

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

WELLINGTON DIOGO LEITE ROCHA

“O GRANDE MOVIMENTO É A VOLTA”:
viagem e espaço em “O recado do morro”

BELÉM
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

WELLINGTON DIOGO LEITE ROCHA

**“O GRANDE MOVIMENTO É A VOLTA”:
viagem e espaço em “O recado do morro”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação 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
2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Rocha, Wellington Diogo Leite, 1992-

"O grande movimento é a volta" : viagem e espaço em "O recado do morro" / Wellington Diogo Leite Rocha. - 2016.

Orientador: Sílvio Augusto de Oliveira
Holanda.

Dissertação (Mestrado) - Universidade
Federal do Pará, Instituto de Letras e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em
Letras, Belém, 2016.

1. Rosa, João Guimarães - Corpo de baile -
Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira -
História e crítica. 3. Viagens. I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

FOLHA DE APROVAÇÃO

WELLINGTON DIOGO LEITE ROCHA

“O GRANDE MOVIMENTO É A VOLTA”: viagem e espaço em “O recado do morro”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação 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: ____ / ____ / ____ Conceito: _____

Menção: _____

Banca examinadora

Professor: Márcio Araújo de Melo (Examinador externo)
Instituição: Universidade Federal do Tocantins (UFT)
Assinatura: _____

Professora: Maria do Socorro Galvão Simões (Examinador interno)
Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)
Assinatura: _____

Professor: Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Orientador/Presidente)
Instituição: Universidade Federal do Pará (UFPA)
Assinatura: _____

Falando de um “engajamento do coração” ou de uma brasilidade mítica, Rosa é sempre o mesmo contador de estórias, o fabulador, para quem a poesia do simples ou a erudição linguística não se desligam de efeitos práticos, do viver: produção que inclui o falado e as falas na prática social, e do leitor na elaboração de uma nova fala. Sem esta sensibilidade para as virtualidades da linguagem, às linguagens do tempo e à ética do sertão, não é possível pensar a relação que, em Rosa, se dá entre forma literária e processo social.

(Günter Lorenz)¹

¹ LORENZ; ROSA, 1979, p. 5.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado forças para superar todos os obstáculos, os momentos de dúvida, e permitir que eu esteja concluindo mais uma etapa importante da minha vida;

À minha mãe, a dona Ana Lourdes, pela dedicação de ter me criado com imensa alegria e dedicação extrema, e por, juntamente com outros membros da minha família, sempre ter me apoiado para que eu mantivesse o foco nos meus estudos e objetivos de vida;

À Alessandra Vasconcelos (*in memoriam*), a minha querida Alê, por ter me ensinado a sorrir nos momentos tristes, por me fazer acreditar que o nosso pensamento carrega um poder que nem mensuramos e tudo o que sonhamos um dia pode se tornar realidade. Obrigado por tudo!

Aos meus amigos dos tempos de CEPC, especialmente, Adrienne Xerfan, quase uma irmã, por sempre me apoiar nas minhas decisões e por ter acreditado em mim quando nem eu acreditava;

Ao meu mestre, amigo e orientador Sílvio Holanda, que, no meio desse “sertão que é do tamanho do mundo”, soube me ensinar com maestria a executar essa travessia pelas rotas mais seguras;

Aos professores Márcio Melo e Socorro Simões, membros da banca de defesa de Mestrado;

À professora Mayara Guimarães, pelas contribuições ofertadas no exame de qualificação;

À Carolina Santiago, a minha amiga Chine, que, mesmo nessa relação de presença-ausência, é uma das poucas pessoas no mundo com quem sempre posso contar;

À Amanda Vasconcelos, aquela que deve ser amada, que na minha amizade encontrará sempre uma relação sólida e de confiança para refletir sobre essa modernidade e amores “líquidos”.

À Denise Lobato, bela moça, que “vive com a alma” e o seu sentir é profundo. Pessoa que sabe ofertar o que há de melhor em seu coração. Sempre “voltarei” para perguntar como você está!

Ao professor e grande amigo Everton Teixeira; a quem sou eternamente grato e estarei em dívida eterna por conta de sua incessante ajuda nas mais diversas questões profissionais ou pessoais;

Ao Jean Torres, mais do que um parceiro de pesquisa, um grande amigo, que me ajudou a desenvolver o meu trabalho desde os tempos de graduação e com quem compartilho meus méritos;

Aos meus colegas e amigos que estão ou passaram pelo grupo EELLIP, Brenno Carriço (meu mentor intelectual), Jacqueline Miranda (a minha aprendiz), Leonardo Silva, Márcia Rocha, Pablo Rossini (Pablito) e Suellen Silva (a minha “assessorada”);

À Camila Costa, Milene Alcântara e Glleyce Santos, trio de amigas ímpar, que, ao longo de quatro anos da Graduação, tiveram a imensa paciência de aturar as minhas oscilações de humor;

À Luciana Vieira, companheira de tantas “viagens”, que hoje me faz tanta falta;

Ao Danilo Mercês, amigo de Graduação, Mestrado e talvez um futuro colega de Doutorado;

Aos demais colegas de Mestrado que estão sempre “a fim de onda” e que se revelaram amigos de “espécie rara de se achar”: Alex Dax, Elisama, Flávia, Gizelle e Kamila;

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de Mestrado.

RESUMO

Na dissertação em tela desenvolve-se uma proposta interpretativa para a narrativa “O recado do morro”, novela de João Guimarães Rosa (1908-1967), publicada no segundo volume de *Corpo de baile* (1956), com o intento de abordar a face mítica e empírica do recado proveniente do Morro da Garça por meio de uma leitura do espaço e do tema da viagem na narrativa. Na novela “O recado do morro”, temos a contraposição de duas ordens da realidade (plano real e plano mítico) que, dialeticamente, se desdobram na composição de um espaço mítico, ou seja, este se caracteriza como um ambiente que faz parte do espaço físico (real), mas também apresenta “referências míticas”. Para compor esse espaço, o escritor mineiro se utiliza de relatos de viajantes do século XIX, em especial daqueles que percorreram o sertão de Minas Gerais, como Spix (1781-1826) e Martius (1794-1868), além de referência aos trabalhos paleontológicos e espeleológicos de Peter Lund (1801-1880), pioneiro nos referidos estudos no espaço sertanejo. Essas “influências” ou correlações transparecem na narrativa mediante o uso de nomenclaturas e descrições científicas registradas pelos naturalistas. Conquanto Guimarães Rosa se valha dessa precisão documental para criar uma “impressão de realidade”, o factual é transfigurado pela imaginação poética para singularizar o sertão aos moldes da sensibilidade do personagem sertanejo, o enxadeiro Pedro Orósio. Nesse contexto, “O recado do morro” se situa em uma dimensão “simbólica”, onde se multiplicam as inquietações presentes no universo do sertão rosiano. Diante desse jogo, o papel do leitor não é o de um simples receptor, mas o de um receptor produtivo, que, ao entrar em contato com a obra literária, atribui a ela os seus próprios significados e executa mecanismos de interpretações particulares. Dessa forma, a investigação proposta por este trabalho obedece a uma divisão em três capítulos, sendo que, no primeiro capítulo, temos uma abordagem de caráter teórico-metodológico, com a exposição da teoria estético-recepcional de Hans Robert Jauß (1921-1997), das teorizações a respeito do mito de Mircea Eliade (1907-1986), e para averiguar o modo como Guimarães Rosa mescla os planos real e mítico na composição de um espaço particular, o sertão-mundo, e re(cria) a linguagem sertaneja, os escritos de Antonio Candido (1918). No segundo capítulo desta trabalho, será feito um exame da recepção crítica de “O recado do morro”, com o intuito de identificar as principais orientações teórico-metodológicas da crítica, verificando os diferentes horizontes de interpretação em relação à narrativa, que, sob diferentes enfoques, a leitura mitopoética, as interpretações geográfica e alegórica do espaço e discussões de aspectos culturais, acabam por renovar os estudos sobre a obra de Guimarães Rosa, ao provocarem novas perguntas e proporcionarem diferentes horizontes de leitura. No terceiro capítulo, desenvolvemos uma interpretação da narrativa “O recado do morro”, focalizando o espaço e o tema da viagem, tendo como suporte as teorias apresentadas no capítulo inicial para possibilitar novos caminhos interpretativos e responder alguns questionamentos ou impasses hermenêuticos sobre a novela em foco como acerca do seu final mitopoético que oferece ao leitor diversas possibilidades de interpretação.

PALAVRAS-CHAVE: “O recado do morro”. Espaço. Viagem.

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire on développe une proposition d'interprétation du récit "O recado do morro", nouvelle de João Guimarães Rosa (1908-1967), publiée dans le second volume de *Corpo de baile* (1956), avec l'intention de répondre à la face mythique et empirique du message du Morro da Graça à travers une lecture de l'espace et du thème du voyage dans le récit. Dans la nouvelle "O recado do morro" nous avons l'opposition de deux ordres de réalité (plan réel et plan mythique) qui se déroulent dialectiquement dans la composition d'un espace mythique, à savoir, celui-ci est caractérisé comme un environnement qui fait partie de l'espace physique (réel), en présentant également des "références mythiques". Pour composer cet espace, l'écrivain brésilien utilise les récits des voyageurs du XIX^e siècle, surtout ceux qui voyagent le *sertão* de Minas Gerais, comme Spix (1781-1826) et Martius (1794-1868), ainsi que la référence au travail paléontologique et spéléologie de Peter Lund (1801-1880), un pionnier dans les études de l'espace de l'arrière-pays. Ces "influences" ou corrélations sont évidentes dans le récit à travers l'utilisation des classifications et descriptions scientifiques enregistrées par les naturalistes. Bien que Guimarães Rosa s'utilise de cette précision documentaire pour créer une "impression de la réalité", le factuel est transfiguré par l'imagination poétique à fin de singulariser l'intérieur dans les moules de la sensibilité du personnage Pedro Orósio. Dans ce jeu, "O recado do morro" est situé dans une dimension "symbolique", où se multiplient les préoccupations présentes dans l'univers de l'arrière-pays de Guimarães Rosa. Le rôle du lecteur n'est pas celui d'un seul récepteur, mais d'un récepteur productif, qui, au contact de l'œuvre littéraire, assigne leurs propres significations et effectue mécanismes particuliers d'interprétation. Ainsi, la recherche proposée pour ce travail suit une division en trois chapitres, Dans le premier chapitre, nous avons une approche théorique et méthodologique, en exposant la théorie de la réception de Hans Robert Jauss (1921-1997), les théories sur le mythe de Mircea Eliade (1907-1986), et, pour déterminer comment Guimarães Rosa fusionne les plans du réel et du mythique dans la composition d'un espace particulier, le *sertão*-monde, et re(crée) le langage de l'arrière-pays, les écrits de Antonio Candido (1918). Dans le deuxième chapitre du travail on examine la réception critique de "O recado do morro" pour identifier les principales orientations théoriques et méthodologiques de la critique, et vérifier les différents horizons d'interprétation en ce qui concerne le récit, qui, sous différentes approches, la lecture, les interprétations mythopoétique géographiques et allégoriques de l'espace et les discussions d'aspects culturels renouvellent des études sur le travail de Guimarães Rosa, en provoquant de nouvelles questions et différents horizons de lecture. Dans le troisième chapitre, nous développons une interprétation du récit "O recado do morro" mettant l'accent sur l'espace et le thème du voyage, soutenue par les théories présentées dans le chapitre d'ouverture pour permettre de nouveaux chemins d'interprétation et pour répondre à certaines questions ou à des dilemmes herméneutiques sur la nouvelle, ainsi que sur son épilogue mythopoétique qui fournit au lecteur des plusieurs possibilités d'interprétation.

