

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

JEAN MARCOS TORRES DE OLIVEIRA

**PLURALIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM
“O RECADO DO MORRO”**

Belém
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

JEAN MARCOS TORRES DE OLIVEIRA

**PLURALIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM
“O RECADO DO MORRO”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Belém
2017

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Oliveira, Jean Marcos Torres de, 1993-

Pluralidade e experiência estética em o Recado do Morro / Jean Marcos Torres de Oliveira ; Orientador, Sílvio Augusto de Oliveira. — 2017.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado Acadêmico em Letras, Belém, 2017.

1. Rosa, João Guimarães – 1908-1967 – Corpo de baile – Crítica e interpretação.
2. Rosa, João Guimarães – 1908-1967 – o Recado do Morro - Crítica e interpretação.
3. Contos brasileiros – História e crítica – Séc. XX. I. Título.

CDD-22. ed. 869.909

JEAN MARCOS TORRES DE OLIVEIRA

PLURALIDADE E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA EM “O RECADDO DO MORRO”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em: Belém, 3 de fevereiro de 2017.

Conceito: Aprovado.

Banca Examinadora

Professor (a): Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Instituição: Orientador/Universidade Federal do Pará (UFPA)

Professor (a): Maria do Socorro Simões

Instituição: Membro interno/Universidade Federal do Pará (UFPA)

Professor (a): Márcio Araújo de Melo

Instituição: Membro externo/Universidade Federal do Tocantins (UFT)

À Leiatrice Neiva Torres, minha Mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, Silvio Augusto de Oliveira Holanda, que, muito mais que ajudar na composição do meu trabalho, contribuiu na minha formação como pesquisador e como pessoa. Acredito que nunca agradecerei o suficiente pela amizade e pela ajuda que me foram dadas ao longo destes anos.

Agradeço à Capes pelo apoio financeiro que me serviu muito bem durante os dois anos em que fui bolsista durante o curso e ao PPGL, pela oportunidade de seguir meus estudos e chegar até aqui.

Agradeço à minha mãe, Leiatrice Neiva Torres, a quem dedico este trabalho, por tudo que me fez ser, por tudo que me deu e por toda a paciência que teve, ao me criar e que ainda tem. Espero poder retribuir tudo muito em breve. Ao meu padrasto, também, Rosevaldo Rodriguez, devo agradecer imensamente por ter me acolhido como um filho de sangue. Mais do que uma relação de pai e filho, somos amigos e espero que seja sempre assim.

Agradeço aos meus irmãos, Jhonatta Torres e Ryan Torres, pelo companheirismo e pela amizade. Muitos foram os momentos em que me refugiei no carinho da minha família.

Agradeço à minha eterna Garota de Soure, Eva Carolina, com quem, se o Destino permitir, desejo passar a minha vida e formar uma família.

Agradeço aos amigos, familiares e colegas de trabalho que foram importantes nesta caminhada. Guardo-os sempre no coração.

*Senhor, eu não sou digno que entreis em minha morada,
mas direi uma só palavra e serei salvo.*

(Mateus, 8, 8)

RESUMO

Novela que ocupa o centro do volume *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), “O recado do morro” apresenta elementos que a tornam singular entre as outras seis que compõem o ciclo novelesco, a exemplo do seu final com características míticas, após um percurso no qual o narrador se alonga em descrições marcadas por cientificismo que denotam o vasto conhecimento do escritor mineiro, que também não deixa, no âmbito da prosa modernista, de buscar nos clássicos inspiração para contar a estória de Pedro Orósio. Não é sem motivo que tomamos “O recado do morro” como um texto plural, em que é possível captar diversas formas de arte que, juntas, formam a totalidade de um texto amplamente poético, que, ainda, problematiza a questão do papel da arte e da literatura, ao desvelar, por intermédio de um recado que se torna canção compreendido pelo enxadeiro como um alerta, uma relação entre experiência estética e a vida. Buscamos em Hans Robert Jauß (1921-1997) a base metodológica e teórica necessária para a compreensão do objeto desta monografia, que também conta com o aporte estético-recepcional postulado pelo teórico alemão que, por meio de um levantamento seletivo, mapeia a crítica da obra e se utiliza de estudos que possuem destaque, o que é o caso dos estudos de Ana Maria Machado (1991), Marli Fantini (2008), Erich Soares (2014), entre outros. Longe de uma resposta definitiva, antes procuramos lidar com a pluralidade que a obra de Guimarães Rosa carrega e com a constatação de que, ao longo do tempo, se aprofundou a concepção do texto e, cada vez mais, se desvelou a compreensão do artista acerca da função de sua obra.

Palavras-chave: “O recado do morro”; João Guimarães Rosa; Hans Robert Jauß; pluralidade; experiência estética.

RESUMÉ

“O recado do morro”, nouvelle qui occupe le centre du volume *Corpo de baile* (1956), de Guimarães Rosa (1908 à 1967), a des éléments qui le rendent unique parmi les six autres qui composent le cycle romanesque, par exemple leur fin avec des caractéristiques mythiques après un voyage dans lequel le narrateur allonge dans les descriptions marquées par le scientisme qui désigne la vaste connaissance de l’écrivain brésilien qui dans la prose moderne ne cesse pas de chercher l’inspiration classique pour raconter l’histoire de Pedro Orósio. Il est pas sans raison que nous prenons “O recado do morro” comme un texte pluriel, il est possible de saisir les différentes formes d’art qui composent l’ensemble d’un texte largement poétique, qui aborde également la question de la fonction de l’art et de la littérature, en divulguant, par l’intermédiaire d’un message qui devient chanson comprise par le travailleur comme une alerte, une relation entre la vie et l’expérience esthétique. Nous cherchons dans Hans Robert Jaus (1921-1997) la base méthodologique et théorique nécessaire à la compréhension de l’objet de cette monographie, qui a également la contribution esthétique-receptional postulée par le théoricien allemand qui, à travers une enquête sélective, mappe la fortune critique et utilise des études en évidence, ce qui est le cas des études de Ana Maria Machado (1991), de Marli Fantini (2008), de Erich Soares (2014), entre autres. Loin d’être une réponse définitive, on essaie de faire face à la pluralité que le travail de Guimarães Rosa présente et à la prise de conscience que, au fil du temps, on approfondit la conception du texte et, de plus en plus, on a dévoilé la compréhension de artiste à propos de la fonction de son travail.

Mots-clé: “O recado do morro”; João Guimarães Rosa; Hans Robert Jaus; pluralité; expérience esthétique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 TEORIA E MÉTODO.....	14
1.1. A aurora do leitor.....	14
1.2. Jauß e o prazer estético.....	17
1.3. Etapas da hermenêutica literária segundo Jauß.....	27
2 ESTUDO INTERPRETATIVO DE “O RECADO DO MORRO”....	33
2.1. A relação estrangeiro/sertanejo.....	34
2.2. Estudo da dimensão científica.....	39
2.3. A construção poética.....	47
2.4. A novela como representação da experiência estética.....	54
3 “O RECADO DO MORRO”: RECEPÇÃO CRÍTICA.....	61
3.1. O estudo do mítico na recepção crítica de “O recado do morro”.....	62
3.2. Natureza, representação plástica e medievalismo.....	71
3.3. A crítica alegórica.....	83
CONCLUSÃO.....	94
REFERÊNCIAS.....	100

INTRODUÇÃO

O ano de 1956 foi, sem dúvida, marcante para a Literatura brasileira, sobretudo no que diz respeito à produção do mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967), autor de dois dos maiores representantes textuais do que há de melhor na criação artística do modernista. Um é romance épico, *Grande sertão: veredas*, que narra a trajetória de Riobaldo, jagunço, na voz do próprio, que rememora os momentos marcantes de sua vida para um implícito ouvinte, a fim de buscar respostas para pontos que não consegue compreender, mesmo após anos passados. O segundo texto, dividido em dois volumes, a princípio, e, posteriormente, tripartido, é o conjunto de novelas *Corpo de baile*, que contém sete narrativas de algum modo ligadas entre si, seja por intermédio do espaço, em que elas acontecem, ou pelos personagens que retornam em determinados momentos, mais velhos, ou mudados em relação às anteriores.

Tratamos nesta dissertação, precisamente, de uma novela específica de *Corpo de baile*, “O recado do morro”, na qual o enxadeiro Pedro Orósio, rapaz simples, que vive do seu trabalho no campo, e conhecedor das paragens em que reside, é encarregado de guiar uma comitiva ao longo do espaço sertanejo a fim de que um estrangeiro, seo Alquiste, estude o local tal qual um naturalista do século XIX. Outros membros também compõem o grupo, como certo frei Sinfrão, um fazendeiro, seo Juca do Açude e um amigo de Pedro, Ivo Crônico, a quem o rapaz é afeiçoado pela relação mais estreita que possui por se tratar de alguém que considera um igual.

A narrativa, aparentemente simples, ganha ares de complexidade à medida que o grupo viaja, marcada pelas descrições do narrador do espaço em que eles transitam, e carregada de um cientificismo que se sustenta nos estudos do dinamarquês Peter Lund, (1801-1880), que outrora também percorreu semelhante caminho com o objetivo de registrar aspectos da fauna e na flora daquela região. Popularizou-se pelas descobertas paleontológicas no interior mineiro e tornou-se um dos grandes nomes no assunto. Embora a narrativa contenha tais características, há uma quebra repentina pela introdução do personagem Malaquias, que transmite um recado ao grupo, sem que saiba a quem especificamente ele é dirigido, supostamente transmitido pelo morro da garça, local em que os viajantes se encontravam naquele momento. O recado é um alerta de perigo, que vai se transformando conforme outros personagens são introduzidos e ouvem, do transmissor passado, a mensagem. Esta vai ganhando formas mais concretas até a sua forma final, musicalizada pelo bardo popular, Laudelim, e que desvela as intenções assassinas de Ivo e seus comparsas, tentando dar conta da vida de Pedro por ciúmes.

Evidentemente, o texto vai além dos poucos dados de enredo dispostos, que servem

apenas para guiar o leitor na introdução desta dissertação. Para além disso, a novela “O recado do morro” é marcada por diversas dualidades que parecem desvelar certo jogo do autor em se fazer plural no que diz respeito à composição do texto literário. Daí os pares científico/mítico, clássico/moderno, arte/razão, ganharem espaço na narrativa, tornando a tarefa da tentativa de interpretação do texto algo desafiador, mas, ao mesmo tempo, infundável, ainda que se tente esboçar um rumo para os que se aventuram no âmbito dos estudos rosianos.

Nenhum estudo, porém, pode livrar-se da fórmula do método e da teoria, com o perigo de tornar-se intimista e aberto demais para a significação, sendo assim necessário o suporte que sustente o caminho interpretativo que se pretende seguir. Para tanto, recorremos a Hans Robert Jauß (1921-1997), teórico alemão defensor do método estético-recepcional, que aqui nos serve tanto como método, como teoria. O primeiro por ser, para nós, o que melhor se encaixa na proposta de uma interpretação que leve em consideração a tríade autor, obra e leitor, além da fórmula ler, compreender, interpretar, descritos pelo teórico ao longo de seu trabalho; além de tomar as leituras tradicionais da obra estudada como bússolas para uma interpretação atualizada. Com isso, passado e presente trabalham em conjunto na tentativa de trilhar o caminho para uma compreensão adequada dos textos literários em evidência.

Em paralelo, Jauß também funciona como teórico, sobretudo quando tratamos da poeticidade que reside no texto rosiano. Um dos pontos a se destacar acerca da novela é a forma como se trata de uma literatura sobre, também, a própria experiência estética. Desta forma, o recado, ao fim transformado em música, só se torna compreensível, ou melhor, só é apreciado, em sua forma artística. Este é um ponto importante, pois transforma a mensagem em algo que toca Pedro, mas que não necessariamente se dirige à ele, como um presságio. Apenas a arte, causadora de certos efeitos no leitor, ou público, pode levá-lo ao misto de sensações que Jauß descreve, buscando nos clássicos definições que se encaixem na sua proposta.

O método e a teoria jaussiana figuram nesta dissertação no primeiro capítulo, dividido em três blocos que buscam dar conta da base em que se sustenta a nossa interpretação acerca da novela “O recado do morro”. Como dissemos, os estudos de Jauß que tratam da experiência estética são importantes para a conclusão da ideia geral na qual pretendemos chegar ao fim do trabalho que desenvolvemos. Portanto começamos com o texto do teórico “O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis” (1979).

No bloco seguinte, encontra-se a explanação do método que utilizamos para a nossa interpretação da obra, que lida sobre o modo como o autor exemplifica a forma que se dá a compreensão do texto literário seguindo a fórmula estético-recepcional.

O segundo capítulo, já interpretativo, dividido em três blocos, é composto pela nossa compreensão acerca da novela “O recado do morro” e vai desde os elementos espaciais e a forma que transitam entre o científico e o mítico, tal qual podemos constatar no primeiro bloco, ao modo como o texto literário parece tratar da própria experiência estética, tal qual a relação entre Pedro e a mensagem musicalizada. Neste momento voltamos a Jauß como o teórico que sustenta as definições apresentadas. Essas informações estão contidas no terceiro bloco, após o momento de transição pelo segundo bloco em que a poética do texto é explorada, buscando na compreensão clássica acerca da poesia e da arte de forma geral, elementos que coincidem ou se diferenciam em relação à poética encontrada na novela. O célebre Texto filosófico, *Íon* (1988), de Platão, é utilizado, assim como comentadores da área que buscam explicar o pensamento do filósofo clássico. No diálogo, o filósofo grego, a partir do debate entre Sócrates e Íon, expõe o pensamento clássico sobre a inspiração poética e a intervenção dos deuses na composição artística.

O terceiro capítulo completa o ciclo estético-recepcional e busca na recepção crítica da novela (como as críticas de Ana Maria Machado (1991); Regina Zilberman (2008) e Erich Soares (2014)) elementos que ajudem na compreensão do texto, seja por meio da coincidência entre pensamentos ou entre outros que foram visto de formas diferentes ao longo do tempo. Para tanto, selecionamos algumas das mais importantes contribuições para os estudos acerca da novela, sobretudo no que diz respeito à sua poética ou na construção textual do espaço ou dos personagens. Esperamos, com isso, satisfazer a necessidade de uma leitura que lide com os aspectos intrínsecos à própria obra e os que se construíram ao longo tempo pela sua recepção, sem, contudo, adotar determinados pontos de vistas, tomando-os como verdades, e sim, compreendo que o texto é plural e dotado de variadas interpretações que podem nos ajudar a compreender um pouco mais do complexo universo rosiano.

1. TEORIA E MÉTODO

Em todas as relações entre as funções, a comunicação literária só conserva o caráter de uma experiência estética enquanto a atividade da poiesis, da aisthesis ou da katharsis mantiver o caráter de prazer. Este estado de oscilação entre o puro prazer sensorial e a mera reflexão nunca foi descrito de forma mais incisiva do que em uma aforisma de Goethe, que, aproximando-se aí da teoria moderna da arte, já antecipava a inversão da aisthesis em poiesis: “Há três classes de leitores: o primeiro, o que goza sem julgamento, o terceiro, o que julga sem gozar, o intermédio, que julga gozando e goza julgando, é o que propriamente recria a obra de arte”.

(JAUß, 1979, p. 82)

O capítulo que inicia esta dissertação é dividido em três momentos distintos que usam como base o Hans Robert Jauß, que, como adiantamos, utilizamos como método e teoria; o primeiro enquanto formulador de aspectos da estética da recepção e o segundo enquanto teórico da experiência estética, que o alemão julga ainda precisar de trabalhos que lidem com a história do prazer diante do objeto artístico. No desenvolvimento do capítulo, essas duas formas são destacadas para que fique clara nossa intenção ao nos valermos dos estudos do teórico alemão para a composição deste trabalho. O primeiro momento alude, sobretudo, à figura do leitor, um dos elementos importantes, segundo o método estético-recepcional, juntamente à obra e ao autor para a compreensão do objeto artístico. O segundo momento ao prazer estético, determinante no que tange à principal proposta do nosso estudo, em que Jauß nos fornece a base necessária para entendermos a experiência estética e, no segundo capítulo, aplicamos à condição de Pedro Orósio, um dos principais personagens da novela estudada; ganham destaque os conceitos formulados pelo alemão descrito como *aisthesis*, *poiesis* e *katharsis*, postulados com base em estudos clássicos de Aristóteles, Santo Agostinho e Górgias, além de fazer alguns paralelos com a experiência estética. A terceira subdivisão é reservada para o método interpretativo que o teórico alemão postulou ao longo da sua obra e que, no texto destacado, descreve com minúcia além de, ele mesmo, expor como se dá a aplicação na compreensão de um texto poético.

1.1. A aurora do leitor

O método estético-recepcional desenvolvido por Hans Robert Jauß (1921-1997) e centrado na relação da história literária com a linguagem e com o mundo, tratando-se, então, de

uma abordagem de caráter não imanentista, é o que embasa este trabalho que objetiva analisar a recepção crítica da novela “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa (1908-1967), que faz parte do volume *Corpo de baile* (1956), como veremos mais precisamente no terceiro capítulo desta dissertação. Por não ser imanentista, queremos afirmar que não se centra apenas na obra literária, embora esta seja um dos elementos necessários para a compreensão do objeto. Evidentemente, como teórico que procurou se opor à história literária de até então, Jauß pensou no seu método como uma fusão de elementos que acreditou fazerem parte da forma como se dá a compreensão do objeto artístico.

Contrariando, sobretudo, as visões unilaterais dos marxistas e dos formalistas russo, Jauß antes pensa a literatura como uma junção entre o social e o linguístico, que se constitui, entre outras coisas, como diálogo entre autor, obra e leitor. A tese é defendida em sua obra *A história da literatura como provocação à teoria literária* (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?*, no original) escrita com base na aula inaugural ministrada 13 de abril de 1967, em comemoração ao sexagésimo aniversário de Gerhard Hess, reitor da Universidade de Constança e que, será, sobretudo, a obra que focaremos para apresentar a recepção crítica da novela do escritor mineiro, com ênfase no espaço ficcional, juntamente ao texto do alemão intitulado “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, publicada originalmente na revista *Poetica* no ano de 1975, traduzido para o espanhol por Adelino Álvarez.

No texto de 1975, Jauß faz um panorama do lugar do leitor no método que desenvolveu, reforçando os conceitos que embasam o seu pensamento ao longo de todo seu trabalho. O momento inicial é, justamente, uma volta ao tema da história literária que criticou e que o motivou a mudar a perspectiva dos estudos literários, pois o desenvolvido no seu texto *História da literatura como provocação* causou grande furor no meio acadêmico, o que motivou o teórico alemão a se justificar em relação a pontos que pensou terem ficado obscuros de forma que teve de reforçar elementos já desenvolvidos em outro momento.

Para Jauß, em sua *História da literatura como provocação*, “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.” (JAUß, 1994, p. 25). A citação esclarece que o crítico alemão pensa a história da literatura como uma interação da tríade envolvida na transmissão e recepção da obra literária (autor, obra e leitor) que é essencial para a atualização dos textos literários. Embora haja uma oposição à unilateralidade com que é estudada a história da literatura, Jauß antes reflete sobre

uma nova perspectiva que deseja aprofundar os estudos na área literária, como afirma no texto de 1975:

La provocación de la teoría expuesta allí [na tese de 1967] no estaba tanto em el ataque a respetables convenciones de la filología como en la forma, inesperada, de apología. Frente a los inmensos éxitos del estructuralismo y el novísimo triunfo de la antropología estructural, cuando em las antiguas ciencias del espíritu se perfilaba por doquier una desviación de los paradigmas de la forma de entender histórica, yo vi el posible éxito de uma teoría de la literatura no precisamente en la superación de la historia, sino en la profundización del conocimiento de aquella historicidad que es propia del arte y caracteriza su comprensión. (JAUB, 1987, p. 59-60).

Seguindo com a proposta jaussiana estético-recepcional, devemos, antes de passar à recepção da literatura rosiana, definir o que seria a *recepção* para o crítico alemão. O texto de 1975, embora resposta ao impacto que sua teoria causou no meio acadêmico, reforça diversas ideias já desenvolvidas por Jauß, principalmente na *Provocação*. A saber, é reforçada a contraposição que o autor faz entre o *efeito* [*Wirkung*] e a *recepção* [*Rezeption*], ao mesmo tempo em que o autor os define:

Una fórmula de recepción que quiera adecuarse al comportamiento estético frente al texto y desde el texto no debe, según esto, unir los dos lados de la relación texto-lector — es decir, el *efecto* como elemento de concretización condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de concretización condicionada por el destinatario — bajo el símil mecanicista de una acción recíproca, sino que debe concebir la mediación como un proceso de fusión de horizontes. (JAUB, 1987, p. 70).

A mediação texto-leitor é mais uma vez posta em evidência, sendo esclarecido que deve haver uma união entre ambos os lados para que as duas instâncias, nas quais é definida como *efeito* a concretização condicionada pelo texto e a *recepção* a condicionada pelo leitor, e haja ação recíproca em que se concebe o processo que Jauß chama *fusão de horizontes* [*Horizontverschmelzung*], conceito oriundo da fenomenologia de Gadamer (1900-2002). O que Jauß faz aqui é conceituar importantes elementos que ajudam a compreender o seu método. Um pouco próxima da ideia desenvolvida mais a frente, na experiência estética, veremos que o texto literário causa no leitor determinados efeitos, como fases, que nos ajudam a compreender como se dá a recepção efetuada com base na perspectiva do leitor. Essa perspectiva é motivada por muitas variantes que estão de acordo com a compreensão do mundo que o próprio leitor tem, além de sua posição no espaço e no tempo. Se, para um leitor do século XVII, determinado texto causou um efeito, que está ligado ao que a obra pode transmitir enquanto objeto artístico, um leitor no futuro pode receber de uma forma completamente diferente, pois o seu pensamento

e a compreensão outrora gerada ajudou a modificar a interpretação. Esse é outro ponto importante quando tratamos do método estético-recepcional. Nenhuma compreensão é gerada do zero, sendo importantes que, por meio de um processo seletivo, sejam estudadas leituras que foram importantes durante a história recepcional de determinada obra literária. O leitor se torna de grande importância na medida em que, com base no seu próprio conhecimento, outras leituras da obra podem ser extraídas, sem que se limite ao que está exposto no texto, o que tornaria a leitura de um objeto uma tarefa finita. O pensamento de Jauß, com isso, aumenta as possibilidades de compreensão para um grau ilimitado. É claro que isso também está sujeito à normas, caso contrário cairíamos numa espécie de anarquia interpretativa na qual pontos absurdos poderiam surgir, fazendo com que, ao invés de ajudar na compreensão, apenas gerasse um caos interpretativo difícil de driblar.

No texto “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” Jauß faz um pequeno panorama de como algumas leituras empreendidas podem ser superficiais se não levadas a sério. Para isso expõe a situação de um professor que expôs aos seus alunos um texto literário e pediu para que eles escrevessem o que entendiam do texto. O teórico alemão considerou a tarefa vazia e listou pontos em que considerou falha a atividade. Primeiro que a situação recepcional era artificial demais, não completamente empírica. Segundo que faltou para o professor uma ação orientadora das recepções que já haviam sido feitas da obra. Como afirma Jauß, “la formula incluye primariamente no un comportamiento frente ao texto como texto, sino la estructura de comprensión previa (ideologia) del receptor no condicionada por el texto” (JAUß, 1975, p. 65). O terceiro ponto diz respeito ao modo como o texto foi apresentado, sem qualquer referência a sua forma literária, o que faz com que a recepção dos alunos não expresse nada sobre o código estético dos grupos em questão nem sobre a dependência de suas interpretações dos dados sociais objetivos. Para Jauß, a situação de recepção é artificial pois foi tirada de seu contexto social de maneira pouco séria. Esse tipo de interpretação pode ser nociva para a compreensão de um objeto artístico.

Jauß expõe um pouco como o leitor, ao longo da história da literatura, foi posto à frente do autor, ou mesmo que este foi apagado da crítica. Longe disso, o teórico alemão apresenta um modelo em que ambos são postos em patamares semelhantes.

1.2. Jauß e o prazer estético

O teórico alemão Hans Robert Jauß (1921-1997), em seu texto “O prazer estético e as

experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis”, ao tratar das experiências do leitor enquanto receptor da obra de arte, sobretudo da literatura, busca, nos clássicos, conceitos que o ajudem a classificar os termos referidos. Para tanto, recorre, em primeiro plano, aos estudos aristotélicos acerca do prazer estético tratados já entre 384 a.C e 322 a.C., na antiguidade grega em que o filósofo formulou seus estudos acerca da poética. Jauß ainda recorre aos românticos alemães e caminha até a modernidade para fazer um balanço sobre a variação na recepção estética dos textos pelos leitores, lançando mão, inclusive, dos estudos psicanalíticos de Freud (1856-1939) e das teses acerca do prazer desenvolvidas por Roland Barthes (1915-1980).

A contribuição de Aristóteles à proposta do teórico alemão evidencia-se na formulação do filósofo quanto a razão do prazer ante a representação de objetos feios. “Aristóteles atribui este prazer à dupla origem do prazer da imitação: pode derivar da admiração de uma técnica perfeita da imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado” (JAUB, 1979, p. 64-65). Com isso, para Jauß, encontra-se no prazer estético, neste momento, um efeito perfeitamente sensível (*anamnesis*) e um que é de ordem intelectual (*aisthesis*). Ambos são de caráter estético-recepcional, campo com o qual o alemão está familiarizado, por se tratar de um dos principais teóricos e defensor, e se encontram reunidos no efeito do prazer estético. A compreensão dessas duas formas de sensibilidade aristotélica nos ajuda a pensar um primeiro momento da relação do prazer que o leitor possui ao lidar com a obra literária, mas, como afirma Jauß, não são os dois únicos caminhos encontrados na relação que aquele mantém com a obra de arte, tendo em vista que a passividade pode se transformar em identificação imediata com quem está em ação, tornando compreensível uma aproximação que desperta as paixões e que torna o receptor aliviado, “como se participasse de uma cura (*katharsis*)” (JAUB, 1979, p. 65). Esta última característica seria o maior avanço aristotélico em relação ao prazer estético, pois explicaria o porquê de sentirmos um prazer absoluto mesmo diante de uma tragédia.

Santo Agostinho (354-430) também ganha espaço na proposta Jaussiana e constitui o segundo contributo para formação e auto-afirmação, nas palavras de Jauß, da experiência estética, sobretudo no que diz respeito à diferenciação que o filósofo cristão faz entre o uso e o prazer, *uti e frui*.

A relação do prazer estético encontra-se no texto de Santo Agostinho em duas formas distintas que chamam atenção pelo caráter contemplativo e de apreciação, ainda que não necessariamente do que é agradável. Uma é ligada aos cinco sentidos (*voluptas*), portanto na compreensão sensível do mundo, mais especificamente das coisas belas, pois o grotesco e o

escatológico referem-se a segunda (*curiositas*), a fascinação pelas coisas que são opostas à primeira. Em consonância com seus valores cristãos, o filósofo trata o prazer estético como só passível de verdadeira apreciação se direcionado ao bem, portanto aquilo que eleva a alma e nos torna mais próximos a Deus. Caso não se torne algo do gênero, o prazer obtido com uma obra de arte é apenas uma apreciação sensual e não contribui para a atitude de devoção pela qual o homem precisa estar sempre velando. A *curiositas*, ainda que possa causar certo prazer mesmo por coisas repugnantes, é condenada por Santo Agostinho como avesso ao deleite estético, como afirma Jauß.

Numa reinterpretação de uma passagem de João na Bíblia, o filósofo repensa a abominável autoapreciação e expõe que o prazer pode, na verdade, ser encontrado na relação com o outro: “esta reserva sempre provocou a *fruitio*, entre duas pessoas na relação de amizade ou de amor, como possibilidade terrena de *vita beata*” (JAUß, 1979, p. 66). O crítico alemão mantém as reservas em relação a apreciação do outro por não se tratar, contudo, de uma experiência estética por si, mas, para além da proposta agostiniana que rebaixa a relação ao gozar-se a si mesmo no outro, da compreensão do outro como pessoa física e moral.

Para além do filósofo cristão, Jauß ainda se vale do pensamento do filósofo Górgias (485 a.C.-380 a.C.) como um terceiro ponto para a compreensão do prazer estético, ou, mais precisamente, o problema da gênese da questão, conforme diz o teórico alemão. A resposta do sofista estaria contida em um dos elogios que teria escrito em justificção de Helena.

Com a descoberta do lado sensível da língua e de sua teoria do poder da fala — ‘ela é capaz de afugentar o temor e de banir o sofrimento, de provocar alegria e de suscitar a compaixão’ — Górgias se reportou ao prazer estético dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia e se valia, ainda antes de Aristóteles, das categorias de terror (*phobos*) e paixão (*eleos*), assim como da analogia médica da catarse. (JAUß, 1979, p. 67)

Para o alemão, Górgias antecipou, a partir do elogio à Helena, a sensibilidade instituída pelos recursos retóricos que são os pilares dos estudos que trabalham o prazer estético, inclusive com a utilização do termo “catarse”, enquanto tecnicismo da linguagem médica, o que será depois adotado inclusive pelo próprio teórico, em paralelo com os efeitos da experiência estética. Ao comparar o pensamento do sofista ao aristotélico, o teórico alemão atenta que este estava preocupado com as faculdades do estado de ânimo do expectador de um tragédia, e o que Jauß chama de “libertação de sua psique”, enquanto Górgias interessava-se na “preparação” (*paraskeuazein*) do ouvinte de um discurso que mudaria a sua própria perspectiva, em uma “transposição de seu esforço apaixonado para uma nova convicção” (JAUß, 1979, p. 67).

