre a construção do feminino seja pertinente, e Rosa não a nega no contexto de suas obras, o caráter poético de sua construção aponta para outra perspectiva.

Se elencarmos as personagens mulheres-mães desse termo, temos tanto situações dissonantes entre maternidade e satisfação como seu oposto. Se Nhanina se sente aprisionada em sua relação matrimonial, o mesmo não ocorre com Leonísia. Enquanto Vó Izidra é censora, Dona Quilina respeitou Joana Xaviel em suas diferenças. Rosa criou, neste termo, um perfil feminino transversado pela diversidade. Repare que, enquanto Joana elege a autonomia, Nelzi aspira pelo compromisso e, mesmo solteira, atua maternalmente em relação aos irmãos.

Ao recuperar o feminino, pela fecundidade, enquanto sustentação de humanidade, temos a designação do aporte mitopoético vinculado ao mito de Gaia e sua origem grega: Mãe-Terra, como elemento cuja potencialidade imensa corresponde ao símbolo da maternidade, da força feminina e do poder de criação.

No que diz respeito ao termo 2, em que temos *A estória de Lélio e Lina*, *Dão-Lalalão* e *Buriti*, a representação do feminino ganha contornos de maior interioridade, qual seja, são enredos marcados de acentuado erotismo e, nesse caso, a mulher tem sua performance atrelada ao desejo, a despeito da marca histórica notável. Nesse sentido, posto que representações indicam conflitos, divisões ou até violências, são também indícios que legitimam poderes, mesmo quando associados ao imaginário.

O intenso aporte sociocultural dos enredos do termo 2 nos traz o caso da trajetória histórica das mulheres mineiras que, para além e aquém do contexto familiar a elas destinado institucionalmente, protagonizaram caminhadas transversadas por conflitos e legalidades dúbias em que, ao mesmo tempo, subsidiavam práticas mineradoras e agiam às escusas em outras relações, caso não raro de prostituição. Família, sexualidade, criminalidade, morte ou pecado se constituíram, desse modo, em linhas predominantes na formação colonial mineira, reportadas por Rosa neste termo.

Como os enredos em "*Corpo de Baile*", ao mesmo tempo que confirmam esta trajetória histórica, também rompe com a visão tradicional do papel feminino à proporção que emparelha os dois vieses da função social da mulher: o maternal e o do desejo, a mesma mulher que se adapta ao contexto social, também extrapola sua forja à medida que busca a satisfação, como nos casos proeminentes nos enredos que seguem.

Em suposta oposição ao termo 1, o termo 2, conforme já pontuamos, tem a inequívoca proeminência feminina. Neste, a condução narrativa, ainda que formalmente atribuída a uma voz masculina – personagens-protagonistas ou pelo narrador, pertence às mulheres.

Com firme base de mitos e, particularmente, de Eros, o termo 2 tem em seus enredos vetores de regeneração e renovação transversados por mistérios de amor, morte, ilusões, vida. Em resumo, os enredos primam pela tensão entre limites e não-limites, sob o vigor da infinitude almejada na finitude insofismável de todos.

O primeiro enredo deste termo, *A estória de Lélio e Lina*, traz um dos conjuntos femininos mais diversificado. Nele se tem tanto a mulher-mãe como a mulher-desejo, ainda com diferenciações. O grupo materno se constitui de casadas, logo em conformidade com o contexto que, mais uma vez, é patriarcal. São elas: Dona Rute, a esposa de Sencler, Maria Julia, Drelina, todas com poucas performances. Na mesma linha tradicional do comportamento feminino, porém com algumas fugas da normatividade, tem-se as jovens como Mariinha, que declara em público seu amor por Sencler, homem casado, Manuela, entre outras.

O destaque feminino será destinado ao grupo de mulheres que desempenham a função de "autônomas" e prostitutas. Para as primeiras, Jini e seu

grande contraponto, Rosalina. No grupo de prostitutas, temos Conceição e Tomázia cujos serviços não eram cobrados. Moradoras da fazenda no Pinhém, inclusive prestando outros serviços à família de Sencler, as “Tias”, como eram chamadas, recebiam os homens da fazenda de forma festiva, no sentido amplo de festividade.

Jini, por seu turno, não é propriamente casada, mora com Tomé Cassio, irmão de Miguilim, de *Campo Geral*, e tinha sido também prostituta que foi levada para o Pinhem por Sencler. Diferentemente das Tias, Jini, jovem e bonita, igualmente tem vida sexual intensa, porém suas relações são difíceis porque marcadas pela infidelidade. A libido, em Jini, se apresenta conflitiva, se afastando da essência de Eros enquanto fundamentação de vida.

Conceição e Tomázia, ao contrário, se associam à vida em seu sentido positivo enquanto alegria e prazer. Embora não participem da renovação cíclica explicitamente, atuam na direção de uma plenitude de vida ainda que parcial. Ambas conotam simbolicamente a primordialidade vital na medida em que investem na plenitude da vida a partir de seus aspectos eróticos.

Por fim, a grande figura feminina no enredo é Lina, senhora idosa de espírito jovem. Absolutamente dialógica, é ela que trará ensinamentos valiosos ao protagonista, Lélio de Higino, e sua busca de amor e completude em suas várias tentativas de relacionamentos quase sempre frustrantes.

Lina – Rosalina é personagem ímpar, idealizada e ideal de ser humano. Forte, transforma dor em alegria ou, sabiamente, demonstra que tristeza e dor não são oposições. Do ponto de vista metafórico, exprime no viver comum o poético e o sagrado.

No enredo, é o fundamento a partir do qual o protagonista tem a oportunidade de construção de sua subjetividade com sentidos que acalentam o pensar poético no corpo-linguagem. O amadurecimento, provido pelo emparelhamento com a jovem-senhora e para além de uma interioridade inabitada e ferina, se dá pela aprendizagem em definir um destino.

Movido por inclinações afetivas, sensualidade, falta de critérios, ausência de projeto, Lélio é discípulo carente da maestrina Rosalina, mulher inteira, fecundante e sábia. Figura que agrega amor humano e transcendência e, a

propósito deste, viabiliza construir uma libertação que não é vazia, pois do nada edifica a moradia-possibilidade de tudo viver.

Em consonância com as criações rosianas, *A estória de Lélio e Lina* traduz a escolha pela sabedoria como permanente entendimento da vida e seus enigmas que só o mapa poético é capaz de traduzir em roteiros para as necessidades dessa construção.

No caso de *Dão-Lalalão*, teremos outra situação de descompasso entre o querer e as normas instituídas. Desta feita, o destaque performático está no casal Soropita, ex-jagunço, e Doralda, ex-prostituta.

Os dois compõem uma bela estória de amor que, a despeito do afeto recíproco, é tanto marcado pelo erotismo quanto marca a interioridade de Soropita, convulsionando-a. O protagonista tem postura corajosa em assumir o relacionamento com sua amada, entretanto, entre sua interioridade – afeto, e as normas sociais, vive entre o deleite e a tortura.

Do ponto de vista da junção afeto e erotismo, o enredo é o aparecimento de realidades intrincadas que tornam o ser humano um enigma para si mesmo. Entre o que se oculta e o que se desponta, o que desejamos e o que debelamos, *Dão-Lalalão* é uma espécie de síntese de racionalidade e animalidade condensadas.