MOTS-CLÉS: "O recado do morro". Espace. Voyage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A LEITURA DE “O RECADO DO MORRO”.....	14
1.1. Por uma valorização da figura do leitor: Hans Robert Jauß e a Estética da recepção.....	15
1.2. O mito como modelo para a conduta humana: a tentativa de definição de Mircea Eliade..	28
1.3. O sertão estetizado de Guimarães Rosa: Antonio Candido e o suprarregionalismo rosiano	38
2 OS ACORDES DISSONANTES DA CANÇÃO: A RECEPÇÃO DE “O RECADO DO MORRO”.....	45
2.1. A leitura mitopoética do recado: mito e poesia em “O recado do morro”.....	47
2.2. As interpretações do espaço: as visões geográfica e alegórica.....	54
2.3. Modernidade e viagem: contatos e práticas culturais em “O recado do morro”.....	61
3 OS (DES)CAMINHOS DO RECADO: ESPAÇO E VIAGEM COMO FATORES DE COMPREENSÃO DA CANÇÃO.....	67
3.1. O aspecto científico e o elemento poético: leitura do espaço em “O recado do morro”.....	70
3.2. A viagem da palavra: o percurso mítico do recado.....	78
3.3. “No vivo da estória cantada”: experiência estética em “O recado do morro”.....	84
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

O *Sertão* de Guimarães Rosa coloca-se no mesmo plano da Mancha de Cervantes e da Dublin de Joyce. É o espaço que se abre em viagem, e que a viagem converte em mundo. Sem limites fixos, lugar que abrange todos os lugares, o *Sertão* congrega o perto e o longe, o que a vista alcança e o que só a imaginação pode ver.

(Benedito Nunes)²

Nesta dissertação, abordar-se-á uma das sete narrativas de *Corpo de baile* (1956), a novela “O recado do morro”. *Corpo de baile*, originalmente, foi lançado em dois volumes, mas, a partir de sua terceira edição, a obra é reordenada em três livros autônomos e passa a se dividir nos seguintes títulos: *Manuelzão e Miguilim* (1964), com “Campo geral” e “Uma estória de amor”; *No Urubùquaquá, no Pinhém* (1965), com “O recado do morro”, “Cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina” e *Noites do sertão* (1965) com “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Apesar de se ter dividido *Corpo de baile* em três livros autônomos e a ordem original das narrativas ter sido alterada, as sete narrativas compõem uma espécie de unidade temática por apresentarem, por exemplo, personagens que circulam ou são mencionadas em mais de uma das estórias desse ciclo novelesco. A tabela a seguir ilustra a localização da novela, no segundo volume da primeira edição de *Corpo de baile*:

TEXTO (1956)	PÁGINAS	VOLUME	ÍNDICE
“Campo Geral” (CG)	013-136	I — Gerais	(Os romances)
“Uma estória de amor” (EA)	137-245	I — Parábase	(Os contos)
“A estória de Lélío e Lina” (ELL)	247-383	I — Gerais	(Os romances)
“O recado do morro” (RM)	385-463	II — Parábase	(Os contos)
“Dão-lalalão” (DLL)	465-553	II — Gerais	(Os romances)
“Cara-de-Bronze” (“CB”)	555-621	II — Parábase	(Os contos)
“Buriti” (B)	623-822	II — Gerais	(Os romances)

A organização editorial de *Corpo de baile* é bastante complexa, por permitir combinações entre os textos que o compõem, segundo as rubricas de “gerais” e “parábase”, além da oscilação classificatória entre romance e conto para designar a forma narrativa peculiar de cada relato, como a instigar o leitor a elaborar, por meio de operações de compreensão, diferentes percursos de leitura e interpretação e a perceber imprevisíveis

² NUNES, 1976, p. 174.

relações entre os personagens que circulam por mais de uma narrativa e, por vezes, como ocorre com Miguelim, retornam em outra fase da vida. A discussão sobre essa complexa ordenação ainda está em aberto e se constitui como centro de interesse da crítica especializada, que busca firmar uma unidade temática e formal entre os textos, levando em conta, inclusive, uma leitura interdisciplinar das várias epígrafes utilizadas pelo autor. Como nosso objetivo não se volta para tal investigação, limitamo-nos a referir, por meio da tabela anterior, os elementos mais evidentes desse processo compositivo singular.

Optou-se por trabalhar com a novela “O recado do morro” pelo fato de boa parte da crítica rosiana analisar o tema da viagem, nessa narrativa, pela ótica de uma alegoria do Brasil³ na figura de Pedro Orósio, personagem central da novela, situando-o como problema de uma nação. Desse modo, a maioria dos textos de recepção crítica não deu importância a elementos importantes da narrativa como, por exemplo, ao epílogo, ao espaço e à viagem com base na perspectiva da emissão do recado e de sua percepção por parte do grupo da expedição e da personagem central, a qual discursivamente transforma as suas impressões da viagem em escritura, “pois ao deslocamento geográfico do grupo, a viagem representa rito de passagem, transformação, deslocamento espacial, problematizando questões socioeconômicas de uma dada sociedade, mas, sobretudo, representa as mudanças interiores das personagens” (ALVES, 2013, p. 21). Portanto, a narrativa ainda é passível de novas interpretações e possibilidades de leitura, capazes de esgarçar as fronteiras espaciais e temporais, ao combinar formas arcaicas e modernas recriadas em forma de linguagem por Guimarães Rosa.

O autor de *Corpo de baile* apresenta ao leitor, em “O recado do morro”, uma narrativa marcada pela pluralidade de interpretações, signos da busca e inserção de uma realidade acordada com o viés da modernidade⁴ (*modernité*). Esta última se materializa no texto-base, ao trazer à tona, por exemplo, a viagem pelo interior mineiro, com a presença de alguns

³ Entre esses trabalhos que analisam a novela como uma alegoria do Brasil, temos o texto de Regina Zilberman “O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil” (2006), presente no *corpus* desta pesquisa e que será discutido no segundo capítulo.

⁴ Em relação ao conceito de modernidade, situamo-lo a com base na concepção de *moderno* (*Modernus*), consagrado por Charles Baudelaire (1821-1867), retomado nos estudos estéticos recepcionais por Jauß. De acordo com o estudioso de Constança, o *moderno* “marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais precisos e explicado pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornam obsoletas — entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido.” Cf. JAUß, 1996, p. 50. O trecho original é o que segue: “Modern bezeichnet hier die Grenze zwischen dem Heutigen und dem Gestigen dem jeweils Neuen und dem Alten: genauer gesagt und an dem in dieser Hinsicht so aufschlußreichen Phänomen der Mode erklärt: die Grenze zwischen dem neu Hervorgebrachten und dem eben dadurch außer Kurs Gesetzten, gestern noch Aktuellen und heute schon Veralteten.” Cf. JAUß, 1994, p. 14.

espaços “reais”, que carregam referências míticas e que acabam por contrastar com a figura do estrangeiro seo Alquiste, que, armado do arsenal teórico da modernidade racionalista⁵, se interessava pelos detalhes minuciosos dos gerais.

Apesar de a novela contar com uma vasta recepção crítica, não foi dito até o momento que a viagem em si é um dos fatores que contribuem para a composição de um sertão moderno, e o moderno encontrado na literatura rosiana é uma “problematização” desse conceito, porque é diferenciado do projeto literário até então vigente por abarcar e constituir uma espécie de congruência entre elementos arcaicos e modernos na sua composição como foi explicitado no parágrafo anterior.

Tendo feito um breve apanhado acerca do contexto de surgimento e de algumas das recorrentes discussões em torno da narrativa, a dissertação em tela busca compreender e desenvolver uma proposta interpretativa para narrativa rosiana com base no contexto metodológico da Estética da recepção, formulada, sobretudo, por Hans Robert Jauß (1921-1997) a partir de sua aula inaugural intitulada *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?* [O que é e com que fim se estuda história da literatura?] proferida no ano de 1967 na Universidade de Constança. Procuramos traçar as principais orientações crítico-teóricas relacionadas ao *corpus* apresentado e verificar até que ponto a recente crítica rosiana tem apenas reproduzido as leituras já consagradas dos estudiosos pioneiros da obra de Guimarães Rosa, como Capovilla (1964) e Fite (1973)⁶, além de examinar as novas perguntas e possibilidades de leitura empreendidas pela crítica contemporânea, entre as quais destacamos inicialmente as de aspectos referentes aos estudos culturais.

Com base nas premissas apresentadas, o primeiro capítulo se apresenta como de caráter teórico-conceitual, pois engloba os principais apontamentos das teorias que utilizaremos na interpretação da novela “O recado do morro”. O percurso por nós eleito abarca os seguintes tópicos: 1) uma proposta de leitura estético-recepcional por meio de alguns postulados formulados por Jauß; 2) uma tentativa de conceituação de mito segundo Mircea Eliade (1989); 3) no que tange à maneira como Guimarães Rosa recria os espaços e a linguagem por meio de uma “impressão de realidade”, discutiremos o conceito de

⁵ No que se alude ao referencial teórico utilizado por seu Alquiste podemos destacar o cientificismo. Postura que surgiu no século XIX e afirma que a aplicação do método de investigação científica, advindo dos estudos das ciências naturais, é a melhor maneira para obter conhecimento sobre a realidade. Noção que chegou a ser relacionada significativamente com o positivismo lógico ao ser utilizado por cientistas sociais como Friedrich Hayek (1899-1992) e filósofos da ciência como Karl Popper (1902-1994).

⁶ No segundo capítulo iremos retomar os autores citados e verificar a repercussão de seus trabalhos pioneiros na recepção crítica contemporânea da novela “O recado do morro”.

“suprarregionalismo” desenvolvido por Antonio Candido (1989).

No segundo capítulo desta dissertação, voltamo-nos para o estudo da recepção da novela “O recado do morro”. Seleccionamos alguns dos principais trabalhos sobre a narrativa no lapso temporal de 1991 a 2014, sem deixar de lado os caminhos tomados pela crítica desde a publicação da novela em foco de *Corpo de baile* em 1956. Em suma, este capítulo versa a propósito das implicações estéticas provenientes das relações entre leitor e obra, e que, segundo o método jaussiano, jamais pode ser antecipada pela leitura prévia da crítica, em vez da leitura do próprio texto literário.

O terceiro capítulo recupera algumas informações discutidas nos capítulos anteriores e versa sobre uma interpretação de “O recado do morro”, em que se evidenciam os mecanismos utilizados por Guimarães Rosa para compor um espaço com a presença do real e do mítico além de se constituir como uma tentativa de leitura acerca da face mítica e empírica do recado proveniente do Morro da Garça. Para desenvolver esta tarefa, utilizamo-nos dos estudos estético-recepcionais de Jauß (1994), das teorizações de Mircea Eliade (1989) acerca do mito, a respeito do espaço o conceito de suprarregionalismo desenvolvido por Candido (1989), além de referências aos relatos de viagem de naturalistas como Spix (1781-1826) e Martius (1794-1868) em *Viagem pelo Brasil* (1981), e os estudos paleontológicos e espeleológicos de Peter Lund (1801-1880) em *Coletânea Peter Wilhelm Lund* (1930), que, embora não se constituam como foco de nossa análise, são importantes para a compreensão do processo de elaboração da narrativa, ao observarmos interfaces entre este e os textos dos viajantes no que se refere à composição do espaço da narrativa.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS PARA A LEITURA DE “O RECADO DO MORRO”

Entre o documento e a ficção, portanto, se interpõe a figura do poeta que transcria seu material para instituir o sertão como um espaço matricial, onde se cruzam particular e universal, real e mítico, fala e escritura.

(Sandra Vasconcelos)⁷

Com o intento de delimitar nosso percurso e justificar as escolhas relativas ao caminho interpretativo que elegemos quanto ao exame da novela rosiana “O recado do morro”, faz-se necessário, em um primeiro momento desta dissertação, expor uma síntese das teorias empregadas a fim de esclarecer alguns dos conceitos que serão utilizados em nossa leitura. Teorias e conceitos que não podem ser vistos de forma desconexa por pertencerem todos ao campo das Ciências humanas, especificamente, História e Crítica Literária, no caso da teoria estético-recepcional de Hans Robert Jauß; História e Filosofia; nas análises de Mircea Eliade sobre o mito; Sociologia e Literatura, nas considerações de Antonio Candido acerca da obra de Guimarães Rosa.