Atenta-se, então, no pensamento do sofista um passo além da mera contemplação e recepção de determinados efeitos da experiência estética, mas que transcende essas barreiras para um campo que está ligado à noção da experiência como um instrumento de persuasão, uma capacidade do discurso que pode mudar a convicção de determinado receptor com base nas suas paixões, ou melhor, no estado apaixonado. Para Jauß, na verdade, trata-se mais do que ser persuadido, mas do “deixar-se persuadir pela transformação do *pathos* arrebatador na serenidade ética”. É válido observar que as propriedades do discurso e da poesia estavam, também, implantadas no mundo oriental, tendo em vista que os relatos das *Mil e uma noites* revelam a capacidade que a narradora dos contos, Šahrāzād, possui para convencer o rei tirano a não assassiná-la e consegue, no final, depois de diversas histórias em que a crueldade dos homens fora exposta, com que o rei mude seu pensamento e que já não tenha vontade de continuar com a matança de mulheres que instituíra no seu reino. E talvez não por coincidência as capacidades discursivas ligadas à persuasão estejam atribuídas às mulheres no mundo ocidental e no oriental, mas o que fica é a característica que a retórica ganha nas concepções trabalhadas e que Jauß expõe ao tratar do elogio de Górgias.

Este ponto, de grande importância para a proposta Jaußiana, também é de grande valia para o que será desenvolvido no capítulo reservado ao estudo da obra “O recado do morro”, tendo em vista que esta dissertação trabalha com a concepção de uma novela que se constitui como um grande debate acerca da literatura, em que diversas estéticas e concepções artísticas e teóricas se sobrepõem e formam o quadro totalizante em que a obra nos se apresenta.

Ainda sobre o pensamento gorgiano, Jauß afirma que

A persuasividade peculiar que um discurso só pode alcançar pelo *pathos* e pelo *ethos*, através do prazer catártico, é explicada por Górgias por meio de exemplos que logo, mostram a ambivalência da sedução estética: a arte do discurso de tal modo que pode ‘fazer aparecer inacreditável e o desconhecido ante os olhos do crente’ que nele chega a implantar uma outra crença; ela pode influir a muitos nos processos judiciais, ‘mesmo se ela não corresponde à verdade’; pode influenciar a alma como um veneno ao corpo e enfeitiçar o ouvinte tanto para um bom objetivo, quanto a induzi-lo para o mau. (JAUß, 1979, p. 68)

Nas características apontados pelo teórico alemão reside a crítica à retórica de sua ambivalência em seus meios estéticos, acusada de maléfica em função do possível *status* manipulativo ou de consenso. Estes são apontamentos de Jauß que talvez estejam ligados aos problemas vividos em sua época, sendo inclusive militar a serviço do Terceiro Reich, e na qual, segundo ele, no debate entre hermenêutica e a crítica da ideologia se reencontra a dupla fase da

persuasão e na indução, possivelmente como consequências da utilização da retórica por Hitler para a manipulação das massas como forma de alcançar seus objetivos.

Jauß ainda comenta brevemente os estudos de Lutero acerca da retórica, também servida do *movere et conciliare*, mais precisamente na retórica do Espírito Santo. Nela, a crença se vincula ao afeto, transformando-se numa espécie de “gostar para crer”, tendo em vista a incerteza do passado e do futuro. Vale frisar que este pensamento está vinculado ao ouvinte da palavra divina, o que não deixa, evidentemente, de estar ligada a um pensamento retórico, neste caso o divino. Segundo o teórico da recepção, a doutrina dos afetos da retórica ofereceu bases para a nova estética e desempenhou importante papel dentro do Iluminismo, tendo em vista que não estava ativa apenas no campo teórico, mas também, na cultura do sentimento. Já sobre a estética romântica da experiência, que Jauß afirma que se contrapôs à cultura da razão do *bel esprit* e “à suposta artificialidade de toda a cultura retórica” (JAUß, 1979, p. 68), o autor afirma que os adeptos tinham de desmentir que seu novo programa de autenticidade se centrasse na velha retórica que para convencer deveria comover também o seu orador, ou seja, que este estivesse parcialmente excitado. “A subjetividade que goza de si mesma, como novo ideal do prazer estético, abandonou o *sensus communis* como expressão de uma simpatia comunicativa, enquanto, ao mesmo tempo, o culto do gênio desterrou, uma vez por todas, a ‘estética do efeito’ da retórica” (JAUß, 1979, p. 69).

Segue-se, com isso, um momento em que Jauß revela uma suposta decadência de todo o prazer da arte, ou melhor, da experiência prazerosa que esta carrega. Fala-se, com base na conduta de restrição da arte em sua face cognitiva e comunicativa, em “modelos trifásicos” da história da filosofia “como a constringência sentimental ou utópica da alienação, ou, na teoria estética contemporânea, como a quintessência de uma conduta que, já em face da arte clássica, é tomada como alheia à arte (*banausisch*), passando a condenada a todas as formas artísticas da modernidade” (JAUß, 1979, p. 69).

Logo, a arte acaba por se tornar um elemento de ócio desprovido de certificação utilitária, sendo recolhida aos obscuros cantos da boemia, em contraponto aos avanços técnicos da modernidade em que a alienação ao trabalho é sobreposto aos costumes, conforme Jauß afirma com base na VI carta do ensaio de Schiller. A questão apontada por Schiller em relação ao trabalho que se afasta do prazer desvela a decadência apontada por Jauß, tendo em vista que, ao mundo grego, “visto sentimentalmente” (JAUß, 1979, p. 69), estas eram instâncias inseparáveis, totalizantes.

Para além disso, segundo Jauß, o trabalho de Schiller ainda caracteriza a arte como

determinante para restabelecer a totalidade perdida, tendo em vista que só a arte permite que, na atitude estética, haja uma postura do espírito que afasta todos os limites da totalidade da natureza humana (Carta XXII). Jauß afirma, porém, que o “puro efeito estético” não é encontrado na realidade, pois gozamos as alegrias do sentido apenas como indivíduos, conforme se encontra no pensamento de Schiller, e as alegrias do conhecimento apenas como espécie; por outro lado, a beleza, em que podemos gozar ao mesmo tempo como indivíduo, pertence ao reino da aparência estética. “Por isso a realização do ‘Estado estético’, condição prévia de realização do ‘ideal de igualdade’ (Carta XXVII), permanece utópica” (JAUß, 1979, p. 70).

Na discussão acerca do trabalho, Jauß ainda busca do marxismo formas semelhantes de superação da alienação para que se encontre a realização do prazer. Mais precisamente, a autorrealização encontra-se no prazer do trabalho para que se alcance a felicidade plena. O teórico da Estética da recepção ainda aponta as diferenças entre as estéticas marxista e psicanalítica, tendo em vista o caminho em que a experiência estética se realiza em ambas, a saber, aquela no futuro, e esta no passado, como o retorno do recaiado. Em Freud, como afirma Jauß, a experiência estética encontra-se no reconhecimento e compreensão de experiência passadas.

Neste caminho em busca da compreensão acerca da experiência estética, Jauß ainda analisa os estudos contemporâneos acerca da temática, buscando, primeiramente, em Adorno as formas como se dá a compreensão do prazer estético, definido como negativo neste momento em comparação ao *status* elevado que um dia possuiu. Se, em determinado momento, o prazer se justificava “como um domínio do mundo e de autoconhecimento e, a seguir, como conceito da filosofia da história e da psicanálise, as relações com a arte” (JAUß, 1979, p. 71), nos tempos contemporâneos, a experiência estética se caracteriza como genuína quando privada de todo o prazer e se encontra no nível da reflexão estética.

A crítica talvez se tenha tornado um tanto radical em relação ao prazer estético, ao comparar a arte, quando vinculada ao prazer, ao texto pornográfico ou a uma receita culinária. Fala-se em uma reação burguesa à espiritualização da arte, pressuposto para a atividade da indústria cultural da atualidade, o que serve para a manutenção dos interesses camuflados do poder (JAUß, 1979, p. 71). Em uma breve leitura da pintura e da poesia modernistas, Jauß atesta que os elementos apontados por Adorno se manifestam nas formas de arte pós-guerra que mais uma vez tentaram espiritualizar as formas artísticas, tornando-se intragável e ascética demais ao burguês. Com isso, “a arte ascética e a estética da negatividade ganham, neste contexto, o

pathos solitário de sua legitimação, a partir do contraste com a arte de consumo dos modernos *mass media*” (JAUß, 1979, p. 71). Jauß conclui o pensamento com a pergunta formulada por Adorno, pioneiro na estética da negatividade, na qual questiona o limite de toda a experiência ascética: “Mas, se se extirpasse todo o vestígio de prazer [Spur von Genuß], levantar-se-ia então a questão embaraçosa de saber porque é que as obras de arte [Kunstwerke] ali estão” (ADORNO, 1982, p. 24)¹. Não é de se espantar que o crítico alemão também se dê conta de que a pergunta permanece até hoje sem qualquer resposta satisfatória.

A postura do próprio teórico em relação à experiência estética, por fim, vai surgindo de acordo com a exposição ainda da fenomenologia de Gadamer (1900-2002), quando se refere a uma abstração contida na crítica fenomenológica da consciência estética, especialmente, como afirma Jauß, ao museu imaginário da subjetividade que goza de si mesma, cuja decadência está contraposta a experiência de uma compreensão atenta, que foca na experiência da verdade em oposição à teoria estética. “A verdade social da arte não necessita, tampouco como a ontológica, da mediação do prazer estético” (JAUß, 1979, p. 72).

Quando trata de Brecht (1898-1956), o teórico precisa um surgimento do efeito da literatura, mas como um elemento que deve educar o receptor para uma postura crítica e reflexiva, que deve se opor a uma empatia prazerosa com a obra de arte. Percebe-se, com isso, na crítica contemporânea uma atitude quase unânime de racionalidade em relação à experiência, postura que o teórico alemão não nega em seus próprios esforços da composição de sua Estética da recepção. Relativamente aos seus conceitos, afirma: “pressupôs a reflexão estética como base de toda a recepção, participando assim da ascese, surpreendentemente unânime, que a ciência da arte se impôs contra a experiência estética primeira” (JAUß, 1979, p. 73).

É em Barthes que o prazer estético ganha novamente espaço na teoria literária, no que Jauß classifica como uma contraproposta aos conceitos de Adorno, caracterizando-se pela dicotomia que faz entre *plaisir* e *jouissance*, entre o prazer afirmativo e o deleite estético negativo, o que contraria a ideia de que o prazer é um instrumento utilizado pelas classes dominantes para a manutenção das hierarquias. Fala-se, com isso, no prazer do consumidor, e este é que decide se entra no jogo do profundo hedonismo de toda cultura ou o nega. Mantém-se certa ambiguidade na proposta de Barthes; o leitor frui da consistência de seu próprio eu (é seu prazer) e busca a sua perda (é seu deleite). Para Jauß, essa ambiguidade é o que circunda a proposta do francês marcada por esse e outros contrastes “que cada vez mais levam a

¹ “Wäre aber die letzte Spur von Genuß extirpiert, so bereite die Frage, wozu überhaupt Kunstwerke da sind, Verlegenheit.” (ADORNO, 2003, p. 27).

caracterizar a ‘atopia’ do deleite (*jouissance*) face à ‘ambiguidade’ do prazer (*plaisir*), como a verdade conduta estética face à inadequada” (JAUß, 1979, p. 73).

Por outro lado, o teórico alemão afirma que Barthes ressalta apenas unilateralmente o “caráter insular” da leitura solidária e o que chama de aspecto anárquico do prazer estético, além de negar qualquer diálogo entre o leitor e o texto (proposta fundamental na teoria da estética da recepção de Jauß) e acaba por excluir a “macroestrutura da situação de leitura comunicativa” (JAUß, 1979, p. 74). A atividade da leitura se resume, com isso, apenas a percepção das microestruturas, e ao leitor é atribuído somente o papel de passividade e mera recepção do texto e as suas capacidades imaginativa, experimentadora e doadora de significado desaparecem. Para Jauß, o texto, em função da perda de sua primazia ontológica, pode acabar tornando-se um objeto de fetiche.

Em face das características que o alemão apresenta, vê-se logo o porquê da linguagem ser o principal elemento da proposta de Barthes, tornando o prazer estético reduzido a ela. O deleite máximo, então, está contido no *eros* redescoberto do filólogo contemplativo. A comparação de Barthes entre a palavra e a festa resume a sua fixação no elemento ao qual Jauß denominou microcosmo, como uma estrutura mínima em que o teórico se sustenta para se deleitar frente ao texto literário.

Ao lidar com algumas das teorias mais recentes acerca do prazer estético, o teórico alemão passa, então, a formular algumas questões às quais tenta responder ao longo de sua própria proposta. Surgem, com isso, as indagações como: em que consiste, então, a experiência estética original? Como, afinal de contas, o prazer estético se distingue do prazer dos sentidos? Como a função estética do prazer se relaciona com outras funções do mundo cotidiano? (JAUß, 1979, p. 74). A princípio, afirma-se que o *prazer*, com base no atual uso da linguagem, tanto se opõe ao trabalho quanto se afasta do *conhecimento* e da *ação*. É observado pelo teórico que prazer e trabalho, desde a antiguidade, formam uma velha oposição, atribuída ao conceito de experiência estética, e ele afirma: “à medida que o prazer estético libera da obrigação prática do trabalho e das necessidades naturais do cotidiano, funda uma função social, que sempre caracterizou a experiência estética” (JAUß, 1979, p. 74). Indo além, a experiência estética não era desde o princípio oposta ao conhecimento e à ação. O melhor exemplo é o da arte antiga para a qual a função cognitiva da arte era inquestionável. No caminho oposto, a crítica contemporânea ao teórico alemão, acusou a arte de corroborar os interesses dominantes, e, segundo os seus defensores, funcionou como transfiguradora do *status quo* e, desta forma, se tornou digna de rejeição.

Jauß parte, então, para a pergunta da distinção entre o prazer estético e o prazer comum, dos sentidos, e é, sobretudo, em Ludwig Giesz, num aprofundamento que este faz da fenomenologia do prazer estético de Moritz Geiger (1880-1937), que surge o debate acerca do prazer apontando para o objeto de prazer, que é fruído no isolamento. Há um apagamento do isolamento em função da concentração que há no objeto de prazer, com isso, uma tomada de posição (o que é determinante para a caracterização do prazer estético, tendo em vista que este elemento o distingue do prazer elemental, comum, que se encerra em si mesmo). Pode-se falar, então, em um distanciamento entre o eu e o objeto, tendo em vista que o encontro do prazer no objeto requer um momento de contemplação, um hiato que se dá no momento da experiência estética. Vale lembrar a ressalva de Jauß de que o distanciamento entre o eu e o objeto não é suficiente para diferenciar o prazer estético da atitude teórica, porque esta também implica um distanciamento. Sobre isso, afirma:

Face a isso, a atitude estética exige que o objeto distanciado não seja contemplado desinteressadamente, mas que seja co-produzido pelo fruitor à semelhança do que se passa no mundo imaginário, em que entram como co-participantes — como objeto imaginário. Conforme mostrou Jean-Paul Sartre, em sua análise fenomenológica do imaginário, na experiência estética o ato de distanciamento é, ao mesmo tempo, um ato formador da consciência representante. A consciência imaginante deve negar o mundo dado dos objetos, para produzir, por meio de sua própria atividade e segundo os signos ou esquemas estéticos de um texto verbal, pictórico ou musical, a *Gestalt* linguística, pictórica ou musical do objeto estético irreal. (JAUß, 1979, p. 75)

O teórico ainda afirma que a natureza ou uma paisagem nunca é bela por si só. O processo deve ser munido de uma valoração, mais do que isso, uma valoração imaginária. O prazer estético carrega, necessariamente o ato imaginante. Ainda é ausente na proposta de Sartre, segundo afirma Jauß, o que se deveria acrescentar para que a imaginação de um objeto que não é dado possa causar um prazer estético. É em Geisz que se ultrapassa o mero preenchimento da “forma vazia” de uma imaginação e a entrega a um objeto real de prazer, como um modo dialético de comportamento fruitor. Geisz quer, com sua proposta, mirar o horizonte da reciprocidade entre o sujeito e o objeto, em que há o ganho de interesse na ausência do interesse, segundo ele afirma. Jauß explica que o sujeito, enquanto utiliza sua liberdade de tomada de posição perante o objeto estético irreal, goza tanto o objeto, que explora cada vez mais por seu próprio prazer, quanto seu próprio eu, que se sente liberto de sua atuação cotidiana. Nas suas palavras, o prazer estético se realiza sempre na relação dialética do que chama *prazer de si no prazer do outro* (*Selbstgenuss im Fremdgenuss*). Justifica a expressão partindo da caracterização de “suspensão” de Giesz “como um movimento de vai-e-vem, no qual o eu com

seu objeto irreal, o objeto estético, pode, ao mesmo tempo, gozar de seu correlato, o sujeito também convertido em irreal, i.e., liberado de sua liberdade efetiva” (JAUß, 1979, p. 77).

Sendo assim, é possível afirmar que o prazer estético que se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora é um modo da experiência de si mesmo na capacidade de se perceber, ou ser, o outro, o que nos é aberto pelo comportamento estético.

Os estudos apresentados até aqui pelo autor procuram embasar os conceitos que serão a base para a experiência estética que o autor defende. Aristóteles, Górgias e Santo Agostinho serão os principais sustentáculos das definições que Jauß formula na conclusão de sua teoria.

Portanto, podemos dizer que, para Jauß, a *poiesis*, segundo o modelo aristotélico, apresenta-se como a experiência pessoal, uma experiência que nós mesmos apresentamos diante da obra de arte. Com isso, torna-se individual e está diretamente associada ao prazer. “Nesta atividade, o homem alcança um saber que se distingue tanto do conhecimento conceitual da ciência, quanto da atividade finalística do artesanato passível de reprodução” (JAUß, 1979, p. 80).

Quanto à *aisthesis*, apresenta-se como o significado básico aplicado a determinado conhecimento que se dá através de experiências e percepção sensíveis. É uma contemplação desinteressada do objeto como um todo. “Legitima-se, desta maneira, o conhecimento sensível, face à primazia do conhecimento conceitual” (JAUß, 1979, p. 80).

A *katharsis* é o momento em que, segundo as definições de Aristóteles unidas a de Górgias, o prazer dos afetos é capaz de conduzir o expectador à uma mudança de opinião em suas convicções ou mesmo liberar sua *psique*. Corresponde a relação da arte com sua função social. Serve para “libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si e no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (JAUß, 1979, p. 81).

Esses conceitos nos ajudarão, no momento reservado para a interpretação na monografia, a compreender, segundo nossa análise, como Pedro lidou com o recado a partir do momento em que foi musicalizado, transformado em obra de arte, pois, até então, era apenas fragmentado e ainda confuso e desconexo. Jauß, então, transforma-se em teórico na medida em que tomamos de seus conceitos para aplicá-lo na interpretação da obra literária.

1.3. Etapas da hermenêutica literária segundo Jauß

Baseado no conceito desenvolvido por Gadamer, em *Verdade e método (Wahrheit und Methode; 2002)*, Jauß concebe a tríade hermenêutica como as três etapas para os seus processos de interpretação. O processo hermenêutico, para o alemão, deve ser compreendido como uma unidade dos três momentos da compreensão, da interpretação e da aplicação. É necessário, então, que os processos sejam seguidos para que haja a efetivação da interpretação de determinada obra literária. Para Jauß, o que quer que possamos reconhecer em certa tessitura acabada do texto, no “todo concluído de sua estrutura” (JAUß, 1983, p. 306), como uma função linguística ou uma equivalência estética, sempre já pressupõe uma compreensão anterior. Ou seja, ainda que um todo textual possa ser significativo quando em sua completude, não é somente ele que formula determinada compreensão a respeito da sua significação, e o que ele dá a entender, antecipadamente, graças ao seu caráter estético, resulta de seu efeito processual. Segundo Jauß:

A descrição estrutural do texto deveria e pode atualmente [...] ser fundamentada hermeneuticamente numa análise do processo de recepção. O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético (JAUß, 1983, p. 307).

É possível perceber a participação do leitor como essencial para que haja a “gênese” citada por Jauß, em que apenas a interação entre obra, leitor e autor pode contribuir para que exista a criação literária. Uma determinada obra, sem uma devida recepção crítica, é, nessa perspectiva, eliminada da concepção literária do crítico alemão. Jauß conclui que o texto deve ser tido como o ponto de partida de seu efeito estético, ao contrário do que diz a poética estrutural que o considera o ponto final e soma dos meios nele realizados. Ele, então, deve ser examinado na sequência dos pré-dados da recepção, que orientam o processo da percepção estética e, dessa forma, limitam a arbitrariedade da leitura que é apenas supostamente subjetiva. Daí a importância de se ter uma recepção selecionada previamente estabelecida para que se queira aplicar os métodos interpretativos segundo a hermenêutica proposta por Jauß (JAUß, 1983, p. 307).

O teórico, ao se deter nos processos hermenêuticos da compreensão e da interpretação, ainda separa o que ele chama de “interpretação refletida”, que é a fase de uma segunda leitura

da obra literária, denominada “compreensão imediata na percepção estética” (JAUß, 1983, p. 307), como fase de uma primeira leitura. Isso esclarece que mais de uma leitura é necessária para que se possa interpretar o texto literário. Definições primeiramente estabelecidas podem ser modificadas à medida que os textos são revisitados e revistos de acordo com concepções passadas e novas expectativas. Segundo Jauß, para que saibamos como o texto poético nos permite perceber e compreender algo antecipadamente, graças ao seu caráter estético, a análise do texto não pode partir de imediato da pergunta pelo seu significado de detalhes na forma plena do todo, mas deve seguir o significado ainda em aberto durante o processo da percepção realizado pelo leitor, percepção esta que, segundo Jauß, o texto orienta tal qual uma “partitura”, o que remonta ao termo utilizado por Gadamer. A percepção do caráter estético deve partir da orientação dada à percepção estética pela disposição do texto, pela sugestão do ritmo e pela realização gradativa da forma.

A compreensão estética, com isso, está orientada, principalmente, para o processo de percepção. “Remete, portanto, hermeneuticamente, ao horizonte de experiência da primeira leitura, o qual muitas vezes pode tornar-se visível em sua coerência formal e plenitude de significado [...] apenas após várias leituras” (JAUß, 1983, p. 308). Daí a necessidade de rever o texto inúmeras vezes, numa atitude de “interpretação explícita” durante a segunda fase e em todas as leituras seguintes, em leituras que pretendem concretizar uma determinada relação significativa do horizonte de significado deste texto, remetendo sempre ao horizonte de expectativa da primeira leitura perceptual. Isto se dá, também, pelo fato de o intérprete não querer utilizar a permissividade da alegorese, ao transferir o significado do texto para um contexto estranho, ou seja, dar-lhe um significado que ultrapasse o horizonte e, com isso, a intencionalidade do texto. Para Jauß, “a interpretação de um texto poético já sempre pressupõe a percepção estética como compreensão prévia; só deve concretizar significados que pareçam ou poderiam parecer possíveis ao intérprete no horizonte de sua leitura anterior” (JAUß, 1983, p. 308), o que nos permite concluir que a leitura anterior nunca é completamente descartada, sendo refeita ou reafirmada de acordo com a compreensão do intérprete.

Jauß afirma que a percepção estética sempre inclui compreensão, pois, como objeto estético, o texto poético possibilita um tipo de percepção ao mesmo tempo mais complexa e precisa que consegue renovar, no prazer estético, a “visão reconhecadora” ou o “reconhecer perceptual” (*aisthesis*), o que ainda não faz com que esta produção reconhecadora de significados da *aisthesis* necessite possuir um caráter de resposta a uma pergunta implícita ou explícita, contradizendo o pensamento de Gadamer de que compreender é entender algo como

resposta no que se refere ao ato primário da compreensão perceptiva que introduz e constitui no texto poético a experiência estética. Pensar que algo pode ser entendido como resposta reduz o excesso de significações justamente por se pensar que uma única afirmativa pode responder a determinada questão. O teórico alemão observa que

Na redução eidética da percepção estética, a redução reflexiva da interpretação, que quer compreender o texto como resposta a uma pergunta implícita, inicialmente pode ficar suspensa e ser, mesmo assim, uma compreensão da obra, que faz com que o leitor experimente a sua linguagem na sua virtualidade e, com isso, o mundo na sua plenitude de significação. (JAUB, 1983, p. 309)

Isso, para Jauß, reflete a necessidade de separar a interpretação reflexiva da compreensão perceptiva de um texto poético. A apreensão de novos significados, então, se dá por meio da releitura, com a estrutura manifesta do horizonte de experiência. Ele afirma que o leitor, muitas vezes, só encontra um significado claro após retornar do final ao início de um texto. “Num caso destes, a experiência da primeira leitura se torna o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação” (JAUB, 1983, p. 309).

O teórico ainda faz uma descrição de como se dá a mudança de horizonte entre a primeira e a segunda leitura, da seguinte maneira: o leitor que fez uma leitura de cada linha do texto e que chegou ao fim, antecipando constantemente, com base no detalhe, a “virtualidade do todo de forma e significado”, toma conhecimento da forma plena da poesia, mas ainda não do seu significado igualmente pleno, menos ainda do seu “sentido global”. Jauß ainda acredita que

Quem aceita a premissa hermenêutica de que o sentido global de uma obra lírica deve ser entendido não como uma substância, não como um significado atemporal antecipado, mas como um sentido-tarefa, espera que o leitor, no ato da compreensão interpretativa, admita que de agora em diante pode concretizar um entre outros significados possíveis da poesia, relevante para ele, sem que exclua a possibilidade que outros discordem. (JAUB, 1983, p. 311)

A compreensão dos diversos significados possíveis é que transforma a obra numa esfera de possibilidades que perpetuam a crítica acerca do texto literário, gerando o ciclo de interação proposto por Jauß que não envolve a obra como um objeto que se completa em si mesma, necessitando do leitor para que outros significados se concretizem numa continuidade interpretativa. Com base na forma realizada, como continua Jauß, o leitor irá procurar e produzir o significado ainda incompleto por intermédio de uma leitura retrospectiva, voltando do fim ao

início do texto, do todo ao particular. Para Jauß, o que se opunha, a princípio, à compreensão aparece nas perguntas não respondidas durante a primeira leitura. Espera-se, dessa forma, que a sua resposta por meio do trabalho da interpretação possa criar um todo tão pleno ao nível do significado quanto ao nível da forma, partindo de cada elemento significativo ainda indeterminado sob algum aspecto. Pertence à premissa hermenêutica da parcialidade poder achar esse “significado global” por meio de uma perspectiva selecionadora, mas não atingi-lo por meio de uma descrição que supostamente seria objetiva. Com base na premissa é que surge a questão do que Jauß denomina “horizonte histórico” que condiciona a gênese e o efeito da obra e que, por outro lado, segundo o pensador alemão, limita a interpretação do leitor contemporâneo. A pesquisa deste horizonte é tarefa de uma terceira leitura, de uma leitura histórica.

Esta terceira etapa diz respeito à interpretação da obra seguindo as premissas válidas na sua época, como afirma Jauß, “congenial à hermenêutica histórico-filológica” (JAUß, 1983, p. 312). Para ela, a leitura de reconstituição histórica é o primeiro passo que o historicismo ligou à exigência de que o intérprete abra mão de si mesmo e de seu posicionamento para poder assimilar de forma mais pura o “significado objetivo” do texto. Com a apreensão desse ideal científico, a hermenêutica das filologias clássicas e modernas procurou antepor a compreensão meramente histórica à apreciação estética. Com isso, Jauß afirma que ela

Foi incapaz de compreender que o caráter estético de seus textos, ponte hermenêutica negada a outras disciplinas, é a condição para a compreensão histórica da arte, além da distância no tempo. Ela não compreendeu que, por causa disso, o caráter estético deve ser introduzido como premissa hermenêutica na realização da interpretação (JAUß, 1983, p. 312)

O teórico alemão acredita que a leitura e a compreensão estética necessitam, reciprocamente, da função controladora da leitura de reconstituição histórica. Ela evita que os textos do passado estejam sujeitos às adaptações ingênuas aos preconceitos e expectativas de significado do nosso tempo. Ela também possibilita a compreensão do texto poético em sua alteridade, separando expressamente o horizonte passado do contemporâneo. Para Jauß, a verificação desse “ser diferente”, da distância estranha que há na contemporaneidade da obra literária, exige uma leitura reconstrutiva que inicie com a procura daquelas perguntas, que ele considera difíceis de reformular, às quais o texto dava as respostas em sua época. Ele ainda afirma que interpretar um texto literário como uma resposta deveria incluir as duas coisas: “sua resposta a expectativas formais, como a tradição literária as determinava antes do surgimento do referido texto, e a resposta a questões de significado como deveriam ter surgido no mundo

histórico dos primeiros leitores” (JAUß, 1983, p. 312-313). É necessário, porém, que não se deixe a reconstrução do horizonte de expectativas original recair no historicismo, o que acontece quando a interpretação histórica não possa servir também para transformar a pergunta: “O que disse o texto?” em “O que o texto me diz e o que eu digo sobre o texto?”, revelando uma via de mão-dupla no jogo de pergunta e resposta necessários à interpretação. Jauß pensa que, se queremos chegar à aplicação, partindo da compreensão e passando pela interpretação, esta aplicação de um lado não pode desembocar numa ação prática, mas, de outro, pode satisfazer um interesse não menos legítimo, que é o de medir e ampliar, na comunicação literária com o passado, o horizonte da experiência própria a partir da experiência dos outros.