Observe-se que o tempero erótico é disposto pelos cinco sentidos (olfato, audição, tato, visão e paladar), o que põe em destaque a caracterização sensual das personagens. Neste quadro, o protagonismo cabe a Doralda, ex-prostituta, mulher sensual, cheia de vitalidade, que vivia de prazeres e orgias na casa da Clema, uma casa de bordel.

Doralda é quem torna firme o seu relacionamento com Soropita, mantendo aceso o fogo da paixão. Em sua face erótica, Sucena (seu antigo nome de prostituta), provê a relação de desejo, atração sexual e amor ardente. O destaque do desempenho de Doralda, portanto, aponta para uma faceta de suma importância quanto à subjetividade e, consequentemente, identidade, o cuidado de si.

Vaidosa, o envolvimento de Doralda com Soropita é pautado pela verdade, principalmente pela veracidade do que sente. Assim, deixar a vida de prostituta para ingressar em um relacionamento matrimonial é uma transformação do sujeito-Doralda sob dois aspectos: o primeiro relacionado ao labor no sentido de ser

responsável pelo que pensa e faz – Doralda, em nenhum momento nega sua história, ao contrário, faz dela suporte para vida, segundo, e mais importante, se movimenta em Eros, se iluminando na verdade que dele emana.

Desse modo, Eros é o impulso de vida regido pela energia sexual, a satisfação pela vida manifesta pela completude afetiva e sexual. Doralda é o próprio Eros. Soropita, guiado pela rigidez da lógica sertaneja, não visualiza a possibilidade de construção de um real em que interage com medos e coragens, vida e morte.

Se em suas viagens, Soropita não traça um objetivo ou um objeto a ser alcançado, sua performance denota um desconhecido caminho que o leva de si para si mesmo, Doralda aceitou Eros e não impôs condições, pois já havia apreendido o amor na demasia do sentir que contagiava a vida como um todo. Para ela, é a morte que deve morrer, a vida, deve viver, pois a mesma morte que se ausenta da vida é vida que renasce da morte.

Se o termo 2 tem por marca o erotismo, tal aspecto em *Buriti* se exacerba. Com presença feminina majoritária, o enredo também pontua, de forma acintosa, o patriarcalismo. A despeito disso, embora haja várias representações de feminino, as mulheres têm uma autonomia que até então não havia aparecido nos enredos anteriores.

Posto que as representações sociais são características de uma determinada época e contexto histórico, por isso, a sua alteração ocorre muito lentamente, em *Buriti*, posições sociais tanto assinalam o poder enquanto exercício de dominação quanto relativizam seus direcionamentos individuais sejam eles de submissão ou altivez.

O que, em princípio, se pode aferir no enredo são as relações de submissão. Nestas estão os empregados, principalmente os situados no âmbito doméstico. É o caso das mulheres da cozinha na fazenda *Buriti* Bom, mas também de Dona-dona, mulher de Nhô Gualberto, proprietário da fazenda Grumixã. Desse modo, para além da questão de hierarquia social, o enredo comporta o patriarcalismo familiar, típico dos primeiros séculos brasileiros e de seus desdobramentos.

Por este prisma, temos a reafirmação do lugar feminino enquanto papel secundário e invisível, porém há nesse mesmo aspecto traços de fragilidade, mas

também de afetividade característicos da presença feminina em Minas, é o caso de Ià-Dijina, por exemplo, ex-prostituta e agora esposa de Ísio, filho de Liodoro. Marginalizada e, ao mesmo tempo, reconhecida pelas mulheres de *Buriti* Bom, Ià-Dijina é tida como exímia cuidadora de Ísio.

No reverso desse aspecto, temos a autonomia feminina principalmente enquanto desejo. As principais representantes desta faceta são Maria da Glória, moça instruída e muito social e Leandra, citadina e, como Glorinha, de comportamento urbano. A primeira, filha de ioLiodoro e a segunda, nora.

Ainda que situadas no âmbito familiar, as moças apresentam hábitos incomuns ao contexto sertanejo, contudo, em conformidade à ambiguidade característica das criações de Rosa, se colocam vivamente em interlocução com os locais como Maria Behú e Chefe Zequiel, ambos representantes da feição taciturna que comparece no enredo, em oposição ao caráter festivo que marca Glória e Lala.

Não obstante o caráter reservado que Behú e Zequiel apresentam, na conjuntura poética operada por Rosa, tristeza e desrazão são, de fato, confluências recuperadoras dos sentidos profundos que a vida possui. Principalmente em relação a Behú, sua performance se fundamenta em Tanatos, ou pulsão de morte, e representa a busca de voltar ao absoluto descanso da não-existência. O fenômeno da morte no enredo é condizente com o ângulo psicanalítico em que assume a condição de “rito de passagem” na medida em que se desdobra em mudanças substanciais principalmente na trajetória subjetiva dos outros personagens.

O feminino, em *Buriti* Bom, portanto, tem por parâmetros dois extremos, a pulsão de vida – Maria da Glória e Leandra, e a pulsão de morte – Maria Behú. Enquanto as primeiras enfatizam e operam a visibilidade, a segunda, ausência de conexão com o mundo.

Rosa amalgama os dois parâmetros a partir do feminino e, com isso, elege a sobrevivência humana seja pelo viés biológico, seja pelo psíquico. A esta fusão corresponde a busca do prazer como sua finitude. Um e outro – biológico e psíquico – são interfaces existenciais que nos permitem diferenciar tanto ser e objeto como todo e parte.

Se, de um lado, o ser humano é referência – objeto, também é ser de – ação, de outro, se somos seres sociais também temos nossa individualidade.

Nesses termos, prazer e finitude, no enredo, metaforizam a interface humana da subjetividade que, contextualizada, define o que o homem é, mas somente à medida que se particulariza, delibera quem, de fato somos.

O erotismo e a sensualidade, literariamente manifestos, propicia grande possibilidade de entendimento, para além de fatos sociológicos, psicológicos ou culturais, dos mais recônditos esconderijos do espírito humano. Ao tematizar a sexualidade como fator fundamental para a satisfação da vida humana, Rosa assevera o prazer enquanto marca de início de um trajeto, uma viagem da qual submerge saudade – Miguilim / Miguel, desejo – Glória, Lala, Liodoro, etc., e amor – todos de *Buriti* ou de quaisquer outros enredos que tomemos como referência em Corpo de Baile. A fenomenologia literária rosiana, desse modo, longe de fixar juízos de validade ou do agir humano, explora as diversas manifestações do espírito humano, que se aventura, experimenta, transgride, se deleita e se angustia.

Cara de Bronze, por sua vez, traz em sua composição mais que seres de linguagem – personagens, ou mesmo expressões linguísticas poeticamente reconfiguradas; *Cara de Bronze* é semioticamente um testamento poético.

Se há um ancoradouro para o entendimento desse enredo, ele se chama Metapoiesis. Com vertentes confluentes e/ou posições convergentes, o enredo é uma construção “artesanal” em que a técnica engenha a pluralidade na singularidade e expressa o ato criativo.

Mais uma vez, a partir do viés da viagem, o autor mineiro, pelas vias da palavra sensível, fundamenta a trajetória humana. Nesta, Segismundo Jéia, Grivo, demais vaqueiros, Quantidades, Iás-Flores ou outros quaisquer são pretextos poéticos. Tijolos dispostos e amalgamados pela argamassa rosiana cuja arquitetura poética resulta na sacralização da vida.