Para engendrar uma proposta de leitura estético-recepcional para a narrativa “O recado do morro”, utilizamo-nos do aporte teórico e metodológico da Estética da recepção de Jauß, ou seja, os postulados do pesquisador alemão são utilizados por nós tanto com finalidades organizacionais da pesquisa, também como um caminho interpretativo para o texto-base literário. Neste percurso, abordaremos questões tais como a crítica jaussiana ao objetivismo histórico por qual passavam os estudos literários na década de 1960, que se limitavam em sua maioria a uma apresentação dos autores e de suas obras, sem inserir nas discussões a figura do leitor-receptor e o conseqüente processo de experiência estética na recepção dessas obras.

Sobre o tema do mito, que também será abordado nesta pesquisa, fundamentais para nossas análises são as considerações de Mircea Eliade por trazer um panorama sobre as sociedades em que o mito não é visto como “ficção”, mas como uma “história verdadeira” e que, de certa maneira, serve como modelo e guia de conduta humana para a comunidade portadora desta narrativa.

Para ressaltar os aspectos de um caráter de “precisão documental” utilizado por Guimarães Rosa na composição do espaço da narrativa em foco nos baseamos em alguns

⁷ VASCONCELOS, 2011, p. 197.

textos sobre a literatura rosiana escritos por Antonio Candido, como “Literatura e subdesenvolvimento” (1989) e “Sagarana” (1991)⁸. Textos que ressaltam o caráter de inovação estética do autor mineiro diante do que se entendia até o momento por literatura regionalista, pois o texto rosiano, além do aspecto linguístico, inova também na construção de seus enredos por trazer em suas páginas discussões de teor metafísico acerca dos personagens e espaços do ambiente sertanejo.

1.1. Por uma valorização da figura do leitor: Hans Robert Jauß e a Estética da recepção

Jauß, em sua aula inaugural proferida na Universidade de Constança, e depois ampliada e reformulada na publicação de *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1994), não nos apresentava apenas um panorama preocupante em que a disciplina de história da literatura sofria no contexto alemão, ao perder espaço e representatividade nos currículos de ensino básico e das universidades, mas indicia uma proposta de mudança desse paradigma nos estudos literários, ao formular suas teses pertencentes à Estética da recepção.

Sobre o trabalho dos autores de histórias literárias contemporâneas a Jauß, a principal crítica recaía sobre o aspecto de organização que seguia o esquema de vida e obra dos autores. Diante desse fato, Jauß retoma o que já havia sido dito por Gervinus⁹ e afirma que este tipo de trabalho não chega a se constituir como algo que possa ser chamado de história literária. O trecho a seguir sintetiza o pensamento jaussiano acerca dessas “histórias literárias”:

[...] *história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história*. Do mesmo modo, nenhum historiador tomaria por histórica uma apresentação da literatura segundo seus gêneros que, registrando mudanças de uma obra para a outra, persiga as formas autônomas do desenvolvimento da lírica, do drama e do romance e emoldure o todo inexplicado com uma observação de caráter geral — amiúde tomada emprestada à história — sobre o *Zeitgeist* e as tendências políticas do período. Por outro lado, não é apenas raro, mas francamente malvisto, que um historiador da literatura profira vereditos qualitativos acerca de obras de épocas passadas. Muito pelo contrário, o historiador costuma, antes, apoiar-se no ideal de objetividade da historiografia, à qual cabe apenas descrever como as coisas efetivamente aconteceram. (JAUß, 1994, p. 7)¹⁰

⁸ As datas mencionadas se referem às edições utilizadas nesta dissertação.

⁹ Conforme nota presente no trabalho de Hans Robert Jauß, o texto de Gervinus no qual se baseia para tecer seus comentários tem o seu original datado de 1833, mas a versão utilizada pelo pesquisador alemão é uma publicada no ano de 1962.

¹⁰ Itálico do autor.

Em um momento seguinte, Jauß faz a distinção entre o trabalho do historiador da literatura e o do crítico literário. O historiador trabalha com os fatos consumados, cabendo, portanto, ao crítico se debruçar e tecer comentários sobre as obras do “presente inacabado” e lhes atribuir, ou não, valor estético. Sobre a postura do historiador, Jauß afirma que este se encontra não apenas distanciado um ou dois séculos historicamente em relação ao seu tempo, mas também em vez de ser integrante das discussões e análises, passa a ser um leitor passivo dessas obras e incapaz de articular uma interpretação em consonância com as tendências e padrões contemporâneos. Dessa forma, o historiador que limita seu juízo e conhecimento sobre um cânone composto das obras-primas do passado só terá conhecimento das discussões presentes no âmbito literário contemporâneo por meio da leitura dos trabalhos do crítico, que outrora foi entendido ou julgado como um trabalho “não-científico” e de caráter exclusivamente empírico.

Sobre a questão da atribuição de valor a uma obra literária Jauß reforça seu posicionamento de que os motivos para uma acolhida ou repulsa do público é de difícil determinação ou apreensão porque no contexto de seu lançamento uma obra pode não ser bem recebida, mas a *posteriori* pode ser afamada pelo público leitor.

Afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório [*Folgerverhältnis*] do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito [*Wirkung*] reduzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUß, 1994, p. 7-8)

Procurando traçar ou direcionar um novo caminho para a disciplina de história da literatura diante da situação por qual passavam os estudos literários na Alemanha, Jauß formula suas análises para se contrapor não somente ao modelo “superado” das histórias literárias que eram alvo de suas críticas, mas também às correntes críticas que pouco valorizavam a figura do público leitor por se basearem somente em uma abordagem imanentista do texto literário. Refazer ou reafirmar o vínculo entre literatura e história, entre o estético e o histórico, é o que pretende a teoria estético-recepcional.

Jauß, em um momento seguinte, chega a comentar que as teorias marxista e formalista possuem métodos de análise que compreendem o objeto literário de forma desvinculada da história da sua recepção ou efeito, porquanto se preocupam em analisar apenas uma “estética da produção” e da representação. Assim sendo, o público em geral tem papel limitado no

desenvolvimento dessas teorias, visto que não é verificado o caráter de experiência estética desses leitores quando estes entram em contato com as obras literárias.

A escola marxista não trata o leitor — quando dele se ocupa — diferentemente do modo com que ela trata o autor: busca-lhe a posição social ou procura reconhecê-lo na estratificação de uma dada sociedade. A escola formalista precisa dele apenas como o sujeito da percepção, como alguém que, seguindo as indicações do texto, tem a seu cargo distinguir a forma ou desvendar o procedimento. Pretende, pois, ver o leitor dotado da compreensão teórica do filólogo, o qual, conhecedor dos meios artísticos, é capaz de refletir sobre eles — do mesmo modo como, inversamente, a escola marxista iguala a experiência espontânea do leitor ao interesse científico do materialismo histórico, que deseja desvendar na obra literária as relações entre a superestrutura e a base. (JAUB, 1994, p. 22-23)

De acordo com Jauß, a obra artística considerada tanto no seu caráter artístico quanto na sua historicidade é condicionada por meio da relação dialógica entre literatura e leitor. Essa relação se dá por meio de um processo comunicativo entre a obra literária e o seu receptor e inclui tanto implicações estéticas como históricas. A implicação estética consiste ainda no primeiro contato com a obra e, durante a sua leitura, o juízo estético que é feito pelo leitor baseia-se na comparação com outras obras já lidas. Em relação à implicação histórica, esta pode ocorrer mediante uma cadeia de recepções de um determinado texto literário com os seus primeiros leitores atribuindo valor à obra, sendo que, se essa acolhida permanece e é até enriquecida pelas novas gerações, se determina o seu significado histórico e o valor estético. Dessa forma, se a literatura é vista nos aspectos da sua história da recepção e do seu efeito, estabelece-se uma mediação entre a oposição que antes existia entre as faces estética e histórica do objeto artístico.

Após apresentar um panorama geral da situação, Jauß propõe, por meio de suas sete teses da Estética da recepção, reescrever a história da literatura com a inserção da figura do público leitor que antes não era prestigiado pelas histórias e críticas literárias. As sete teses¹¹ jaussianas são as seguintes: 1) historicidade da literatura, 2) experiência literária e do leitor, 3) horizonte de expectativa, 4) reconstrução do horizonte de expectativa, 5) contexto recepcional, 6) diacronia e sincronia, 7) arte e vida prática.

A primeira das teses apresentadas diz respeito à historicidade da literatura. Postulado

¹¹ Nem todas as sete teses serão aplicadas em nossa interpretação da novela “O recado do morro”, mas consideramos necessário trazer uma síntese de como elas se constituem e da sua importância para a formulação do pensamento de Jauß acerca da literatura.

que reforça a crítica jaussiana acerca de determinados aspectos refutados pelo autor e que estavam presentes nas histórias literárias, tais como o “objetivismo” da maneira como era tratado o objeto literário, ou seja, como um fato isolado, encerrado em si mesmo e sem nenhum diálogo com a posteridade.

Uma renovação da história da literatura demanda que se ponham abaixo os preconceitos do objetivismo histórico e que se fundamentem as estéticas tradicionais da produção e da representação numa estética da recepção e do efeito. A historicidade da literatura não repousa numa conexão de “fatos literários” estabelecida post festum, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura. E isso porque, antes de ser capaz de compreender e classificar uma obra, o historiador da literatura tem sempre de novamente fazer-se, ele próprio, leitor. Em outras palavras: ele tem de ser capaz de fundamentar seu próprio juízo tomando em conta sua posição presente na série histórica dos leitores. (JAUB, 1994, p. 24)¹²

Por meio da tese apresentada podemos perceber a intenção de Jauß ao reiterar a importância de um julgamento do objeto artístico ou literário levando em conta também a história da sua recepção ou efeito. Uma obra não irá despertar o interesse do público em diferentes épocas apenas por conta dos mesmos aspectos, mas continuará sendo lida por conta da sua capacidade de permanecer atual e ser passível de atender a novas demandas do público leitor. Para que isso aconteça cabe ao historiador da literatura ser capaz de fazer seu próprio julgamento, levando em conta não apenas o presente, mas também uma série de leituras históricas sobre o objeto investigado.

A história da literatura, na visão de Jauß, é um processo de recepção e produção estética, pois se realiza na atualização da obra e envolve o leitor, o escritor e o crítico. Atualização do texto literário que ocorre, portanto, “por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUB, 1994, p. 25). Qualquer representação dos “fatos literários”, como propõem as histórias literárias “tradicionais”, não se constitui sequer como uma “pseudo-história” (JAUB, 1994, p. 25) porque, ao analisarem historicamente e generalizarem a abordagem do objeto artístico, estão tornando-o um fato histórico ao invés de literário.

A segunda tese proposta por Jauß diz respeito à experiência literária e do leitor, fundamental para se investigar como ocorre a compreensão mediante contato entre espectador

¹² Itálico do autor.

e obra literária. Tal tese se institui uma crítica ao “ceticismo” disseminado, sobretudo pela crítica de René Wellek e a teoria literária de I.A. Richards, por estes autores considerarem não ser possível determinar por meios empíricos um estado de consciência do leitor, quer seja individual ou coletivo, na análise do efeito estético de suas leituras como um fator que pode influenciar na própria significação da obra. O postulado de Jauß afirma o seguinte:

A análise da experiência literária do leitor escapa ao psicologismo que a ameaça quando descreve a recepção e o efeito de uma obra a partir do sistema de referências que se pode construir em função das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática. (JAUB, 1994, p. 27)¹³

Segundo Jauß, Roman Jakobson pretendeu suprimir o “estado coletivo da consciência” por uma “ideologia coletiva” sob um sistema de normas em que, cada obra literária, na qualidade de *langue*, seria atualizada pelo leitor em forma de *parole*, embora de maneira imperfeita e jamais em sua totalidade. O ponto de vista jaussiano se difere por não acreditar em uma compreensão parcial do leitor, mas sim em uma atribuição de sentido à obra conforme uma cadeia de referências advinda de leituras anteriores. Interessante, neste ponto, é mencionar que, em “O recado do morro”, como veremos no terceiro capítulo, Pedro não compreende o recado na versão dos mensageiros anteriores a Laudelim, sendo possível a sua compreensão apenas quando a mensagem passa do registro oral para a forma musicalizada, forma passível de apreensão por parte do enxadeiro.