Cabe ressaltar que, para Jauß, determinado texto, de tradição mais antiga, pode apenas se abrir à compreensão estética quando a compreensão histórica afastar as dificuldades da recepção e possibilitar uma percepção estética do texto antes cerrado. Jauß conclui que a prioridade da percepção estética na tríade da hermenêutica necessita do “horizonte”, mas não da prioridade temporal da primeira leitura; este horizonte da compreensão perceptiva, como afirma o crítico alemão, pode ser obtido apenas na segunda leitura ou com o auxílio da compreensão histórica (JAUß, 1983, p. 315). A percepção estética, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica, mas não é um código universal atemporal. Por isso, o caráter estético de textos poéticos de tradição ocidental pode oferecer apenas pré-dados heurísticos na interpretação de textos de outras culturas. Para Jauß:

O fato de que a própria percepção estética está sujeita à evolução histórica deve ser compensado pela interpretação literária por meio dos três resultados do processo hermenêutico. Com isso, ela tem a oportunidade de ampliar o conhecimento histórico por meio da compreensão estética e, pela sua ampliação espontânea, talvez criar um corretivo para outras aplicações submetidas à pressão e à necessidade de decisão do procedimento. (JAUß, 1983, p. 315)

O estudo das críticas que se cristalizaram ao longo do tempo nos permite ter um desenvolvimento no conhecimento histórico e, dessa forma, ajuda no processo de compreensão continuada formulada pelo teórico alemão. Buscamos, com isso, aplicar a forma como Jauß descreveu o método estético-recepcional na forma como desenvolvemos esta dissertação. Para tanto, fizemos o levantamento de textos que nos ajudam na interpretação do objeto literário, ou mesmo nos serve como contraponto na medida em que nem todos os dados partilham do modo como compreendemos a novela “O recado do morro”. Estes dados estão dispostos no terceiro capítulo desta dissertação, logo após o momento em que propomos a interpretação do texto base, sempre recorrendo aos estudos necessários para a tarefa; esse é o caso das críticas que

compreedemos esclarecerem pontos que são relevantes para a interpretação do texto-base. Veremos que, embora muitos estudos se destaquem, trabalhamos com um processo de seleção que visa a elencar os trabalhos que melhor se adequem a nossa proposta.

2. ESTUDO INTERPRETATIVO DE “O RECADO DO MORRO”

E ninguém me convencerá de que a natureza aplicou apenas como mero enfeite da casca de sua criatura tal escrita cifrada, da qual nos falta chave. Enfeite e significado sempre andam lado a lado; as escrituras antigas visavam ao adorno tanto quanto à comunicação. Que ninguém me diga que essa concha não comunica coisa alguma! O fato de se tratar de uma comunicação inacessível e a possibilidade de meditar sobre essa contradição propiciam-nos também um grande prazer. (MANN, 2015, p. 27)

Este segundo capítulo é reservado para nossa proposta interpretativa, propriamente dita. O capítulo é dividido em quatro partes construídas para compor a ideia de pluralidade e de experiência estética na novela “O recado do morro”. Um dos pontos de partida, a relação entre sertanejo e estrangeiro, é importante para pensarmos como a novela evolui até o momento em que o enxadado Pedro Orósio percebe as intenções assassinas dos seus supostos amigos. Alquiste, o estrangeiro pelo qual a comitiva foi criada, mantém uma significativa relação com Pedro Orósio, e, por intermédio da tensão gerada entre a condição de ambos, podemos perceber o trabalho de Guimarães Rosa para compor aspectos distintos que se mesclam no universo do interior mineiro. No segundo momento estas tensões são evidenciadas e é importante contemplar como a presença do estrangeiro se dá em vários planos da narrativa, desde a construção de Alquiste às descrições que tiveram como base os estudos dos naturalistas europeus que estiveram, num passado relativamente recente, no sertão a fim de registrarem aspectos da fauna e da flora. Ao compreendermos, com base nestas subdivisões, pluralidade que Guimarães Rosa colocou em prática no texto, partimos, no terceiro momento, para a construção poética na novela, de como alguns aspectos distintos tiveram lugar na narrativa, bem como o pensamento clássico aparece, seja reforçado ou desconstruído, em “O recado do morro”, além de darmos uma atenção mais centrada na figura de Laudelim, o músico que transforma o recado em canção. O seu modo de agir e comportamentos nos ajudam a compreender sua relação com a música e a forma como lida com o texto para o transformar num objeto artístico que tocará Pedro e o salvará. O quarto momento é, justamente, o reservado para que se conclua o pensamento concluído no segundo capítulo, no qual analisamos a compreensão do recado, ou melhor, a forma como Pedro recebe a mensagem e, no contanto com a obra de arte, tem a experiência estética descrita pelo teórico alemão, do qual retomamos alguns dos conceitos que foram expostos ainda no primeiro capítulo. Esperamos que, com essas divisões, possamos ter evidenciado nossa intencionalidade quanto ao trabalho desenvolvido nesta dissertação, bem como os aspectos que marcam a prosa de Guimarães Rosa e que são utilizadas na novela, um

pequeno grande estudo sobre o papel do objeto artístico mascarado como a própria arte.

2.1. A relação estrangeiro/sertanejo

Um dos pontos importantes para tratarmos do universo rosiano, sobretudo no que diz respeito à narrativa estudada, sem dúvidas, é o estrangeiro. Muito pela importância que aspectos externos ao nosso país ganham na narrativa, sejam em costumes ou caracteres de personagens, bem como os próprios estudos de europeus que foram determinantes no momento em que Guimarães Rosa compôs seus textos. Portanto reservamos este primeiro momento à relação entre o estrangeiro e o sertão do escritor mineiro, o sertão idealizado, descrito com a poeticidade característica do modernista.

Sabemos que, ao longo do tempo, a literatura brasileira procurou certa originalidade em suas representações e, por muito tempo, a figura do indígena foi um dos principais expoentes da brasilidade. A representatividade da região seria um dos pontos fundamentais para que se alcançasse a originalidade apontada pela crítica e em que os românticos trabalhariam nos textos literários vinculados ao pensamento de valorização dos aspectos regionais. No Brasil, escritores como Gonçalves Dias e, em alguns textos, José de Alencar, por exemplo, cantaram as belezas brasileiras e elevaram o índio à figura de herói nacional, capaz de grandes feitos e símbolo de uma nação cuja raiz indígena precisava ser buscada em função de uma identidade independente do colonizador.

Temos a ideia, contudo, de que o movimento modernista foi um dos momentos de maior experimentação artística na história brasileira, no qual, se, por um lado, não conseguíamos fugir, à princípio, do índio romântico de Alencar, durante certo tempo, posteriormente representações diversas foram ganhando espaço na literatura. Desta forma, textos como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, focaram aspectos diversos, mas ainda tentando expor as marcas do interior do Brasil, dos lugares que apenas os estrangeiros estudaram com mais afinco, mostrando tanto a representatividade que alguns dos nossos povos carregavam, como a importância que os estudos destes pesquisadores de outras terras foram importantes para a compreensão dos aspectos que marcam nossas características, ressaltadas, diversas vezes, nos textos literários. Guimarães Rosa foi ciente desta importância e mesclou ambas as formas de representações em alguns de seus textos, e a novela que é centro do volume *Corpo de baile* é um dos textos em que podemos perceber isso de forma mais evidente.

Na novela “O recado do morro”, encontramos-nos já no início da viagem pelo sertão,

guiada pelo enxadeiro Pedro Orósio, de uma comitiva cujo objetivo é centrado nas pesquisas do naturalista europeu Alquiste, acompanhado de frei Sinfrão, seo Juca do Açude, fazendeiro, e, com eles, tangendo os burros, Ivo Crônico. O desfecho revela as intenções assassinas de Ivo que, à traição, junto a outros seis companheiros, ataca Pedro, que consegue se salvar graças à associação que faz entre a cantiga de Laudelim e a situação de perigo em que se encontra. A canção é formada com base em uma mensagem transmitida durante a viagem, em que alguns personagens, ao ouvirem o recado, transformam-no, inconscientemente, até que chegue a Laudelim Pulgapé, que musicaliza o texto. A origem da mensagem, contudo, permanece obscura, tendo em vista que seu primeiro transmissor, o ermitão Malaquias, afirma que o Morro da Garça foi o responsável pela emissão. Até o final da narrativa, não sabemos se a informação é verdadeira ou apenas fruto do delírio do recluso ancião.

Não é errado afirmar que o espaço tem importância significativa na narrativa em questão. Ocupando lugar central entre as sete novelas, “O recado do morro” já se apresenta diferente das outras pela estrutura que vai se formando com o seu desenvolvimento. Ganham destaque longas descrições científicas baseadas nos estudos dos naturalistas estrangeiros do século XIX, sobretudo o dinamarquês Peter Lund, cujos estudos espeleológicos e paleontológicos revolucionaram as pesquisas acerca do ecossistema sertanejo. As descrições contidas no texto rosiano já inspiraram, inclusive, textos na área da geografia, tal qual o estudo de Carlos Ribeiro (2007), interessante por se valer da novela do escritor mineiro para a descrição da geologia local bem como aspectos técnicos próprios das pesquisas na área. Nota-se que as ciências naturais já inspiram a crítica a lidar com a construção rosiana como produto de pesquisas centradas e precisas do ambiente que fornece a base para a construção espacial empreendida por Guimarães Rosa.

O estrangeiro, no texto rosiano, aparece, dessa forma, em dois níveis de representatividade: na figura de seo Alquiste, o naturalista “alemão-rana” que palmilha o sertão tal qual aqueles do século XIX também o fizeram e se tornaram pioneiros nas pesquisas científicas empreendidas na região mineira; e na superfície textual, tendo em vista que Guimarães Rosa se utiliza dos escritos e nomenclaturas consolidados, sobretudo, por Peter Lund, para descrever determinados elementos encontrados durante a viagem dos personagens. O início da narrativa, marcado pelas descrições científicas das locações, parece remeter aos dados colhidos pelo naturalista Alquiste enquanto viaja com a comitiva. Daí o narrador referir-se aos locais como “Lundiana ou Lundlândia, dêesses nomes” (ROSA, 1956, v. 2, p. 395) em uma clara alusão ao dinamarquês oitocentista, tendo em vista que o narrador transmite de forma

indireta as ideias que Alquiste expõe durante a viagem, mas que são absorvidas segundo o íntimo de Pedro, que sente dificuldades em compreender a fala dos patrões, muito em função da linguagem técnica e das barreiras do idioma, pois Alquiste pouco falava a língua materna do enxadeiro.

Da relação mantida entre Pedro e Alquiste, embora amistosa durante todo o trajeto, poder-se-ia interpretar como tentativa do autor em aplicar determinada tensão no texto ao problematizar as questões das hierarquias consolidadas na forma como cada personagem é visto dentro da narrativa. Pedro, ainda que guia da comitiva, é subordinado aos desejos dos três que estão à frente da expedição, frei Sinfrão, Alquiste e Jujuca. Se por um lado Pedro mantém boa relação com os patrões, sobretudo Alquiste, de quem vai ganhando cada vez mais a simpatia, Ivo parece incomodar-se com os trejeitos do europeu, por se tratar de algo desconhecido e insólito. Mesmo Pedro ainda carrega certo receio, mantendo, em seu íntimo, certa distância por se considerar intelectualmente inferior:

E Pedro Orósio, subido em sua fiúza, dava resposta de claro rosto. Tinha medo de ninguém, assim descarecia de fígado ou pêso de cabeça para guardar rancor. Contentava-o ver o Ivo abrir paz; coisa que valia neste mundo era se apagarem as dúvidas e quizílias. Tôda desavença desmanchava o agradável sossêgo simples das coisas, rendia até preguiça pensar em brigar. Nunca desgostara do Ivo, e, quando mesmo, ali era o Ivo o único de sua igualha, a próprio, e a gente sentia falta de algum companheiro, para se entreter presença de conversa; do contrário a viagem ficava aborrecida. **Outros eram os outros, de bom trato que fôssem: mas, pessoas instruídas, gente de mando. E um que vive de seu trabalho braçal não cabe todoavontade junto com êsses, por êles pago.** (ROSA, 1956, v. 2, p. 393. Grifo nosso)

Determinadas leituras alegóricas de “O recado do morro”, como a de Regina Zilberman (2006), apontam na figura de Pedro uma representação do Brasil. O enxadeiro, por ser dotado de porte de gigante, segundo o narrador, e de força descomunal, como podemos perceber no desfecho em que derrota sete homens que atentavam contra sua vida, estaria em consonância com características da nação, como a grandeza e o potencial econômico, dada as riquezas naturais possuídas pelo país. Interpretações deste tipo nos levam à comparação entre Pedro e Alquiste, este representante da cultura europeia e da modernidade que chega tardiamente ao Brasil, e nos limitam a uma visão em que o escritor pretende apenas confrontar ambos para expor os problemas sociais expondo as fraquezas da nação brasileira e louvando o desenvolvimento dos países do velho continente.

Sem dúvidas, é demasiado simplista pensar que Guimarães Rosa tomasse partido tão maniqueísta em relação às relações entre personagens que, de alguma forma, até carregam

traços de suas respectivas nacionalidades, tendo em vista o projeto de valorização regional empreendido pelo escritor mineiro, mas que está muito além daquele que os românticos iniciaram no século XVIII em que não havia lugar para as importações estrangeiras. Ao se tratar do desenvolvimento do enredo, e ao se perceber que as relações de poder são fragilizadas na medida em que os personagens convivem durante a viagem, fica claro que a intenção do escritor talvez esteja mais de acordo com uma proposta de gerar uma tensão entre as relações e problematizar as hierarquias, conforme afirmamos. Destaca-se a crítica de Marli Fantini (2003) acerca do assunto, que soube explorar o relacionamento entre os personagens da comitiva dando destaque ao lugar de Alquiste no universo sertanejo no qual é inserido e no qual precisa conviver com os nativos:

Graças ao poder econômico e à superioridade dos conhecimentos do ‘alemão-rana’, cabe-lhe a liderança da viagem e a decisão sobre seu percurso. Contudo, à medida que novos atores culturais aderem informalmente à sua expedição científica, desierarquiza-se-lhe a posição inicial, apagando-se a diferença excessiva entre seu saber científico e o saber ‘primitivo’ dos ‘outros’. (FANTINI, 2008, p. 192)

Os dois “saberes” a que se refere a autora estão destacados na forma como Alquiste e Pedro lidam com a natureza, já que as relações que mantêm diferem-se enquanto frutos de suas formações, seja a de morador local ou a de cientista. Enquanto Alquiste utiliza aparatos que o ajudam a registrar e compreender de maneira objetiva as paragens que visita. As descrições do início do texto ainda carregam todo o cientificismo proveniente das pesquisas de Guimarães Rosa acerca de Peter Lund:

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração dêles — o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas —, e homenzarros, duns que não há mais (ROSA, 1956, v. 2, p. 390).

Embora não possamos negar que a relação do estrangeiro com o espaço esteja além do campo científico, se pensarmos que o trabalho do cientista pode também ser moldado com base no empirismo, Pedro mantém laços mais contundentes na proximidade com a terra. Alheio ao trato científico com que Alquiste lida com o espaço, Pê-Boi parece se utilizar dos sentidos para marcar a diferença que mantém com as formas sofisticadas do naturalista. As associações que o enxadeiro faz da beleza local, em certos momentos, lidam com o cotidiano do geralista e com o modo como afetam seus sentidos:

Do que êles três falavam entre si, do muito que achavam, Pedro Orósio não

acertava compreender, a respeito da beleza e da aparência dos territórios. Êle sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas côres e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. (ROSA, 1956, v. 2, p. 394)

A forma como o sertanejo percebe as paragens estão contidas no primeiro nome do local, Vista-Alegre, pois remete à relação que mantém com a terra, sem qualquer ligação ao cientificismo, e, posteriormente, o local é renomeado para Cordisburgo. Segundo o narrador, Pedro ainda compreende que qualquer um poderia enxergar as belezas daquele espaço, pois precisariam apenas observar sem qualquer dificuldade todos os encantos que lá existem. Ganha destaque, também, a colorida Gruta do Maquiné, cuja aparência é de causar alegria no observador e a qual Pedro associa aos salões de igrejas ou festas. A importância de ambos na cultura sertaneja está expressa em outra novela da coletânea, “Uma estória de amor”, na qual o vaqueiro Manuelzão prepara uma grande festa para os moradores da região. Antes, há, também, uma cerimônia dominical em que os habitantes frequentam a igreja local, algo muito comum em cidades pequenas do interior do Brasil, assim como a presença de padres estrangeiros que celebram as missas nas capelas recém-inauguradas.

O colorido das igrejas e as alegrias das festas estão, com isso, entranhados na cultura do enxadeiro que o compara aos logradouros que visita com a comitiva, embora os compreenda de forma diferente do estrangeiro que guia, ou mesmo de frei Sinfrão. A relação que Pedro mantém com a religião acaba atestando determinada cosmovisão no universo literário rosiano, embora os elementos cristãos não sejam os únicos a figurarem na novela do escritor mineiro, tendo em vista que autores, como Ana Maria Machado (1991), fizeram associações entre personagens da obra e os deuses da mitologia grega, mais uma vez atestando a problemática gerada por Guimarães Rosa quanto a mescla de culturas.

As formas como o autor trabalha sua novela apresentando elementos da cultura local e de traços estrangeiros pode nos fazer pensar, também, no texto rosiano como uma grande reflexão acerca do choque cultural na literatura brasileira, embora esse não seja nosso foco nesta dissertação. O projeto modernista rosiano busca nas tensões geradas entre essas aproximações a formulação do debate sobre o papel da arte e da criação artística. Se por um lado os valores regionais são elevados e representados na língua e nas manifestações culturais em uma forma

de apresentação de certa regionalidade, os conflitos estão além das fronteiras locais, lidando, inclusive, com a presença europeia na superfície textual e no enredo da obra. Para além da mera apresentação da problemática, as possibilidades são postas na mesa e as interpretações tornam-se plurais e interdisciplinares.

Por fim, na novela “O recado do morro”, pensamentos sertanejo e europeu são postos em evidência, uma constante nas obras do escritor mineiro; a língua materna é permeada de marcas que remetem a fala local, embora, como podemos perceber nas descrições científicas, não se abra mão da relação com as pesquisas estrangeiras. Ambos acabam ganhando espaço na narrativa e a relação se constitui numa tensão entre as partes que visa incitar o debate quanto ao lugar do outro e do eu. As hierarquias são questionadas e os discursos entranhados na estrutura narrativa que terminam coincidindo na mesma solução literária poética vinculada à proposta do escritor mineiro.

Se as pesquisas de estrangeiros estão nas descrições do narrador e na figuração do europeu, as impressões dos nativos também aparecem em relação às incompreendidas atitudes do pesquisador e na sua própria visão acerca do espaço que corresponde ao seu íntimo e seu modo de compreensão. Não existe, contudo, uma resposta do autor quanto a superioridade de um dos saberes manifestos na novela. Antes há uma problematização dos valores apresentados e a certeza das múltiplas interpretações.

Os neologismos empreendidos pelo autor, bem como elementos regionais, expressam a individualidade da fala sertaneja, apresentada ao lado das incompreendidas falas do estrangeiro, que pouco sabia do idioma local. A estrutura narrativa apresenta traços dos estudos de naturalistas oitocentistas, ao mesmo tempo em que o narrador as poetiza sem, necessariamente, se desfazer do caráter científico; e a religiosidade local também ganha força nas comparações que Pedro faz entre o espaço e os salões das igrejas visitadas nas festas e manhãs de domingo. As marcas da mitologia europeia, contudo, também figuram na obra rosiana. O texto, então, torna-se plural e as soluções do autor se apresentam como uma relação de tensão entre as partes que aumentam as possibilidades interpretativas.

2.2. Estudo da dimensão científica

Na novela “O recado do morro”, componente do volume *Corpo de baile* (1956), de João Guimarães Rosa (1908-1967), temos um diálogo entre as ordens do real e do mítico que, fundidos, revelam um sertão pensado sob a perspectiva de espaço originado do Ente

sobrenatural, sobretudo o morro, que, supostamente, transmite o recado por intermédio de velhos, crianças e loucos, a Pedro Orósio, filho da rocha, etimologicamente, segundo demonstra Ana Maria Machado no seu trabalho intitulado *Recado do nome* (1991), e lhe dá forças para que possa defender-se dos traidores no desfecho da novela, segundo a primeira perspectiva; e sob uma outra, científica, de componentes do espaço sertanejo registrados pelos viajantes europeus que nomeavam e tomavam nota de plantas, rochas, cavernas, animais e mesmo dos aspectos paleontológicos de Minas Gerais, como buscou fazer o dinamarquês Peter Lund, cujos estudos são referências quando se trata desses componentes do espaço brasileiro, sobretudo do interior mineiro.

A primeira dimensão é bastante estudada pela crítica, a exemplo dos trabalhos de Ana Maria Machado (1991) e Ana Cristina Alves (2013), que explicam que, embora a viagem em si seja realizada em espaços reais, há, nos nomes dos proprietários das fazendas que os personagens visitam, referências aos deuses do Olimpo: Apolinário, Nhá Selena, Marciano, Nhô Hermes, Jove, Dona Vininha e Juca Saturnino.

Pedro Orósio deve guiar um estrangeiro, seo Alquiste que deseja estudar o sertão de Minas, frei Sinfrão e seo Jujuca do Açude. O segundo nos remete aos próprios viajantes que serviram de base para a construção espacial que Guimarães Rosa faz do sertão. Ao tomar nota durante o trajeto e registrar a ambientação mineira, podemos sugerir, com base em determinado ponto de vista, que há uma aproximação entre seo Alquiste e os viajantes naturalistas do século XIX. “O louraça, seo Alquiste, parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato” (ROSA, 1956, v. 2, p. 388). Com eles também, vai o companheiro de Pedro, Ivo. O trajeto é marcado por descrições espaciais aos moldes da poética do escritor mineiro, que transfigura o real e eleva o sertão a nível universal. Se a realidade é composta dos elementos de interesse da ciência, motivando as descrições pelos viajantes do século XIX de tais elementos, é logo transcendida e encontra no Ente a sua origem, se pensarmos em uma leitura que considere a fusão dos planos que compõem a narrativa. O Morro da Garça, “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 1956, v. 2, p. 398), supostamente transmite o recado de perigo a Pedro Orósio, que, assim como os componentes do espaço, dele faz parte e encontra na terra sua origem.

Acerca de Lund, em carta enviada ao secretário perpétuo do Instituto Histórico, cômego Januário da Cunha Barbosa, datada de 1842, o dinamarquês relata a descoberta de ossos de ancestrais do homem contemporâneo:

Depois de seis anos de baldadas pesquisas, tive a fortuna de encontrar com os

primeiros restos de indivíduos da espécie humana, debaixo das circunstancias que, ao menos, admitiam a possibilidade de uma solução contrária à questão [de não existência do homem junto aos grandes animais pré-históricos]. (MATTOS, 1930, p. 33)

E continua:

Achei estes restos humanos em uma caverna, que continha, misturado com eles, ossos de vários animais de espécies decididamente extintas (*Platyonix Bucklandii*, *Chlamydotherium*, *Humboldtii*, *C. majus*, *Dasyopus sulcatus*, *Hydrocherus sulcidens*). (MATTOS, 1930, p. 33)

O que chama a atenção de Lund é o tamanho do crânio desse homem antigo. O tamanho remete a um homem de estatura bastante elevada e o formato da testa faz com que Lund aponte um homem de características inferiores ao do homem pré-histórico europeu, o que tornaria seus descendentes igualmente inferiores.

A referência a Lund é visível na obra de Guimarães Rosa, ao verificarmos o próprio *corpus* de sua obra, “O recado do morro”, em que as terras percorridas por Pedro e os caminhantes são chamadas terras de Lund, “Lundianas” ou “Lundlândias” (ROSA, 1956, v. 2 p. 395). Guimarães Rosa ainda se utiliza de termos técnicos do próprio Lund para descrever os animais que um dia existiram nas cavernas descritas:

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração dêles — o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas —, e homenzarros, duns que não há mais. (ROSA, 1956, v. 2, p. 390)

As descrições de Lund acerca da protopantera (*Felis protopanther*, no original), por exemplo, podem ser encontradas, pela primeira vez, nos *Annales des sciences naturelles*, segunda série, tomo XII, de 1839: “*Felis protopanther: aff. concolori; aff. macroceræ; exilis*”. (LUND, 1839, p. 207)

Guimarães Rosa, como se pode notar, além de referenciar as espécies com a nomenclatura que Lund descreveu, ainda remete aos “homenzarros” que também habitavam as cavernas mineiras. Como dissemos, Lund noticiou a descoberta de supostos crânios humanos durante suas expedições no Brasil, mais especificamente, em Minas Gerais. Ainda na carta ao cônego, Lund faz uma rápida interpretação da provável mentalidade do homem que outrora habitou as cavernas de Minas, com base nos estudos da época que argumentavam sobre uma inteligência baseada nas especificações dos crânios dos seres humanos:

Sendo, como é, suficientemente provado que o desenvolvimento da

inteligência está em relação direta com o desenvolvimento do cérebro, fica sempre a inspeção do crânio um dos meios mais seguros, sendo feita com a necessária discricção, para avaliar o grau que deve ocupar o indivíduo examinado, e consequentemente a raça a que ele pertence na escala progressiva dos entes intelectuais. Aplicando este critério aos crânios em que questão, há de se sair a sentença muito em desfavor das faculdades intelectuais dos indivíduos de quem derivam: nem podemos esperar grandes progressos na indústria e nas artes de povos, cuja organização cerebral oferece um substrato tão mesquinho para a sede da inteligência. (MATTOS, 1930, p. 44)

Ao considerarmos uma possível leitura de Lund por parte de Guimarães Rosa, há, na sua personagem Pedro Orósio, um ser que, enquanto descendente do homem descrito, é também contestação da leitura intelectual feita por Lund com base nos conceitos da época. Pedro, homem de enorme estatura, e sente-se inferiorizado por não compreender os diálogos entre os viajantes, mas é capaz de decifrar o recado que supostamente é enviado pelo morro, de quem origina. O recado, em suas diversas versões, não é compreendido em um primeiro momento. Antes é tido como fruto do delírio de seu primeiro transmissor, Malaquias. Cada transmissor transforma a mensagem até a versão final musicalizada por Laudelim. Só então, Pedro Orósio é capaz de safar-se da morte iminente.

Pedro, descrito pelo narrador como de “talhe de gigante”, guarda certas semelhanças com o homem descrito por Lund, no que diz respeito ao tamanho. Suas próprias capacidades intelectuais são postas em cheque pelo personagem, que pouco entendia da conversa dos patrões, sentindo-se inferiorizado no que diz respeito ao intelecto:

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como êle, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando tôda fôrça de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? (ROSA, 1956, v. 2, p. 390)

Embora Pedro não compreenda a conversa dos patrões, que utilizam da linguagem científica para descrever aquelas terras, ele guarda, em si, o empirismo próprio do homem sertanejo, homem da terra:

Êle sabia — para isso qualquer um tinha alcance — que Cordisburgo era o lugar mais formoso, devido ao ar e ao céu, e pelo arranjo que Deus caprichara em seus morros e suas vargens; por isso mesmo, lá, de primeiro, se chamara Vista-Alegre. E, mais do que tudo, a Gruta do Maquiné — tão inesperada de grande, com seus sete salões encobertos, diversos, seus enfeites de tantas côres e tantos formatos de sonho, rebrilhando risos na luz — ali dentro a gente se esquecia numa admiração esquisita, mais forte que o juízo de cada um, com mais glória resplandecente do que uma festa, do que uma igreja. (ROSA, 1956, v. 2, p. 394)

Pê-Boi sabe que aquelas são belas terras, e essa percepção está contida nas experiências do enxadeiro que visita e revisita as várias localidades do sertão, nascido e crescido naqueles campos. As formas e detalhes são, para ele, criações divinas de um Deus que “caprichou” na construção daquele espaço. Ele não sabe o que a gruta do Maquiné tinha de tão especial que desperte o interesse daqueles homens, mas sabe que ela é grande e colorida, que causa uma admiração esquisita, toda parecendo uma igreja. O narrador deixa transparecer o pensamento do personagem e sua percepção do mundo, isto é, a captação sensorial de cada elemento do espaço.

Mesmo que Pedro sinta que não pode ser um igual aos outros no que tange ao aspecto intelectual, o próprio espaço trata de se comunicar com Pedro. É pela transmissão do recado que o morro tenta impedir que Pedro seja assassinado. Ele, enquanto ser que parece derivar diretamente do morro, carrega consigo as marcas dos antepassados. Sua ligação com a terra parece justificar a necessidade de o espaço salvar algo que tem ligação direta consigo. O gigante andava, inclusive, descalço, o que demonstra uma ligação constante com o ambiente. O desfecho em que Pedro compreende o recado demonstra uma preocupação do autor em contrariar, de certa forma, o pensamento de Lund quanto à inferioridade do homem do sertão. É pela musicalização do recado que o enxadeiro se salva da morte. Há, na obra de Guimarães Rosa, uma atenção ao poético, que é elevado, transformando a vida das pessoas.