A despeito da quase ausência de personagens femininas, o feminino em Cara-de-Bronze também não é “apenas” referência, é a própria razão poética. Fertilidade e sedução, tanto no conteúdo quanto na multiplicidade formal são organizações verbais para a metáfora de mulher que, no caso, entremeia o feminino-maternidade e o feminino-desejo, é noiva etérea.

Confirmando a contextualização patriarcal nos enredos rosianos e em função do caráter excepcional que o enredo de “Cara-de-Bronze” apresenta, nele

também a mulher é basicamente referências em vozes masculinas. Entretanto, fica evidente o papel que elas exercem seja em suas interações sociais, seja na visão de mundo e de si no mundo que essas vozes traduzem.

Pelas vias da linguagem, entretanto, Rosa aciona a subjetividade feminina enquanto veículo poético do que realmente importa, a sensibilidade que desde o vaqueiro-poeta até o último e mais rude trabalhador enuncia fantasias, desejos, alegrias e tristezas, relacionando literatura e vida.

Ao “concluir” Cara-de-Bronze com a expressão “Estou escutando a sede do gado”, temos a condição predominantemente icônica do enredo enquanto transcendência da representação simbólica. A esta desconstrução e reconstrução subjetiva correspondem tanto as várias formas de interlocução quanto a expressão primária do imaginário.

A mitopoesia em Rosa e sua influência nas veredas de personagens masculinos, auxiliados pelo sagrado feminino, apontam para gêneses profundas das necessidades pertinazes de indagação a respeito da existência. Dito de outro modo, em Rosa, se o masculino transita, o feminino ancora e deita raízes de pertencimento a partir tanto da fecundidade quanto do prazer.

Na denominação do feminino enquanto noiva etérea em “Cara-de-Bronze”, observe-se que, semanticamente, noiva corresponde a um estágio intermediário entre o que já não é mais e o que poderá vir a ser. Poder-se-ia, do ponto de vista conotativo, tomar a expressão como metáfora de possibilidade, algo entre o sonho e a realidade, ou, em outros termos, verossímil. Daí a possibilidade de leitura de “noiva etérea” enquanto POESIA.

De igual modo, pode-se entender pela expressão que ela porta a essência da verdade poética ao ser manifesta formalmente, ou seja, pelos significantes evocados, como “revelação” que faz justiça ao seu modo de ser, subentendendo-se por “noiva” compromisso existente e “etérea” condição imaterial.

Nesta projeção, se configura a imagem poética reversa do universal – etérea, justaposta ao particular – noiva, o que destituí a ideia de uma falsa unidade visto que, ao ingressar na ordem de sua unidade autêntica, se transforma e configura extremos, através da tarefa peculiar de busca da “totalidade universal”, qual seja, a integralidade humana.

Ao relacionarmos os aspectos provenientes dos termos 1 e 2, se evidencia que *Cara de Bronze*, no conjunto de Corpo de Baile, exerce a função de vórtice, no sentido agambeniano, qual seja, a de singularidade dentro de uma obra da qual faz parte, mas, ao mesmo tempo, dela se separa.

A manutenção do espaço sertanejo indicializa o topos arquetípico da criação rosiana. Nele constando boiadas, vaqueiros, temos a composição paradigmática não só de Corpo de Baile, mas das obras do autor mineiro como um todo. No caso específico da obra em questão, o próprio protagonismo de Grivo, em estado de viagem, sustenta a transitoriedade peculiar dos enredos.

De modo diferente, contudo, se dá a expressividade da novela, ou poema-conto, segundo designação autoral. Conforme pudemos ver, para além da tipologia textual a que se refira, *Cara de Bronze* não só aglutina gêneros poéticos como poetiza tipologias textuais incomuns às mensagens literárias, caso das notas de rodapé e da forma como estas atuam como interfaces do enredo como um todo.

Com resgates intertextuais de diversas obras literárias universais como Ulisses e Eneida, Divina Comédia, Cântico de Salomão ou intratextualidade com Grande Sertão: Veredas, se considerarmos a obra rosiana como um todo, *Cara de Bronze* se define como fluxo de um devir poético que se fundamenta historicamente à proporção que edifica, em conjunto com estas obras, um pronunciamento sobre uma dada realidade que, no caso, é essencialmente de ordem literária.

Esse movimento do fluxo do devir histórico, para além da mensagem construída em si, compõe uma estrutura pré e pós-textual por assim dizer. De fato, a reunião de tantos tipos textuais, estruturados de modo “orgânico”, remete o leitor a um turbilhão próprio do vórtice, principalmente pelo padrão circular que apresenta. Qual centro de rotação, *Cara de Bronze* faz escoar fluidamente o épico, o lírico, o dramático, aqui tomados adjetivamente, projetando nas diversas formas de manifestações estéticas um livre curso de peculiaridades humanas.

Através de figuras poéticas, Rosa produz a tessitura fonética e morfossintática com que a Interlocução entre vaqueiros no corpo do enredo e nas notas de rodapé se entrelacem, ritmando as interlocuções com o trabalho rude e presto de apartação dos bois a partir de uma maioria de frases nominais,

construindo uma composição em que a própria expressão verbal se torna performática.

A essa motivação de significantes corresponde a relação de necessidade entre a expressão e o objeto expresso que redimensiona novos universos significativos, dentre estes, a coerência interna do texto e, por conseguinte, o valor estético da expressão.

De igual modo, as várias conjecturas sobre as razões da viagem de Grivo e a exposição de Iás-Flores sobre a possível noiva que o vaqueiro-poeta teria trazido são fluxos que o enredo apresenta. Se do ponto de vista do enredo, “noiva etérea” é traço predominante no imaginário de todos, quanto à expressão e sua dinâmica, observe-se que a “ladainha” dos vaqueiros se dá, predominantemente, sob a forma dramática, com ausência de narrador e exclusividade dos *pratontes*. Em situações formais diferentes, mas igualmente dramáticas, a performance de Iás-Flores está alocada no roteiro cinematográfico ao passo que as “ladainhas” tem formatação teatral.

Tal composição se converte em relevo textual na medida em que cria um movimento rotacional no interior do texto, o que provoca um deslocamento tanto de alternância – expressão, como de continuidade – conteúdo, provocando, desse modo, mobilidades espirais (gêneros) em favor de um centro de rotação (poiésis).

Ao par da multiplicidade estrutural apresentada, temos nas já conhecidas sobreposições rosianas dos planos de expressão e de conteúdo significações contextuais que nos remetem à temática do enredo que, além da conotação intensa, apresenta uma pluralidade de aspectos designativos de uma rede de relações e implicações mútuas e dinâmicas da viagem enquanto percurso existencial.

Mais um traço da multiplicidade no enredo são as performances musicais de Quantidades enquanto elemento conjuntivo entre SejisbertoJéia e os trabalhadores. O próprio nome do cantador indica sua pluralidade. Ele atua tanto em relação ao Velho, como também é chamado Jéia, quanto em relação aos vaqueiros, com participação variada quanto aos gêneros.

Quantidades parece estar sempre em locais estratégicos, de onde pode ser ouvido por todos. É ele, com seus versos, quem participa das interlocuções e da narrativa tal qual elemento de ligação entre ações e expressões diferentes, porém

contextualizadas por suas canções, a partir das quais o leitor – e os demais personagens, tem várias evocações da natureza – boiada, *Buriti*, riachos, comungadas aos sentimentos do sertanejo mineiro.