Em outras palavras, é possível que haja dados empíricos antes não previstos na recepção de obras literárias e que fazem a “nova” experiência diante do objeto artístico desconhecido não ser apenas o preenchimento de um “vazio”, mas o despertar da lembrança do já lido quando o leitor busca sinais “visíveis” ou invisíveis” e traços familiares das suas experiências anteriores. Postura que enseja em seu início expectativas quanto a “meio e fim” e o conduz a uma determinada atitude emocional que “antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores” (JAUB, 1994, p. 28).

A objetivação de um determinado horizonte de expectativas não é matéria de fácil

¹³ Itálico do autor.

apreensão, mas também pode ocorrer com obras historicamente menos delineadas. Isso se dá por meio de três fatores: primeiramente, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente do gênero; em segundo lugar, da relação implícita com obras conhecidas do contexto literário; em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre função poética e função prática da linguagem, oposição que, na reflexão do leitor durante o processo de leitura, possibilita a comparação com o já conhecido, como vimos anteriormente.

A terceira tese formulada por Jauß se refere ao horizonte de expectativas. Horizonte que compreende a um limite histórico e a toda possibilidade da experiência que leitor pode alcançar no contato com uma realidade até então desconhecida. O postulado jaussiano afirma o seguinte:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo o qual ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia). (JAUß, 1994, p. 31)¹⁴

De acordo com Jauß, a maneira como uma obra literária, no contexto de seu surgimento, atende, supera ou decepciona seu público, oferece um critério para a determinação de seu valor estético. Uma obra terá seu valor estético ou qualidade ressaltada se for capaz de romper com o horizonte do leitor e conduzi-lo a novas experiências, mas o inverso pode ocorrer, se o texto literário não for capaz de provocar nenhuma mudança na consciência receptora e atender a demandas tais como a reprodução do belo usual para agradar a gostos individuais.

Outro ponto que também chama a atenção na explanação de Jauß sobre o horizonte de expectativa é a possibilidade de uma obra, no momento de sua publicação, proporcionar, pela distância estética, uma resposta positiva do público, no entanto tal distanciamento ou “estranhamento” em relação à obra podem transformar-se em obviedade para as gerações posteriores. Nessa perspectiva de mudança do horizonte da obra, do ponto de vista estético-

¹⁴ Itálico do autor.

recepional, há o risco de que ela se converta em “arte culinária”, sendo necessário um esforço particular para gerar uma percepção capaz de lhe atribuir novamente o caráter artístico da literatura.

A quarta tese estético-recepional se refere à reconstrução do horizonte expectativa e se encontra relacionada diretamente com o que foi visto na exposição da terceira tese. Uma obra pode ter um autor desconhecido do grande público e a sua intenção não ter sido atestada nas leituras originais, principalmente pelo fato de as possíveis relações com as próprias obras de sua época não serem feitas de forma explícita. Para a compreensão atual de dada obra, é necessária uma reconstrução do horizonte de expectativa com a fusão de dois horizontes: o passado e o presente.

A reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual uma obra foi criada e recebida no passado possibilita, por outro lado, que se apresentem as questões para as quais o texto constituiu uma resposta e que se descortine, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra. Tal abordagem corrige as normas de uma compreensão clássica ou modernizante da arte — em geral aplicadas inconscientemente — e evita o círculo vicioso do recurso a um genérico espírito da época. Além disso, traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de uma obra, dá a conhecer a história de sua recepção — que intermedeia ambas as posições — e coloca em questão, como um dogma platonizante da metafísica filológica, a aparente obviedade segundo a qual a poesia encontra-se atemporalmente presente no texto literário, e seu significado objetivo, cunhado de forma definitiva, eterna e imediatamente acessível ao intérprete. (JAUß, 1994, p. 35)¹⁵

Em seguida, Jauß retoma a crítica contra o objetivismo histórico feita por Gadamer (1900-2002) em *Wahrheit und Methode* (1960)¹⁶ com a aplicação da lógica de pergunta e resposta à tradição histórica, para confirmar a própria realidade da história no ato da compreensão. Gadamer evidencia que a pergunta original que deveria ser respondida pela obra não pode ser contraposta em seu horizonte histórico original porque este se encontra sempre abarcado pelo presente. Com isso, a compreensão se dá sempre por meio da fusão desses dois horizontes. A pergunta histórica não pode se constituir novamente como histórica, mas sim como uma pergunta voltada para o público atual.

Tendo em vista que, para a compreensão de algumas obras no presente, é necessária a reconstrução do horizonte passado, é possível afirmar, com base em Jauß, que o potencial de

¹⁵ Itálico do autor.

¹⁶ Esta data se refere à publicação citada por Jauß.

uma obra não é definido pelo contexto de seu surgimento, mas sim na história de sua recepção e efeito quando seu sentido histórico é atualizado na fusão dos horizontes passado e presente. Mas, para que isso aconteça, é preciso que o leitor do presente seja capaz de “formular” uma pergunta capaz de tirá-la de seu “isolamento” do passado.

A quinta tese jaussiana está relacionada ao contexto recepcional e também à diacronia. Tese que novamente carrega uma crítica ao modelo de “histórias literárias” e, de certa forma, essa crítica impulsionou o pensamento e o desenvolvimento de um novo paradigma de pesquisa, a Estética da recepção. Tal tese diz respeito a uma série de leituras de determinado texto ao longo da história (diacronia).

A teoria estético-recepcional não permite somente apreender sentido e forma da obra literária no desdobramento histórico de sua compreensão. Ela demanda também que se insira a obra isolada em sua “série literária”, a fim de que se conheça sua posição e significado histórico no contexto da experiência da literatura. No passo que conduz de uma história da recepção das obras à história da literatura, como acontecimento, esta última revela-se um processo no qual a recepção passiva de leitor e crítico transforma-se na recepção ativa e na nova produção do autor — ou, visto de outra perspectiva, um processo no qual a nova obra pode resolver problemas formais e morais legados pela anterior, podendo ainda propor novos problemas. (JAUB, 1994, p. 41)¹⁷

Como condição para retirar a obra literária do *status* de mero “fato” e promovê-la novamente a “acontecimento”, é necessário que ela seja pensada no interior de seu contexto sucessório histórico. Tentativa feita pela teoria da escola formalista por meio da chamada “evolução literária” como nos aponta Jauß. Por meio desta abordagem, uma obra nova nasce em meio ao “pano de fundo” das obras anteriores ou contemporâneas a ela, atingindo, na qualidade de forma bem sucedida, o ápice de uma época literária e, posteriormente, a forma permanece sendo reproduzida, progressivamente automatizada, até se impor à forma seguinte e prosseguir como gênero desgastado. Em termos jaussianos, a forma é importante, mas o essencial é a comunicação estabelecida entre leitor e obra.

Apesar de reconhecer os méritos da teoria formalista por meio da chamada “evolução literária”, Jauß admite que ela precise de uma correção, visto que o mero contraste ou variação estética não bastariam para explicar o desenvolvimento da literatura. Sobre a questão acerca do sentido tomado pela mudança das “formas literárias”, esta teria permanecido

¹⁷ Itálico do autor.

irrespondida: “a inovação, por si só, não constituiria ainda o caráter artístico; e, finalmente, não se teria, por sua simples negação, abolido a relação entre evolução literária e mudança social” (JAUß, 1994, p. 43).

Pensada nos termos fundamentados pela teoria estético-recepcional, a “evolução literária” recupera sua direção porque, para Jauß, o ponto de vista do historiador da literatura tem de ser visto como uma “fuga” e não como o ponto de chegada desse processo. Com isso, é possível que tenhamos um olhar aprofundado sobre a experiência literária, sendo possível conhecer a “distância variável” entre o significado atual e o virtual de uma obra. Com essa visão, Jauß se preocupa em esclarecer que o caráter artístico de uma obra não pode ser atribuído apenas pelo seu caráter de inovação, como era feito pelos formalistas, o significado poderia não ser perceptível em um primeiro horizonte de leitura, sendo necessário, portanto, um longo processo de recepção até que a evolução literária seja capaz de atingir um horizonte que forneça uma forma atual capaz de servir como modelo para a reinterpretação de uma forma mais antiga.

A sexta tese apresentada por Jauß refere-se a uma reflexão sobre estudos diacrônicos e sincrônicos da literatura. Reflexão que não busca desmerecer os estudos baseados na diacronia, mas que visa a uma ampliação desse conhecimento por meio de “cortes” sincrônicos para uma compreensão maior sobre gêneros e estruturas características de um dado período.

Os resultados obtidos pela linguística com a diferenciação e vinculação metodológica da análise diacrônica e da sincrônica ensejam, também no âmbito da história da literatura, a superação da contemplação diacrônica, até hoje a única habitualmente empregada. Seja a perspectiva histórico-recepcional depara constantemente com relações interdependentes a pressupor um nexos funcional (“posições bloqueadas ou ocupadas diferentemente”) nas modificações da produção literária, então há de ser igualmente possível efetuar um corte sincrônico atravessando um momento do desenvolvimento, classificar a multiplicidade heterogênea de obras contemporâneas segundo estruturas equivalentes, opostas e hierárquicas e, assim, revelar um amplo sistema de relações na literatura de um determinado momento histórico. Poder-se-ia, então, desenvolver o princípio expositivo de uma nova história da literatura dispondo-se mais cortes no antes e no depois da diacronia, de tal forma que esses cortes articulem historicamente, em seus momentos constitutivos de épocas, a mudança estrutural na literatura. (JAUß, 1994, p. 46)¹⁸

¹⁸ Itálico do autor.

Para expor o seu posicionamento Jauß retoma inicialmente a afirmação de Siegfried Kracauer acerca do caráter de “espírito objetivo” das historiografias ao considerarem no interior das cronologias ser possível a compreensão de todos os acontecimentos da realidade humana por uma única via, consistente em cada período histórico. Dessa maneira, pode-se inferir que tudo o que acontece simultaneamente se encontraria marcado por influências do momento, ou seja, oculta a “factual não-simultaneidade do simultâneo” (JAUß, 1994, p. 47). Essa “não-simultaneidade” se explica porque, segundo Kracauer, o historiador ao ver uma pluralidade de acontecimentos como expoente de um único conteúdo de uma dada época, deixa de enxergar que existem as chamadas “curvas temporais”, com os diversos acontecimentos exercendo influências uns sobre os outros como no caso das diversas “histórias” da arte, economia, política, entre outras.

No que tange ao panorama dos estudos literários, Jauß analisa o posicionamento de Kracauer (1963) quando este chama a atenção para a coexistência do “simultâneo e do não-simultâneo” e para a necessidade de se efetuar cortes sincrônicos e descortinar o caráter histórico da literatura. Por meio dessa metodologia, busca-se superar a contemplação puramente diacrônica que encerrava seu juízo segundo uma lógica imanente de inovação e automatização, problema e solução. Dimensão histórica que mostra sua verdadeira face apenas quando rompe com o cânone morfológico e confronta uma obra importante do ponto de vista da história das formas com exemplos historicamente falidos, convencionais, de gênero, ou então, ao não deixar de analisar essa obra com o seu contexto de surgimento ao verificar como ao lado de outras obras, de diferentes gêneros, conseguiu se impor.

Em síntese, a historicidade da literatura consiste nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia. É possível, portanto, que por meio dessas considerações, seja viável compreender o horizonte literário de um determinado momento histórico por meio de uma forma sincrônica, como vista anteriormente, ao fazer referência à maneira de como a literatura, que emergiu simultaneamente, “pôde ser diacronicamente recebida segundo relações de não-simultaneidade, e a obra percebida como atual ou inatual, como em consonância com a moda, como ultrapassada ou perene, como avançada ou atrasada em relação a seu tempo” (JAUß, 1994, p. 48).