Mircea Eliade (1972), ao tratar da condição da memória como conhecimento do começo, logo do mito da origem, faz distinção entre a memória (*mneme*) e a recordação (*anamnesis*). Aquela é a fonte de retorno aos antigos princípios que ganham função de situar-se no presente. Para os antigos, a memória se faz superior, pois o recordar implica um “esquecimento”. Basta lembrar-nos dos antigos rapsodos capazes de recitar as epopeias integralmente utilizando alguns recursos musicais para tal feito. Guimarães Rosa encontra na arte a organização das faculdades poéticas da linguagem. A transfiguração desta linguagem em forma musical é capaz de capacitar o homem o acesso ao pleno conhecimento e o faz dono de seu próprio destino.

A música, então, encontra espaço na novela à medida que é capaz de dar a Pedro a função da memorização e, portanto, uma compreensão do passado em função da descoberta do que se situa no presente. Este conhecimento, como afirma Mircea Eliade, é capaz de libertar a personagem dos “condicionamentos kármicos; em outros termos, ele se converte no senhor de seu destino.” (ELIADE, 1972, p. 84). As referências cristãs da mensagem antes são a necessidade de retomar o mito em função do entendimento das condições presentes a que a

mensagem se refere. Eliade expõe a necessidade de se voltar ao mito da origem em função dos efeitos ritualísticos que dão caráter renovador às recordações da situação primordial.

Se, para Lund, as consequências do homem mineiro descendente de um homem com crânio “inferior” ao do ancestral europeu são as formas menores de arte, Guimarães Rosa, por outro lado, encontra, em Pedro Orósio, o homem de porte similar ao encontrado na Lagoa Santa, o filho da terra, capaz da perfeita memorização da mensagem musicalizada que lhe dá livramento da morte quase certa.

Vimos que a composição do espaço em “O recado do morro” é decorrência direta dos registros científicos realizados pelos viajantes, sobretudo do século XIX, em suas expedições realizadas pelo sertão mineiro. Contudo, em Guimarães Rosa, há uma transcendência dessa ordem real para uma ordem mítica, que encontra neste real a consequência direta da origem mítica do espaço. Pedro é parte integrante desse espaço mítico e, com base na leitura do ambiente do qual faz parte, consegue compreender o recado em sua última forma, musicalizada.

Mircea Eliade nos explica como se dá essa interação entre o “Mundo” transfigurado e o homem. Quando assumimos a posição mítica do espaço sertanejo, encontramos mais que um ambiente fechado em si mesmo, verifica-se uma universalização dos valores sertanejos, que antes encontram nos constituintes universais a sua construção dos caracteres humanos. O sertão-mundo é a representação do cosmos que, nas palavras de Eliade, “não é massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um Cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, *O Mundo se revela enquanto linguagem*. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos.” (ELIADE, 1972, p. 125). O Morro, sob uma perspectiva mítica, codifica a sua mensagem e a transmite por intermédio dos seus próprios constituintes, das “suas estruturas”. Cada transmissor é homem/parte do sertão. O objeto cósmico, como diz Eliade, tem a sua própria “história”, o que significa que ele é capaz de “falar” ao homem. A capacidade de poder falar de si, de sua origem em primeira instância, o torna objeto significativo. Pedro é homem constituinte do sertão. Ele anda descalço, como já foi referido, mantém contato com a terra, é dela filho, consequência direta da influência dos Entes sobrenaturais, enquanto ser real de origem mítica. O Morro percebe a ameaça não só ao homem, mas a um componente do seu espaço. “Ele faz parte do mesmo ‘Mundo’ que o homem”. (ELIADE, 1972, p. 125)

Se, por um lado, a figura de Pedro evoca a necessidade de lidar com o pensar diferente sem que se inferiorize a condição do homem sertanejo por uma suposta ignorância em função da ausência de um conhecimento aprofundado no campo científico, este também está manifesto

na obra para que se caracterize a contraposição dessas duas formas de saber. Enquanto Pedro mantém uma relação com o espaço extremamente sensorial, sustentando sua subjetividade de acordo com seus sentimentos ligados aos sentidos e seu carinho pela sua terra natal, Alquiste está mais perto da objetividade característica do estudioso, cientista viajante que tenta, ao máximo, distanciar-se do que é mais marcante na figura de Pedro. É evidente que, ao longo da narrativa, essa objetividade parece diminuir e a proximidade entre Alquiste, espaço e moradores locais fica cada mais em evidência.

A marca do viajante cientista que utiliza do método científico para estudar e descobrir é mais visível nos primeiros momentos da novela de Guimarães Rosa, em que, em vários momentos, o autor apresenta as formas como Alquiste percebe e representa o sertão e os locais específicos que visita durante a viagem da comitiva. Tal qual um bom naturalista, por exemplo, Alquiste tenta representar alguns animais e plantas por desenhos feitos por ele mesmo, ainda que carregue consigo uma câmera “codaque”, e podemos apenas supor que haveria esta necessidade pelo fato de o objeto ter um número limitado de capturas, tendo em vista que o estrangeiro se encontra num local onde a novidade está um tanto longe de se popularizar, dificultando o acesso do viajante a outros filmes. Segue o trecho em que o narrador fala sobre o talento de Alquiste para desenhar:

Uma hora, revirou a correr atrás, agachado, feito pegador de galinha, tropeçando no bamburral e espichando tombo, só por ter percebido de relance, inho e zinho, fugido no balango de entre as moitas, o orobó de um nhambú. Outramão, êle desenhava, desenhava: de tudo tirava traço e figura leal. (ROSA, 1956, v. 2, p. 391)

Dois aspectos importantes: a qualidade do desenho de Alquiste, expondo a objetividade procurada pelo estudioso, e as atitudes que geram riso em vários momentos aos habitantes locais. Alquiste persegue, vez ou outra, algum animal ou se esgueira em alguns locais por estar admirado por algo que percebe. Logo, não é de todo que mantém distância em relação ao que pesquisa, também ficando extasiado pela beleza encontrada em vários elementos do sertão.

O estrangeiro é percebido, então, em dois níveis da narrativa: um que subjaz ao texto concreto, no que foi utilizado para sua composição, o que está contido nos estudos de Peter Lund de que se apropriou Guimarães Rosa. Este é percebido na utilização de elementos que remetem à figura do dinamarquês, ainda que isso não seja implícito pelo narrador; o outro diz respeito à figuração do naturalista na figura do “alemão-rana” Alquiste, que age tal quais os estudiosos que estiveram no sertão para estudá-lo. Os níveis estão em sintonia e são percebidos

pelo leitor atento que detém certo conhecimento sobre esses estudiosos. O autor, como lhe é característico, dá pistas que guiam a leitura e levam o seu leitor a pensar nessas relações. Isso é percebido, muitas vezes, no seu narrador, que, na maioria das vezes, representa o pensamento de algum personagem, de forma implícita, confundindo, em alguns momentos, a narração com a sensibilidade de Pedro ou Alquiste. A técnica é percebida, com maior evidência, em outra narrativa de *Corpo de baile*, “Campo geral”, em que a voz de Miguilim se mistura à do narrador, confundindo o leitor, mas representando mais fielmente a voz de um personagem que tem, quase sempre, seus pensamentos apagados na relação com as pessoas adultas.

Alquiste, então, ganha destaque na narrativa, ao representar os naturalistas e refazer alguns dos caminhos tomados por eles nas suas aventuras pelo sertão. Acaba por atuar como contraposto a Pedro, que lida com o espaço de forma diferenciada, contudo, como vimos, não menos privilegiada, apenas diferente. Sua condição de trabalhador rural, no entanto, leva-o a pensar numa inferioridade, tal qual o pensamento científico europeu oitocentista. Sente-se, desta forma, não merecedor de formar qualquer relação com os patrões. Enquanto a narrativa se desenvolve e o recado vai ganhando formas diversas, até ser musicalizado, Pedro muda sua forma de interagir com o mundo e seu olhar sobre si mesmo, sobre os outros e sobre o espaço que o cerca.

Guimarães Rosa, ao utilizar dos registros de outrora do espaço sertanejo, articula o real proveniente de uma origem mítica. Embora de ordem distinta, o real e o mítico se articulam em função da construção de um espaço mítico que transforma e universaliza o espaço da sua narrativa, configurando o “sertão-mundo”. A sua personagem, Pedro Orósio, que supostamente descende do homem registrado pelos viajantes nas expedições no sertão, é também parte do sertão, é filho e, embora seja resultado direto da evolução dos homens encontrados nas cavernas, possui a capacidade de compreensão do “código” transmitido pelo Morro. Este não é apenas massa destituída de significação, é ser vivente que se revela enquanto linguagem. O recado é transmitido e perpassa por diversos níveis de estruturação, até ser decodificado por Pedro na forma musical, forma artística, que é capaz de constituir a linguagem poética que salva Pedro Orósio do cruel destino que haveria de ter se salvo não fosse pela compreensão do recado do Morro.

Há, entre Pedro e Alquiste, representante do saber científico, uma contraposição que está contida nas diferentes formas de relação com o espaço, consigo e com os outros. Enquanto aquele carrega maior subjetividade proveniente de uma forma empírica de lidar com os locais que visita, este utiliza do método do pesquisador, em grande parte, para assimilar o que

necessita nas suas viagens. Porém, não podemos atestar um maniqueísmo evidente em uma obra complexa em que diversas questões se entrelaçam e em que apenas o todo pode desvelar uma significação mais abrangente. Portanto, mesmo que alguns aspectos sejam mais evidentes em determinados personagens, tudo dialoga no espaço sertanejo em que as relações humanas são postas em evidência, e onde o poético vai ganhando cada vez mais espaço, mudando os viajantes ou revelando a traição dos inimigos camuflados pela dissimulação. No final, apenas o recado, em sua forma musicalizada, salva a vida de Pedro Orósio, que, antes um homem pouco instruído, é um homem do sertão, mas não por isso menos merecedor do conhecimento.

2.3. A construção poética

A prosa de João Guimarães Rosa (1908-1967) é um complexo e significativo objeto literário que representa uma das grandes manifestações do modernismo brasileiro composto pela erudição e pelo árduo trabalho de pesquisa de campo do escritor mineiro, que conheceu o interior do estado sulista em suas viagens para registrar os aspectos marcantes dos sertanejos que seriam a base dos seus textos e que se mesclaram tanto ao espaço captado pela sensibilidade do autor quanto ao que o escritor analisou nos livros em que a pesquisa de estrangeiros foram impressas e serviram de guia para o estudo da composição espacial brasileira, sobretudo de Minas Gerais.

A estrutura do texto rosiano também apresenta uma composição que lida com a junção das estéticas literárias apresentadas ao longo da história, passando pela tradição grega e consolidando uma reflexão sobre a arte que também leva em consideração os valores trabalhados no Romantismo. Evidentemente, estes aspectos não estão dispostos de forma dicotômica, e sim expostos de modo que o autor não deixe entrever uma superioridade de determinada estética, mas reflita acerca de suas disparidades e relações entre elas e o homem, sendo assim, também, um grande estudo acerca da arte. Isso é mais evidente na obra *Corpo de baile* (1956), volume de novelas que formam um ciclo iniciado na estória do menino Miguilim, em “Campo geral”, que, ao final da novela, vai estudar em outro município, e que termina em “Buriti”, quando o agora rapaz Miguel retorna e planeja se casar com Glorinha. Personagens de determinada novela voltam em outras, geralmente já adultos, criando relação estreita entre cada narrativa, embora em “O recado do morro”, narrativa que ocupa o lugar central no volume, não haja personagens de nenhuma outra novela, mas que, nem por isso, não se relacione com as outras. A poesia, por exemplo, ocupa a temática desta e de outra narrativa, “Cara-de-bronze”,

sendo quase complementares em relação à discussão trabalhada em ambos os textos.

Valendo-se da novela “O recado do morro” e focando na reflexão acerca dos valores gregos no texto rosiano, este tópico pretende analisar as marcas do pensamento platônico, sobretudo o exposto em *Íon* (c. 399/391 a.C.), diálogo em que Sócrates atribui a construção poética à inspiração fornecida pelas divindades, bem como o estudo de um comentador do filósofo em que *Íon* é contraposto aos ensinamentos gregos mais tradicionais, em destaque ao papel do poeta na comunidade e sua condição que mudou ao longo do tempo de acordo com a ascensão da filosofia e mesmo da elevação de Sócrates a condição de sábio, segundo afirma o comentador Krishnamurti Jareski (2010). Este estudo se baseia, sobretudo, na figura de Laudelim Pulgapé, que utiliza do recado ainda desconexo para compor uma canção que Pedro acaba aplicando a sua própria condição em momento de perigo, quando atacado à traição por um grupo de amigos com quem bebia na festa em que Laudelim apresentou pela primeira vez a sua composição. Isto é importante para pensarmos o lugar da arte na própria condição humana e como o público acaba lidando com a obra, mostrando, mais uma vez, que o texto rosiano se apresenta como uma reflexão acerca do papel da arte e suas variadas formas.

A figura do poeta na civilização grega sofreu alterações em vários momentos de sua história, passando de guia dos indivíduos que deveriam buscar suas virtudes, aos homens que, inspirados pelas divindades, escreviam os belos versos declamados nos grandes festivais. Antes da filosofia, como afirma Jareski (2010), duas classes carregavam a qualidade de lidar com a realização do bem comum do estado: os poetas e, posteriormente, os sofistas. Aqueles eram os responsáveis pelas orientações educativas básicas, essencialmente no que tange à formação integral do homem (*paideia*), assim como os fundamentos étnico-religiosos da cidade, caracterizando-se, assim, como ser que mantinha certa ordem e carecia da racionalidade necessária para suprir as necessidades da civilização quanto ao que marca sua civilidade.

Quando considerado o mais sábio da Grécia pelos oráculos, Sócrates decide observar se a decisão foi acertada, verificando com os políticos, artesão e os poetas se estes não seriam dignos do *status*. Entretanto, concluiu que os políticos pouco possuíam de sabedoria; que os artesãos, embora demonstrassem legítimo saber, julgavam-se sábios mesmo em relação aos assuntos mais elevados, mas procediam de modo desmedido pela suposição de que sua perícia os autorizava a julgar questões de outra ordem epistêmica. Quanto aos poetas, Sócrates mostrou-se decepcionado, pois, embora pudessem falar coisas muito belas, não eram capazes de dissertar acerca do que diziam, pois poucos sabiam sobre os assuntos dos seus poemas. Como afirma Jareski, eles “falhavam em interpretar o pensamento (*dianoia*), que forma a essência

poética, o que indicava não ser oriunda de um pensamento inteligente” (JARESKI, 2010, p. 285), portanto destituída de sabedoria. Sócrates concluiu que o fornecia ao poeta o necessário para dizer coisas belas, residia numa certa disposição natural (*phýsei*), um estado de inspiração.

Em *Íon*, de Platão, a pretensa sabedoria dos poetas é questionada em confronto com a então nascente sapiência dos filósofos. Nos tempos de Sócrates, os poetas, considerados sábios (*sophoí*), tinham seu trabalho associado à *téchne* (arte/saber fazer), assim como os de médicos, engenheiros, entre outros. A figura do *technítai* (peritos), agrupamento de diversas ocupações, surge com a oscilação do conceito de arte entre os gregos, que não possuíam vocábulos que especificassem ofícios como pintura, música, escultura e arquitetura. Como afirma Jareski, é com Píndaro, no século V a. C., que surgem referências ao trabalho do poeta como dotada de *téchne*, como o *poietés* (fabricante/poeta), ou seja, um trabalho que requer minúcia e que precisa do manuseio do artista que dá forma a matéria. “A perícia, a habilidade técnica, o conhecimento e a sabedoria moral eram atribuídas aos poetas, cujas habilidades não eram consideradas incompatíveis com o auxílio proveniente do entusiasmo divino” (JARESKI, 2010, p. 286).

Há, então, duas formas de manifestação da figura do poeta; uma vinculada à manipulação consciente da matéria que se tornará poesia; e a que atribui a qualidade do poeta à dádiva fornecida pelas divindades, caracterizando um estado de inspiração que se apodera do poeta segundo a vontade divina. O *Íon* se apresenta como uma tomada de posição pelo filósofo perante essas duas condições que Jareski denomina como aparentemente antitéticas.

Outra forma de entender o trabalho do poeta está contida na caracterização da poesia homérica exposta por Tigerstedt (1970), em que a inspiração divina é mesclada ao poder de criação humano. É o que o comentador chama de possessão passiva. O poeta não se encontra num estado de êxtase; ele apenas recebe a verdade, dada como um ensinamento, sobre o passado o presente ou futuro, o que garante o caráter de verdade ao poema. “De fato, como os deuses mânticos, a musa ensina aos poetas a verdade acerca do passado e do presente — e não sobre o futuro: eles, por assim dizer, garantem a verdade do poema, mas sem levá-lo ao êxtase”² (TIGERSTEDT, 1970, p. 169, tradução nossa). Para corroborar seu argumento, o autor cita o a passagem 347-348 do canto XXII da *Odisseia*. A consciência do poeta encontra-se preservada, bem como sua liberdade, sendo um instrumento passivo da vontade divina.

Em *Íon*, há um predomínio da noção do poeta inspirado, que é possuído pela Musa e perde sua capacidade de estar pelo do seu conhecimento; sai do estado denominado *Émphron*

² “True, like the mantic gods, the Muse teach the poets the truth about de past and the present — if not about the future: they, so to say, guarantee the truth of his poem, but without putting him into ecstasy.” No original.

para o que se chama *Ékphron*.

O relato inicia a partir da confluência entre homens e deuses. A força capaz de impelir o homem à condição de poeta é de natureza divina (*theía dýnamis*), diferentemente do padrão humano ordinário das *téchnai*. Tal poder transcendente subjuga os mortais com um automatismo comparável àquele com que a pedra magnética atrai os anéis de ferro, privando-os da capacidade de deliberação. (JARESKI, 2010, p. 288)

Com isso, só se é poeta se a divindade está no controle do homem, ao contrário do que acontece na visão do poeta como *technítes*, e o poder da divindade é incontrolável e atrai tal qual o anel de ferro citado do diálogo. Como se verá adiante, qualquer um pode ser dotado desta condição, sem qualquer discriminação entre os homens, desde que sujeito ao estado de êxtase quando possuído pela divindade.

A qualidade dos poemas também é posta em evidência e relacionado ao estado de êxtase. Os bons poetas são aqueles dotados do *enthousiasmós* e a estética de seus poemas, seu valor de verdade e seu poder comovedor, está associada à contribuição divina, ainda que os poetas sejam ignorantes em relação ao que cantam. Nesta perspectiva, o termo grego *kalós* possui um sentido relacionado à beleza inerente ao canto dos bons poetas. Segundo Jareski, em *Íon*, Platão parece apontar que belos versos podem ser extraídos de premissas temáticas falsas, o que vai na contramão de toda a tradição grega da inspiração poética, mais precisamente de Homero e Hesíodo, para os quais o arrebatamento divino caracterizava garantia da veracidade de suas obras.

É na condição de inspirados e possuídos que os verdadeiros poetas (*oi agathoi*) surgem na perspectiva socrática, e não como técnicos dotados de independência nas suas composições. Então se em relação à *téchne*, quanto maior a capacidade epistêmica, melhor o resultado final da atividade do perito, ocorre exatamente o oposto na poesia, que será melhor quanto menor for a intervenção humana na composição, e conseqüentemente suas habilidades técnicas. Sócrates aponta a *theía mora* (concessão divina) como responsável pelo limite de atuação do homem, subtraindo deles qualquer participação ativa na formulação dos cantos.

Princípio delimitador por excelência, por *Moirá* deve ser compreendido o lote, o quinhão reservado a todas as coisas, essencial à constituição do mundo, que, no caso presente, corresponde as tarefas atribuídas àqueles que recebem a invocação das musas. (JARESKI, 2010, p. 292)

Cada indivíduo é capaz de lidar apenas com um gênero poético, de acordo com a Musa

que o inspira, embora ele possa não saber falar do assunto que canta. O automatismo poético não lhe permite dissertar sobre o que professa, tal qual os oráculos que repassavam as mensagens a outros, muito embora não coubesse a eles interpretar suas próprias palavras, muito em função do tom enigmático e pouco objetivo das coisas proferidas. Ao contrário dos profetas, contudo, os poetas não são selecionados e estão sujeitos à possessão, independentemente de sua posição social ou suas faculdades intelectuais.

Tais apontamentos são necessários para que lidemos com o texto de Guimarães Rosa, “O recado do morro”, em que alguns desses valores estão contidos nas figuras dos personagens sertanejos e nos quais se percebe uma discussão acerca da condição da poesia e dos poetas. Não se trata, contudo, apenas de representação, mas de um debate em que caracteres de outras estéticas literárias se relacionam e fazem da novela rosiana um quadro que pretende apresentar valores, mas não elevar uns em função de outros, mas de exibir uma profunda reflexão na relação entre autor, obra e leitor.

Tratando já sobre a novela, ela apresenta uma recepção crítica relativamente extensa, mas que ainda possui poucos trabalhos que explorem concepções diferentes das que lidam com leituras alegóricas da representação da nação brasileira, principalmente na figura de Pedro. Entre os trabalhos que ganham destaque na crítica da novela rosiana, o de Ana Maria Machado (1991), sem dúvida, marcou um novo direcionamento na leitura da obra do escritor mineiro. Mais recentemente, Erich Soares (2014) também merece certa atenção, pois concretiza a relação entre a tradição grega e o texto modernista.

O trabalho de Soares (2014) consiste numa teoria da “viagem da voz” que busca, no mito de Eco e Narciso, um embasamento para a correspondência entre os transmissores do recado, também receptores, e na acepção do *enthousiasmós* como determinante na criação poética, dando certa atenção para o músico popular Laudelim Pulgapé que transforma a mensagem desconexa em canção que é apreendida por Pedro que se salva em função da correspondência que faz entre a música entoada e sua situação. Para Soares, cada transmissor verbaliza a mensagem de seu modo particular, mas a apreensão se trata de algo além de apenas escutar o recado, e em Laudelim se transformará no que chama “poema narrado”. A transmissão se daria em forma de eco remetendo ao mito da antiguidade clássica. “A hipótese seria de que, como uma corrente sonora, a voz do morro ecoaria na cadeia de vozes das personagens. Essa relação também se deve a algumas menções a esse fenômeno sonoro desde as primeiras páginas da narrativa” (SOARES, 2014, p. 7).

A relação entre o diálogo *Íon* e “O recado do morro”, em Soares, dá-se, sobretudo, na

metáfora dos anéis de ferro que se enquadraria na relação entre os recadeiros e a força com que o recado se apega a cada um, tornando-se no elo que se fechara na compreensão de Pedro. O entusiasmo está ligado à noção de que em cada um se manifesta um estado de comoção que se parece com o que os poetas sentiriam quando tocados pelo poder das entidades divinas. Daí se tratar, para o crítico, de uma “cadeia de entusiasmo” em transmissão constante e que busca uma forma não desconexa, como as primeiras, que só se concretizará na cantiga de Laudelim.

A problemática da novela rosiana se estende entre a narrativa, mas se manifesta desde o título que carrega, ainda no nível gramatical, certa ambiguidade ainda não destacada pela crítica. Em nenhum momento se pode ter certeza da autoria do recado ser do Morro, embora seja afirmado por Malaquias, ainda que esse seja considerado um marginal da razão, e, por muitos, considerado louco. Ele atribui ao Morro a mensagem que também não temos certeza de se tratar de um recado a Pedro. Malaquias se encontra em ponto elevado quando transmite a todos o que, supostamente, o Morro pretende dizer, tal qual os oráculos que subiam em montes para entrarem no estado de transe e emitirem as enigmáticas profecias aos seus correspondentes. No final da narrativa, tendo o leitor à vista o desfecho que a obra possui, percebemos que o tempo todo o recado do Morro possui o tom profético das mensagens oraculares de outrora. Malaquias, enquanto receptor/transmissor, desvela um paradoxo contido na sua função por recusar qualquer mensagem de mau agouro, embora desempenhe sua atribuição ao emitir em voz alta o que há de ser dito. Mas tal mensagem é destinada a Pê-Boi ou este apenas a atribui à sua condição? A discussão passa pelo sentido da arte e a recepção do público, apresentando uma reflexão autor contida no nível da narrativa. Por ora, tratemos de outros elementos que recorrem ao diálogo platônico e à tradição grega.

Ao tratarmos de Malaquias quando pensamos nos transmissores logo nos vem à mente a imagem do troglodita que é o primeiro de uma cadeia que está fora do que a sociedade pode considerar racional. Entre bobos, loucos ou crianças, cada transmissor se evidencia como personagem excluído e a quem não lhe é atribuído qualquer significado ao discurso. Retomando o diálogo, Sócrates apresenta a Íon sua teoria da possessão divina e a exclusão de qualquer manipulação do homem dentro do processo de produção do poema, sendo apenas marionetes da vontade divina. Isso fica evidente no discurso de Sócrates, quando este afirma:

Sócrates — Parece-me, com efeito, que, com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, e que os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração. É para o demonstrar que a

divindade faz, propositadamente, cantar o mais belo poema lírico pela boca do mais medíocre poeta. (PLATÃO, 1988, p. 55)

A relação entre transmissão e relevância no texto rosiano e no diálogo platônico apresentam-se de forma semelhante, no que diz respeito aos elementos que pronunciam o recado. Mas a possessão não se manifesta tal qual acredita Sócrates entre os elementos da novela. Embora alguns automatizem a transmissão, outros parecem cientes do que é dito, principalmente no caso de Malaquias. Contudo, na figura de Laudelim é que o problema da influência da antiguidade clássica se mostra mais evidente. Laudelim, músico popular que, quando recebe o recado, encontra-se em momento de ócio, se mostra surpreendido e tem um acesso de inspiração que o leva a logo traçar algumas notas em seu violão do que se formará em cantiga a partir do que ouviu do transmissor anterior. Contudo, não é possível tratarmos como algo que está além da influência humana e que encontra no divino sua completa composição.

Dois pontos são relevantes neste momento: o primeiro que, na obra rosiana, o divino não se manifesta como a entidade inspiradora que conduz o poeta a compor a obra artística. Em Guimarães Rosa, a natureza apresenta-se como a matéria que direciona o artista e é a fonte de inspiração, muito em função da importância que um elemento espacial, o Morro, consegue no âmbito da obra; segundo que, ao retomarmos o pensamento de Tiegerstadt, a influência dos deuses, em Homero, é mesclada ao trato humano e ao texto poético, tal qual ocorre em “O recado do morro”. Laudelim se apropria da mensagem que é transmitida e a molda em forma de canção, à maneira dos rapsodos da época, portanto um intermediário entre o poeta, que estaria muito mais relacionado à figura de Malaquias, e o receptor, que não se trata apenas de Pedro, mas de todos que ouviram a canção entoada durante a festa. Daí pensarmos no recado como algo que está além da transmissão limitada a Pedro, tal qual o objeto artístico, do qual o leitor se apropria e aplica conforme sua necessidade e sua condição.

Assim, como em Guimarães Rosa, a construção artística se mantém como uma junção da inspiração com a manipulação, podemos falar em uma prosa homérica no texto rosiano, em que a canção se forma em torno da relação entre natureza e artista, que se desenvolve no trabalho do rapsodo (Laudelim) e chega ao público que assimila este texto e atribui significação. O rapsodo, nesta condição, permeia-se do trabalho do hermeneuta, enquanto intérprete do texto poético. Pulgapé faz essa transição e se vale do recado para compor a canção que será assimilada por Pedro e aplicada ao seu estado de traído. O texto rosiano não resume, contudo, as especificações da estética clássica, passando, com isso, pelas formas românticas de relação

entre homem e natureza, mas este estudo trata especificamente da primeira, sem que ignore a existência de outras formas de arte no texto de Guimarães Rosa, que se preocupou em expor muito além de um ponto de vista, mesclando tudo numa prosa que se mostra rica e com possibilidades que a crítica ainda não pode alcançar.

2.4. A novela como representação da experiência estética

Ao tratarmos das dualidades na novela “O recado do morro”, é possível apontarmos para uma que a crítica ainda não explorou devidamente, tendo em vista que talvez nunca tenha considerado o sentido que tentamos atribuir, numa determinada forma de ler o texto, ao sentido do recado supostamente enviado pelo Morro da Garça. Supostamente pois, como já apontamos, não evidências textuais concretas de que de fato não tenha se formado a mensagem apenas por um delírio do ermitão Malaquias, algumas vezes tratado como louco pelos hábitos e a vida reclusa que escolheu. Nesta perspectiva, também não é possível afirmar categoricamente que é a Pedro que o “recado” é transmitido e a afirmação de Rosa a um dos seus tradutores, Bizarri, de que a obra “O recado do morro” é a estória de uma canção por formar-se, sustenta essa consideração. Mais uma vez, como em outros momentos da novela, nos vemos diante de uma questão sem uma resposta definitiva, mas que promove debates acerca do sentido da obra.