Desse modo, os atos de nomear coisas e fenômenos de forma especial, em *Cara de Bronze*, instaura um redemoinho de tensão semântica em que os significantes se autoreferenciam e movimentam outros significados em um turbilhão ressignificativo, logo mais condizente, das dimensões da vida que somente o poético atinge.

No grupo de personagens, por exemplo, as designações nominais de vários vaqueiros obedecem à lógica do pertencimento, qual seja, são nomes que revelam o ser da pessoa, carregados de dinamismo vital. Dentre estes, se destacam particularmente Mainarte, José Ueuá e Moimeichego. Os dois primeiros participam da seleção para a viagem na qual Grivo é escolhido, o terceiro, como seu nome indica – composto por vários “eu”, é aquele que, pelos questionamentos, provoca a interlocução e, com isso, pontua as várias referências do conto.

A motivação desses signos linguísticos, ainda que relacionados aos aspectos sociais, principalmente na realidade intrínseca do texto, intensificam a natureza icônica desse universo como a colocá-los na fase primordial da linguagem, não como designação original, mas sim como emergência de um vir-a-ser indicial sobre o homem.

Com este mesmo propósito, a viagem de Grivo, percurso cheio de simbologia e de mistérios, se constitui em trabalho com a linguagem de forma associada à temática poética. O “quem das coisas” transformado em palavras, é, de fato, súmula da atividade poética.

Em seu experimentalismo, *Cara de Bronze*, com arquitetura textual, ao mesmo tempo, intrincada e volátil, tem um enredo construído sobre várias camadas discursivas, com formas explícitas e implícitas e, para além da engenhosidade discursiva, problematiza a vida.

Nesse sentido, os significantes, jogados no fluxo do discurso, provocam o turbilhão re-condutor dos significados inseridos no patamar do vulgar para a dimensão ilustre da obra. Ao fazer da temática viagem uma busca pela poesia, Rosa recolhe todas as ruínas de sentidos, esvazia as semânticas corroídas e, numa

espiral, as direciona para o estatuto semântico primordial, trazendo à luz o aspecto humano de toda a criação e o contexto, inclusive e principalmente os poéticos, no e com o qual a vida se entrelaça.

No ritmo dessa primordialidade, a possibilidade da “coexistência significativa” de supostas diferenças faz eclodir a peculiaridade da totalidade e manifesta de forma significativa a “coexistência” de contrastes e extremos que designamos como ser-mulher no termo 1 e no termo 2.

O essencial dessa relação, como pré e pós-história, remonta a ideia de continuação da vida na linguagem e permite que o feminino receba referências de celebração enquanto condição sem a qual a humanidade se torna inviável. Dito de outra forma, Rosa concilia o feminino-maternidade com o feminino-desejo, enaltecendo-os, mas principalmente designando o ser-mulher como ser humano.

Do ponto de vista nuclear em que *Cara de Bronze* se constitui, já não se trata mais da mulher-mãe ou mulher-desejo, mas sim da mulher-mãe e mulher-desejo, com os méritos e deméritos comuns a quaisquer mulheres, principalmente diante de sua subjetividade enquanto marcas singulares na formação do indivíduo e seu potencial interativo com o grupo do qual pertence.

Desse modo, do ponto de vista do feminino, o que Grivo entrega a Jéia não é a noiva simbólica, mas a imaginária, feita de palavras e poesia circundantes tal qual movimentos de rotação em sua sucessividade vital.

Ainda que o patriarcalismo transverse toda a obra, em Rosa, a verdade também se emparelha ao desvio na medida em que o normativo e a transgressão se equiparam. Nesses termos, a verdade só se torna possível enquanto exposição de si com a coerência de um saber compartilhado.

Por fim e ademais, fica configurada também a relação entre o mito e a poiesis rosiana se tomarmos em ambos os termos sua condição simbólica genética enquanto vir-a-ser humano. Como em Rosa nada é ilusório, a palavra trabalhada evidencia a trama da linguagem-existência que restaura a cada vida sua verdade.

Ao divisar mulher-maternidade e mulher-desejo, todas igualmente contextualizadas em ambientes patriarcais, Rosa elege as experiências coletivas que respondem a um conjunto de regras precisas e identificáveis no curso das quais são construídos tanto o sujeito que conhece quanto o objeto conhecido, mas, da

mesma forma provê em seu discurso o equilíbrio entre a força da demonstração e a capacidade de remeter a uma experiência que leva a uma alteração dos horizontes tanto culturais quanto individuais.

Diante de performances diametralmente diferenciada, ao se chegar até certo ponto da vida que fosse o mais perto possível do não passível de ser vivido, o ser-mulher também adquiri a intensidade necessária de buscar até mesmo a impossibilidade.

Se há dispositivos capazes de estabelecer elementos reguladores, há também funções estratégicas que, em um jogo de poder; ao mesmo tempo em que está constantemente ligado aos limites do saber, dele se evade em exercícios de resistência. Se o contexto literário rosiano estabelece uma relação imanente entre o intelecto e a sensibilidade sob a forma encantada na linguagem poética, é porque subjetividade e alteridade englobam questões basilares para a existência do sujeito em sua concretude e unicidade.

Se a subjetividade é resultado das relações estabelecidas entre os que operam o meio social, as instituições existentes e as intercorrências incidentes sobre ambos, mudanças na concepção do papel feminino na sociedade corresponde à visão rosiana de sujeito-mulher visto que esta transcende o espaço-tempo com seus mistérios e complexidades e se relaciona com um mundo de significação que testamenta a alma humana sob a forma de mulher.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Lisboa: Ed. Presença, 1993.

_____. **A Potência do Pensamento. Ensaios e Conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____.**Categorias italianas: estudos de poética e literatura**. Florianópolis, Ed. UFSC, 2014.

_____. **Homo Sacer: o Poder Soberano e Vida Nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____.**Ideia da prosa**. Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

_____.***La PotenzadelPensiero***. In: Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 18 - n. 1, p. 11-28, Jan./Jun. 2006.

_____. **O fogo e o relato, ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. São Paulo, Ed. Boitempo, 2018.

AGUIAR, Márcia Valéria M. **Metafísica e Poética na Correspondência de João Guimarães Rosa e seus Tradutores**, São Paulo, Manuscrítica – revista de Crítica Genética, nº25, 2013, p.19-30.

AITA, ElisBertozzi, FACCI, Marilda Gonçalves Dias. “Subjetividade:Uma Análise Pautada na Psicologia-Histórico Cultural”. *In:* ***Psicologia em Revista***, Belo Horizonte, V.17, n1, p.32-47, Abr, 2011.

ALMEIDA, Telly F e BORGES, Telma. **Infância e Ritos de Passagem em “Campo Geral” de Guimarães Rosa**. Revista Caletroscópio, V.4/ n.7/Jul – Dez 2016, p.114-128.

ALMEIDA, Telly Will Fonseca de. **Ritos de Passagem: A Infância como Alegoria do Sertão em “Campo Geral” de João Guimarães Rosa.** Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Montes Claros, MG, 2011.

ALMEIDA, Vera Domingos.**A Pulsão Erótica do Amor através dos Sentidos:Uma Leitura de Dão-lalalão.** Macabeia – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v.1,n.1, 2012, p.98-108.

ALVES, Joaquim Camilo; FLORINDO, Kelly Cristina Carvalho, FALEIROS, Mônica de Oliveira. **Uma Viagem em Busca da Poesia: Leitura da Novela "Cara de Bronze", de Guimarães Rosa**. Revista Eletrônica de Letras (online), V.1, n.9,Edição 9, Jan- Dez 2016.