A sétima tese jaussiana aborda a relação entre arte e vida prática, ou ainda, entre literatura e vida social. Vínculo entre literatura e sociedade que era visto pela sociologia tradicional da literatura apenas como uma “representação da realidade” em substituição ao

princípio clássico da *imitatio naturae*.

No desenvolvimento desta tese, Jauß chama ainda a atenção para a função social da literatura e lança uma pergunta sobre quais aspectos e ressonâncias da literatura podem contribuir no processo de construção da experiência e nas formas de comportamento de uma sociedade. Aspectos que podem ser verificados com base na premissa de um horizonte de expectativas, assim como foi feito na interpretação histórico-literária jaussiana. Vejamos a tese a seguir:

A tarefa da história da literatura somente se cumpre quando a produção literária é não apenas apresentada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas, mas vista também como história particular, em sua relação própria com a história geral. Tal relação não se esgota no fato de podermos encontrar na literatura de todas as épocas um quadro tipificado, idealizado, satírico ou utópico da vida social. A função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social. (JAUß, 1994, p. 50)¹⁹

Ao recuperar informações do ensaio de Karl Popper “O balde e o holofote: duas teorias do conhecimento”²⁰, Jauß afirma que tanto para o desenvolvimento da ciência ou avanço da experiência de vida, o momento mais importante é a “frustração” das expectativas. Experiência que chega a ser comparada com a de um cego ao se deparar com obstáculos, descobrindo dessa forma a sua existência. Continuando a utilizar a figura do cego de Popper, Jauß faz uma relação entre o (hipotético) não-leitor e o leitor, sendo que este último, ante aquele, tem a vantagem de não precisar “topar” com um novo obstáculo para adquirir uma nova experiência da realidade. A experiência da leitura o liberta de opressões e dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o conduz a uma nova percepção de sua própria vida.

O horizonte de expectativas da literatura distingue-se então em relação ao da práxis histórica não apenas por ser capaz de conservar as experiências de vida, “mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura” (JAUß, 1994, p. 52).

Tendo feito uma síntese das sete teses de Jauß e com o intento de seguir neste

¹⁹ Itálico do autor.

²⁰ Este ensaio mencionado por Jauß conta com uma tradução para a língua portuguesa no livro intitulado *Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária* (1975).

subtópico uma abordagem estético-recepcional, trataremos do caráter de experiência estética, e, conseqüentemente, do prazer estético, para analisar, no terceiro capítulo, o momento de recepção da canção, arquitetada por Laudelim, pelo seu espectador Pedro Orósio. Sendo necessário trazer uma tentativa de definição sobre o termo, recorreremos ao texto de Jauß “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” presente no livro *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção* (1979), organizado por Luiz Costa Lima. Cabe afirmar, inicialmente, que a experiência estética é de caráter subjetivo e diz respeito à manifestação da arte nas feições de atividade produtora, receptiva e comunicativa quando em contato com o espectador.

A atividade da experiência estética resulta no prazer estético quando o receptor, no sentido da poética aristotélica, “pode derivar da admiração de uma técnica perfeita de imitação, mas também do regozijo ante o reconhecimento da imagem original no imitado” (JAUß, 1979, p.65). O prazer estético, portanto, reúne uma implicação sensível e uma de ordem intelectual, que é perfeitamente relacionável ao que analiso na recepção da mensagem poética no texto-base literário investigado.

Vale mencionar que o termo “prazer”, conforme expõe Jauß, foi utilizado com diferentes significados em diversos momentos da história. Na poesia religiosa do século XVII, o prazer estava relacionado a “tomar parte em Deus”; no pietismo (movimento que valoriza as experiências individuais do crente), com “prazer e participação”, até culminar no que observamos no *Faust*, de Goethe, no qual o prazer podia abarcar os mais altos graus da experiência humana até ao mais alto desejo do conhecimento.

Retomando a discussão acerca da experiência estética, Jauß afirma que esta não se encerra em um viés cognoscitivo (*aisthesis*) e em um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*), mas o espectador, diante do objeto literário, pode ser afetado pela matéria representada, o que corresponde à *katharsis*, ao “identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura” (JAUß, 1979, p. 65)²¹.

Como experiência estética comunicativa, a *katharsis* corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social servindo de mediadora, “inauguradora” e legitimadora de normas de ação, quanto a uma determinação ideal de toda a arte autônoma ao “libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através

²¹ Fato que pode ser observado em “O recado do morro” quando Pedro estabelece uma espécie de “identificação” diante da canção de Laudelim e percebe em tempo hábil que se encontrava diante de uma ameaça.

do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (JAUB, 1979, p. 81). Reflexão que será adotada por nós na análise da obra no momento em que Pedro Orósio consegue compreender a matéria presente na canção e obtém além do “prazer”, ao reconhecer a beleza da mensagem poética, a sua “salvação”.

O prazer estético se efetua justamente na oscilação entre a contemplação e a manifestação experimentadora, logo, o papel do leitor ou espectador não deve se limitar a simples receptor da obra literária, mas também este deve ser um receptor produtivo, pois sua atividade inventiva, criadora e doadora de significação é essencial para que haja a compreensão. Jauß se expressa da seguinte forma acerca do prazer estético:

A conduta do prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo com a sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e, por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUB, 1979, p. 81)

É importante chamar a atenção que na relação entre as funções descritas, a comunicação com o objeto literário só conserva o caráter de experiência estética enquanto atividade da *poiesis*, da *aisthesis* ou da *katharsis* mantiver o caráter de prazer. Acepção que, segundo Jauß, pode ser encontrada em Goethe, que, “aproximando-se da teoria moderna da arte falava da inversão de *aisthesis* em *poiesis*” (JAUB, 1979, p. 82).

Com base na visão jaussiana acerca da literatura, nossa leitura da novela “O recado do morro” será auxiliada por alguns dos conceitos e definições vistos neste subtópico, e mais do que simplesmente pretender aplicar uma teoria e metodologia estético-recepcional, nossa abordagem pretende problematizar algumas questões que constantemente são alvo da crítica rosiana e verificar possíveis “novas” perguntas em relação ao texto-base literário a fim de oferecer novos mecanismos de interpretação da ficção rosiana. Entre as questões geralmente debatidas pela crítica, temos o tema do mito que, em nossa leitura, será abordado por um viés dialógico por compreendermos que a sua acepção, na obra de Guimarães Rosa, não se encerra em um gesto monológico. Nossa leitura, portanto, além de ressaltar o caráter artístico da obra, destaca também a sua face estética quando verifica ressonâncias do contato entre objeto artístico e espectador no âmbito da narrativa, texto literário e público leitor no que diz respeito

à sua recepção.

O próximo assunto deste capítulo teórico-conceitual será baseado em uma visão do mito proposta por Mircea Eliade. Trabalho que será utilizado com as devidas restrições e adaptações por se tratar de uma abordagem que é exterior ao campo literário, mas que pode ser utilizado em conformidade com nossas interpretações e aporte teórico utilizado.

1.2. O mito como modelo para a conduta humana: a tentativa de definição de Mircea Eliade

Para tratar do tema do mito em “O recado do morro”, elegemos o trabalho de Mircea Eliade intitulado *Mito e realidade* (1989) para nos auxiliar em nossas interpretações. Trabalho que adota uma metodologia de pesquisa ou de análise em que se aborda o mito em sociedades ou comunidades nas quais ele ainda permanece “vivo”. O autor justifica essa metodologia de estudo do mito devido ao seu sentido “original” ter sido progressivamente modificado em algumas regiões, acarretando uma desvinculação de seu teor religioso e metafísico como foi na Grécia. O *logos*²² passou a se contrapor ao mito, e este passou a denotar ou figurar como algo ligado ao fictício, a tudo que não poderia acontecer ou existir na “realidade”.

Procurando desvincular o mito de uma perspectiva que o trate como uma “ficção”, Eliade afirma que seu interesse não é compreender o mito na medida em que este passou a ser ligado a uma não-realidade, mas de entendê-lo na acepção que se refere à sua origem.

Nossa pesquisa terá por objeto, em primeiro lugar, as sociedades onde o mito é — ou foi, até recentemente — “vivo” no sentido que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos comportamentos. (ELIADE, 1989, p. 8)

Segundo Eliade, todas as grandes religiões mediterrâneas e asiáticas possuem

²² Sobre a relação dialética entre *logos* e *mythos* na cultura grega interessante a visão de Werner Jaeger em *Paideia* quando este parafraseia Kant para embasar seu posicionamento. Para ele, ambos se complementam ao fornecer elementos distintos para a compreensão da realidade e, portanto, “poderíamos dizer que a intuição mítica, sem o elemento formador do *logos*, ainda é ‘cega’ e que a conceituação lógica, sem o núcleo vivo da ‘intuição mítica’ originário, permanece ‘vazia’. A partir deste ponto de vista devemos encarar a história da filosofia grega como o processo de racionalização progressiva da concepção religiosa do mundo implícita nos mitos.” Cf. JAEGER, 1986, p. 132.

mitologias, no entanto, seu estudo não utiliza como ponto de partida as mitologias grega, egípcia ou indiana. Na visão do autor, a maioria dos mitos gregos, por exemplo, foi recontada e, conseqüentemente, modificada, articulada, e sistematizada por Hesíodo, Homero, rapsodos e mitógrafos. Em relação às tradições mitológicas do chamado Oriente Próximo²³ e da Índia, estas foram modificadas devido a reinterpretações constantes de teólogos e ritualistas.

Conforme o exposto por Eliade acerca das conseqüentes mudanças no interior de algumas tradições míticas, não podemos desconsiderar o caráter ou substância mítica que permaneceu dentro dessas culturas, porquanto essas tradições tal qual conhecemos atualmente sofreram constantes transformações, seja na passagem do registro oral para o escrito, seja no enriquecimento dessas narrativas sob a influência de outras culturas ou pela iniciativa isolada de alguns membros da comunidade dotados de sabedoria. Observemos o trecho que justifica a escolha da sua metodologia:

Não obstante, é preferível começar por estudar o mito nas sociedades arcaicas e tradicionais, reservando para uma análise ulterior as mitologias dos povos que desempenharam um papel importante na história. Isso porque, apesar das modificações sofridas no decorrer dos tempos, os mitos dos “primitivos” ainda refletem um estado primordial. Trata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem. (ELIADE, 1989, p. 10)

Compreender o papel e a função dos mitos nas comunidades e nas diversas condutas humanas é a principal contribuição do trabalho de Eliade. Condutas que, segundo Eliade, poderiam ser observadas e descritas pelos etnólogos mediante convívio com esses povos, e desse modo, ser possível obter um maior conhecimento acerca de cada ritual nessas sociedades arcaicas, bem como apreender, mesmo que parcialmente, o significado atribuído em cada gesto. Com isso, o objetivo é situar o mito em seu contexto sócio-religioso original.

Explicitados os procedimentos e a perspectiva que o estudo de Eliade pretende abordar em relação ao mito, encontramos uma tentativa de definição para o termo. Definição que embora seja acessível para não-especialistas, talvez não seja capaz de abarcar o mito e todas as suas funções em diferentes comunidades. Como afirmamos em momento anterior, a abordagem de Eliade compreende um campo do saber exterior à literatura e, por isso, utilizaremos a sua definição para uma abordagem que pretende “problematizar” o tema mito

²³ O Oriente próximo compreende a uma região da Ásia próxima ao mar Mediterrâneo e inclui, atualmente, Síria, Líbano, Israel, Palestina e Iraque. Termo que geralmente é utilizado por arqueólogos ou historiadores.

“O recado do morro”, ao considerar que este não se encerra em uma única significação. A definição adotada é a seguinte:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (ELIADE, 1989, p. 11)

O mito, para Eliade, é tratado como um fato, algo que realmente aconteceu. E nesta perspectiva ou abordagem que o mito será entendido por nós no exame da novela “O recado do morro” ao se verificar o enredo com a passagem de um suposto recado emitido por um morro para uma forma de canção popular. Os personagens das narrativas míticas são os Entes Sobrenaturais, seres que realizaram feitos primorosos no chamado tempo dos “primórdios”. Feitos que explicam ou “desvendam” uma atividade criadora por meio da ação desses seres sagrados ou sobrenaturais.