Tratando-se a novela estudada de uma das mais diferentes do ciclo novelesco que compõe, seu final, ora entendido como metafórico, ora como mítico, é dos mais, senão o mais, ambíguos de *Corpo de baile*. “Daí, com medo de crime, esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo por tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais” (ROSA, 1956, v.2, p. 463). O desfecho lembra bastante o final da célebre rapsódia *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945), em que o indígena se torna uma constelação ao ascender aos céus. No caso de Pedro isso se dá por um possível agigantamento que o torna capaz de “pular de estrela em estrela” como um titã, se pensarmos a solução como literal. Transformar-se-ia, também, possivelmente numa constelação se pensarmos numa aproximação da saga de Pedro com as de grandes heróis da antiguidade que tiveram seus feitos eternizados em canções e que inspiraram a nomeação de diversos conjuntos de estrelas da galáxia. Daí a ideia de “canção por formar-se” passaria pela sugestão de que o recado seria, na verdade, a composição de uma rapsódia em homenagem aos feitos do “herói”, já que, à medida que a comitiva guiada pelo enxadeiro transita ao seu destino, a mensagem vai ganhando forma, na boca dos diversos receptores/transmissores e se torna, efetivamente, canção com o

músico/rapsodo (ver tópico anterior sobre a relação entre o artista popular da narrativa e os rapsodos), Laudelim Pulgapé. Contudo, afirmar isso seria já desmistificar a teoria de que o recado é uma mensagem **para** Pedro, transformando-se em uma canção **sobre** Pedro.

A fragilidade das afirmativas consiste na primeira versão do recado, anunciado por Gorgulho como um presságio, algo que anuncia um evento que ainda ocorrerá, ainda que não lhe atribuído um destinatário ou mesmo um motivo de estar sendo transmitido, embora se possa afirmar que, caso se admita a transmissão do recado pelo morro, há, dessa forma um modo de se saber sobre as tramas assassinas de Ivo e dos outros, dada a onipresença do morro, componente do espaço.

A traição de Ivo, evidenciada apenas no final da narrativa, é apenas indiciada durante o texto. Acusado pelos amigos de sempre lhes roubar as namoradas, Pedro, rapaz de aparência bem-feita, é vítima da armação do companheiro com quem achava que fizera as pazes:

As môças tôdas mais gostavam dêle do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dêle, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de mêdo, por êle ser turuna e primão em fôrça, feito um touro ou uma montanha. (ROSA, 1956, v. 2 p. 392)

O narrador deixa evidenciado que Pedro já é marcado pelos outros homens da região pelos problemas que causou em relação as moças, mas que eles nunca fizeram nada a respeito porque tinham medo do tamanho avantajado do enxadeiro. Ainda é lembrada a insatisfação de Ivo e de Dias Nemes que também estará na armação contra Pê-Boi:

Aquêle mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tão seu amigo fora, andava agora com êle 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 êle no vil frio de uma inimizade, capaz de tudo. (ROSA, 1956, v. 2, p. 392)

A inimizade “capaz de tudo” é forte marca do ódio que os outros rapazes nutrem pelo geralista. Cabe a observação de que o narrador apresenta, em boa parte da narrativa, o íntimo de Pedro, revelando seus medos, inseguranças e impressões acerca das coisas ao seu redor. O personagem, então, já reflete sobre determinados fatos, ainda que só se dê conta das consequências no desfecho da narrativa.

Contudo, mesmo que a preocupação de Pedro passe por outros companheiros, é com Ivo que Chã-bergo tem maior proximidade e com quem deseja resolver-se, tendo em vista a amizade que pensa manter com o rapaz:

Tinha medo de ninguém, assim descarecia de fígado ou pêso de cabeça para guardar rancor. Contentava-o ver o Ivo abrir paz; coisa que valia neste mundo era se apagarem as dúvidas e quizílias. Tôda desavença desmanchava o agradável sossêgo simples das coisas, rendia até preguiça pensar em brigar. Nunca desgostara do Ivo, e, quando mesmo, ali era o Ivo o único de sua igualha, a próprio, e a gente sentia falta de algum companheiro, para se entreter presença de conversa; do contrário a viagem ficava aborrecida. (ROSA, 1956, v. 2, p. 393)

Crônico (apelido dado a Ivo pelo fato de que toda a ideia com a qual cismava, ele estava sempre determinado a resolver), ciente dos sentimentos de Pedro, começa a dissimular as pazes. Sem dúvida, a premissa da relação entre Pedro e Ivo lembra bastante aquela que encontramos em Otelo (~1603), de William Shakespeare (1564-1616), entre Iago e Otelo, ao menos no que diz respeito ao ódio e a armadilha que os antagonistas exercem. As semelhanças passam, inclusive, na cor dos personagens, sendo o personagem de Guimarães Rosa descrito como “forro”, um trabalhador livre, e o do dramaturgo inglês um mouro, além de ambos possuírem alguma de vantagem sobre os farsantes: um é extremamente forte e outro um habilidoso general veneziano. Ambos, Ivo e Iago, utilizam da dissimulação como principal arma para acabarem com seus inimigos.

Ivo, por outro lado, não age sozinho pois não foi o único que se sentiu lesado pelo enxadeiro. Daí a investida com outros seis personagens na tentativa fracassada de assassinar Pê-Boi. Entretanto, talvez a situação fosse bastante diferente se o “gigante” não percebesse o perigo que o cercava. Como tratamos há pouco, a crítica, em geral, atribui a salvação ao recado enviado pelo morro à Pedro. Já exploramos a pluralidade significativa que o próprio título da narrativa carrega e que, portanto, ainda não deixa claro que a novela trata de uma mensagem a ser entregue. Com isso, abre-se margem para a discussão sobre a validade da afirmação difundida da crítica e a hipótese de que, talvez, a salvação de Pedro resulte da compreensão e aplicação de um texto artístico constituído pela inspiração que se iniciou nos delírios de um ermitão. Evidentemente que não pretendemos, com isso, atribuir qualquer verdade ao exposto, mas suscitar, como é a proposta deste trabalho, o debate sobre as múltiplas possibilidades que o autor trabalhou no seu texto, inclusive a da novela como um sucinto estudo acerca da experiência estética, assim como o papel da arte na vida humana.

Falamos anteriormente acerca da relação entre a novela e as formas clássicas de compreensão da arte e do papel do poeta, bem como a importância da musicalização de determinados textos com estratégia de memorização e da consistência da forma. Em “O recado do morro”, após transitar por diversos receptores/transmissores, a mensagem se torna música

com o artista popular Laudelim Pulgapé. Não pode passar despercebido o nome do músico, conforme sugerido por Ana Maria Machado (1976), que tanto faz referência aos sinos da igreja, ou ao som das cordas do violão quando dedilhadas, quanto recorre a forma latina *laudare*, louvar, como que expressando a importância da mensagem e da sua forma musical para a compreensão que Pedro necessita. Pulgapé pode ser visto como uma referência ao inseto de altos saltos, um pouco como Pedro realiza ao final da narrativa ao pular de estrela em estrela, ainda saindo do seu elemento natural, a terra; Pedro, pedra, Orósio da forma latina *Orus*, para ir ao elemento do ar.

Quanto a Laudelim, sua arte depende, sobretudo, de um estado de inspiração. Descrito como um rapaz de uma tristeza sem razão, é só com o contato com a mensagem que encontra o tema de uma nova canção:

Com o Laudelim, se podia fácil conversar, êle entendia o mexe-mexe e o simples dos assuntos, sem precisão de um muito se explicar; e em tudo êle completava uma simpatia. O violão estava mesmo ali à mão, no botequim. Daí que o Laudelim também usava cisminha de tristeza, que era uma tristeza leviana, diversa das de todos, uma tristeza sem razão certa, que nem doença pegada ou chão para a sombra de sua alegria. (ROSA, 1956, p. 442)

— “Vamos chegando, Pulgapé...” — chamou Pedro Orósio. Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. Cá que não se esperava, êle propunha assim dêsse esquisitos. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, êle entreparou, asseado, pé no ar. — “Isso é importante!” — disse. (ROSA, 1956, p. 445)

Transmita por Coletor, a mensagem encontra seu último transmissor, mas não o último destinatário, pois a canção será ouvida na festa não apenas por Pedro, mas por outros convidados, incluindo alguns dos membros da comitiva. Ao ser recebida ou percebida, quem sabe, por Laudelim, a cantiga, então, deixa de figurar apenas entre os “não escravos do intelecto”, como descreveu Rosa ao seu tradutor italiano, e é, enfim, nas mãos de um artista, palavra também utilizada pelo escritor mineiro, que chegará à forma final.

Chegamos ao momento em que Pedro escuta a composição do músico popular. O enxadeiro ainda não se dá conta da relação entre a canção e a situação de perigo em que se encontra. Dois elementos, contudo, são importantes para que, enfim, Pedro manifeste a compreensão do atentado contra si. Falaremos deles depois. Mas alguma desconfiança já desponta no íntimo de Pê-Boi ao se deparar com algumas atitudes de Ivo, que dissimulou as pazes durante toda a narrativa:

Mas, por umas três vezes, Pedro Orósio se encontrou com o Ivo Crônico, que

vagueava. Até, sem querer mau juízo, mas parecia que o Ivo tomava conta. Sujo dêsse ciúme, causa das môças, azangando. Ainda bem, que agora estavam reavindados, em alegres falas. Mesmo o Hélio Nemes, que tinha sido o mais picado de todos. O Nemes, dito um dunga, felão de mau. Amém, mêdo, ah, isso, e de ninguém, êle Pê nunca sentira! Bastava se ver, pra saber. (ROSA, 1956, p. 447)

Talvez isso ateste para uma não total ignorância de Pedro aos fragmentos do recado que se manifestam durante a viagem. Mas o ponto determinante para a compreensão se dá na musicalização da mensagem. Na carta ao seu tradutor, Rosa já observa que a Pedro, só é possível entender a situação em que se encontrava, pela forma que o recado adquiriu nas mãos de um artista:

E a canção, o “recado”, opera, afinal, funciona. Mas, Pedro Orósio — que sempre, de todas as vezes, estivera presente, mas surdo e sem compreensão, nos momentos em que cada elo se ligava, só consegue perceber e receber a revelação (ou profecia, ou aviso), quando sob a forma de obra de arte. E mesmo quando ele próprio se entusiasma (V. etimologia: en-theos) pela canção, e canta-a. (ROSA, 2003, p. 92-93)

Guimarães Rosa não deixa claro do que se trata a mensagem. A própria qualidade de “recado” é posta em dúvida quando a palavra é posta entre aspas pelo autor. No fim da citação ele ainda evidencia outras classificações como “revelação”, “profecia” ou “aviso”. Tratamos sobre a proximidade das revelações dos oráculos nos montes, como descrito na mitologia grega com a emissão de Gorgulho, num estado semelhante, em que declara a mensagem que reconhece não se tratar de algo para si. Essa é uma das leituras possíveis sobre o texto que Guimarães Rosa também não esclareceu do que se trata evidentemente. O escritor mineiro ainda utiliza o termo “aviso”, como se, de fato, o morro, ou Gorgulho, tentasse alertar Pedro sobre o perigo. A expressão “revelação” nos abre o espaço para tratar da experiência estética como uma forma de interpretar a relação de Pedro Orósio com a mensagem.

Rosa alerta-nos para os dois pontos essenciais que tornaram possíveis a compreensão por parte de Pedro. Um está contido na expressão “entusiasma-se”, tratando-se do estado em que o enxadeiro se encontra ao beber alguns copos de bebida, além de inebriar-se com a própria música, como declara o narrador: “Mas o Ivo segurou-o pelo paletó: que tal coisa não fizesse, que ficasse! Ah, não por isso, que até estava gostando apaixonado dessa cantiga, ela era de referver. Os belos entusiasmos!” (ROSA, 1956, p. 455). Impedido por Ivo de deixar o local, Pedro vai repassando cada momento da canção, refletindo acerca do rei e da tribulação em que se encontra, lutando contra os traidores.

O estado de excitação de Pedro contribui para outro ponto importante na compreensão, segundo o próprio Guimarães Rosa explica, a repetição, proveniente, claro, da memorização da cantiga entoada por Laudelim. Tratamos da importância da memorização para a compreensão para os pensadores clássicos, sobretudo os gregos, e aqui, mais uma vez, manifesta-se a importância do exercício de repetição feito por Pedro.

Entrementes, ia cantando. Mal e mal, tinha aprendido uns pés-de-verso, aquela cantiga do Rei não saía do raso de sua idéia. Canta que canta, até o Ivo também, de falsete. E o Veneriano, que tinha bom ouvido, acompanhava, segundando. Era bonito, era bom. Pulgapé devia de ter vindo. Ao que se podia arejar, cabeça e o corpo ganhando em levezas. Gostava daquela música. Gostava de viver. (ROSA, 1956, p. 458)

Procuramos realizar uma leitura que busque a compreensão da forma com que Pedro entende o recado e tem uma “revelação” da traição empreendida por Ivo e outros companheiros. Conforme tratamos no capítulo reservado à teoria, o estudo de Jauß mostra-se pertinente para entendermos a experiência estética, e o modo como um receptor, diante da obra de arte, reage e responde de acordo com as fases descritas pelo teórico alemão.

Ao lidar com a canção, recebê-la, segundo a teoria de Jauß, Pedro se utiliza da composição como se fosse o próprio autor, atribuindo a ela suas próprias convicções e compreendendo seu lugar no mundo, participando, passivamente, da construção da poesia cantada por Laudelim. Aqueles momentos em que se sente, ainda que inicialmente, ameaçado, e a forma como não se sente parte do universo científico em qual se envolveu, ciente da sua simplicidade, são transformadas pelo momento de inebriação em que a obra se torna parte do seu próprio entendimento.

Na *aisthesis*, a sensibilidade, o prazer sensível, é a forma de recepção vinculada a recepção imediata de uma obra de arte. Pedro se sente extasiado com a canção de Laudelim de tal feita que, enquanto caminha ao lado de Ivo e dos outros traidores, vai repetindo e admirando a composição de Pulgapé. A *aisthesis* é descrita por Jauß como “experiência estética receptiva básica” (JAUß, 1979, p. 80), tornando-se uma espécie de contemplação desinteressada.

É na *katharsis* que a compreensão do perigo em que Pedro se encontra realmente fica completa. É o momento em que a afeição de Pedro à canção o faz refletir e mudar sua perspectiva inicialmente favorável em relação a Ivo, com quem pensava as coisas estarem resolvidas. Jauß afirma que a *katharsis*

Corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social — i.e., servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação —, quanto à

determinação ideal de toda a arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a libertação estética de sua capacidade de julgar. (JAUB, 1979, p. 81)

Portanto em “O recado do morro”, Pedro utiliza-se de uma canção que altera sua visão acerca do mundo. Ele é capaz de julgar uma situação em que sua segurança esteve em risco, ainda que achasse que isso não fosse possível. Salvou-se, na obra, ao derrotar os seus inimigos na medida em que compreendeu que aquela mensagem, de alguma forma, tinha relação consigo, num momento de “revelação”. A grande jogada do autor é nunca nos revelar o que seria o misterioso texto do qual Laudelim se apropria.

Tratamos nesta leitura de uma perspectiva em que o recado, supostamente enviado pelo morro, pode, na verdade, não se tratar de um texto dirigido a uma só pessoa, mas um elemento que se tornou uma obra de arte e que foi assimilado por Pedro de tal sorte que o enxadeiro participa de um processo de experiência estética. De forma geral, o que temos pretendido com este trabalho e com esta leitura, é procurar na novela rosiana um épico estudo literário e artístico em que múltiplas formas de arte e de fazer criativo se encontram e se mesclam compondo o mosaico pretendido pelo autor, que utiliza a própria literatura para problematizar diversas questões referentes à arte e ao homem.

3. “O RECADO DO MORRO”: RECEPÇÃO CRÍTICA

Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor — relação esta que pode ser entendida tanto como aquela da comunicação (informação) com o receptor quanto como uma relação de pergunta e resposta —, há de ser possível, no âmbito de uma história da literatura, embasar nessa mesma relação o nexo entre as obras literárias. E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (JAUB, 1994, p. 23)

Seguindo o modelo estético-recepcional proposto por Jauß, reservamos o terceiro capítulo para a exposição de alguns textos importantes ao longo do processo de recepção de “O recado do morro”. Embora possua uma recepção crítica extensa, precisamos separar alguns que consideramos importantes para ajudar na compreensão da obra, ou mesmo que apresentam alguns aspectos dissonantes, porque é também nessa relação que chegamos a determinadas interpretações da novela. Com isso, textos como o de Maurice Capovilla (1964) e Bento Prado Jr. (1968), mesmo que importantes para os estudiosos da obra, não são analisados nesta dissertação, embora nos sirvam para compreender um pouco mais da obra. O capítulo é subdividido em três partes em que dois textos em cada são analisados e feitos alguns paralelos com a nossa própria proposta interpretativa. A primeira parte versa sobre o mítico na recepção da novela, apresentando duas vertentes diferentes com alguns pontos em comum, que nos ajudam a entender como o estudo dos nomes na novela ou a associação com alguns dos mitos gregos estão expostos no texto rosiano. Adiantamos que alguns aspectos diferem bastante da nossa proposta, conquanto isso não desmereça os estudos apresentados, apenas enriquece o estudo da obra e reflete a ideia de pluralidade que também apresentamos. A segunda divisão apresenta uma visão acerca da natureza e da função de Guimarães enquanto expositor das representações espaciais do universo sertanejo, sendo comparado seja com os pintores de paisagem de séculos passados ou com cartógrafos da antiguidade, por mostrar uma visão ideal dos locais que procurou registrar. Já a terceira divisão fornece alguns dos modelos pelo qual a obra foi pensada como uma alegoria. Sabemos das descrições de Pedro enquanto um gigante e

da relação que mantém com personagens como Alquiste e frei Sinfrão, o que é importante no ponto de vista de Zilberman, por exemplo, que pensa estas relações como representação do atraso no desenvolvimento da nação, devorada, aos poucos, pelo tempo (Ivo Crônico), mas que possui a grandeza necessária para se reerguer.

3.1. O estudo do mítico

Diversos são os aspectos explorados pela crítica de Guimarães Rosa em relação a “O recado do morro” e, inevitavelmente, alguns foram reforçados ao longo do tempo por outros estudiosos que contribuíram para a evolução dos elementos abordados, seja apontando pontos que passaram despercebidos pelos outros pesquisadores, seja repetindo as ideias dos antecessores, de forma a deixar que sua importância não resida no esquecimento. O próprio processo do método estético-recepcional de Jauss que, muitas vezes, temos levantado nesta dissertação, quanto à seletividade das leituras críticas, postula acerca das constantes hermenêuticas, os elementos que mais aparecem nos estudos sobre determinada obra, sendo assim, importantes para compreendermos o desenvolvimento dos textos escritos que procuram dar conta da interpretação, neste caso, da novela do autor mineiro.

São muitas, também, as constantes encontradas na crítica rosiana sobre o texto do volume *Corpo de baile*, as quais podemos destacar, por exemplo, estudos que trataram o espaço na narrativa. Este é um dos pontos mais explorados por Guimarães Rosa na narrativa, sendo, inclusive, por nós abordados no segundo capítulo em que procuramos ressaltar a relação mantida entre o espaço rosiano sertanejo e textos de viajantes naturalistas, ainda que a crítica já tenha se manifestado a respeito dessa proximidade, contudo, como ressaltamos, sem, necessariamente, detalhar os aspectos que reforçam essa teoria da forma como trabalhamos. Vale destacar que não afirmamos aqui, categoricamente, que descobrimos algo excepcional que mudará o rumo dos estudos rosianos, mas que, com base nos estudos já levantados, avançamos, ainda que um pouco, numa exposição mais sistemática dessa comparação que há entre o escritor mineiro e a exploração europeia nas terras sertanejas num passado relativamente próximo, como a feita por Peter Lund.

O espaço, também, inspirou o estudo de aspectos que transcendem o âmbito literário, o que resultou, no caso da pesquisa de Carlos Ribeiro (2007), num minucioso trabalho em que foram expostos elementos das paragens visitadas pelos personagens que continham bases geográficas sólidas das quais se apropriou Guimarães Rosa para montar um palco dos conflitos

humanos com aspectos locais, sem que isso possua qualquer conotação que diminua o conteúdo universal contido na obra. O texto, publicado em revista especializada no campo geográfico, apresenta-se como uma descrição do cenário natural onde se desenrola a trama, propondo-se, curiosamente, no fim, formular um roteiro para quem deseja refazer o caminho percorrido. Dessa forma, o tecnicismo da linguagem apropriada a este tipo de pesquisa é apreciado ao longo do estudo e demonstra o interesse das muitas áreas do conhecimento pelo trabalho rosiano, marcada, também, pelo pluralismo próprio de um escritor que se interessou por variados assuntos e reproduziu boa parte desse conhecimento na sua literatura.

Contudo, ainda que o espaço finque raízes no real, propiciando as ferramentas necessárias para um estudo geográfico, ao longo da narrativa, assim como há uma transformação nos personagens, o espaço, de certa forma, também se altera. As descrições científicas vão dando espaço a localidades fictícias, mais precisamente, fazendas que fazem vez de uma representação do Olimpo em que cada “casa” é regida por um representante dos deuses antigos, com uma nomenclatura singular que o caracteriza. Justamente nesse aspecto que surge o esclarecedor texto de Ana Maria Machado (1991), “Em nome do homem”, contido na sua tese publicada com título *Recado do nome*, sobre o qual já podemos comentar, mas que só agora daremos uma atenção mais precisa devido à sua importância nos estudos rosianos e que seria replicado, algumas vezes, por outros nomes da crítica de Guimarães Rosa.

O trabalho, como o subtítulo aponta, propõe uma interpretação de algumas obras do escritor mineiro à luz do nome de seus personagens. Não é mistério que esse é um aspecto que o autor modernista trabalhou incessantemente em sua literatura de forma que poucos personagens foram intitulados ao acaso, ou mesmo alguns receberam seus nomes pela forma como soavam, tendo em vista que esse, também, era um ponto apreciado por Guimarães Rosa. É com essa premissa que a pesquisadora formulou sua tese que procurou dar conta da representatividade que os nomes carregam nos textos de Rosa. Destacamos, por um fim a essa altura bem claro, a parte que coube ao estudo da novela “O recado do morro”, embora já tenhamos nos referidos justamente a esse trabalho quando precisamos tratar de Laudelim e de seu nome, como os outros, deveras representativo. Aqui focaremos, como indicamos mais acima, em nomes que mantenham certa relação com os deuses olímpicos, ainda que, em “O recado do morro”, estes sejam, na maioria dos casos, caracterizados pelas suas contrapartes romanas, tendo em vista a relação planetária que se costuma fazer e que, inclusive, é referenciada pelo próprio autor ao seu tradutor italiano, o que, possivelmente, serviu como bússola para os que se propuseram a este tipo de análise. A esclarecedora forma como Machado

encerra o capítulo reservado ao “O recado do morro”, também demonstra que ela esteve atenta a relação e foi um pouco além da formada por Guimarães Rosa, apontando, dentro do sistema de significação, os fazendeiros, os companheiros destes, o dia em que foram visitados pelos viajantes, o deus que eles representam, as influências (baseadas nos seus comportamentos e nos seus respectivos representados), os astros (relação com o sistema planetário) e os acontecimentos (numa relação que se faz entre a estadia dos personagens nas fazendas e ações que estão de acordo com o item das influências. Exemplo: Pedro “principiou namoro na fazenda de Dona Vininha, que representa Vênus e cuja influência é o Amor). O caminho percorrido por Pedro, então, seria como uma viagem pelo Olimpo, ele próprio, também, parte desse mundo mítico. Sobre isso, é importante lembrar sobre o que já abordamos sobre a narrativa e seu final extremamente plural.

Falamos outrora acerca de como o título abre as possibilidades de interpretação da própria obra e de como o recado transmitido carrega a ambiguidade de ser uma profecia ou uma canção que se forma sobre um herói, Pedro, que teria morrido no fim da narrativa, embora ambas façam referência à Grécia Antiga, seja por intermédio oracular ou pela cultura dos rapsodos, cujos poemas cantavam os feitos heroicos eternizados em suas palavras. No caso desta, poderíamos falar num final mítico, que trata de contar a estória da formação de uma constelação formada pelo enxadeiro. Mais do que isso, ainda carregando o paralelo da novela com o Olimpo e com os deuses, na perspectiva de Ana Maria Machado, que opta pela saída mítica, o generalista carregaria relação com Orion, também componente de uma constelação:

Com as largas passadas de Pedro Orósio, lá vai a Terra abrir-se pelos espaços infinitos. Ao mesmo tempo, saindo do signo Touro, uma nova constelação persegue as sete estrelas das Plêiades, exatamente como Orion, antepassado de Orósio, como ele pastor, passou para o céu pela força do amor a ousar desafiar o poder dos deuses. (MACHADO, 1976, p. 114)

A autora faz um paralelo entre o mito de Orion e a estória de Pedro, ambos guiados pelo signo do amor, tendo em vista que aquele, segundo a mitologia, apaixonou-se por Ártemis, deusa da caça, enquanto este é descrito como “namorador” e que, por isso, costumava roubar as namoradas dos companheiros, fato que se tornará um dos motivos por ser vítima da traição dos outros. Além, é claro, da descrição de Pedro como um “gigante”, por seu tamanho avantajado, enquanto Orion, um verdadeiro gigante caçador, também sofreu as consequências do amor, quando Apolo, ao prezar pela virgindade de sua irmã, tramou contra a vida do apaixonado gigante. É importante dizer, também, que a estória de Pedro se inicia, em relação

às fazendas, exatamente na de Apolinário, cuja representação remete justamente ao irmão de Ártemis.

Outros signos também figuram na imagem de Pedro. A autora, ao lidar com a análise do nome, levanta, ainda, outro aspecto da mitologia grega e ainda da mitologia cristã, que, também, é constante na novela, sobretudo no próprio recado, em que os elementos fazem diversas referências ao novo e ao velho testamento. Mas, ainda sobre a mitologia grega, os apelidos de Pedro também marcam seu papel na narrativa sobre esta perspectiva. *Pê-boi*, segundo a autora, reitera sua relação com a terra, que está contida em Orósio, *orus*, e com o gado, que Pedro, sem dúvida, costumava tanger, assim como faz com os burros da comitiva. O tema, segundo Machado, é recorrente, sendo marcado pelo narrador ao longo do texto. O signo do touro junta-se aos outros já evidenciados pela pesquisadora: “Ele é pedra, a montanha, o touro humano, o gigante filho da Terra. E é a ele que o recado se destina, como logo irá compreender” (MACHADO, 1976, p. 112).

Acerca da *pedra*, a autora abre a interpretação, também, para a mitologia cristã, principalmente sobre o mito da fundação da igreja, tomando das palavras de Cristo para o apóstolo Pedro, que também era pedra e sobre o qual Jesus prometeu edificar a igreja. “Pedro também é o mundo cristão que chega para dominar o mundo pagão da Antiguidade, com seus deuses do Olimpo. É a Pedro que os profetas falam. E a canção que conta o recado lhe falo [sic] da terra, “de profundos”, como se fosse um salmo” (MACHADO, 1976, p. 113). Embora a autora faça um paralelo entre o papel de ambos os “Pedros”, que lutam contra uma Antiguidade, é importante apontar que o final da narrativa rosiana marca, de certa forma, um reforço aos valores antigos, se pensado como um relato das andanças e feitos do herói Pedro Orósio, que se transforma em constelação, exatamente como funcionava no mundo dos adoradores dos deuses pagãos. Talvez a figura de Pedro como herói possa ser, até certo ponto, contestada, se tomarmos como parâmetro os padrões formais do elemento. Contudo, evidentemente que, numa escala bem menor, algumas das “aventuras” do personagem nos fazem lembrar as vividas por Ulisses na célebre Odisseia (c. VIII a. C.), em que o autor lidou com ameaças, enfrentou a fúria de deuses e se relacionou com Calipso, ainda que suas diversas peripécias não o deixassem esquecer seu maior objetivo: a volta para casa. Pedro também sente saudades de seus gerais, o que é ressaltado em todo momento pelo narrador e, no fim, consegue, ao pular de estrela em estrela de volta para sua terra.

A fórmula da Antiguidade, com isso, não é em nenhum momento abandonada, ainda que se possa falar, também, na presença do Cristianismo. Mas essa é uma marca sempre

trabalhada por Guimarães Rosa nas suas narrativas, reforçando sempre os valores hierárquicos do povo daquela região, cujo catolicismo é predominante. As festas, como uma certa tradição das cidades do interior, são geralmente precedidas por uma missa, celebrada na igreja local. Isso ocorre também em “Uma estória de amor”, outra novela do volume *Corpo de baile*. Nossa leitura acerca da crítica de Ana Maria Machado, vale dizer, está vinculada ao que já foi exposto ao longo deste trabalho, em que o texto, enquanto, também, um grande estudo acerca da arte, vincula elementos das diversas formas de pensamento, desde a Antiguidade até o contemporâneo, num grande quadro em que são vislumbrados milênios de expressões culturais, filosóficas e artísticas. Reduzir o final da narrativa de Guimarães Rosa ao confronto entre duas vertentes opostas, ou nem tanto, seria desconstruir o que achamos entre os aspectos mais importantes encontrados na obra e que estão de acordo com o próprio pensamento do autor, cujas leituras o muniram de um material plural que está refletido em todas as suas narrativas.