ALVES, Rubia. **O Processo de Transformação das Personagens Infantil.** Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudios Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita filho", 2017. ANTUNES, Joeli Teixeira. Ascensão Feminina em Dão-lalalão

ANTUNES, Joeli Teixeira. **Ascensão Feminina em *Dão-Lalalão*: Registros da modernidade no sertão rosiano.** Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros, 2013.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** São Paulo, Editora Papyrus, 1995.

ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus – Dois estudos sobre Guimarães Rosa.** São Paulo, Mandarim, 1996.

ARMANGE, Ana Helena Krause. "Representação arquetípica em *A estória de Lélio e Lina*"**.** In: ZILBERMAN, Regina. **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão.** Porto Alegre, EDIPUCRS, 2007.

ASSUMPÇÃO, Roberto Costa. **Sob o magistério de Eros: um olhar sobre três sagas rosianas.** In: http://www.omarrare.uerj.br/numero12/, 2015, acesso em: 10/06/2019.

BAKHTIN, Mikhail.**Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes,1992.

_____.**Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____.**Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____.**Questões de Literatura e Estética:** A teoria do Romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BALAZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1983, p. 92 – 96.

BALDAN, Ude. **O tecido da Festa de Manuelzão**. Revista Itinerários, Araraquara, n. 25, 207-222, 2007

BARROS, André Luiz. "Infância e epifania em Guimarães Rosa, o caso Miguilim". In: **Anais do Congresso do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas &Corpo de Baile**, São Paulo, 1996, p. 28 – 32.

BATAILLE, Georges**. O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1994.

_____. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação***.* São Paulo, Ed. Summus, 1984.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I.** Pontes: Campinas, 2005.

_____. **Problemas de linguística geral II.** Pontes: Campinas, 2005.

BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade em psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____.**Gramática do erotismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O Sujeito na Contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BORDINI, Maria da Glória. "*Dão-Lalalão* – assim é se lhe parece". In: ZILBERMAN, Regina. **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2007.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: Novaes, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 65 – 88.

BOURDIEU, Pierre, **A dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil, 1999

BRAGA, Diego. “O combate mágico e mítico”. In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile,** Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006, p. 199 – 216.

BRAIT, Beth (org.), **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo, Contexto, 2005.

_____ (org.). **Estudos Enunciativos no Brasil – Histórias e perspectivas.**Campinas: Pontes/FAPESP, 2001.

BRAIT, Beth. “ As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de.; FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin.**São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 11-27.

BROCKELMANN, Elisabete de Faria. **Corpo de baile: entre a imaginação e a história**. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, Brasil, 2008

CALZOLARI, Tereza P. Alves. “O amor como desvio de rota”. In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande sertão: veredas e Corpo de Baile,** Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006, p. 525 - 533.

CALZOLARI, Tereza Paula Alves. **Três livros distintos e um só verdadeiro: a unidade de Corpo de baile,** de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2010.

CÂMARA, Gabriel. “O trauma, a fantasia e o Édipo”. In: **Cógito. Salvador, n.12**, p. 57 – 61, 2011.

CÂNDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, Civilização Brasileira, 1976.

_____. “Dialética da malandragem”. In: _____. ***O discurso e a cidade***. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 68-89.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo, Associação Editorial Humanitas, 2004.

_____. “O homem dos avessos”. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa.** (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 294 – 308.

CANNABRAVA, Euryalo. “Guimarães Rosa e linguagem literária”. In: COUTINHO, Eduardo. **Guimarães Rosa.** (Org.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 264 – 270.

CASTRO, Alexandre José Amaro e. **O alívio das manhãs –Permanência e transgressão na obra *Corpo de Baile* de João Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

CASTRO, Gilberto de. (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996. p. 21-40.

CHAUI, Marilena. Laços do desejo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Desejo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 19 – 66.

_____. **Repressão sexual – essa nossa (des)conhecida**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991.

_____. **Perspectivas antropológicas da mulher 4.** Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A, 1985.

CINTRA, Elaine C. **A viagem de Moimeichego: Um estudo da metapoesia em Cara-de-Bronze.**Itinerários,Araraquara, n. 8, 1995. p. 67-77.

COBO, JoselaineBrondani Medeiros. “Machismo e Erotismo no conto de Buriti, de João Guimarães Rosa”. In**: *Linguagens & Cidadania***, v. 19, jan./dez., 2017, p. 01 – 13.

CORÁ, Larissa Thomaz. **Arte-experimento: o bailado narrativo de “Cara-de-Bronze**” Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2011.

D’ANGELO, Biagio. “*Dão-Lalalão*, a reescrita do desejo”. In: **O eixo e a roda**: v. 12, 2006. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit, acesso em 13/06/2019.

DEL PRIORE, MARY. **Ao sul do corpo – ação feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia.** TesedoutoradoemHistória, FFLCH/USP, 1990.

DISCINI, Norma. “Carnavalização”. In: BRAIT, Beth (org.), **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo, Contexto, 2006, p. 53 – 94.

DUARTE, Lélia Parreira. “A revitalização da linguagem em Guimarães Rosa em *Cara-de-bronze*: ambiguidades e trapaças que vencem a impossibilidade de dizer”. In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas &Corpo de Baile,** Rio de Janeiro, 2006, p.3003 – 314.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

ELIA, Luciano. **O conceito de sujeito. Psicanálise passo a passo.** 50. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

ELIADE, Mircea.**O sagrado e o profano**. Tradução Rogério Fernandes, São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 1978

FARIA, Elisabete Brockelmann de. **Imaginação, devaneio e poeticidade em narrativas de Corpo de Baile.** 2008. 204 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2008.

_____. “Melancolia, devaneio e poeticidade em *Buriti*”. In: **Cadernos Cespuc**, Belo Horizonte, nº 28, 2016, p. 42 – 53.

_____.“O amor romântico em *Buriti*”, de Guimarães Rosa. In**: Estudos Linguísticos**, São Paulo, 39 (1): p. 124-134, mai-ago 2010

FARIA, Michele Roman. “Do significante da falta à falta de significante”. In: **Stylus**, Rio de Janeiro, no.31, Rio de Janeiro, out. 2015, p. 63 – 70.

FAUSTO, Juliana. “Som, sentido e sujeito: discurso e dessubjetivação em Agamben”. In: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.14, julho 2013, p. 53 – 71.

FERRAZ, Luciana M. **A infância e a velhice: percursos de Manuelzão e Miguilim**. Tese doutoramento FFLCH/USP, São Paulo, 2010.

FERREIRA JÚNIOR, José Temístocles, FLORES, Valdir do Nascimento, CAVALCANTE, Marianne Carvalho Bezerra. **A Teoria de Benveniste sobre a pessoalidade e seus desdobramentos na enunciação infantil.** D.E.L.T.A., 31-2, 2015

FERREIRA, Aurélio Buarque**. Novo dicionário Aurelio**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

FIGUEIREDO, Luciano. Mulheres nas Minas Gerais. In: Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo, Contexto, 2004.

FIORIN, José Luiz, BARROS, Diana Luz Pessoa de (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade em torno de Bakhtin***.* São Paulo: Edusp, 1999.

FIORIN, José Luiz, **As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Ática, 2008.