Para confirmar a veracidade dos mitos cosmogônicos Eliade dá como exemplo a própria origem do mundo, sendo por isso o mito da criação algo verdadeiro. Outro exemplo dado pelo pesquisador é o mito da origem da morte que se comprova no fato do homem ser um ente mortal. Esses mitos acabam por influenciar no próprio modo de compreensão do mundo por parte das comunidades que têm essas narrativas como modelo de conduta para as suas mais diversas ações. Entre essas comunidades temos citada no trabalho de Eliade os Arunta da Austrália que ao serem indagados acerca de certas práticas e rituais respondem que assim o fazem porque “os ancestrais assim o prescreveram” (ELIADE, 1989, p. 12).

Vale chamar a atenção para o fato de não apenas os rituais tidos como sagrados serem influência dos feitos dos Entes Sobrenaturais, mas também as atitudes profanas do homem. Entre os Navajos, tem-se o hábito das mulheres sentar-se sobre as pernas, que estarão voltadas para um lado, e homens devem estar com as pernas cruzadas à sua frente. Tradição conservada porque no “princípio” a Mulher Cambiante e o Matador de Monstros se sentaram nessas posições. Em uma tribo australiana chamada Karadjeri, todos os seus costumes são baseados e foram estabelecidos nos “Tempos do Sonho”, refletindo até a contemporaneidade nas suas práticas alimentares e de caça.

Outro ponto que merece ser destacado na exposição dos argumentos de Eliade é sobre

as “histórias verdadeiras” e “histórias falsas”, como foi indicado no início deste tópico. Explicação que será retomada em nossas interpretações quando os espaços “míticos” de “O recado do morro” forem analisados. Nesse ponto há uma distinção entre mito em relação a fábulas ou contos. O mito como vimos anteriormente é algo verdadeiro, já as fábulas ou contos são considerados como histórias falsas. A definição a seguir é dada de acordo como a cultura do povo Pawnee:

As histórias “falsas” são as que contam as aventuras e proezas nada edificantes do Coiote, o lobo das pradarias. Em suma, nas histórias “verdadeiras”, defrontamo-nos com o sagrado e o sobrenatural; as “falsas”, ao contrário, têm um conteúdo profano, pois o Coiote é extremamente popular nesta como em outras mitologias norte-americanas, onde aparece como trapaceiro, velhaco, embusteiro e tratante consumado. (ELIADE, 1989, p. 14)

É importante destacar também que há diferenças na maneira como os mitos, fábulas ou contos são narrados. Em algumas tribos os mitos não são recitados perante mulheres e crianças, principalmente os ligados à cosmogonia e à instituição de cerimônias de iniciação. As histórias “falsas” podem ser narradas em qualquer época e espaço, mas os mitos não devem ser recitados senão durante um certo lapso temporal sagrado, na maioria das culturas, durante as estações do outono ou inverno no período da noite. Em suma, os mitos narram acontecimentos que se relacionam à vida humana, e os contos e fábulas apesar de narrarem mudanças no mundo, explicam aspectos do mundo que não se relacionam aos humanos.

Após uma definição entre as chamadas histórias “verdadeiras” e “falsas”, Eliade trata da figura do homem “moderno” e do homem “arcaico”. Enquanto que o moderno acredita que a sua condição de vida atual decorre das mudanças ocorridas ao longo da História como a descoberta da agricultura, advento da civilização industrial e as guerras, o homem tido como “arcaico” interpreta a sua realidade como uma consequência de eventos míticos dos tempos sagrados. O trecho destacado a seguir evidencia a diferença entre estes dois tipos de sujeitos:

[...] um homem moderno, embora considerando-se o resultado do curso da História Universal, não se sente obrigado a conhecê-la em sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas é obrigado não somente a rememorar a história mítica de sua tribo, mas também a *reatualizá-la* periodicamente em grande parte. É aqui que encontramos a diferença mais importante entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a nota característica da História, não

constitui uma evidência para o primeiro. (ELIADE, 1989, p. 17)²⁴

Os acontecimentos decorridos ao longo da História, na visão de Eliade, não podem ser reatualizados. Já no que se referem aos mitos, os eventos ocorridos nos tempos sagrados podem ser repetidos por meio do poder dos rituais. Dessa maneira, os mitos reforçam sua importância na vida do homem das sociedades nas quais continua vivo, e se torna essencial não somente para uma compreensão do mundo, mas sobretudo porque ao rememorar os mitos e reatualizá-los, o homem repete o gesto dos deuses, heróis ou ancestrais dos tempos cosmogônicos. Diante dessa afirmação de Eliade, seria possível supor que a canção de Laudelim apresenta uma espécie de atualização mitopoética que remonta a uma história dos chamados tempos sagrados e Pedro, ao ter consciência do conteúdo presente na canção, acaba por adquirir uma percepção diferente do mundo, sendo possível escapar da morte.

Mais do que aprender uma definição sobre o que tratam os mitos, é importante conhecer a sua relevância no interior das comunidades. Em *Mito e realidade*, temos a exemplificação dos mitos totêmicos australianos, que consistem em narrativas, geralmente monótonas, sobre a peregrinação de ancestrais míticos ou animais totêmicos no chamado “tempo dos sonhos”. Essas narrativas contam os acontecimentos decorridos durante a passagem dos Entes Sobrenaturais e explicam como ocorreram certas modificações na paisagem, além do aparecimento de determinados animais ou plantas por meio da ação desses seres sagrados. Mitos que ensinam como cultivar determinado vegetal ou a multiplicação desses animais deixados pelos ancestrais míticos.

Outro exemplo em *Mito e realidade* que consideramos oportuno mencionar é acerca dos ritos de iniciação. Ocasões em que os mitos originários são narrados e uma série de cerimônias é celebrada quando os neófitos são elevados à categoria de homens. Sendo assim, vemos que

[...] a “história” narrada pelo mito constitui um conhecimento de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse “conhecimento” é acompanhado de um poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplica-los ou reproduzi-los à vontade. (ELIADE, 1989, p. 18)

²⁴ Itálico do autor.

Para estas comunidades arcaicas, conhecer os mitos é essencial para a própria sobrevivência. Só conhecendo suas origens e as das diversas coisas presentes na natureza que o sujeito é capaz de entender a dinâmica do espaço em que vive para desempenhar com êxito suas tarefas cotidianas tais como a caça, pesca, domesticação dos animais entre outros.

Apenas conhecer os mitos originários não basta, é preciso vivenciá-los por meio das suas “reatualizações”. Para Eliade, “viver” os mitos se distingue da experiência cotidiana porque implica em um conhecimento “verdadeiramente” religioso. Ao se reatualizar essas narrativas, o ser humano se aproxima dos Entes Sobrenaturais, ao encenar seus gestos do passado. Sobre a importância do conhecimento dos mitos vejamos o trecho a seguir:

[...] não basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo; em certo sentido, é uma proclamação e uma demonstração do próprio conhecimento. E não é só: recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo “forte”, porque foi transfigurado pela presença ativa dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, contemporânea, de certo modo, dos eventos evocados, compartilha da presença dos Deuses ou dos Heróis. (ELIADE, 1989, p. 21)

Conhecer e reatualizar os mitos não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas é uma forma de reiteração como propõe Eliade. Como vimos no trecho destacado anteriormente, ao evocar a presença dos personagens dos mitos, o indivíduo torna-se contemporâneo deles. Para que isso aconteça, há uma implicação de que o sujeito deixa de viver no tempo cronológico e passa a viver no tempo primordial, ou seja, no tempo em que evento mítico teve a sua ocorrência primária.

Os mitos demonstram como o mundo, a vida e o homem têm as suas origens e história explicadas por meio da ação de seres ligados a uma ordem que transcende à realidade do ser humano. Vemos, desse modo, que as narrativas míticas estão sempre ligadas ao fato de encenarem acontecimentos de um tempo primordial, além de garantir e oferecer regras práticas para a conduta do homem. Vejamos o trecho em que Eliade parafraseia Malinowski para concluir sua ideia:

O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da

sabedoria prática. (ELIADE, 1989, p. 23)

Outra função dos mitos que será de suma importância em nossas interpretações é a respeito de quando estes são utilizados nos rituais de cura. Neste ponto podemos fazer uma relação com a narrativa “O recado do morro”, visto que Eliade afirma que esses rituais são realizados geralmente em duas etapas: a primeira consiste em uma narrativa não-verbal com uma série de desenhos feitos em volta do corpo do doente e que representariam os Entes Sobrenaturais e a criação do mundo; a segunda etapa é por meio da música que tem o “poder” de conduzir o doente a um estado emocional em que é capaz de se libertar deste estado enfermo. A segunda aceção é a que mais se aproxima do que será utilizado por nós para o entendimento dos aspectos que a canção irá despertar em Pedro, e até se correlaciona com a *katharsis* jaussiana pela sua capacidade de conduzir o espectador a uma “cura”. Vale lembrar também as pinturas rupestres encontradas pela expedição guiada por Pedro, que se constituem como uma espécie narrativa sobre a origem daquele espaço. Propostas de análise que serão retomadas nos capítulos posteriores.

Interessante observar que os estados enfermos dos doentes que são submetidos a esses rituais de cura sempre têm as suas complicações fisiológicas ligadas ou justificadas por um estágio de acometimento da alma. O mito utilizado no ritual, além de remeter ao tempo da origem do mundo, narra o embate entre os Entes Sobrenaturais e os demônios em algumas culturas, ou então, sobre a origem das doenças e dos medicamentos para curá-las.

A maioria desses cantos rituais de fins terapêuticos começa por evocar a cosmogonia. Eis um exemplo: “No princípio, no tempo em que os céus, o sol, a lua, as estrelas, os planetas e a terra ainda não haviam aparecido, etc.”. E conta-se a criação do mundo, o nascimento dos demônios e o aparecimento das enfermidades, e, finalmente, a epifania do Xamã primordial Dto-mba, que forneceu os medicamentos necessários. (ELIADE, 1989, p. 30)

Para Eliade, todos os rituais médicos oferecem um retorno à origem, implicando em uma espécie de “renascimento” do indivíduo para que este possa recomeçar a sua vida. Com isto, a impressão diante das informações pesquisadas é de que, para as sociedades arcaicas, a vida não pode ser reparada, sendo necessário “recriá-la” mediante um retorno à sua origem.

Sintetizando o pensamento de Eliade, podemos compreender que os rituais e mitos relativos ao processo de cura também se encontram relacionados diretamente aos chamados

tempos primordiais ou da criação. Rituais que são necessários para garantir a eficácia dos medicamentos, e estes, por sua vez, têm suas origens mediante o “poder mágico” e ações dos seres divinos que habitavam o mundo. A exemplo das sociedades “arcaicas”, o chamado Oriente Próximo e a Europa possuem narrativas que possuem a história de uma enfermidade, ou o demônio que as provocou, em que são evocadas um tempo mítico na qual uma divindade ou santo conseguiram subjugar todo o mal e as suas manifestações.

Outro tópico da pesquisa de Eliade que merece uma observação diz respeito aos mitos e rituais de renovação do mundo. O primeiro exemplo utilizado em *Mito e realidade* se refere à celebração do Ano Novo, momento que é considerado como um fator de renovação do Cosmo e uma reiteração da cosmogonia. Se bem que é difícil traçar uma definição do que é o “Mundo” porque essa concepção varia entre as diferentes culturas. Procurando abranger uma multiplicidade de pontos de vista, Eliade afirma o seguinte:

O “Mundo”, portanto, é sempre o mundo que se conhece e no qual se vive; ele se difere de um tipo de cultura para outro; existe, por conseguinte, um número considerável de “Mundos”. Mas o que importa à nossa pesquisa é o fato de, malgrado a diferença das estruturas sócio-econômicas e a variedade dos contextos culturais, os povos arcaicos pensarem que o Mundo deve ser anualmente renovado e que essa renovação se produz obedecendo a um modelo: a cosmogonia ou um mito de origem, que desempenha o papel de um mito cosmogônico. (ELIADE, 1989, p. 44)

A dinâmica e a compreensão do mundo, como vimos, variam entre as diferentes culturas. A celebração da renovação do mundo, o “Ano Novo”, ocorre em diferentes datas dependendo de fatores como o clima, meio geográfico e cultural, compreendendo sempre um ciclo, uma indicação que marca seu início e fim no lapso temporal de um ano. Entre os australianos, os mitos da origem também são anualmente reatualizados, e entre estes, o que mais nos chama a atenção é o que consiste em uma “reatualização” das pinturas rupestres que são atribuídas aos ancestrais míticos. A intenção do ritual é reativar o poder criador dos seres míticos, tal qual se manifestou no período da criação do mundo e, para que isso seja possível, as pinturas rupestres são renovadas.