O trabalho de Machado, por outro lado, apresenta-nos uma versão bem diversificada dos mitos que circulam na novela “O recado do morro”. De fato, a narrativa, que, insistimos, talvez ainda seja pouco explorada nessa profundidade, é plural e, aos poucos, introduz e representa diversos mitos e, não sem motivo, grande parte da crítica optou por esse caminho. Estudiosos, como Regina Zilberman (2006) e Ana Cristina Alves (2013), utilizaram a autora para compor seus textos, embora tenham optado por caminhos um pouco diferentes. Ainda falaremos sobre a perspectiva alegórica que figura na crítica rosiana, pela qual Zilberman, por exemplo, encaminha seu pensamento. Sem dúvida, Machado figura entre os estudos mais importantes sobre “O recado do morro” e por muito tempo foi um Norte que guiou os pesquisadores.

Outras formas de encontrar o mítico na novela também foram surgindo e outros mitos encontrados na superfície do texto rosiano. Mais recentemente, Erich Soares (2014), em seu artigo intitulado “A viagem da voz em ‘O recado do morro’, de Guimarães Rosa”, foi além dos mitos frequentemente captados na obra rosiana e buscou no mito de Eco e Narciso uma forma de não apenas trabalhar com a representatividade desses aspectos da mitologia grega, mas formular uma hipótese para a forma como a voz, ou o recado, também viaja com a comitiva a partir do momento em que Malaquias, seu primeiro transmissor, apresenta, como num delírio, o recado supostamente enviado pelo morro. O texto *Íon*, de Platão, também aparece para sustentar a noção de *enthousiasmós* da qual o autor se apropria para falar da transmissão. A crítica torna-se, para nós, importante, na medida em que, ao tratar do mito, foge das fórmulas já cristalizadas exploradas pela crítica que leu a obra nesta perspectiva.

Não é de se estranhar que Soares recorra a um dos mais célebres críticos de Guimarães Rosa, Benedito Nunes, que estudou diversas obras do ator, sobretudo numa perspectiva filosófica, desde temas como o amor ao tema da viagem, elemento determinante nos textos rosianos, com uma atenção a “Cara-de-Bronze”, também de *Corpo de baile*, em que o vaqueiro Grivo, retratado ainda como criança em “Campo Geral”, sai em busca de algo que seu patrão encomenda como forma de tentar entender determinadas coisas do mundo, mais precisamente com o auxílio da palavra. *Grande sertão: veredas* também figura no trabalho de Nunes, “A viagem do Grivo” (1976). No famoso romance, a viagem também aparece com grande destaque na saga do jagunço Riobaldo, que narra suas experiências de quando jovem ainda na vida violenta que seguiu durante boa parte de sua trajetória cercada de misticismo e dúvidas.

É com o objetivo de buscar na viagem um elemento que explica a mudança nos personagens, porque para Benedito Nunes essa é uma forma de mudança, uma travessia, que Soares abre o texto em que estuda “O recado do morro”, e embora a novela não circule muito no texto do ensaísta paraense é presumível que o que foi dito acerca dos outros textos se apliquem bastante à estória de Pedro Orósio, pois é com uma viagem empreendida pelo europeu Alquiste que a narrativa ganha forma e transformará a vida dos integrantes da comitiva. Ao intitular seu artigo, Soares, consciente do papel do recado no texto, logo assumiu que os personagens não são os únicos que percorrem um caminho durante a novela. Isso porque é evidente que o recado, como voz, segundo o crítico, também se desloca no tempo e no espaço da narrativa. Isso estará de acordo com o nosso entendimento do recado, que, de acordo com uma das perspectivas que expomos nesta dissertação, também se eterniza como canção para que a saga de Pedro se torne eterna.

Quanto ao que Nunes afirma e que Soares retoma, os “lances aleatórios” que podem ser manifestações da Providência, trabalhamos com tal entendimento quando tratamos da inspiração divina, que pode se manifestar sob algumas formas em “O recado do morro”, a exemplo da mensagem para além do delírio de um ermitão, possuído num monte por forças inexplicáveis (embora isso apresente problemas, pois o mesmo se encontra totalmente consciente quando transmite a mensagem).

No fim, Soares acaba por tomar do postulado de Nunes de que o viajante também é a viagem, um objeto e sujeito da travessia. Com isso, Soares faz uma observação que servirá de base para sua análise da obra:

O conto “O recado do morro”, publicado em *No Urubuquaquá, no Pinhém*, ocupa um lugar que merece destaque, na medida em que agrega, a um só

tempo, três viagens: uma de caráter espacial (pelas terras de Minas Gerais); uma de caráter linguístico (que trata da formação de um recado enviado por uma entidade que integra esse espaço, o Morro da Garça); e uma terceira, que se alia ao universo da transmissão oral, ou melhor, aos trânsitos de sentido que se ligam às reverberações da *voz*. (SOARES, 2014, p. 2)

Um dado importante da citação é a tomada de opinião do autor, em que já admite que o morro é o emissor da mensagem, algo que temos evitado ao longo deste trabalho, que toma das perspectivas plurais para lidar com a obra. Já nos debruçamos na questão em alguns momentos, mas também não classificamos qualquer posicionamento como certo ou errado, apenas como opiniões que enriquecem o estudo da obra.

Outro dado que merece atenção é a terceira forma de viagem que o autor considera, pois é exatamente o que evidencia ao longo de seu estudo ao tratar de uma voz que reverbera pelos personagens, inicialmente caótica e que é alterada pelos receptores a sua maneira, de acordo com o autor. Talvez neste ponto possamos questionar se os personagens possuem alguma ciência da mensagem que recebem e transmitem. Caso contrário, é difícil falar em uma reelaboração consciente do texto, ainda que eles marquem características dos próprios personagens.

O autor não deixa de referenciar aos estudos clássicos em que a cosmologia é fortemente associada ao texto, conforme o próprio autor já manifestou nas cartas ao seu tradutor, Bizzarri, e que foi explorado por Machado, conforme expomos mais acima. Ele ainda fala acerca dos estudos que procuraram dar conta da viagem do recado, usando de exemplo o texto de Adélia Meneses (2010), que acaba por enobrecer, também, o papel da arte, ao afirmar que é grande o salto da mensagem quando musicalizada por Laudelim.

Como já afirmamos, Soares caminha por outras veredas ao lidar com mitos que não figuraram na crítica, como é o caso do mito de Narciso e de Eco, o que será importante para o postulado geral do autor da viagem da voz. “Em outros termos, o objetivo é escutar na transmissão do recado uma dinâmica mais propriamente vocal, questão já indiciada pela crítica” (SOARES, 2014, p. 4). O caso da transmissão, para Soares, contém raízes bakhtinianas, pois apresenta elementos que correspondem ao pensamento do linguista, pois, através das interações sociais entre os personagens é que as mensagens se transformam, carregando, também, traços das personalidades de seus transmissores.

A proximidade de Gorgulho com a terra é tomada pelo autor como ponto determinante na condição de primeiro receptor da mensagem, pois sua condição mais selvagem, segundo Soares que bebe na fonte de Prado Jr. (2000), o capacitaria a ouvir uma mensagem que se origina de um elemento tão incomum, componente da paisagem sertaneja, com a qual o

personagem mantém uma estreita relação. Daí o autor classificar a capacidade de Gorgulho como uma “fina sensibilidade para escutar a voz silenciosa do Morro da Garça” (SOARES, 2014, p. 5).

O que chama atenção na construção feita pelo autor é dar uma explicação para o motivo de Gorgulho captar a mensagem “silenciosa”, portanto inaudível para os personagens que não possuem as mesmas características do ermitão. Isso em partes porque seu estudo prescinde, necessariamente, de uma interação social entre os transmissores. Uma mensagem que surge do “nada”, ou melhor, do silêncio do morro, precisa de uma explicação tão sobrenatural quanto a suposta emissão de uma mensagem partindo de um elemento como uma montanha, mas que ainda possua uma certa coerência, nesse caso pela relação estrita que o recluso velho possui com cavernas e a paisagem.

A explicação ainda vai um pouco além quando o crítico passa pensar na forma como o recado precisa de um elemento vocal para ter forma

Vale sublinhar essa imagem de Gorgulho que levanta o nariz, expondo o queixo e, pode-se imaginar, a garganta, como um “aparelho de escuta”. Essa inusitada imagem leva à hipótese de que essa “escuta” se daria menos por via da orelha esquerda de um personagem que “escutava reduzido” (ROSA, 2001, p. 41), mas sobretudo por uma espécie de reverberação da voz do morro na voz do Gorgulho, como se o morro fizesse ecoar seu grito silencioso num “aparelho de escuta” que nada mais é que uma extensão do aparelho vocal. (SOARES, 2014, p. 6)

Segundo o autor, é como se a voz de Gorgulho fosse, na verdade, a voz do morro, que precisa de um aparelho vocal para transmitir sua mensagem. Essa é a introdução para o mito de Eco, que trata da reverberação de uma voz em outra voz, ainda na linha de pensamento de Soares. “A hipótese seria de que, como uma corrente sonora, a voz do morro ecoaria na cadeia de vozes das personagens” (SOARES, 2014, p. 7). Temos, então, a principal proposição do autor, que entende o recado como um elemento que reverbera na voz de cada um de seus transmissores. Talvez o grande problema seja, justamente, pensar que uma outra voz toma espaço no corpo de cada transmissor, pois, dessa forma, estaríamos sujeitos ao pensamento de que não há, com isso, autonomia dos receptores ao reelaborarem a mensagem. Pelo menos no que diz respeito a Laudelim, é difícil pensar que um artista, ainda que popular, não tenha controle sobre sua composição e, com isso, recairíamos novamente no problema da inspiração ou do trato artístico. Como dissemos, e continuamos a afirmar, não tomamos partido nessas aparentes polarizações, pois pensamos no gênio criativo rosiano como um problematizador de questões imanentes à arte.

As citações da obra, no que diz respeito às capacidades de emissão de eco das paragens, são tomadas pelo autor como forma de reforçar sua teoria. São inúmeras as referências durante a novela dessa capacidade, encontradas, inclusive, em aspectos externos a descrição das paisagens, como, por exemplo, o eco dos brados de Pedro Orósio, cuja coincidência do número de cadeias sonoras representadas pelo autor coincide com o número de transmissores: sete.

Primeiramente, é no mínimo curioso perceber que o brado de Pê-Boi compõe-se de uma cadeia sonora, ela mesma ecoante, de sete “ês” — E-ê-ê-ê-ê-eh — que termina se dirigindo ao “morro”; significativamente, ao ser proferida na voz de Pê-boi, essa cadeia termina ambigualmente por afirmar, em primeira pessoa, eu “morro”. Teríamos, nessa perfeita síntese vocal pontilhada no texto rosiano, um elemento antecipatório — aliás, bem ao gosto de Guimarães Rosa — da própria viagem do recado pelos sete recadeiros e de seu conteúdo. Sem saber, Pê-Boi anuncia, ele mesmo, o destino de morte que lhe é tramado. (SOARES, 2014, p. 7)

Talvez, para além de apenas anunciar a trama, o autor possa indiciar que, ao final da narrativa, Pedro padeceria, ainda que tenha derrotado seus inimigos. Também já expomos os diversos pontos de vistas em que o fim do texto pode ser compreendido, inclusive de uma morte metaforizada.

Após uma rápida exposição do mito de Eco, em que a ninfa, castigada por Juno, só poderia repetir as últimas palavras de qualquer coisa que alguém lhe dissesse, o autor volta atrás e pensa na transmissão do recado, na voz dos outros recadeiros, como algo além do eco, por não ser mera repetição. Esse seria o maior ganho dentro da narrativa, uma transformação criativa constitutiva do humano. O autor, então, toma do mito para contrariá-lo, ou pelo menos afirmar que o texto rosiano vai além de uma mera reprodução de aspectos do mundo antigo em sua obra. Esse é um trato diferente na abordagem do mito na novela, pois, ainda que de forma velada, nos mostra que não há só uma atualização do mito no universo sertanejo, mas um olhar crítico do autor sobre a própria humanidade e sua capacidade inventiva, conforme afirmamos desde o início deste trabalho.

Valendo-se do *Íon*, Soares faz uma breve menção ao “entusiasmo”, que já tivemos a oportunidade de referenciar durante nosso trabalho e por isso não há necessidade de retomar, mas que, como já dissemos, está diretamente associado à compreensão de Pedro do recado. O aspecto mais importante, talvez, seja a teoria dos círculos magnéticos e a semelhança que guardam com a capacidade atrativa da mensagem do morro.

Outros pontos importantes do texto de Soares são as comparações entre Pedro e personagens dos mitos gregos, como Hércules, ou bíblicos, como Sansão, por sua força sobre-

humana e tamanho avantajado, também atribuindo uma força magnética que atrai a atenção das moças, principal motivo pelo qual Ihe tinham raiva.

Como procuramos mostrar, tanto em Erich Soares como em Ana Maria Machado, alguns dos mais conhecidos mitos se encontram na novela de Guimarães Rosa, reconfigurados e atendendo um projeto de humanização da arte empreendido pelo autor. Se por um lado nós temos uma infinidade de referência a uma arte e culturas antigas, por outro o universo sertanejo é evidenciado no texto e procura expor uma gama de espaços e personagens que carregam consigo aspectos que estão bem além do aparente. Os lugares de repente se transformam e dão lugar a um mundo quase mágico repleto de representações sociais e culturais que, também, podem ser compreendidos como alegorias de um espaço em transformação.

Se, no final, há uma ambiguidade sem possibilidades concretas de resolução, não é o que realmente importa. Se mítico ou real, o que temos, possivelmente, é uma forma de representação da forma como a arte age sobre a vida, partindo do humano e voltando para ele mesmo, ora pensado como proveniente da divindade, ora trabalho de composição que requer a manipulação do artista, e é justamente essas diferentes perspectivas que se encaixam na proposta de Guimarães Rosa não só em “O recado do morro”, mas em *Corpo de baile* como um todo, pensado como uma obra que forma uma unidade temático-narrativa.

Com isso, podemos dizer que há, em “O recado do morro”, a presença do mito, mas que atende a um processo não apenas representativo, mas de problematização das questões que procuramos expor durante o estudo destas duas críticas em que seus autores atentaram para tal questão, expondo, contudo, perspectivas diversas, com o propósito de se envolver no debate acerca da plural obra rosiana, com objetivos semelhantes, mas caminhos diversos. Muitas outras questões ainda permeiam o texto, conforme veremos, atentando para elementos diversos, que também si inserem no mosaico criado pelo autor, que incidiu seu olhar sobre mais de um aspecto contido em sua narrativa.

3.2. Natureza, representação plástica e medievalismo

Ainda na proposta das perspectivas plurais que “O recado do morro” gera em suas leituras críticas, é importante atentarmos para o elemento espacial, um dos mais importantes no núcleo da narrativa, e isto porque, desde o título, se anuncia sua necessidade na compreensão da novela, isso sem falar na suposta transmissão do recado pelo componente mais destacado nas paragens em que a comitiva se encontra. Embora já tenhamos proposto uma interpretação

embasada no espaço, o objetivo deste capítulo, sustentados pelo método estético-recepcional, conforme descrevemos no primeiro bloco, é levantar e analisar trabalhos em que se deu algum desenvolvimento na crítica da novela de *Corpo de baile*.

Seguimos, dessa forma, com a proposta de Silva e Lourenço (2012), no trabalho intitulado “Paisagens do morro: recado de Rosa”, contido no volume *Ser Tao João*, embora originalmente apresentado no III Colóquio Internacional Guimarães Rosa, em 2003, conforme afirmam seus autores. No trabalho, podemos atestar uma aproximação entre as viagens do escritor mineiro e as descrições contidas em “O recado do morro”. O “lado geógrafo” de Guimarães Rosa é evidenciado pelos autores como forma de atentar para a relação do modernista com a disciplina, sendo, como afirmam os críticos, inclusive, membro de uma agremiação de geógrafos em 1946. Não é de se estranhar o interesse do escritor pelas outras áreas do conhecimento, tendo em vista que por tudo se interessava, tendo em sua história trabalhado desde médico à diplomata, como sabemos, atuando na Alemanha em plena Segunda Guerra Mundial, o que lhe rendeu os ainda pouco estudados textos reunidos na coletânea *Ave, Palavra* (1970), que teve publicação póstuma, e que trata, entre outras coisas, dos horrores da guerra presenciada pelo autor.

Para além dos textos dos viajantes, também estudados, como veremos, outras formas de arte, segundo os críticos, também foram determinantes na elaboração da narrativa, sobretudo a pintura de paisagem, datadas do século XIX, como as representações do paisagista Jacob F. Harckert, mestre de Goethe e Humboldt. Este estreitou a relação entre a paisagem e a geografia e foi inspiração para os naturalistas que viajaram pelo interior de Minas Gerais ao longo do século XIX.

É bom ressaltar que o conceito de paisagem tomado pelos autores é o de representação da natureza: “Este ensaio é um estudo sobre natureza e paisagem (como forma de representação da natureza) a partir do conto “O recado do morro”, de *Corpo de baile*, publicado em 1956”.

Num primeiro momento, Silva e Lourenço fazem um mapeamento do gosto de Guimarães Rosa pela geografia, buscando na infância do autor os primeiros passos para um interesse que se desenvolveu ao longo do tempo e que ecoa nos personagens de suas obras, como em Riobaldo, cujo livro de Geografia com mapas coloridos assemelham-se aos primeiros manuais que o menino Rosa teve posse. Também são ressaltadas as relações que o escritor mineiro manteve com alguns viajantes estrangeiros que tiveram passagem por Cordisburgo e dividiram com o jovem livros e revistas que contribuíram para os primeiros contatos com culturas diversas.

Para os autores, essa formação do escritor manteve a base do que seria primordial na sua literatura:

Desse modo, já na infância, Guimarães Rosa desenvolveu uma forma muito singular de observação da natureza: recebeu contribuições das ciências naturais (como a geografia), das artes, do pensamento mítico-religioso e da cultura popular local. A abordagem da natureza em sua literatura é uma síntese produzida no encontro entre essas várias formas de pensamento e de conhecimento acerca da realidade que o cercava. (SILVA; LOURENÇO, 2012, p. 86)

É claro que os autores ainda pensaram no contexto político-social com o qual Guimarães Rosa se deparou tanto no interior mineiro como em sua passagem pela Alemanha. Pode, com isso, tratar da ascensão da “modernização capitalista” no interior do Brasil, o que se tornaria um dos principais temas em suas narrativas. Sobre isso, já tratamos sobre como alguns elementos, de maneira discreta aparecem em “O recado do morro”, sobretudo por intermédio de Alquiste, que se mune de aparatos que são exteriores ao mundo que visita. O narrador chama atenção, por exemplo, para a câmera cônica que o europeu utiliza nas suas pesquisas, ainda que fosse um ótimo desenhista, retratando, como o eu poético afirma, fielmente cada detalhe do que precisava registrar.

Antes de partirem para o tema da natureza, propriamente, os autores ainda chamam atenção para os registros das boiadas que o escritor mineiro seguiu. Foram duas, em uma 1947 e outra em 1952, intitulada “A boiada de 52”, da qual foram produzidos “60 cadernos de notas, observações, descrições, croquis, cantigas populares, coleção de nomes e verbetes locais — muitos ainda não dicionarizados — e que deram substância à feitura de seu intento literário” (SILVA; LOURENÇO, 2012, p. 87). Sem dúvida uma matéria que seria essencial na composição de seus textos que inspirariam, inclusive, personagens, como Manuelzão. Muito se tem estudado acerca das boiadas e os textos rosianos, que, é válido afirmar, não apenas reproduz o que vivenciou em suas viagens, pois há, no trabalho do artista, um trato poético que dá uma plasticidade artística aos eventos presenciados.

Os autores, então, partem para um estudo do encontro de culturas que se dá na novela “O recado do morro”, embasados nas concepções naturalistas de espécies e da hierarquização proveniente da compreensão extraída dos seus trabalhos. Também tratamos desse sistema que se manteve durante muito tempo e foi, também, base para o pensamento nazista. Para nós, Guimarães Rosa pode ter contestado uma suposta inferioridade de determinados povos utilizando da arte para, ao contrário de pensar em uma hierarquia, apenas pensou em saberes distintos que estão em harmonia.

Segundo os autores,

O fundamento científico para a soberania de uma raça sobre a outra teve origem na apropriação que o homem fez da natureza e o discurso de que se serviu para subjugar outros homens e sociedades cuja ideia de humanidade existente diferia daquela experimentada pelos europeus ao longo do processo de colonização e imperialismo do mundo. Assim, a História Natural foi um mecanismo pelo qual se legitimou determinadas formas de dominação de novas terras e do Outro e o modo como esse Outro (referenciado a partir do padrão de humanidade elaborado pelo europeu se submeteu às exigências do colonizador. (SILVA; LOURENÇO, 2012, p. 88)

Mantém-se, com isso, na obra rosiana, aspectos que problematizam as questões de hierarquização próprias do pensamento elaborado ao longo do século XVIII. As relações de poder, porém, na novela, estão em vários níveis. Se Alquiste se encontra como o grande mandante da expedição, seu Juca do Açude é o patrão daquelas terras, a quem Pedro e Ivo são subordinados. Daí a certeza do enxadeiro de que não há lugar para gente como ele na conversação do pessoal de mando. Ciente dessas relações, Guimarães Rosa dá espaço na narrativa a sua gente simples. Enquanto Juca do Açude fica em segundo plano, os loucos, crianças e ermitões possuem tarefas importantes no desenvolvimento da trama. Essa foi uma tarefa que o escritor mineiro empreendeu na maioria dos seus textos e em “O recado do morro” é bastante evidente, claro que tudo isso em interação com o espaço no qual os personagens estão inseridos e com que interagem, tornando-se parte de sua composição.

Silva e Lourenço mostram-se conscientes da relação entre sertanejos e estrangeiros na narrativa, mas seu objetivo é o do estudo da natureza sendo vista e representada na novela. Mais uma vez os autores destacam a qualidade de Guimarães Rosa como leitor de grandes nomes da geografia mineira, em sua esmagadora maioria de estrangeiros, mas agora apontando para o lado poético que carrega. Tratamos, no momento oportuno, acerca da transcendência que o autor dá aos elementos espaciais ao longo do texto. A narrativa possui um desenvolvimento interessante no que diz respeito a isso, pois, no princípio, se apresenta acentuadamente mais técnica em relação ao cientificismo. É evidente que isso não exclui a poeticidade que a novela carrega desde seus primeiros momentos, mas, à medida que evolui, parte para um campo diferente, bem mais próximo do mítico, como observamos em outro tópico.

As observações dos autores parecem se direcionar para a compreensão de que o recado teria sido enviado pelo morro e, dessa forma, entendem que o escritor teria deixado marcas que dotam o espaço de vontade própria, como se pudesse transmitir uma mensagem:

Na observação da natureza realizada por Rosa, nada parece estar destituído de intencionalidade, porém as causas podem ser diversas, sugerindo a existência de outra realidade além do mundo aparente, domínio das ciências da natureza.

Ao mesmo tempo sugere que a natureza está constituída de vontade própria, de autointencionalidade. (SILVA; LOURENÇO, 2012, p. 90)

De fato, o espaço é descrito de tal forma que se torna quase vivo. Ainda que vazio de seres vivos em muitas ocasiões, os sons emitidos pelos elementos que compõem a natureza, bem como a infinidade de cores que ajudam na configuração de um enorme ser vivo em estado bruto. E, ainda naquele momento desolado, o espaço se mostra portador de uma vida que já se foi. Animais pré-históricos que outrora habitaram as paragens agora permanecem seus componentes, desta vez em ossadas que atestam suas existências passadas.

Uma posição importante tomada pelos autores é a de que o Narrador (grafado em maiúsculo por eles) é um dos personagens da narrativa e que é um dos viajantes. É difícil afirmar isso, tendo em vista que em nenhum momento algum dos personagens interage com ele, além de que parece mostrar certa onisciência, sobretudo quanto ao íntimo de Pedro Orósio.

Silva e Lourenço focam, a partir daí, na figura de Alquiste, o que ocupa quase três páginas de seu estudo. A posição de estrangeiro e de pesquisador, mais ainda, naturalista, segundo os autores, serve-nos, com efeito, de marca das intenções do europeu de conhecer as diversidades ecológicas do interior mineiro além de nos apontar para as diferenças que possui em relação aos moradores locais. Contudo, Alquiste não possui qualquer aversão ao que é diferente. Interessa-se por Gorgulho mesmo quando, delirante, transmitiu a mensagem supostamente emitida pelo morro. “Se Alquiste sente-se atraído pelo diferente, Frei Sinfrão é a baliza de censura, determinando o que considera ou não pertinente ao conhecimento de Alquiste” (SILVA; LOURENÇO, 2012, p. 93). Isso, talvez, muito em função de sua posição como frei, mostrando-se um europeu conservador no sentido de manter uma certa distância em relação aos outros.

Partindo propriamente para a paisagem, os autores apresentam o conceito que utilizam em seu trabalho, como uma forma de percepção e experiência do real, que é propiciada pelo contato entre a ciência naturalista e a arte de representar a realidade, seja poética, literária ou pictórica. Esta última porque muitos dos naturalistas também eram pintos de paisagem, sem, necessariamente, ter um fim poético para isso. Os autores acreditam que a escola Hackert foi a principal influência da pintura da paisagem brasileira, baseado em uma estudiosa, Cláudia V. Mattos, que mapeou o caminho que a escola tomou ao longo do tempo, até influenciar os naturalistas que estiveram no país. Com isso, para os autores, Guimarães Rosa, enquanto leitor desses viajantes, também é herdeiro dessa tradição, utilizando tais aspectos na sua representação de paisagem literária. Dois níveis apresentam-se dessa representação, sendo o primeiro da

utilização das técnicas e o segundo na figura dos próprios viajantes encarnada em Alquiste.

Por fim, adequando a proposta à própria leitura da paisagem por parte dos personagens, os autores concluem que nenhum dos personagens transforma as “potências da paisagem”, tudo que potencialmente pode ser contemplado como tal, em paisagem, pois requeria uma sincronização que os personagens ainda não conseguem em sua totalidade. Ao tomarem o Narrador como um dos viajantes, contudo, encontram em sua figura aquele que melhor soube traduzir a natureza nessa perspectiva. Mais do que isso, eles afirmam que o Narrador seria um alter ego de Guimarães Rosa, pois guardam semelhanças em relação a sua visão do espaço. Embora saibamos de como o escritor mineiro colocou seus posicionamentos sobre Minas Gerais em seus textos, ainda pensamos em uma distância entre autor e narrador. O trabalho de Silva e Lourenço, contudo, serve-nos como mais um guia de contribuições da cultura europeia na obra rosiana, assim como as marcas das artes plásticas, sobretudo a pintura, no caso de “O recado do morro”. O narrador nos apresenta inúmeras descrições que formam um grande quadro espacial, colorido e artístico, pensado sob a perspectiva de alguns dos personagens, mas, sobretudo, de Pedro, o gigante que pouco falava, embora muito tivesse pensado, bem como uma gama de personagens rosianos, lacônicos, porém cheio de histórias e sabedoria, assim como morro da garça.

Ainda no campo do estudo da Natureza, chama atenção o trabalho de Leonardo Almeida (2007) que possui uma proposta próxima de dois dos autores estudados até aqui. O primeiro é Erich Soares, cujo estudo da voz que viaja na narrativa promoveu sua discussão em torno da viagem do recado em uma forma que se aproxima do eco, contudo que se difere no sentido de guardar significado único, diferentemente do som que apenas repete o primeiro enunciado. Mas a proximidade com o texto de Silva e Lourenço é que nos incita o estudo da crítica promovida por Almeida, pois também carrega a temática da natureza.

Uma ressalva, contudo, é preciso em relação ao pensamento do autor, no que diz respeito ao uso do termo “chave” como um item necessário à interpretação, tendo em vista que isso resumiria a significação a um meio fechado nele mesmo, que não abre espaço para interpretações dissonantes, além, é claro, de o crítico afirmar que a chave se encontra na correspondência trocada com Edoardo Bizzarri. Embora o método estético-recepcional acredite na participação ativa do autor, não é apenas sua observação pessoal sobre a própria obra que nos leva a um caminho interpretativo. Apenas a interação deste com a obra e o leitor, segundo a metodologia até agora por nós aplicada, nos permite chegar a uma crítica satisfatória, que, ainda assim, necessita da recepção construída ao longo do tempo pela crítica, tornando, assim,

a interpretação um processo continuado.

Outro ponto para se chamar a atenção é a insistência do crítico na relação planetária apontada pelo próprio Guimarães Rosa e estudado a fundo por Ana Maria Machado, como vimos em outro momento. Mas Almeida não se debruça, propriamente, no assunto, ainda que pense como ponto essencial para a compreensão da narrativa de *Corpo de baile*. Elementos como a viagem também são uma constante no texto do crítico. Evidente que, dada sua presença no volume e na novela, é quase impossível dissociá-la da novela. Contudo, diferentes pontos de vistas são aplicados sobre o elemento, tornando-o rotativo, mas que sempre buscam em textos mais antigos as bases para a interpretação.

A posição central da novela é mais um elemento que chama a atenção do crítico. Ela serviria como um espelho dentro da disposição das novelas no volume rosiano:

Em “Buriti”, a última novela, para não esquecermos a estrutura quiásmica, a viagem é do Miguilim adulto (Miguel) de volta ao Buriti Bom. “Uma estória de amor” e “Cara-de-Bronze” traçam a cartografia da alma: Manuelzão e Grivo partem em busca do “quem” das coisas. “A estória de Lélío e Lina” e “Dão-Lalalão” têm como caminho os descaminhos do amor. Ocupando o círculo interno, em torno do qual se equilibram as seis novelas, está “O recado do morro”. O amor, a palavra, a música, o aspecto zodiacal e cosmológico, a geografia sentimental da ficção rosiana. Como se todos os elementos que configuram as viagens em *Corpo de baile* convergissem para este corpo único, como se ele fosse o espelho, pedra brilhante que reflete todas as outras novelas num baile de luz. (ALMEIDA, 2007, p. 2)

“O recado do morro” seria, com isso, catalisador de todos esses temas encontrados nas novelas que “reflete”. A viagem seria o elemento que move as narrativas, ponto central presente em, basicamente, todos os textos do volume.