_____. **A pessoa desdobrada**. Revista Alfa São Paulo, 39: 23-44, 1995

_____. **A pessoa subvertida**. Revista Língua e Literatura, n. 21, p. 77-107,1996

_____. "Categorias da enunciação e efeitos de sentido". In: BRAIT, Beth (org.). 2001. **Estudos Enunciativos no Brasil - Histórias e perspectivas**. Campinas: Pontes/FAPESP, p. 107 – 129.

_____. Luiz. **Resenha Bakhtiniana**, São Paulo, v.1, nº5, p. 205-209, 2011.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. "Enunciação, dialogismo, intersubjetividade: um estudo sobre Bakhtin e Benveniste". In: **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 143-164, 2o sem. 2009

FLORES, Valdir; ENDRUWEIT, Magali. "A noção de discurso na teoria enunciativa de Émile Benveniste". In: **Revista MOARA- UFPA**, n.38, p.196-208, jul./dez., 2012, Estudos Linguísticos.

FORTE, Sarah Maria Diogo. “Quando morre a flor do sertão: figuração da morte em *Buriti* de João Guimarães Rosa”. In: **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 12, n. 23, p. 214-229, 2º sem. 2008.

_____. “Vozes, Perspectivas e Intromissões: A Dinâmica Narrativa de Buriti , Novela de João Guimarães Rosa”. In: **REVISTA ZUNÁI- ANO VI** - Edição XX - MAIO DE 2010

FORTE, Sarah Maria, BARRETO, Maria Neuma Cavalcante. **Soropita, *o que matava*: Virilidade e Violência em *Dão-Lalalão* (Lão-Dalalão)**, XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008

FORTE, Sarah Maria.“Sentir, falar, narrar: a composição dramática de —Cara-de-Bronze de João Guimarães Rosa”. In ***Zunái* – Revista de poesia & debates**. Ano VI, Edição XXI, outubro de 2010. Acesso em 20/02/2019. Disponível em <<http://www.revistazunai.com/out10/ensaios/index.ht>>.

FORTES, Rita Felix. “Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa”. In: **Nonada** • 10 • 2007, p. 145 – 156.

_____.“O erotismo pulsante no sertão: uma leitura de *Dão-Lalalão*”,In: ***Plural Pluriel - revuedescultures de langue portugaise*, n° 4-5**, 2009, URL: www.pluralpluriel.org, acesso em 15/06/2019.

FOUCAULT, Michel.**Nascimento da biopolítica**: Curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____.**Estratégias, poder-saber**, Rio de Janeiro, Forense

_____. O retorno da moral. In ***Ditos e escritos V: Ética, sexualidade e política*** (E. Monteiro & I. A. Dourado, Trad., pp.252-263). Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2006

_____. **Segurança, Território, População: curso no Collège de France** (1977-1978). Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. Uma estética da existência. In ***Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política*** (E. Monteiro & I. A. Dourado, Trad., pp.288-293). Rio de Janeiro: Forense Universitária, (2006b).

_____. “Verdade e subjectividade”. In: **Revista de Comunicação e linguagem**. nº 19. Lisboa: Edições Cosmos, 1993. p. 203-223.

_____. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FREUD, Sigmund.“O Instinto e suas Vicissitudes [1915]” In: **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*:*** Edição Standard. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Vol. IX.

_____. **Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos**. Rio de Janeiro, Imago, 1959.

_____. “Cinco lições de psicanálise”. In: FREUD, S. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. XI.

_____. **Conferência XXXIII: A feminilidade**. ESB, vol. XXII, 1973.

_____. “Conferências de introdução à Psicanálise – os caminhos de formação de sintoma”. In: **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, vol 16, p. 326- 343 1996.

_____. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”. In: FREUD, S.**Obras completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. vol. VII.

GARCIA, Walter. “Nota sobre a literatura oral e a canção popular na novela Uma estória de amor(Festa de Manuelzão)”, de João Guimarães Rosa. In: ***IPOTESI***, Juiz de Fora, v.20, n.1, p. 28-38, jan./jun. 2016

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo.**Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. “Artigos de metapsicologia: 1914-1917”, In:***Narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente***. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GOMES, Maria C. A. de Paula. **Sobre carregar água na peneira ou o protagonismo da infância em Guimarães Rosa.** Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. "*Subjetividad social, sujeto y representacionessociales*". In: ***Revista Diversitas – Perspectivas enPsicología.*** v. 4, n. 2, 2008. p.225-243.

HERRANZ, Lyza Brasil. "O Amor é que é o Destino Verdadeiro do eros em Guimarães Rosa e Osman Lins". In: **Metamorfoses,** v. 14, nº 2, 2017, p. 122 – 134.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, **vol.2: a clínica da fantasia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

KEHL, Maria Rita. **A mínima diferença: masculino e feminino na cultura.** Rio de Janeiro, Imago Ed., 1996.

_____. **A mulher freudiana na passagem para a modernidade**. Rio de Janeira, Imago Ed., 1998.

_____. **Deslocamentos do feminino, a mulher freudiana na passagem para a modernidade.** Rio de Janeiro, Imago, 1998.

_____. "O desejo da realidade". In: Adauto, Novaes. **O desejo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 363 – 382.

_____. "A psicanálise e os domínios da paixão". In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 469 – 496.

_____. "Masculino / Feminino: o olhar da sedução". In: NOVAES, Adauto***.*** **O olhar.**São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 411 – 424.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. **Os Devaneios de Soropita em Dão La-lalão: Uma Abordagem Psicanaliítica.** 2008, https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article, acesso em 18/06/2019.

LACAN, Jacques. "O estádio do espelho como formador da função do eu". In: **Escritos*.*** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. "O aturdito (1972)". In: **Outros escritos**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J, B. **Vocabulário da Psicanálise**. Trad. Pedro Tamen, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

LEBRUN, Gérard. “O conceito de paixão”. In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 17 – 36.

LIMA, Francesco Jordani Rodrigues de. “RiosEntrecruzados: Magma, de Guimarães Rosa e Livro sobre nada, de Manoel de Barros”.In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de *Grande Sertão: Veredas* &*Corpo de Baile***. *Set/ 2006, Faculdade de Letras, UFRJ.*

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

LISBOA, Henriquieta. “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”. In: Coutinho, Afrânio (org.). **Coleção Fortuna Crítica: Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1991, 170 – 178.

LORENZ, G. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: **Obras completas de João Guimarães Rosa Vol. I.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.12-27.

LUCCHESE, Lenise Maria de Souza. **Eros e a Poética do Olharna Obra de Guimarães Rosa.** Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

MACHADO, Ana Maria**. Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens.** Rio: Nova Fronteira, 1976, 3ª ed.

MACHADO, Irene A..**O Romance e a Voz, A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: FAPESP, 1995.

_____. “A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin”. In: **Revista USP**, maio / 1990, p. 135 – 142.

MACHADO, Bruno Focas Vieira. “João Guimarães Rosa: A Invenção da Linguagem”. *In:***Itinerários**.Araraquara, n. 33, p.233-242, jul./dez. 2011

MANDIL, Ram. “Literatura e Psicanálise, modos de aproximação”. In: ***ALETRIA*** - 2 0 0 5 Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit, acesso em 14/10/2019.

MARCOS, Cristina Moreira. “Considerações Sobre o feminino e o Real em Psicanálise”. In **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 16, n. 1, p. 149-156, jan./mar. 2011

MARCHELLI, Clarissa Catarina Barletta. **A noção de erro em *Corpo de Baile*, de Guimarães Rosa: uma estratégia poética.** Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

MARTINS, Eleni J. **Enunciação e diálogo**. São Paulo, Ed. da Unicamp, 1990.