Se relacionarmos a festa do Rosário em “O recado do morro”, com as devidas ressalvas, a uma espécie de celebração que tem uma intenção de renovação e que decorre no lapso temporal de um ano, podemos compreender este momento como uma parte integrante de uma espécie rito que culmina com o final do ciclo da viagem pelo sertão mineiro. “Ritual”

que pretende “libertar” Pedro do seu destino de morte iminente.

Outro assunto presente em *Mito e realidade* que será importante esclarecer para utilizarmos a *posteriori* em nossas interpretações diz respeito à mitologia da memória e do esquecimento. Tema mítico que é abordado em diversas culturas e que pode estar relacionado a contextos em que um sujeito não reconhece a sua própria identidade por conta da perda da memória, ou então, este estado é considerado até mesmo como uma espécie de morte e o seu despertar uma condição para a imortalidade.

O ponto que nos é de maior interesse em relação a este aspecto do trabalho de Eliade se refere ao “‘Esquecimento’ e ‘Memória’ na antiga Grécia”. Exposição que inicia com uma afirmação de Plotino em suas *Enéadas*: “A recordação é para aqueles que esqueceram”. Isso porque para os gregos a recordação tem as suas virtudes, mas é inferior diante de uma memória perfeita. Neste ponto, o pesquisador até estabelece uma relação entre a cultura da Grécia e da Índia por conta das suas semelhanças em relação a este tipo de mitos, mas também porque estas narrativas foram revalorizadas e interpretadas por poetas e filósofos.

Na cultura grega, a deusa Mnemósine, considerada uma personificação da “Memória”, é a mãe das Musas. Hesíodo, em sua *Teogonia*, afirma que ela é onisciente porque tem consciência de todos os acontecimentos presentes, passados e futuros. Baseando-se em Hesíodo, Eliade afirma que o poeta, ao ser inspirado ou possuído pelas Musas, sofre diretamente a ação de Mnemósine, ou seja, acaba por adquirir conhecimento acerca dos primórdios ou das origens. “O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte” (ELIADE, 1989, p. 108). Ao remontar ao passado, a rememoração acaba por atingir o interior do ser e permite que este sujeito possa obter uma compreensão plena de sua realidade. Acepção que será retomada por nós no momento em que Pedro utiliza o recurso da repetição por conta da memorização parcial de alguns trechos da canção de Laudelim. Observemos o trecho destacado a seguir que sintetiza a explanação sobre a questão de Mnemósine influenciar na “inspiração” dos poetas:

Graças à memória primordial que ele é capaz de recuperar, o poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestaram-se nos Tempos míticos do princípio e constituem o fundamento deste Mundo. Mas, justamente por terem aparecido *ab origine*, essas realidades não são perceptíveis na experiência corrente. (ELIADE, 1989, p. 108)

A definição acima empregada talvez não nos sirva integralmente para investigar o

processo composicional do recado na passagem para a forma de canção, mas nos auxilia na compreensão dos “efeitos” acarretados no seu receptor. Pedro, portanto, por meio da canção, que apresenta uma espécie narrativa do chamado tempo prestigioso dos “primórdios”, acaba por ter uma compreensão da realidade e do presente e verifica que se encontrava com a vida ameaçada.

Importante mencionar também o trecho em que Eliade comenta rapidamente sobre a fonte de Letes. Fonte a qual é atribuída ao “esquecimento” e que na cultura grega faz parte do mundo dos mortos. O indivíduo que perdeu a sua memória é tido com defunto, sendo que, nas narrativas gregas, alguns poucos como Tirésias e Anfiarau conservaram sua memória mesmo após a morte. Podemos apreender então que, de acordo com essas considerações, o indivíduo “morre” a partir do momento em que não conserva as lembranças da sua existência humana.

Com o avançar do tempo, a mitologia grega da Memória e do Esquecimento sofre alterações, enriquecendo-se de uma significação escatológica ao esboçar uma doutrina de transmigração. Nesse momento, passa a ser valorizado não mais o chamado passado primordial dos tempos da criação, mas uma recordação de uma série de existências anteriores do indivíduo. A própria função do Letes passa a ter um sentido diferente:

A função do Letes é invertida: suas águas não mais acolhem a alma que acaba de deixar o corpo, com o fim de fazê-la esquecer a existência terrestre. Ao contrário, o Letes apaga a lembrança do mundo celeste na alma que volta à terra para reencarnar-se. O “esquecimento” não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida. A alma que teve a imprudência de beber da fonte do Letes (“repleta de esquecimento e da maldade”, como a descreve Platão, *Fedro*, 248 c), reencarna-se e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser. (ELIADE, 1989, p. 109)

Tendo apresentado alguns pontos essenciais de *Mito e realidade* que encontrarão ressonâncias em nossas interpretações de “O recado do morro”, devemos novamente chamar a atenção sobre a abordagem que pretendemos empreender sobre o mito. Nosso enfoque não pretende abordar o mito em uma visualização e compreensão totalizante da narrativa, por mais que o consideremos de suma importância para uma análise de alguns momentos da novela em foco de *Corpo de baile*.

Mircea Eliade, no seu trabalho, sempre atribui, ao mito e aos chamados tempos primordiais, todas as diversas faces e ritos da cultura humana, mas nossa interpretação não poderia caminhar por um viés monológico, por se tratar de uma abordagem dos mitos pela

literatura, o que sempre implica, diante de qualquer questão, uma discussão dialógica. Por isso, ao longo de nossa exposição da proposta de análise de Eliade sempre remetemos a alguma espécie de restrição ou a uma aplicação parcial de suas considerações.

Ainda que encontremos algumas restrições na transposição da teoria de Eliade para uma aplicação literária de seus conceitos, não podemos desmerecer seu esforço ao tentar trazer uma visão panorâmica de diversas sociedades nas quais o mito age diretamente sobre as condutas humanas. É procurando propor uma discussão entre tradição e modernidade, *mythos* e *logos*, que Guimarães Rosa aborda complexos temas acerca da experiência humana em “O recado do morro”, assim como nas outras narrativas de *Corpo de baile*.

Para finalizar este capítulo teórico-conceitual o próximo tópico aborda os estudos empreendidos por Antonio Candido acerca do sertão rosiano. Percurso que destacará a contribuição do autor de *Formação da Literatura Brasileira*, sobretudo no que diz respeito ao conceito de “superregionalismo”, noção que surge no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, publicado originalmente em língua espanhola em *América Latina en su Literatura* (1972) e, posteriormente, na tradução *América Latina em sua Literatura* (1979).

1.3. O sertão estetizado de Guimarães Rosa: Antonio Candido e o suprarregionalismo rosiano

O professor Antonio Candido por meio da leitura de *Sagarana* (1946), já acreditava que tinha em mãos um produto de uma literatura com a presença dos problemas universais que afligiam o homem e a sua existência. Inquietado pelos aspectos abordados pela obra de estreia do escritor Guimarães Rosa, Antonio Candido escreve, no ano de 1946, no *Diário de São Paulo*, um breve texto homônimo da coletânea de contos rosiana. Texto que inicia com um tom de crítica em relação às primeiras manifestações literárias do regionalismo, que encontrou pouso no Brasil ainda durante o Romantismo e expressava um tom exótico e pitoresco do espaço brasileiro.

Diferentemente do que se havia por entendimento em relação ao chamado regionalismo, “rótulo” que com o avançar do tempo se utilizara por vezes de modo depreciativo, Guimarães Rosa em *Sagarana* apresenta elementos como paisagens, acidentes geográficos, nomenclaturas de animais e plantas, costumes, baseados em uma pesquisa de rigor científico, mas que, na visão de Antonio Candido, também abarcava um trabalho

sociológico. Observemos o trecho destacado a seguir acerca da distinção e do êxito de *Sagarana* em relação ao paradigma literário regionalista brasileiro:

O grande êxito de *Sagarana*, do Dr. J. Guimarães Rosa, não deixa de se prender às relações do público leitor com o problema do regionalismo e do nacionalismo literário. Há cerca de trinta anos, quando a literatura regionalista veio para a ribalta, gloriosa, avassaladora, passávamos um momento de extremo federalismo. [...] o patriotismo se afirmou como reação de unidade nacional. A Pátria, com pê sempre maiúsculo, latejou descompassadamente, e os escritores regionais eram procurados como afirmação nativista. Foi o tempo em que todo jovem promotor ou delegado, despachado para as cidadezinhas do interior, voltava com um volume de contos ou uma novela sertaneja, quase sempre lembrança de cenas, fatos e pessoas cujo pitoresco lhes assanhava a sensibilidade litorânea de nascimento ou educação. (CANDIDO, 1991, p. 243)

Interessante sobre este ponto da exposição de Antonio Candido (1991) é mencionar observação feita por Everton Teixeira no seu trabalho *Intérpretes do mundo-sertão: literatura e sociedade na recepção crítica de Grande sertão: veredas* (2011). Estudo que busca novos horizontes de interpretação para a obra rosiana por meio da contribuição teórica e crítica de Antonio Candido. Segundo Teixeira (2011), independente das mudanças ou alterações sofridas pelas estruturas sociais de cada país, sejam elas no âmbito que se relaciona ao político, governamental ou econômico, o panorama estético parece se manter “imutável” ao ser marcado pelo signo do regionalismo, o qual exerce um papel mediador entre a cultura e as transformações da sociedade brasileira.

Outro ponto que podemos destacar no trabalho de Teixeira (2011) é a respeito dos esclarecimentos da primeira fase do regionalismo que, mesmo diante da qualidade “questionável” de algumas dessas formas de expressão literária, o homem brasileiro pôde ser visto fora do contexto do meio urbano ao ser retratado nos espaços das periferias, nos quais é acometido ou está sujeito às diversas formas de violência ou crime.

E é ambientando sua palavra ficcional no espaço sertanejo e utilizando-se dos consumidos temas do regionalismo que Guimarães Rosa promove a sua revolução linguística e literária. Esta retoma, como lição, grande parte do objeto estético pensado pelos modernistas de 1922, ao reelaborar o sertão pela voz sábia dos narradores das composições rosianas. Por eles, o autor mineiro apresenta inúmeras vozes que se misturam para compor a fala de toda a nação em seus movimentos de choque e de convívio intrínsecos dos modos de vida brasileiros, ora pendentes para a tradição arcaica de atmosfera rural, ora propensos aos anseios de modernização dos espaços urbanos.

(TEIXEIRA, 2011, p. 23)

Retomando as discussões de Antonio Candido (1991) a respeito de *Sagarana*, este alerta que o chamado “espírito nacionalista” brasileiro se convertera em um “bairrismo” e Gilberto Freyre seria o chamado “pai” da atual voga do termo “província” praticado no Brasil. De acordo com Antonio Candido, naquele período estava na “moda” falar sobre as suas particularidades e sobre a terra de origem, mas com a chegada de *Sagarana*, um livro que, para ele, estava cheio da “terra”, esse paradigma literário muda ao modificar o horizonte dos intelectuais “provincianos” que nunca souberam recriar seu próprio espaço com a riqueza de detalhes que a narrativa rosiana lhes apresentara.