O autor cai, durante sua crítica, num estudo dos símbolos e representações. Para ele, a presença do S de grande frase seria semelhante a uma serpente, um ícone das armadilhas (possivelmente se referindo à trama de Ivo) e suscetível a metamorfoses. Também marca o caminho como sinuoso e um percurso da própria linguagem que viaja de acordo com os passos da comitiva.

Não vamos nos deter em aspectos míticos apontados pelo autor, tendo em vista que já reservamos outro espaço para esse estudo, além de ser um pouco daquilo que já apontamos nas críticas mais antigas, que também buscaram nas figuras dos deuses o sentido da formação da cantiga de Laudelim. Talvez a referência a alguns mitos anglo-saxões mereça a menção, pois estão em paralelo com outro ponto abordado pelo autor, da relação entre a narrativa e a Idade Média. Aí residirá a ideia central do autor da natureza, ou melhor, do que chama, embasado nos

filósofos trágicos, de antinatureza, a natureza como miragem e, com isso, artifício.

No caso de ‘O recado do morro’, tendo em vista o tema das sagas medievais, podemos observar que sua leitura não é apenas intertextual, porque a naturalização do artifício empreendida por Rosa inscreve os signos da literatura sobre a própria *phýsis* (ALMEIDA, 2007, p. 8).

Buscando suporte em Prado Jr. (1995), Almeida compara as andanças de Pedro com Dom Quixote, mas com objetivos opostos. Este contendo uma cisão entre linguagem e o mundo, representada no delírio, enquanto aquele apresenta justamente uma linguagem escrita na própria natureza. Para o autor, enquanto uma *phýsis* de um espaço falso, há elementos tanto da geografia, os locais materializados, e fragmentos do próprio vocábulo das gestas medievais, embora, como sabemos, Guimarães Rosa trabalhe com experimentação linguísticas que carregam determinados arcadismos utilizados nas falas de seus personagens. Mas o importante é, sem dúvida, o pensamento do autor de que a natureza carrega esses códigos linguísticos de representações. Daí as observações muito próximas da nossa abordagem dos elementos espeleológicos baseadas em Peter Lund. O crítico também compartilha da presença do universo científico representada na natureza e em Alquist. O universo do cientificismo, contudo, vai dando lugar a um universo mais mítico, como apontamos em outro momento. O autor também não deixa escapar essa observação e, mais uma vez sob a influência simbólica, vê na figura da pirâmide tais características, pois apresenta um encontro entre dois mundos: o mágico ligado aos ritos funerários passagem para a vida supratemporal, e o racional, vinculado à geometria e signos de construção. O Morro, de forma piramidal, conteria esses elementos e portando seria o ponto de confluência entre os mundos distintos, mas que se mesclam na novela.

A novela, para o crítico, apresenta-se, então, sob diversos signos que formam “artifício” criado pelo escritor mineiro:

Procedendo ao exame de suas camadas intertextuais, podemos perceber a proliferação de elementos alógenos, encontrados seja na forma de citações (a referência à saga de Hrolf Kraki, feita por Alquist, serve de exemplo); de reminiscências, como a viagem de Peter Lund ao interior de Minas Gerais (decodificada nos vocábulos “Lundiana” e “Lundlândia”, que se encontram no texto) ou os relatos cosmológicos, em que o *Timeu* platônico parece se esconder sob o espelhismo provocado pela órbita celeste e a viagem terrestre dos peregrinos. (ALMEIDA, 2007, p. 13)

Vislumbra-se um mosaico de elementos que o autor descreve como intertextuais que, juntos, compõem a narrativa e apresenta uma forma plural, conforme tentamos descrever ao longo da dissertação. Nesse sentido, o texto de Almeida nos ajuda a compreender que as muitas

facetadas em que a novela pode ser compreendida.

O crítico, contudo, ainda nos chama atenção para o campo semântico, de como essas referências são ordenadas na narrativa, ou seja, a forma arquitetônica da novela que, segundo ele, também aparece sob a figuração da pirâmide enquanto elementos de forma perfeita, geométrica e no S que volta na sua forma curvilínea, que voltei entre a geologia do sertão e tem seu limite na música, pois lembra um acorde, fazendo com que a “viagem científica” e a “viagem musical” se espelhem, consignadas na figura de Pedro Orósio. Talvez o signo científico esteja mais relacionado com a comitiva como um todo, centrada na imagem de Alquiste, representante de um saber científico, que carrega suas marcas. Já tratamos sobre a mensagem que está um pouco além da enviada pelo morro, supostamente, na forma verbal. A leitura que o viajante faz das paragens, de uma forma mais técnica, pode ser interpretada como uma mensagem que só pode ser captada pela leitura capacitada. Ao se deparar com as ossadas, “passadas de velhice”, apenas o profissional capacitado pode associá-las a seres que outrora habitaram as cavernas mineiras. Embora Pedro se apresente como personagem central da narrativa, ele mesmo sabe que está além da compreensão do que tratam os padrões. Essa é a grande resposta de Guimarães Rosa aos pensamentos que tratam os saberes como hierárquicos, embora sejam diferentes e até complementares. Isso está materializado, também, na própria forma como a narrativa se desenvolve e o espaço transcende de sua condição puramente técnica e passa ao campo da poesia.

Para o autor, uma das “chaves” de leitura que pode ser usada para interpretar o texto, é tomar a posição de geólogo, pois o texto é rico nas descrições próprias da disciplina. Talvez isso não nos forneça, necessariamente, o necessário para a compreensão do texto, embora seja um dos caminhos possíveis. Carlos Ribeiro já se valeu do ponto de vista para estudar a novela, embora sem pretensões poéticas, mas que nos serviu para entendermos um pouco a faceta científica adotada por Guimarães Rosa, que tinha conhecimento abastado acerca do assunto conforme vimos mais acima, chegando a participar de círculos especialistas. O estudo do geógrafo também surge como um ponto interessante, portanto é necessário fazer algumas observações, tendo em vista que já o apontamos em outro momento. O artigo de Carlos Magno Ribeiro, “‘O recado do morro’ e a geografia de Minas Gerais”, é uma tentativa de utilização do texto rosiano para descrição do espaço mineiro, justificando, inclusive, com base em explicações científicas, alguns caracteres espaciais que Guimarães Rosa poetiza em sua novela.

Ribeiro começa por nomear a paisagem descrita no início da narrativa, chamada cárstica pelos geomorfólogos, que é marcada pela corrosão das rochas, o que leva ao

aparecimento de uma série de formações físicas como cavernas, rios subterrâneos, paredões rochosos etc. Não é sem motivos que alguns dos personagens, inclusive, morem em cavernas e que Guimarães Rosa faça uma minuciosa descrição poética das características que formam essas construções rochosas:

Nos rochedos, os bugres rabiscaram movidas figuras e letras, e sus se foram. Pelas abas das serras, quantidades de cavernas — do teto de umas poreja, sôlta do tempo, a agüinha estilando salôbra, minando sem-fim num gotêjo, que vira pedra no ar, se endurece e dependura, por tôda a vida, que nem renda de torrêzinhos de amêndoa ou fios de estadal, de cêra-benta, cêra santa, e grossas lágrimas de espermacete; enquanto do chão sobem outras, como crescidos dentes, como que aquelas sejam goelas da terra, com bôca para morder. Criptas onde o ar tem corpo de idade e a água forma pele muito fria, e a escuridão se pega como uma coisa. Ou lapinhas cheias de morcêgos, que juntos chamam, guincham, porfiam. (ROSA, 1956, v. 2, p. 389, grafia do autor).

Ribeiro, inclusive, comenta o início da citação como uma clara referência rosiana às pinturas rupestres; figuras desenhadas na rocha, supostamente pelos ancestrais do homem americano que, inclusive, também são referenciados na novela:

E nas grutas se achavam ossadas, passadas de velhice, de bichos sem estatura de regra, assombração dêles — o megatério, o tigre-de-dente-de-sabre, a protopantera, a monstra hiena espélea, o páleo-cão, o lobo espéleo, o urso-das-cavernas —, e *homenzarros, duns que não há mais* [o grifo é nosso]. (ROSA, 1956, v. 2, p. 390).

O uso dos termos *espéleo*, *proto*, *mega*, é marca da pesquisa bibliográfica de Guimarães Rosa, fortemente influenciado pelos estudos de Peter Lund (1801-1880), viajante dinamarquês que se destacou pelos estudos espeleológicos na região de Minas Gerais, sendo, até, considerado um dos pioneiros na descoberta do homem pré-histórico, conforme também já tratamos em outro momento. Rosa chama aquelas terras de “Lundiana”, “Lundlândia”. Embora as influências de Lund sejam marcantes na narrativa, ainda são poucos os estudos acerca do assunto, a exemplo do trabalho de Marli Fantini (2008), que merece mais atenção dos pesquisadores.

Continuando as exposições de Ribeiro sobre “O recado do morro”, o autor trata do Morro da Garça justificando o motivo geográfico que o torna “solitário”: “Ele destaca-se, solitário, por elevar-se acima de duas superfícies: uma ondulada em depressão e outra tabular aplainada, com altitudes entre 580 e 680 metros” (RIBEIRO, 2007, p. 127). A variação entre as duas superfícies em que o morro se destaca o isola e o torna altivo, em formato piramidal, quase como uma divindade que se encontra distante e aponto para o céu, como se de lá deriva-se

[derivasse?]. O morro, segundo Ribeiro, ainda é constituído de siltitos feldspáticos, arcósios, da Formação Três Marias, do subgrupo Paraopeba, do Proterozoico Superior, que são sedimentos muito antigos, que dão ao morro um caráter não só solene, como antigo, ancestral.

Outro ponto de destaque do trabalho de Carlos Magno Ribeiro é os Gerais, lugar onde cresceu Pedro Orósio. “São planaltos de superfície aplainada, superfície estrutural, delimitada por fortes rupturas. Quando a camada superficial é mais resistente, forma-se uma borda saliente.” (RIBEIRO, 2007, p. 130). Ele complementa que a região é frequentemente circundada por forte declividade, o que justifica a explicação de Rosa dos chapadões: “Do chapadão — de onde tudo se enxerga. Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta [...]” (ROSA, 1956, v. 2, p. 458).

O estudo de Ribeiro se torna importante à medida que descobrimos as inspirações de Guimarães Rosa para a sua composição textual; detalhista, minucioso, o mineiro não mede esforços para, antes de atribuir qualquer significado oculto que se queria procurar em interpretações, descreva exaustivamente cada pedaço de seu sertão embasado nos caracteres científicos destes. Há, na obra, uma poeticidade inerente ao espaço no qual ocorrem as narrativas rosianas que são apenas moldadas segundo o olhar de Guimarães Rosa, que utiliza dos estudos geográficos, espeleológicos, paleontológicos etc. para elevar o espaço mineiro a um nível mítico e simbólico encontrados na novela.

Ao lidar com a perspectiva geográfica da tomada pelo escritor mineiro, Almeida o compara a um antigo cartógrafo, pois mescla elementos da realidade sertaneja, grutas, morros, geologia, a aspectos do imaginário alegórico e mitológico conforme aqueles costumavam fazer em seus registros. De fato, é uma aproximação precisa do que acontece na novela, dada suas devidas proporções e que se encaixa na proposta medievalista que o autor desenvolve ao longo da crítica. O universo apresentado por Guimarães Rosa desenvolve essa ambiguidade racional e mítica conforme já temos tratado. Não é difícil imaginar o escritor se vendo como um cartógrafo do sertão, mais ainda quando lembramos seus esforços para registrar suas viagens nas boiadas, transformando tudo que vivenciou pelo olhar poético em suas obras. Sobre a cartografia europeia do século XVI, Almeida afirma que “a geografia sofre um processo de distorção, para combinar não com a realidade, mas com a ‘ideia’” (ALMEIDA, 2007, p. 15). Isso faz muito sentido em relação ao escritor mineiro, que dificilmente pretende uma representação fiel do espaço e dos caracteres sertanejos, transfigurando-os sob o olhar poético que, de certa forma, está vinculado ao imaginário humano.

Essa transfiguração, para Almeida, contudo, passa, também, pela simbologia. Os

elementos, mínimos que sejam, possuem sua carga de significação que está além do texto, muitas vezes baseadas em estudos como os de Chevalier.

Um aspecto que merece atenção é a da teoria da construção do recado que o crítico desenvolve. Segundo ele, “Rosa procede à partição e reorganização dos semas e sintagmas que, de recadeiro a recadeiro, representam em escala semiótica o próprio processo de construção do literário” (ALMEIDA, 2007, p. 16). É, de certa forma, o que viemos tentando apresentar neste trabalho, no sentido de que a narrativa, como um todo, possui, entre outras coisas, essa função, como um grande estudo do próprio fazer literário. A canção, ao tocar Pedro, comporta-se como a própria arte e funciona de acordo com o papel do leitor, a forma como o autor transmite e como a obra se apresenta. Já falamos disso quando tratamos da experiência estética com que Jauß nos agracia.

É possível afirmarmos que a crítica de Leonardo Almeida apresenta importantes elementos que nos ajudam a compreender a novela “O recado do morro”. Alguns momentos, baseados em abundante simbologia, contudo, vão um pouco além do textual e tenta complementar a interpretação com informações extratextuais simbólicas, em que a significação dos signos, como “pedra”, “sino”, “tempo”, fornecem os instrumentos para a compreensão. Embora seja uma forma válida, a metologia que aplicamos até aqui rechaça, até certo ponto, as informações que, embora embasadas, apresentam tom especulativo. Isso não desmerece a crítica do autor, apenas é uma forma diferente de ver a obra.

Outro momentos se aproximam do nosso pensamento, como a compreensão de que Guimarães Rosa apresenta elementos plurais que fomentam interpretações variadas da obra. A mescla do científico e do mítico é um dos pontos altos da crítica e ajudam a compreender a comparação com a cartografia antiga em que o racional e o ilógico tinham espaço nos registros. O escritor mineiro “brincou” um pouco com manifestações do gênero em que o científico aos poucos vai se fundindo ao mágico e transforma, sob a via poética, o espaço em que se desenvolve a narrativa. Embora seja um palco baseado no real, no texto literário, tal qual afirma o crítico, a natureza é fingida, elemento novo transfigurado. Imaginário não de como é, mas como se faz idealizado. Não é apenas um mundo a ser explorado pelos que detém os métodos científicos, mas para ser sentido pelos que compartilham uma espécie diferente de saber. Um dos grandes méritos de Almeida é entender que essas diferentes formas se encaixam na narrativa e fazem parte do mosaico construído pelo escritor mineiro, que não mediu esforços para aplicar os conhecimentos diversos assimilados durante sua vida no mundo ideal de sua literatura.

3.3. A crítica alegórica

Regina Zilberman, em seu artigo intitulado “O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil” (2006), entende a viagem como um elemento determinante para se compreender a obra rosiana, presente não só na narrativa estudada, como em boa parte da obra de Guimarães Rosa, a exemplo de grande parte dos contos de *Sagarana* (1946), como “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “A volta do marido pródigo”, “Minha gente” e “Conversa de bois”. Em *Corpo de baile*, nas duas narrativas que abrem o volume, “Campo geral” e “Uma estória de amor”, não é diferente, e a viagem também é elementar, transformando a vida dos personagens que se deslocam, também, e que acabam tendo aspectos de suas existências modificados.

Para Zilberman, contudo, é em “O recado do morro” que a viagem ocupa lugar central no desenvolvimento do enredo. Para a autora, há duas modalidades de deslocamento no espaço: a viagem da comitiva, de um lado; e a do recado, de outro. A primeira seria de caráter exploratório, comandada pelo estrangeiro seo Alquiste, pelo religioso frei Sinfrão e pelo fazendeiro seo Jujuca. Ainda integrantes da comitiva Pedro Orósio, na condição de guia e Ivo Crônico. A segunda viagem diz respeito à travessia do recado, que é sugerido pelo título, que anuncia a morte de alguém à traição.

A autora considera relevante expor a trajetória do recado, apontando o emissor, o Morro da Garça, embora em momento algum fique expresso que ele é realmente quem transmite. Zilberman ainda explica que as singularidades da transmissão do recado ainda se ampliam ao analisarmos as qualidades do morro: a primeira, a imutabilidade, que é característica desse tipo de acidente geográfico; a segunda, a onipresença, que, para a autora, é aceitável, num território que constitui o elemento mais alto, visível, pois predominam as serras, independentemente dos ângulos e do lugar onde a ação se passa; a terceira, a capacidade de se comunicar, é o que surpreende não só o leitor, como os personagens, que se recusam a acreditar que um morro tenha transmitido uma mensagem.

Quem ouve o recado é o Gorgulho, mas ele não deixa claro como o morro pode comunicar-se. Quando a comitiva o enxerga à distância, ele parece escutar uma mensagem, o que, para Zilberman, supõe que a comunicação seja linguística, hipótese que, para ela, se completa com a observação do narrador, para quem o morro se apresenta “belo como uma palavra” (ROSA 1956, v. 2 p. 401). Com base na situação em que a mensagem foi transmitida

e a anotação do narrador, Zilberman conclui que predomina, nesse caso, a linguagem verbal.

O ouvinte, porém, não estranha que o morro lhe transmita mensagens, apenas não quer envolver-se com o assunto, pois tem outro propósito: de impedir que seu irmão se case. Em seguida a autora faz uma comparação entre Gorgulho, que se recusa a aceitar o recado, com um episódio bíblico em que Moisés apascenta um rebanho de Jetro e Deus lhe aparece e ordena que livre seu povo do cativo e Moisés recusa a tarefa acreditando que não será ouvido por seu povo ou pelo faraó, até ser convencido pelas demonstrações do poder divino. A autora ainda observa que essa não é a única vez que Deus se manifesta a Moisés junto a um monte sagrado, pois é no alto do Sinai que Deus dita os mandamentos a serem seguidos pelo povo liberto.

Tal qual Horebe ou, sobretudo, Sinai, o Morro da Garça, para a autora, é o lugar de epifania, o que posicionaria Malaquias (nome original de Gorgulho) no paradigma de Moisés. A autora afirma que, na obra rosiana, porém, é o próprio acidente geográfico que se comunica com o Gorgulho, como se o monte substituísse a divindade, assimilando seus atributos.

Quanto a Gorgulho, Zilberman aponta na caracterização física e comportamental marcas importantes: ele reside nas profundezas da terra, razão provável de sua intimidade com o Morro da Garça ou, pelo menos, da possibilidade de ele ouvir e compreender o recado emitido pela natureza. Ao identificar Gorgulho, mostrando que seu nome verdadeiro era Malaquias, o narrador intensifica a associação entre ele e os oráculos. Malaquias, como expõe a autora, constitui o último profeta, pois o livro que designa encerra o Velho Testamento. Não é apenas nesse livro que o nome sinaliza o indivíduo capaz de profetizar. São Malaquias, figura do século XI, como comenta a autora, ficou conhecido por ser capaz de antecipar eventos futuros, alguns tidos como comprovados. Para Zilberman, ao atribuir tal nome à personagem, Guimarães Rosa reforça sua propensão profética. Distingue-o, assim, de Moisés, mas não desfaz sua capacidade de se comunicar com o divino e o sagrado.

O irmão de Malaquias, Catraz, segundo a autora, também não é indiferente ao universo bíblico, tendo em vista que um personagem assim denominado aparece num dos evangelhos apócrifos, o do Pseudo-Mateus (sem referências no texto da autora), na condição do mestre que deseja introduzir Jesus nas leis da religião. O filho de José recusa os ensinamentos e, diante de Zaquias e de Levi, outro mestre a quem é conduzido, mostra-se mais sábio que os dois. A autora afirma que:

Zaquias não é o homem da razão, nem está à altura de interagir com Jesus. Transportado para o universo da narrativa de *Corpo de Baile*, porém, faculta a introdução daquela personagem no contexto do relato, ampliando o paradigma religioso e mítico que embasa a viagem do recado original do

morro. Conforme esse paradigma, o Morro da Garça corresponde aos espaços epifânicos — o Horebe e o Sinai — por onde passou Moisés, antes e depois de libertar os hebreus do jugo dos egípcios. Por sua vez, Malaquias e, em menor proporção, Zaquias reforçam sua condição, respectivamente, de profeta e mensageiro, capazes de transmitir a fala divina e anunciar o futuro, nem sempre auspicioso. (ZILBERMAN, 2006, p. 98)

Zilberman ainda afirma que dois lugares ainda ficam desocupados, quando pensa na triangulação representada pelo Deus emissor / lugar sagrado / herói mítico: o da divindade, substituída pelo espaço, que, ao mesmo tempo, reforça sua sacralidade e se desliga de Deus; e o do herói, Moisés, num caso, Jesus, em outro, ambos fundadores de nações, pois Malaquias, e depois Zaquias, conformam-se com a função de propagadores de recado.

O recado, no fim da narrativa, chega ao poeta e cantador Laudelim Pulgapé, autor dos versos que anuncia no baile. É então que a mensagem se torna mais compreensível e estruturada, num procedimento que, segundo a autora, valoriza simultaneamente a poesia, a criatividade do artista e a comunicabilidade da literatura. Ao ouvir a canção de Laudelim, Pedro se dirige ao encontro com Ivo, que planejara a tocaia, e a mensagem alcança seu último e verdadeiro destinatário, conforme afirma Zilberman. É a poesia, mostrando-se clarividente, protege o protagonista e afiança seu futuro.

À primeira vista, o recado, que se desloca no espaço, parece se transformar do inarticulado para o articulado, ao passar da natureza emissora de modo cifrado para os versos cantados por Laudelim, como se a voz fosse a cadeia que garante a transmissão do conteúdo. Contudo, não é o lado fônico da mensagem que predomina: Pedro Orósio e seus companheiros de comitiva não ouvem a manifestação do morro, ao contrário de Malaquias, que responde ao emissor corporificado pela natureza. (ZILBERMAN, 2006, p. 99)

Para a autora, Malaquias não é o homem da linguagem oral, e sim “garatujo”, encarnando a escrita, com que se parece. Zilberman confirma que, com isso, “O recado do morro” concretiza uma teoria da linguagem, segundo a qual a escrita precede a oralidade, já que Malaquias é quem faz a migração do texto, de que é a representação material, para a palavra falada. A autora ainda aponta as relações que o morro mantém com o mundo da escrita, que, para ela, se anunciam de maneira bastante particular, como quando o narrador o apresenta ao descrevê-lo como “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 1956, p. 398), o que provoca um olhar de espanto e admirativo de Malaquias: “O Gorgulho mais olhava-o, de arrevirar bugalhos; parecia que aqueles olhos seus dêle iam sair, se esticar para fora, com pedúnculos, como tentáculos” (ROSA, 1956, p. 398).

Para Zilberman, a associação entre o morro e a pirâmide explicaria o caráter enigmático,

e talvez mágico, do morro que manda recados. Por sua vez, a autora afirma que a observação que o compara a um triângulo coloca-o que pode não ser o racional, mas o da civilização, porque lida com as abstrações e sínteses próprias ao mundo da escrita. Por isso, ela afirma que o narrador pode afiançar o morro ser “belo como uma palavra”. Senhor da linguagem, o monte que domina a região, coincide com o que exprime, numa fusão de significante e significado. Por essa razão, o sintagma que define a sua beleza, para Zilberman, carece de verbo, mesmo o de ligação; o narrador precisa dar conta da imutabilidade e perenidade tanto do ente linguístico, quanto o do ser natural que lhe confere expressão.

A pesquisadora entende que a fusão entre natureza e linguagem encontra sua manifestação mais completa no “morro linguístico” (ZILBERMAN, 2006, p. 100), que fecunda uma narrativa e faculta a salvação de seu beneficiário, ainda que se trate do incrédulo Pedro Orósio. Mas, segundo Zilberman, ela é precedida pela frase que abre o relato.

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avêso um caso de vida e de morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedrão Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha) e teve aparente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde êle residia; em sua raia noroesteã, para dizer com rigor. (ZILBERMAN, 2006, p. 100)

A autora explica que a abertura, na verdade, retarda o início da narrativa, e busca estabelecer os parâmetros temporais e geográficos que dão sustento ao relato. Ao mesmo tempo, ela afirma que o narrador, ao confessar que o caso é “extraordinariamente comum”, antecipa a desconfiança do leitor, estabelecendo de antemão a contradição entre o fantástico e o realismo de que se nutre a estória. Com base no começo “real” da narrativa, a autora ainda afirma que a comparação do narrador entre a estrada e um S, “que começa grande frase” (ROSA, 1956, p. 387), transforma o morro na palavra que lhe confere expressão.

Para Zilberman, então, a narrativa rosiana acaba permeada de uma metalinguagem que encontra na palavra a expressão máxima, o que é refletido na relação que se faz entre os vários personagens e as suas manifestações linguísticas, sobretudo na interseção do morro na estória do enxadeiro Pedro Orósio, que, para Zilberman, mais que um representante dos gerais, é um representante do Brasil.

A viagem feita pela comitiva, segundo a autora, pode ser entendida como a experiência, pelo herói, de um rito de passagem na direção de seu aperfeiçoamento. As etapas do ritual estariam associadas às estações da comitiva, que cruza as sete fazendas, como já mencionamos, cujos proprietários, como aponta Zilberman, têm seus nomes associados aos astros do sistema

solar. A saber: Juca Saturnino (Saturno), Jove (Júpiter), Marciano (Marte), Nhá Selena (Lua), D. Vininha (Vênus), Nhô Hermes (Mercúrio) e Apolinário (Sol). Os membros do grupo de Ivo envolvidos na tentativa de assassinato também corresponderiam a esse sistema: Ivo Crônico, Jovelino, Martinho, João Lualino, Veneriano, Zé Azougue e Hélio Dias Nemes, respectivamente. Ao derrubar os inimigos que ameaçam sua vida, Pedro comprova não só sua força física, mas sua aptidão para o papel central da narrativa, segundo Zilberman. O enxadeiro também, com isso, transfere-se do âmbito fictício para o alegórico.

A autora afirma que com a descrição que o narrador apresenta de Pedro, enquanto um gigante e sua proximidade com a terra, o enxadeiro acaba reproduzindo emblemas com que se representa o Brasil, tanto pelo gigantismo geográfico da nação, quanto à associação com a natureza. Zilberman ainda faz uma aproximação entre esses caracteres e suas reproduções no hino nacional brasileiro. Por outro lado, ela ainda aponta o modo como Pedro é ameaçado de morte, por emboscada, resultante da traição que pretende Ivo Crônico e seus parceiros. No final da narrativa é que a traição fica explícita, revelando, segundo a autora, outro elemento mítico: a situação em que se viu Jesus, traído por um de seus apóstolos. Embora Zilberman não comente, o próprio conteúdo do recado, de certa forma metaforizado, também apresenta certa relação com a figura bíblica:

*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.* (ROSA, 1956, v. 2, p. 453)

A pesquisadora comenta que, se a proximidade entre Pedro e Jesus estava marcada pela semelhança com o personagem Zaquias, agora ela é mais explícita na relação que se faz entre as formas com que ambos são atacados. Pedro seria então, para Zilberman, inspirado no filho de José e Maria.

Ela ainda afirma que a apresentação de Pedro como a nação faz retomar mitos de representação da brasilidade,

Conforme os quais o país é sintetizado por uma natureza pujante, cuja riqueza e fecundidade garantem a felicidade dos homens. Pedro é, simultaneamente, essa terra e esse homem, porque se comunica com a natureza e é capaz de extrair de sua potência física a solução para seus problemas. (ZILBERMAN, 2006, p. 103-104)

A interpretação de Regina Zilberman transforma a estória de Pedro em uma estória da construção de uma nação, tendo em vista que, com todas as aproximações entre o “gigante” e os personagens do Novo e do Velho testamento como Moisés, que teve de libertar e fundar seu povo na Terra prometida, embora tenham apenas se firmado como nação, tendo em vista que já existiam enquanto etnia, Pedro teria seu nome “duplamente motivado”, pois designaria tanto o apóstolo a quem Jesus confiou a difusão de suas ideias e deu início a sua religião, quanto o monarca português que rompeu com a sua pátria de nascença para inaugurar uma nova nação na terra que adotou.

Passando da crítica alegórica de Regina Zilberman para a crítica de Ana Cristina Alves (2013), a esta interessa, essencialmente, a problematização da viagem na narrativa, interpretada por Alves como uma construção de um espaço mítico. Embora já tenhamos abordado este aspecto no primeiro capítulo, é importante que retomemos como o tema se desenvolve na crítica da novela “O recado do morro”. A autora também entende que, à medida que a viagem avança, a paisagem vai se abrindo, ao revelar um espaço ora mítico, ora real.

A viagem, para Alves, interessa tendo em vista que, no volume *Corpo de baile*, como um todo, figura, de certo modo, em rotas existenciais, descortina a condição íntima de muitas personagens, o que revela uma constante transformação de suas individualidades: “‘O recado do morro’ está centrado na viagem para além da releitura dos espaços físicos, apresentando-nos a trajetória dos personagens em busca de superação de vivências cristalizadas e de questionamentos do próprio ser.” (ALVES, 2013, p. 21)

É importante ressaltar que Ana Cristina Alves também entende o personagem Pedro Orósio como uma alegoria do Brasil, “situando-o como emblema de uma nação” (ALVES, 2013, p. 21), semelhante ao que ocorre na crítica da Regina Zilberman, inclusive referenciada no texto de Alves.