MARTINS, Nilce Sant’Anna. **Introdução à estilística**. São Paulo, T. A. Editores, 1989.

_____. “Rosalina, a fada do Pinhém”. In; **Revista Inst. Est. Bras**., São Paulo, nº 41, 1996, p. 77 – 83.

MARX, Karl. (1977), “Teses sobre Feuerbach”. In: **Marx, K. e Engels, F., Textos, vol.1.** São Paulo, Edições Sociais, p.118-120.

MELO e SOUZA, Ronaldes de. **O magistério erótico de *A estória de Lélio e Lina*.** Disponível em: https://www.confrariadovento.com/revista/numero9/ensaio02.htm, acesso em 22/05/2019.

MEZAN, Renato. “A árvore da psicanálise”. In MEZAN, Renato. **Freud: a trama dos conceitos.** São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 151- 250.

MOURÃO, Rui. “Processo de linguagem, processo do Homem”. In COUTINHO, Eduardo. (Org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 283 – 290. Coleção Fortuna Crítica, vol.6.

NIETZSCHE, Friedrich. **Origem da tragédia: proveniente do espírito da música**. São Paulo, Madras, 2005.

_____. **A gaia ciência**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

NOGUEIRA, Erich Soares.**Vocalidade em Guimarães Rosa.** Tese doutorado – UNICAMP, Campinas, São Paulo: 2014.

_____. **Percepção e Experiência Poética: estudo para uma análise de *Campo Geral*de João Guimarães Rosa**. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

NOVAES, Adauto. “O fogo escondido”. *In:* NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 11 – 18.

NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa” In: **Ficção completa, vol II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. In: **O dorso do tigre***.* São Paulo, Perspectiva, 1995, 143-171.

_____. “Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas)”. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 188-207.

_____. “O ciúme em*Otelo*: uma narrativa do sujeito”. In: BELO, F. (Org.). **Os ciúmes dos homens**. Petrópolis: KBR Editora. 2015.

_____. **O dorso do tigre, ensaios**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969

OLIVEIRA, Brenno da Costa Carriço; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. “Aspectos do Erotismo em Guimarães Rosa”. In: **Itabaiana: Gepiadde**, Ano 07, Volume 13 | jan./jun. de 2013, p. 73 – 86.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio V. “Ambiguidade e erotismo da figura feminina na obra de Guimarães Rosa”. In: DUARTE, Constância L.; DUARTE, Eduardo A.; BEZERRA, Kátia C. (orgs.) **Gênero e representação na Literatura Brasileira: ensaios**. Belo Horizonte, UFMG, 291-297, 2002, Coleção Mulher & Literatura, vol. 2.

OLIVEIRA, Marina de. “A natureza, o divino e o instinto”. In*:* ZILBERMAN, Regina. **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2007, p. 123 – 136.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo, Editora Siciliano, 1993.

_____. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos. Tradução de Olga Savary (p.15-31 e 82-7)

PASSOS, Cleusa Rios. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: FAPESP / Hucitec, 2000.

_____. "Diadorim: dia da lua". In*:*Fantini, Marli (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa*.*** Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2008, p. 64 – 90.

PEREIRA, Miguel Baptista. "Para Uma Filosofia do Símbolo". **In: Revista Filosófica de Coimbra** -1." 25 (2004) pp. 3- 30.

PESSANHA, José Américo M. "Platão: as várias faces do amor". In: NOVAES, Adauto. **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 35 – 76.

PESSÔA, André Vinícius. **Uma Poética da Musicalidade na Obra de João Guimarães Rosa*.*** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

PETROV, Petar. "Intertextualidade e criação literária: Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Mia Couto". In*:* ***Impactum Coimbra University Press***, http://hdl.handle.net/10316.2/34473, 2006, acesso em 14/10/2018, 67- 81.

PINHEIRO, Valter Cesar Lélio de Higino."Em Busca do Amor". In: **Revista de Literatura, História e Memória, Vol. 8 -** Nº 11 – 2012, I SSN 1809-5313, Dossiê 90 anos da Semana de Arte Moderna no Brasil U nioeste/ Cascavel, p. 96-110.

PIRES, Vera Lúcia. "Dialogismo e alteridade ou a teoria da enunciação em Bakhtin"*.*2002*,* In*:***Erro! A referência de hiperlink não é válida*.***

PLATÃO. **Diálogos**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo, Nova Cultural, 1991. Coleção Os pensadores.

PLOTINO. Enéadas *I, apud* Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão. *Só em direção ao só: considerações sobre a mística de Plotino*. In*: ***Horizonte***, Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p.151-158, dez. 2007

_____. Enéadas V-VI apud RODRIGO MOREIRA DE ALMEIDA.**A união mística na EnéadaVI, 9, de Plotino.** Dissertação de Mestrado - Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.

PONZIO, Augusto. “Problemas de sintaxe para uma linguística da escuta”. In: **Volochinov, Valentin & Bakhtin, Mikhail. Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação.** São Carlos, Pedro & João Editores, 2011

PRADO JR., Bento. **Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise**. São Paulo, Paz e Terra, 2000.

RADUY, Ygor. “Pesquisa do mundo, pesquisa da alma: considerações a respeito da poética de João Guimarães Rosa”. In: **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas *Comunicações dos fóruns,***PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 03 N. 02 – jul/dez 2007, p. 01 – 09.

REBELLO, Janaina Fernandes. **A Multiplicidade e Enfoques sobre o Amor na Narrativa Brasileira.** Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, 2006.

REINALDO, Gabriela. **Uma cantiga de se fechar os olhos... Mito e música em Guimarães Rosa.** São Paulo, Annablume, 2005.

ROCHA, Edinael Sanches. **Corpo da noite – uma leitura de *Buriti*, de João Guimarães Rosa.** Tese doutorado FFLCH-USP, 2017.

ROCHA, Ednael Sanches. **Prazer da sombra: uma leitura de *Dão-Lalalão*, de João Guimarães Rosa.** Dissertação Mestrado – FFLCH / USP, São Paulo, 2009.

ROCHA, Regina. **A enunciação de provérbios: descrições em francês e português.**São Paulo: Annablume, 1995.

ROCHA, Zeferino. **O papel da ilusão na psicanálise freudiana**. Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, vol.15 no. 2, Rio de Janeiro July/Dec. 2012.

RONAI, Paulo. “Sondando os segredos de Guimarães Rosa”, In:**João Guimarães Rosa Corpo de Baile sobre a obra**, Edição Comemorativa 50 anos Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006 p.19-27.

_____. **Os vastos espaços (I)**. Disponível em:recantodasletras.com.br**,** 2013, acesso em 15/03/2019.

RONCARI, Luiz Dagobert de Aguirra. **Irmão Lélio, Irmã Lina: incesto e milagre na "Ilha" do Pinhém**. Estudos Avançados 15 (42), 2001, p. 413 – 448.

_____.**O cão do sertão: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: UNESP, 2007.

_____. **Buriti do Brasil e da Grécia – patriarcalismo e dionisismo no sertão de Guimarães Rosa.** São Paulo, Ed. 34, 2013.

_____. ***O Brasil de Rosa.*** **Mito e história no universo rosiano: o amor e o poder.**São Paulo: Unesp, 2004.

_____. **O Brasil de Rosa: o amor e o poder**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. "Patriarcalismo e dionisismo no santuário do *Buriti* Bom". In: **Revista do ieb n 46,** fev. 2008, p. 43 – 80.