Para a autora, o cerne da trama é a viagem ao redor do Morro da Garça para tratar de uma questão aparentemente simples: opor dois homens numa emboscada, Pedro Orósio e Ivo Crônico, que são nomeados com base no que representam na narrativa, espaço e tempo, respectivamente, segundo a interpretação de Alves. Ao tratar do espaço na narrativa, ela entende este como representatividade da geografia sertaneja, ou melhor, dos gerais, que é, para Alves, metonímia de um país que ainda convive com as dicotomias do arcaico e do moderno. Quanto ao tempo, simbolizaria a entrada na modernidade, mas ainda marcado pelas tradições e pela mistura dos tempos mítico e real. Alves apresenta os traços da personagem seo Alquiste para mostrar sua representação enquanto viajante que palmilha o sertão com o objetivo de estudo

científico.

Em linha de raciocínio parecido, Marli Fantini (2003) também entende que o espaço é marcado fortemente por esse elemento real, representativo das especificidades do sítio sertanejo. A presença do estrangeiro seo Alquiste, que investiga os aspectos da fauna e da flora locais, seria uma marca da construção de um espaço que se detém aos caracteres do espaço local. A personagem apresenta elementos que o assemelha aos viajantes estrangeiros do século XIX que registraram os aspectos da geografia mineira em suas cadernetas, o que já analisamos no primeiro capítulo desta dissertação.

Alves, ao se deter, precisamente, na viagem da expedição e a simultânea viagem do recado (e aqui nós percebemos mais uma vez a proximidade com o texto de Regina Zilberman), analisa as epígrafes de que Guimarães Rosa se vale em *Corpo de baile*. Para ela, as epígrafes elucidam o teor das narrativas e anunciam a viagem da palavra através dos anos:

As epígrafes de Plotino e Ruysbroeck nos colocam a reflexão de que o espaço do sertão rosiano configura o traço atópico e atemporal do mito, traço que se liga à transcendência da metafísica, questionando os limites da linguagem. Em suma, tais epígrafes nos conduzem ao argumento extremamente explorado da simbologia dos astros no cerne da narrativa, encenando um movimento que tem de acontecer, ou seja, os astros, em seu movimento, acenam uma mensagem cifrada sobre o futuro. E assim, ocorre com a mensagem a ser desvelada nos movimentos de ida e vinda do recado. (ALVES, 2013, p. 23)

A pesquisadora entende que a relação de Guimarães Rosa com o texto de Ruysbroeck expõe um lado místico do escritor mineiro, uma intensa ligação com a religiosidade sertaneja. Nos seus escritos, Ruysbroeck, segundo a autora, mostra uma espiritualidade que deixa de lado o formalismo intelectualista da escolástica de até então, que envereda por um misticismo mais acentuado e por uma linguagem simbólica, semelhante ao que o escritor mineiro emprega ao fazer uma associação entre o mítico e o real por intermédio de uma linguagem singular que retrata o homem dos gerais.

Em seguida, Alves faz um panorama do início da narrativa, tal qual Regina Zilberman, apontando o retardamento do começo da novela para, segundo o pensamento de ambas, antecipar ao leitor a constante mudança pela qual irá passar o “protagonista-viajante” (ALVES, 2013, p. 24). Também são referenciados pela autora os outros personagens da comitiva, bem como seus papéis enquanto membros da comitiva e a referência a descrição do espaço mineiro, principalmente o Morro da Garça. Este espaço físico percorrido pelos personagens, segundo a leitura de Alves, transforma-se:

A paisagem sertaneja, os costumes e as estórias do povo são relidos numa

outra perspectiva, numa dimensão ao mesmo tempo real e mítica. O Morro da Garça assume outra significação, pois é ele que emite o recado. Passa a ser o morro testemunho, que segundo informações a respeito de sua formação, a serra que antes existia naquele local, por conta de fenômenos naturais (chuva, ventos), quase sofreu erosão total, por ser ela em sua grande parte constituída de uma rocha pouco resistente a tais fatores. Restou ele, “um morrinho”, que por ser de outra natureza de formação rochosa, ficou na paisagem como testemunho, como “recado” da serra outrora existente. (ALVES, 2013, p. 25)

Ela chama atenção para a condição do morro enquanto “testemunha”, atentando para um caráter antigo do morro, que justificaria sua condição enquanto observador e emissor do recado que objetiva alertar Pedro da emboscada de que teria ciência. As descrições científicas e a marca do mítico apresentado, sobretudo, pela manifestação do morro enquanto transmissor do recado, guia a leitura de Anal Cristina Alves para uma mistura do poético e do científico, pois o registro geográfico (marcado pelas detalhadas descrições do narrador e pela presença do viajante naturalista seo Alquiste) está acompanhado das descrições que ultrapassam os limites da catalogação. “É a poesia dos recadeiros que inaugura toda uma cadeia de significações” (ALVES, 2013, p. 24-25). As relações de Pedro com esse espaço mítico-real também são marcadas no discurso da autora, visto que o nome do personagem (Pedro vem de Pedra e Orósio de montanha — *oros*), bem como sua relação com a terra refletem uma profunda proximidade do enxadeiro com o espaço local. “Por essa relação estrita com terra, Pedro Orósio recebe um alerta do Morro da Garça, da montanha que se esculpe na terra e simboliza o emissor singular do recado, lugar de epifania” (ALVES, 2013, p. 26). Alves, assim como Zilberman, também atribui aos lugares altos, aos montes e montanhas, o contato com o divino, tal qual representado na bíblia e outros textos sagrados. Por outro lado, as grutas carregam uma outra representatividade agindo sobre Pedro de uma forma diferente:

Do mesmo modo, as grutas que aparecem no decorrer da narração seriam espaços em que Pedro Orósio se liberta dos ruídos da superfície e entra em contato com a profundidade da terra. Lugar de confronto de Pedro com ele mesmo, espaço de autoconhecimento. Daí que a relação da personagem Pê-Boi com a paisagem de montes e grutas profundas evoca um espaço constantemente retrabalhado, metaforizado como espaço de construção do homem que volta para dentro de si. (ALVES, 2013, p. 26)

Após tratar de Pedro, os transmissores do recado são expostos pela autora, da forma como cada um recebe e transmite o recado, até chegar a Laudelim, que musicaliza o que ouviu do Coletor, atribuindo, com isso, algum significado ao recado. Alves ainda comenta as semelhanças entre o nome do músico popular ao verbo latino *laudare* (louvar), bem como a

semelhança com a onomatopeia que simula o barulho de sinos tocando (*laudlim*). É a partir da versão de Laudelim que Pedro é capaz de compreender o recado e salvar-se da morte iminente, mesmo que durante todo o trajeto que percorre a mensagem o esteja perseguindo.

Alves ainda expõe que não é só o recado que sofre transformações à medida que a narrativa se desenvolve. Segundo ela, “Pedro Orósio também sente sua mudança acontecer, uma vez que, com o transcorrer da viagem da comitiva, Pedro se dá conta de quem realmente era, identificando-se como trabalhador afeito à terra e respeitado por todos” (ALVES, 2013, p. 29).

Em seguida, a autora chama atenção para a anormalidade dos transmissores do recado, o que não possui um aspecto negativo na narrativa, mas carrega uma relação direta com a apresentação da novela, onde se afirma que se trata de uma estória contada pelo avesso, “extraordinariamente comum”. “Esse grupo teria uma missão de levar o recado adiante, de mostrar que a ‘megeira cartesiana’ não vence por sua lógica” (ALVES, 2013, p. 29). É bom lembrar que o aspecto da “lógica” pode estar representado na narrativa pela cientificidade característica do estrangeiro seo Alquiste, possuidor, inclusive, de artefatos que utiliza nas suas pesquisas, tais como o binóculo e a câmera “codaque”, que, como já analisamos, poderiam ser interpretados como marcas da modernidade, curiosamente apresentados no sertão nas mãos de alguém externo à realidade sertaneja.

Além dos sete transmissores, são comentados pela autora o outro polo, dos que planejam assassinar Pedro, também sete. Ivo seria o maior deles porque seu nome está ligado a Cronos ou Saturno, deus do tempo. Quanto ao número sete, Alves aponta: “interessa observar como o número sete aparece nesta novela, evocando o conjunto perfeito, o ciclo que se conclui e se renova.” (ALVES, 2013, p. 29)

A autora finaliza afirmando que, em “O recado do morro”, percebemos a construção de Pedro Orósio como individualidade, que, longe de ser “monolítica” e “uniforme”, é uma representação da sociedade brasileira de aspectos articulados e em movimentação. No deslocamento decorrente da viagem, o nomadismo, segundo a autora, deve ser considerado como fator decisivo para a constante percepção do espaço alheio, um processo aperfeiçoado por Pedro no decorrer da viagem, pois, ao ser o guia, o enxadeiro revitaliza o seu olhar com relação ao espaço físico que habita, sobretudo a sua identidade quando percebe que é um trabalhador afeito à terra e respeitado por todos.

A crítica de Alves deixa clara uma revitalização da linguagem, representada, sobretudo, pela importância do recado que vai ganhando, ao longo da viagem, cada vez mais significação,

até o momento em que, musicalizado, é capaz de tornar clara a intenção assassina de Ivo. À medida que a estória avança, o real vai transformando-se em estória, em mito. Ao mesmo tempo em que há uma representação do espaço natural, há um nível simbólico caracterizado por um tempo que remonta às origens da região apresentada. Os personagens, ao se deslocarem no espaço e no tempo buscam, ao repetirem esses gestos, estão amadurecendo suas perspectivas sobre o espaço e sobre si mesmos, ressignificando determinados valores. A perspectiva alegórica adotada pela autora nos faz pensar em Pedro como a representação de sua nação, marcada pela necessidade de se aprimorar à medida que o tempo a ameaça, como se dá na relação entre Pedro e Ivo Crônico. Essas foram características que Regina Zilberman também procurou apontar. É claro que as interpretações alegóricas sempre caem no perigo de tornarem-se fechadas em si mesma, limitando a compreensão da novela ao lidarem com signos que encerram suas representações. Não podemos negar, contudo, que esse é mais um ponto de vista na infinidade de interpretações que podem ser dadas a qualquer obra literária. Mais uma vez a novela apresenta sua face plural rodeada de ambiguidades e tensões que o autor colocou em prática na narrativa.

Por fim, é importante frisar mais uma vez a importância dos estudos que empreendemos com base nos textos que ganham certo destaque na crítica rosiana. Embasados na metodologia jaussiana, procuramos expor aspectos que os críticos estudados pensaram relevantes na literatura do escritor modernista. Desde a construção espacial à crítica alegórica, percebemos que as perspectivas plurais saltam aos olhos e nos fazem crer que ainda há muito o que se pensar acerca de “O recado do morro”, tendo em vista, também, que ano após ano surgem textos que procuram estudar a novela de Guimarães Rosa.

Crendo numa interpretação continuada, é importante o levantamento dos trabalhos que contribuem para nossa compreensão acerca da novela. Evidente que não há uma concordância total com tudo que a crítica expôs, o que não desmerece os trabalhos ou mesmo dificultam o desenvolvimento da pesquisa. Muito pelo contrário, é a partir dessas dissonâncias que são feitos os novos pontos de vistas que nos guiam para uma busca ideológica própria, seguindo com precisão a metodologia e nos aprofundando nos trabalhos produzidos até então. Muitos outros textos de grande importância nos estudos acerca da novela permanecem de fora desta dissertação, embora tenham destaque quando tratamos de “O recado do morro”. Referimo-nos, por exemplo, ao trabalho de Maurice Capovilla e o de Bento Prado jr., embora este esteja presente na crítica de autores que figuram ainda neste capítulo. Suas importâncias, embora inegáveis, não estão presentes pois um limite temporal também é necessário quando

procuramos estudar determinada obra literária. A escolha por textos que foram publicados desde o trabalho de Ana Maria Machado ajuda a pensar que, a partir deste momento, a crítica procurou um caminho diverso ao tratar da novela. De fato, como dissemos, Machado apareceu como um guia para os estudiosos de “O recado do morro”. Seja como for, uma compreensão da novela só foi possível com o auxílio direto ou indireto dos textos que versaram sobre a novela e que permanecerão sempre como um caminho importante no estudo da narrativa.

CONCLUSÃO

Ao lidarmos com a literatura de Guimarães Rosa, é comum apreciar um texto que apresenta uma complexa construção textual que pluraliza a significação encontrada nas narrativas escritas pelo mineiro de Cordisburgo. Em “O recado do morro”, mais precisamente, novela que foi nosso objeto de estudo nesta dissertação, não é diferente e, talvez, dentre as componentes de *Corpo de baile*, seja a que mais chama atenção, em função de se apresentar como um ponto fora da curva se comparada às outras narrativas.

O universo científico encontrado na novela, seja na superfície textual ou nas representações dos caracteres de personagens ou do espaço, deixa entrever o trabalho de pesquisador empreendido por Guimarães Rosa, colhido ao longo de sua vida, fruto da coleta tanto de campo como bibliográfica. As boiadas, fontes de inspiração do escritor e representante da cultura local, foram determinantes para o projeto literário executado por Rosa, como nos mostram, por exemplo, Silva e Lourenço, mas que pode ser notada por qualquer leitor familiarizado com os textos do escritor.

Para nossa análise, como vimos, utilizamos o teórico alemão Hans Robert Jauß, determinante tanto como teoria como método, fornecendo-nos a base para os estudos estéticos-recepcionais, que colocamos em prática nesta dissertação, em que acreditamos que apenas uma interação entre autor, obra e leitor pode nos proporcionar estrato suficiente para ajudar na compreensão do texto literário. Além, é claro, de apresentar o conceito de uma interpretação continuada, em que, ao não apenas apresentar nossa ideia do texto base, antes revisitamos as críticas que saltam aos olhos quando analisamos o trabalho rosiano. Foi o que vimos no primeiro capítulo e tentamos aplicar durante o estudo de “O recado do morro”. Acerca do posicionamento como teoria, devemos lembrar, também no primeiro capítulo, como desenvolvemos alguns conceitos que serviram de base para a nossa interpretação empreendida com mais afinco no segundo momento. Expomos o pensamento do teórico alemão em relação à experiência estética, em que o autor toma de conceito desenvolvimentos ao longo de boa parte da história da crítica literária, mas que tem nos clássicos sua principal fonte para a elaboração de suas próprias definições. Desta forma que recorre desde Aristóteles até teóricos modernos, como Barthes, apresentando suas concepções da experiência estética. Utiliza, também, de Santo Agostinho e Górgias, além de fazer algumas reflexões acerca da psicanálise freudiana, importante elemento do século XX.

As reflexões resultam na formulação de três conceitos básicos para a compreensão da

experiência estética segundo Jauß: *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. O primeiro tomado por Jauß no sentido aristotélico, do prazer ante a obra que nós mesmo realizamos. A *aisthesis*, embora presente no pensamento de Aristóteles, é tomada de outra forma pelo teórico alemão, como uma contemplação desinteressada do objeto como um todo, portanto sem conceitos básicos, como uma primeira visibilidade. Já a *katharsis*, utilizada por Jauß ao unir o conceito de Aristóteles e Górgias, é o momento em que o leitor, ao entrar em contato com a obra, pode ser conduzido à uma mudança de suas convicções, ou poder ter a liberação de sua *psique*. É uma experiência comunicativa básica; a obra, enquanto transmissora de alguma mensagem, é capaz de tocar o expectador de tal forma que lhe dá uma outra expectativa em relação ao mundo. Uma liberdade estética em sua capacidade de julgar, segundo o próprio teórico.

O levantamento destes dados foi determinante no que foi desenvolvido no capítulo dois, tendo em vista que os conceitos foram aplicados à situação do protagonista, Pedro, quando em contato com o recado transformado em música por Laudelim. Mas é importante, tratar, primeiro, do momento que inicia o segundo capítulo, em que procuramos expor um pouco de como a figura do estrangeiro possui um papel importante na narrativa rosiana.

Ao fazermos um panorama da posição da América Latina em relação à Europa, percebemos que se procurou fazer uma criação artística que estivesse além das influências dos países modelos da arte e do desenvolvimento. O estudo da relação entre alguns personagens em “O recado do morro” foi importante para compreender um pouco da presença do estrangeiro, tanto no nível estrutural como no da representação.

Falamos, no segundo momento, um pouco de Peter Lund, enquanto figura que escreveu acerca da fauna e da flora sertanejas, contribuindo, assim, na forma como Guimarães Rosa compôs seu espaço, e na figura de seo Alquiste, estrangeiro personagem de “O recado do morro” que é uma das principais engrenagens do mecanismo que move o enredo da narrativa, pois é dele que parte a comitiva que viaja pelo sertão. Sua relação com Pedro funciona como uma representação do nativo e do estrangeiro, tanto na relação entre eles como nos aspectos lhes são mais marcantes.

Vimos, também, que boa parte tratou do lado mítico apresentado em “O recado do morro”, embora não possamos afirmar que o científico foi inteiramente descartado ou mesmo esquecido. Contudo, a esmagadora maioria optou sempre por seguir as instruções do próprio autor que nos guia para uma associação planetária entre fazenda, fazendeiros e outras coisas. Contudo, é evidente que essa é uma construção que vai se formando ao longo do desenvolvimento da trama, e se transformando conforme o recado também ganha forma. À

princípio, percebemos grande influência dos naturalistas em várias camadas do texto. Se por um lado as descrições espaciais se referem às de Peter Lund, por outro, Alquiste é um completo representante destes pesquisadores que estiveram nas paragens sertanejas em outros tempos. Mas é na tensão gerada com a figura de Pedro que as relações ficam mais evidentes. Isso porque, se de um lado o saber científico está entranhado em Alquiste, Pedro carrega formas mais empíricas de sentir e agir. Suas associações sempre estão vinculadas ao sensorial, em sua experiência pessoal em contato com os espaços. Não podemos negar que isso também acontece com Alquiste, mas em uma escala menor. Pedro admite que não entende nada do que os patrões falam e que apenas sabe sobre a beleza daquele lugar. Dessa forma, Guimarães Rosa empreende um debate interessante que pretende problematizar as hierarquias instituídas nas relações mantidas entre patrões e empregados, ou mesmo dos estudados e dos analfabetos. Ganham, com isso, importância na narrativa, como em boa parte dos escritos rosianos, os marginalizados; loucos, crianças, fracos de mentes. A experiência vivida por Pedro no final nos dá a dimensão que de a experiência artística está ao alcance de todos, ainda que de uma forma bastante íntima.

Com isso, em um segundo momento, procuramos dar conta da própria construção do recado, procurando nos clássicos formas de arte que se manifestam na novela de Guimarães Rosa. Chegamos à conclusão de que a narrativa, como um todo, também põe em debate as manifestações de arte ao longo da história. Ao apresentar elementos do pensamento grego, por exemplo, o escritor mineiro subverte alguns caracteres e reforça outros, embora nunca deixe entrever a superioridade de um sobre o outro. Gorgulho, embora quase delirante, assemelha-se aos oráculos portadores das enigmáticas mensagens aos heróis que deveriam interpretar os textos enviados pelos deuses. A discussão em torno da própria condição do recado, contudo, também foi desenvolvida, tendo em vista que, até o fim da narrativa, não sabemos se o morro realmente enviou o texto musicalizado por Laudelim, que foi tocado pelo recado e compôs a canção ouvida por todos na festa em que Pedro devia ser assassinado.

O último momento é o que nos leva a pensar na compreensão do recado por parte de Pedro. Mais uma vez, como temos visto, Guimarães Rosa nos fornece um estudo sobre a própria arte, ao nos colocar frente ao problema da recepção e da experiência estética. Vimos que o enxadeiro parece passar pelos momentos descritos por Jauß no momento da experiência diante da obra artística. Primeiro se sente extasiado ao ouvir a canção de Laudelim, sem notar qualquer intencionalidade, coisa que o próprio músico não pretendia. Depois começa a mudar sua própria compreensão da realidade, ao perceber que seus supostos amigos na verdade tramavam contra sua vida. Não sabemos, ao certo, se Pedro se salvou ou se o final é apenas uma metáfora para

sua morte, mas ele pode, com a compreensão do recado, derrotar todos os traidores graças ao momento em que associa a canção ao seu estado atual.

O terceiro capítulo da dissertação está de acordo com a metodologia que aplicamos na análise, pois faz uma reflexão de alguns textos que julgamos importantes para a interpretação empreendida. Apresentamos dois textos que lidavam com o mito de formas opostas. O de Ana Maria Machado (1991), tomado hoje como guia para os que estudam a novela, desenvolve a questão do mito baseado no nome de alguns dos personagens da narrativa, também apresentando a relação planetária apontada por Guimarães Rosa. Torna-se interessante na medida em que nos ajuda a compreender um pouco do pensamento rosiano em relação aos seus personagens, embora apresente uma conclusão um pouco distante da proposta desta dissertação.

Quanto ao texto de Erich Soares, temos uma crítica um pouco diferente por trazer mitos diferentes dos que se costuma haver nas críticas com essa pretensão. A viagem da voz, centro de sua pesquisa, também chama atenção, pois associa a viagem da comitiva a do próprio recado, que vai ganhando forma ao longo da narrativa, na medida em que os personagens vão avançando no tempo e no espaço. A relação que faz com o mito de Eco é logo justificada quando o crítico nos afirma compreender que, ao contrário do mito, o eco reproduzido pelo recado é dotado de significação.

Em seguida, outro elemento importante na narrativa foi por nós explorado, embasado nas críticas de Silva e Lourenço e Almeida. O estudo da natureza, do espaço da novela, sem dúvida, foi, por muito tempo, de destaque na crítica rosiana. Enquanto os primeiros destacam a relação com a pintura de paisagem desenvolvida nas artes plásticas, o outro busca no espaço uma outra mensagem transmitida para os capacitados para leitura, além de uma comparação entre Guimarães Rosa e os cartógrafos da Idade Média que não apenas representavam a geografia de um certo local, mas procuravam idealizar os locais com o pensamento corrente, como o da presença de monstros e selvagens em determinadas regiões. Isso é importante para nos ajudar a compreender como o escritor mineiro compôs o espaço para além da já conhecida recolha do material em suas viagens pelo interior mineiro, embora também tenha sido referenciado por Silva Lourenço em suas análises. Os textos apresentam a reflexão da natureza como um componente importante na literatura rosiana. Suas diversas formas de enxergar o mundo, além de sua capacidade como pesquisador, criaram um universo que, de fato, muito se aproxima do cartógrafo descrito por Almeida. O escritor mineiro não reproduziu com fidelidade científica as paragens mineiras; pelo menos não durante todo o tempo. Preferiu idealizar o sertão em sua literatura, ressaltando elementos que passam pela visão poética própria do texto

literário, mas que também são palcos dos conflitos humanos e que universalizam as suas discussões.

Por fim, a crítica alegórica também ganhou espaço na nossa dissertação. Regina Zilberman, sem dúvida, aparece como principal defensora de “O recado do morro” como representação da situação brasileira perante a modernização. O estrangeiro, Alquiste, seria o principal representante de uma Modernidade que demorou a despontar no país. Pedro seria a representação do próprio país, enquanto detentor de potencial e força gigantes, tal qual o próprio enxadeiro. Buscando o estudo dos nomes de Ana Maria Machado, a ameaça de Ivo Crônico (tempo), aparece como o grande problema que o país deveria enfrentar, buscando alternativas para contornar o avanço de outras nações em relação ao Brasil. O grande problema da crítica de Zilberman, bem como de grande parte das críticas alegóricas, é limitar a compreensão de uma narrativa a representações cristalizadas, o que está distante do que pretendemos com este trabalho, ou mesmo que o próprio método estético-recepcional se opõe.

É preciso sempre reafirmar que buscamos, com esta dissertação, apontar para a pluralidade do texto rosiano, mais precisamente sobre “O recado do morro”. Trabalhos, sempre, com hipóteses de interpretações sem que nos posicionássemos negativamente ou positivamente por um determinado ponto de vista. Por fim, acreditamos que a própria indefinição que o autor aplicou em vários temas, bem como ao fim da narrativa, serve como direção para a intenção de debate que procurou promover. Debates, melhor dizendo, já que o texto apresenta características múltiplas. Com isso, elementos como o papel da arte, a história da arte, a condição humana e as hierarquias estão em evidência para que, com sua própria experiência estética, o leitor consiga a sonhada liberdade estética e capacidade de pensar da qual Jauß nos falava. Assim como grande parte da crítica, não chegamos a uma conclusão do sentido da obra, mesmo porque essa é uma das características da compreensão continuada. O que todo crítico almeja é que seu trabalho contribua para o estudo da obra na qual se dedicou. Muitos outros sentidos foram ou serão encontrados. O que importa, contudo, é buscar a liberdade estética e entender que a obra nunca está limitada a um único fim. Cabe ao leitor, em sua experiência estética, produzir um material que contribua para a compreensão da obra literária de forma satisfatória para que a compreensão continuada continue sendo efetuada, conforme acreditamos seguindo a nossa metodologia.

Sem dúvida, quando lidamos com a novela “O recado do morro”, muitos dos nossos questionamentos ainda permanecem abertos, sem uma explicação completamente satisfatória. O que pretendemos e esperamos ter alcançado é, justamente, expor o quanto alguns aspectos

estão dispostos de maneira ambígua na narrativa. O próprio texto nos deixa algumas suposições como se fossem pequenas representações de tudo que a obra é. De fato, a grande conclusão é a de que todo o conjunto *Corpo de baile* é um estudo sobre a própria arte. É evidente que seria difícil numa dissertação trabalhar com todo o volume para sustentar a teoria, embora o título do volume dê uma ideia de que a composição se apresenta como uma unidade, como um grande conjunto que dança de mãos dadas num ritual simbólico. Mesmo “O recado do morro”, a novela mais singular, por se apresentar sem conexão aparente com as outras novelas, indiretamente, quanto a sua ideia, representa um pouco do que é este estudo em forma de literatura. Um texto que, no trabalho do autor, se transforma numa arte da composição parecido com o empregado por Edgar Allan Poe, artista que também se apresentou em determinado momento como teórico, contudo, mascarado sob a faceta da arte, transformado em conflitos e tensões representativos da condição da arte, do homem e do espaço, todos em harmonia no texto literário cujo palco, improvável, é o interior mineiro.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 577 p.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982. 295 p.
- ALVES, Ana Cristina Tannús. A viagem em “O recado do morro”: construção de espaços e identidades. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10B, p. 20-32, jan. 2013.
- BARBOSA, Aldo José. *Interpretação e recepção crítica do conto rosiano “O recado do morro”*. Belém, 2010. 96 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários), Universidade Federal do Pará.
- BORGES, Telma. A função do mito e da alquimia n’ “O recado do morro” de Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2007. p. 759-765.
- CAPOVILLA, Maurice. “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 131-142, mar. 1964.
- COSTA, Ana Luiza Martins. João Rosa, *viator*. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini (org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p. 312-348.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. 183 p.
- FANTINI, Marli. Relato de uma incerta viagem. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. p. 185-206.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p. 47-75.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. 731 p.
- HOLANDA, Sílvio. Origem da expressão “Corpo de baile”. In: SALES, Germana (Org.). *Linguagem e identidade cultural*. João Pessoa: Idéia, 2009. v. 1, p. 137-150.
- JARESKI, Krishnamurti. A inspiração poética no *Íon* de Platão. *Kínesis*, v. 2, n. 3, p. 284-305, 2010.
- JAUB, Hans Robert. El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. Trad. Adelino Álvarez. In: *Estética de la recepción*. Madrid: Taurus, 1987. p. 59-85.
- _____. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Marion Hirschmann. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v. 2, p. 312.
- _____. O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: JAUB, Hans Robert et alii. *A Literatura e o Leitor*; seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- LUND, Peter. Nouvelles observations sur la faune fossile du Brésil [Novas observações sobre a fauna fóssil do Brasil]. *Annales des sciences naturelles*, seconde série, Paris, v. 12, p. 205-209, 1839.
- MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 146 p.
- MATOS, Anibal. *Coletânea Peter Wilhelm Lund*. Belo Horizonte: Apolo, 1930. 268 p.
- SOARES, Erich. A viagem da voz em “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa. *Recorte*, v. 11, n. 2, p. 1-16, 2014.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. 279 p.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988. 97 p.
- PRADO JR, Bento. O destino cifrado — linguagem e existência em Guimarães Rosa. *Cavalo Azul*, São Paulo, n. 3, p. 5-30, 1968.
- RIBEIRO, Carlos Magno. “O recado do morro” e a geografia de Minas Gerais. *Caderno de Geografia*, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, p. 121-140, 1º sem. 2007.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956. 2 v.

SILVA, Fábio; LOURENÇO, Claudinei. Paisagens do morro: recados de Rosa. In: BORGES, Telma (Org.). *Ser tao João*. São Paulo: Annablume, 2012. p. 85-103.

TIGERSTEDT, Eugène Napoleon. Furor poeticus: Poetic inspiration in greek literature before Democritus and Plato. *Journal of History of Ideas*, v. 31, p. 163-178, 1970.

ZILBERMAN, Regina. “O recado do morro”: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 12, p. 93-106, 2006.