_____. "Dez teses para o Estudo de Guimarães Rosa". **In:*Scripta***, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 243-248, 1º sem. 2002

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**.3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Noites do Sertão**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. "Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri". Apud ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. **O roteiro de Deus – dois estudos sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Mandarim, 1996.

_____. **Manuelzão e Miguilim** (Corpo de Baile). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

_____. **No Urubuquaquá, No Pinhém**. (Corpo e Baile), Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. Literatura e psicanálise: reflexões.**In: Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012, p. 225 – 234.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. "Anotações acerca de uma leitura de *Cara-de-Bronze*. **In: Anuário de Literatura**, 1996, pp. 81-94.

SANTOS, Rudi. **Manual de vídeo**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1995.

SANTOS, Wellington de Almeida. "Artimanhas do contar".In: **Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas & Corpo de Baile***,* Rio de Janeiro, 2006, p. 548 – 556.

SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

SCARPELLI, Marli Fantini. **Fronteiras em falso: a poética migrante em Guimarães Rosa**. Tese de Doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000

SCHNEIDER, Ivana. **O espaço poético sertanejo e as figuras performáticas em *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa**. Mestrado em Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2016.

SCHOLZE, Lia. "A mulher na literatura: gênero e representação". In:DUARTE, Constância, ASSIS, Eduardo de, BEZERRA, Katia da Costa (org.). **Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios.**Belo Horizonte, Letras estudos literários, UFMG, 2002, p. 174 - 182.

SILVEIRA NETA, Maria Pena. "Mulheres da Vida e da Cidade: um Estudo Sobre a Prostituição e a Cidade em *Noites do Sertão*, de Guimarães Rosa". 2009. 36 f. Monografia (Graduação em Letras Português) pela Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Montes Claros, Outubro de 2009.

SOARES, Cláudia Campos. **Considerações sobre Corpo de Baile***.* Itinerários, Araraquara, n. 25, 39-64, 2007

SOUZA, Ronaldes de Melo e.**A saga rosiana no sertão**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008.

_____. **O narrador epilírico de *Campo Geral*: Diadorim**.Revista de estudos linguísticos e literários, Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/Diadorim., v. 19, n. 2 (2017), p 63 – 74. Acesso em 03/02/2018.

TOREZAN, Zelia C. & AGUIAR, Fernando. "O sujeito da psicanálise: particularidades na contemporaneidade". In: **Revista Mal-Estar Subj. vol.11**, n.2 Fortaleza, 2011, 51-70.

TRAVASSOS, Thais. "Guimarães Rosa e a função humanizadora da literatura" In:**Revista Desmedida**,v. 1, n. 1, 2010, p. 78-96

TRUJILLO, AlbeiroMejia. **Literatura e Sexualidade: Uma leitura possível do erotismo na Literatura Brasileira**. Revista Trama - Volume 7 - Número 13 - 1º Semestre de 2011 - p. 11 – 23.

VASCONCELOS, Gregorio Pereira de. **Signo Ideológico, Subjetividade e Discurso de Outrem: Um Estudo Sobre a Teoria Enunciativa de Bakhtin e o Círculo**. Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 2., n. 1., Jun. 2013, p. 50-66.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec, 1997.

WALTY, Paulino G. "Leitura literária: enunciação e encenação". In: MARI, H. et al (Orgs.). **Ensaios sobre leitura**. Belo Horizonte: Editora da PUC Minas, 2005, p. 138-154.

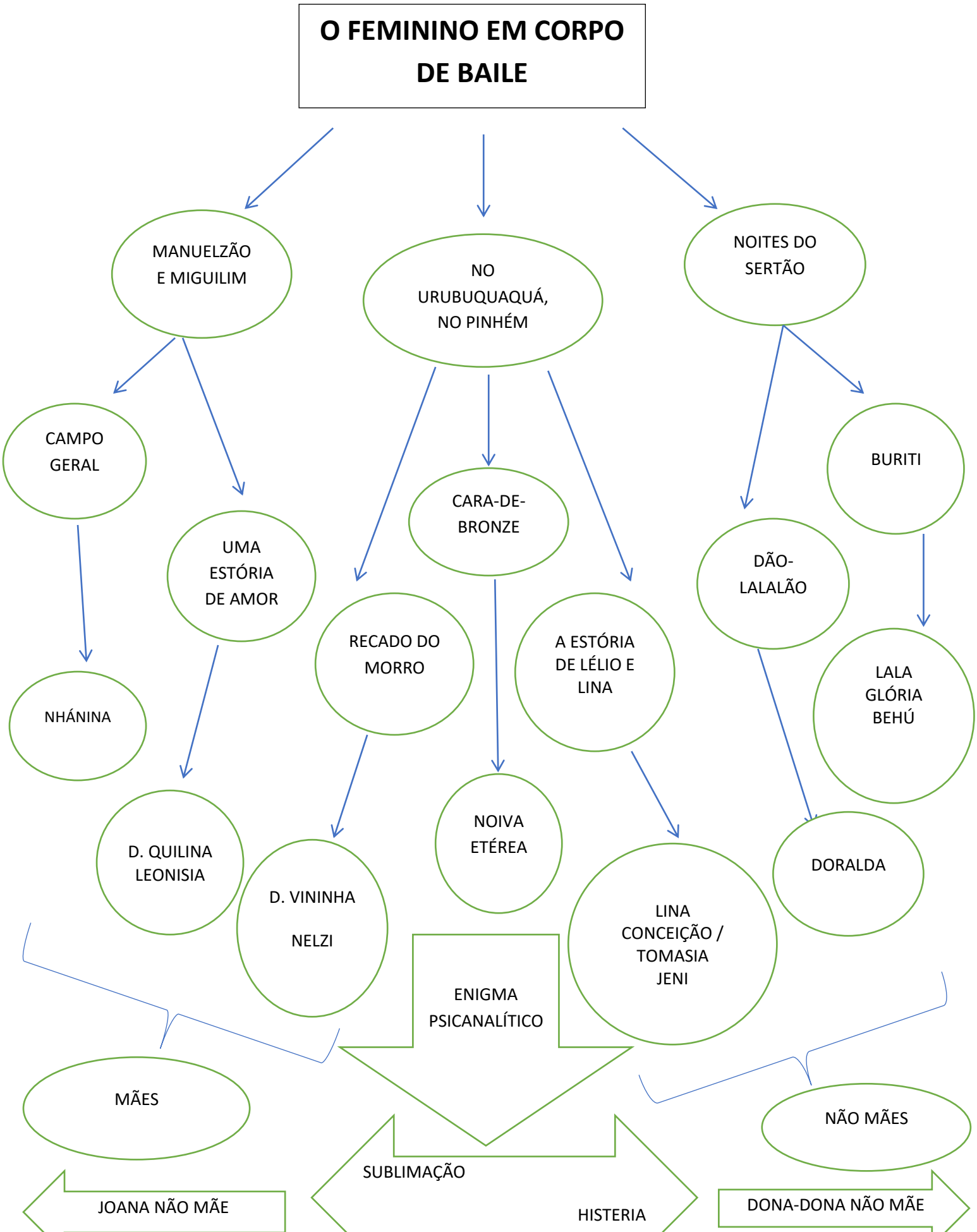
XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac &Naify, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Corpo de Baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval.** Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e Nomadismo: Entrevistas e Ensaios**. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e literatura**. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

ANEXO – O feminino em Corpo de Baile