Seguindo com a explanação de seus argumentos, Antonio Candido (1991) chama a atenção para o fato de que em *Sagarana* as narrativas trazem um chamado “sabor” regional, e não apenas isso, transcende a própria região de Minas Gerais no ato de sua criação. Feição que anos mais tarde, mais precisamente com a referida publicação do ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, ganharia a classificação de “superregionalismo”. Para Antonio Candido, a obra de estreia de Guimarães Rosa não é de cunho regional, ou pelo menos, não é um seguimento dos modelos impressos na época do movimento romântico no que tange à representação do espaço e temas.

[...] no caso Minas é menos uma região do Brasil do que uma região da arte, com detalhes e locuções e vocabulário e geografia cosidos de maneira por vezes irreal, tamanha é a concentração com que trabalha o autor. Assim, veremos, numa conversa, os interlocutores gastarem meia dúzia de provérbios e outras tantas parábolas como se alguém falasse no mundo deste jeito. Ou, de outra vez, paisagens tão cheias de plantas, flores e passarinhos cujo nome o autor colecionou, que somos mesmo capazes de pensar que, na região do Sr. Guimarães Rosa, o sistema fito-zoológico obedece ao critério da Arca de Noé. Por isso, sustento, e sustentarei mesmo que provem o meu erro, que *Sagarana* não é um livro regional como os outros, porque não existe região alguma igual à sua, criada livremente pelo autor com elementos caçados analiticamente e, depois, sintetizados na ecologia belíssima das suas histórias. (CANDIDO, 1991, p. 244)

Diante desses argumentos, Antonio Candido considera que o grande êxito da publicação de *Sagarana* se dá justamente pela utilização de elementos que foram o motivo de “fracasso” de alguns predecessores do regionalismo. A grande diferença consiste no fato de

Guimarães Rosa sabiamente ter criado uma experiência “totalizante”²⁵ porque os elementos “pitorescos” e “exóticos” sofreram influência de uma espécie de “movimento interior” na qual “se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência” (CANDIDO, 1991, p. 245).

Tendo verificado os explicações de Antonio Candido acerca da contribuição e inovações trazidas por *Sagarana* (1946), passaremos à leitura do ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (1989) que, como já referido em momento anterior deste capítulo, nos traz a noção de “superregionalismo”, fundamental para empreender nossas análises a respeito do espaço na narrativa “O recado do morro”.

O texto “Literatura e subdesenvolvimento” (1989) aborda o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura e, como ponto de partida, Antonio Candido utiliza a afirmação de Mário Vieira de Mello²⁶ acerca da noção que se tinha sobre o Brasil, a de um “país novo” e promissor até o decênio de 1930, mas que agora se revelara como atrasado em relação aos países do “velho continente”. Situação que não é de exclusividade brasileira, mas também abarca toda a América Latina, como também é apontado por Mario Vieira de Mello. Inquietado por essas afirmações, Antonio Candido propõe uma reflexão acerca de como esses distintos momentos ressoaram em diferentes aspectos da criação literária na América Latina, sobretudo no que diz respeito aos temas encarnados a partir do Romantismo.

No Brasil, assim como nos demais países da América Latina, os intelectuais cultivaram uma ideia complementar de que a América seria um lugar predestinado à liberdade porque, em certo momento, houve contradições do estatuto colonial, o que levou as classes dominantes a romperem politicamente com as metrópoles. Marcados por esse contexto de euforia, esse sentimento de “liberdade” foi transformado em instrumento de afirmação nacional e também em justificativa ideológica. Diante dessas informações, Antonio Candido (1989) afirma que a literatura se tornou meio de linguagem de celebração e “terno apego”, favorecido pelo Romantismo, com apoio na “hipérbole” e na transformação do “exotismo” em estado de alma. Sobre este momento vivido na literatura, Antonio Candido aponta como paradigma, no Brasil, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, mas que poderia ter sido assinado por qualquer intelectual da América Latina que vivenciou aquele contexto.

²⁵ Para a hermenêutica não existe uma experiência totalizante porque o sujeito sempre compreende um dado aspecto de sua realidade, ou do objeto artístico, a partir de um horizonte de expectativa.

²⁶ O texto de Antonio Candido (1989) indica que esse posicionamento de Mário Vieira de Mello está publicado em *Desenvolvimento e cultura* (1963).

As manifestações literárias desse período na América Latina tinham como ideia uma prática que se vinculava diretamente com a natureza e, em parte dela, “extraía” sua justificativa para o impulso da atividade criadora. O resultado era uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade dos países subdesenvolvidos por meio de uma supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo uma espécie de razão para o otimismo social. Em contrapartida, no momento em que se adquire consciência da condição subdesenvolvida dos países latino-americanos, temos como resultante uma visão pessimista do presente e problemática em relação ao futuro.

Segundo Antonio Candido, o “gigantismo” de base paisagística expresso na literatura daquele momento mostrou sua verdadeira face ao se revelar como construção ideológica e ilusão compensadora. A tomada de consciência da ideia de subdesenvolvimento trouxe novo impulso e empenho político para os intelectuais, mais precisamente, após a Segunda Guerra Mundial, manifestando-se claramente a partir dos anos de 1950. Mas, desde o decênio de 1930, havia tido uma mudança, sobretudo na ficção regionalista. A “consciência amena” se transformara e propunha então discussões que iam além da simples representação do pitoresco ou cavalheirismo ornamental do Romantismo.

Sobre a ficção regionalista Antonio Candido, afirma que apesar, de a proposta ser uma expressão de literatura com espírito e “cores” nacionais, não podemos negar ainda uma relação de dependência ou influência em relação à Europa em sua primeira fase, muito por conta da condição de atraso e da falta de desenvolvimento econômico. Esse atraso que

estimula a cópia servil de tudo quanto a moda dos países adiantados oferece, além de seduzir os escritores com a migração, por vezes migração interior, que encurrala o indivíduo no silêncio e no isolamento. Atraso que, entretanto, no outro lado da medalha, propõe o que há de mais peculiar na realidade local, insinuando um regionalismo que, ao parecer afirmação da identidade nacional, pode ser na verdade um modo insuspeitado de oferecer à sensibilidade europeia o exotismo que ela desejava como desfastio; e que se torna desta maneira forma aguda de dependência na independência. Com a perspectiva atual, parece que as duas tendências são solidárias e nascem da mesma situação de retardo ou subdesenvolvimento. (CANDIDO, 1989, p. 156-157)

Em síntese, Antonio Candido (1989) identifica no Brasil três diferentes momentos²⁷ do chamado regionalismo. O primeiro momento, como foi afirmado em momento anterior, surge

²⁷ Esta explanação será retomada no momento em que utilizarmos o conceito de “superregionalismo” em nossa proposta de leitura da narrativa “O recado do morro”.

com o Romantismo e as representações do “sertanejismo” brasileiro. Momento marcado por uma valorização do elemento pitoresco, na fase de país novo, e que, em vários países da América Latina, se intitulava como a verdadeira literatura, mas, para Candido, não passava da expressão de uma sublitteratura e refletia nosso atraso.

O segundo momento apresentado por Antonio Candido se refere ao estágio de pré-consciência do subdesenvolvimento, entre 1930 e 1940, caracterizado como um regionalismo dito “problemático”, que se chamou como “romance social”, “indigenismo” ou “romance do Nordeste”. Fase que chama o interesse de Antonio Candido por conta de ser uma precursora da consciência do subdesenvolvimento, ao trazer em suas páginas problemas realistas relativos à condição de vida do homem.

Por fim, Antonio Candido (1989) caracteriza uma terceira fase na qual inclui Guimarães Rosa. Fase que corresponde à consciência da condição de país subdesenvolvido e que, descartando o sentimentalismo e a retórica, reaproveita-se substâncias do nativismo, exotismo e documentário social aliados a um refinamento técnico. Dessa maneira, regiões e os próprios “contornos humanos” se subvertem e adquirem universalidade. Esta fase em que Antonio Candido acredita encontrar uma consolidação de nossa literatura e tendência estética peculiares é chamada de “superregionalismo”.

A contribuição dos estudos de Antonio Candido no que se refere à leitura da prosa rosiana como algo que transcende ao regionalismo nos será de fundamental importância para transferir essas discussões para uma análise dos diversos aspectos de composição da narrativa “O recado do morro”, sobretudo em relação ao espaço, mas também no que diz respeito a outros elementos tais como a viagem. Características que “subvertem” problemas ora tidos como específicos de uma dada região e se tornam universais por meio do refinamento artístico de Guimarães Rosa.

Neste capítulo de caráter conceitual, nosso intento foi o de expor uma síntese das principais ideias dos trabalhos que nos servirão de referencial teórico e metodológico na execução de nossa proposta de leitura para o texto rosiano. Aspecto interessante de ser observado é o que afirmamos ainda no início de nossas explanações: a importância de se verificar relações entre as teorias, porquanto todas são pertencentes às Ciências Humanas.

Outro dado importante é chamar a atenção para o fato de se compreender os textos teóricos em uma condição de atrito em relação ao texto literário, como referimos em alguns momentos de nossa exposição. Na aplicação de uma teoria, há sempre a necessidade de se

fazer adaptações e, em nosso caso, essa tarefa árdua consiste principalmente em aliar a proposta de Jauß com o referencial sobre o estudo dos mitos de Eliade. Sob essa condição, sujeita a inquietações e reflexões, é que este percurso por nós eleito encontrará pouso quando utilizado na interpretação do texto-base literário.

Em suma, o primeiro capítulo desta dissertação, além da discussão de Antonio Candido acerca do suprarregionalismo rosiano, tratou também de uma exposição de alguns dos principais posicionamentos e termos teóricos que utilizaremos em nossa interpretação da novela “O recado do morro”. No que se refere a uma aplicabilidade de uma leitura estético-recepcional verificou-se a contribuição teórica de Hans Robert Jauß por meio de suas sete teses que mudaram o paradigma dos estudos literários, ao propor uma relação dialógica entre o leitor-receptor e as obras literárias. Outro ponto destacado em nossa leitura, e de fundamental importância para a nossa interpretação, diz respeito ao momento em que o pesquisador alemão nos fala do caráter de experiência estética e do seu aspecto comunicativo. Feição que possibilita ao leitor uma transformação ou mudança de suas convicções por meio da leitura de uma determinada obra.

No que refere à nossa exposição acerca da tentativa de definição do mito por Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1989), destacamos que nossa intenção não era a de buscar apenas uma aceção para o termo mito, mas principalmente entender a sua função em diferentes contextos, para que seja possível uma transferibilidade dessas discussões para uma análise da narrativa rosiana em foco. Leituras que, com as devidas ressalvas, possuem o intento de investigar faces do texto em que o elemento mítico se apresenta em alternância com o plano real no que se refere à composição do espaço, à viagem da expedição ou com o processo de transmissão do recado.

O próximo capítulo desta dissertação apresenta uma sucessão de leituras do texto-base por nós estudado no que se refere à sua dimensão histórica (recepção). Neste tópico, pretende-se averiguar as tendências e o posicionamento da crítica rosiana no período que compreende os anos de 1991 a 2014 e verificar possíveis ressonâncias com trabalhos consolidados na história recepcional de “O recado do morro”.

2. OS ACORDES DISSONANTES DA CANÇÃO: A RECEPÇÃO DE “O RECADO DO MORRO

Comovido, êle [Alquist] pressentia que estava assistindo ao nascimento de uma dessas cantigas migradoras, que pousam no coração do povo: que as violas semeiam e os cegos vendem pelas estradas [...] Sem apreender embora o inteiro sentido, de fora aquêle pudera perceber o profundo do bafo, da força melodiã e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras.

(Guimarães Rosa)²⁸

Tereza Fite, autora da primeira dissertação acerca de “O recado do morro”, propõe refletir acerca do papel do leitor, ao se deparar com uma narrativa de linguagem ímpar, em que tudo o que está posto obedece a um mecanismo minucioso de construção ficcional. A estória criada por Guimarães Rosa proporciona o experienciar de um horizonte desconhecido e a vivência de uma nova sensibilidade:

Na literatura de Guimarães Rosa, a palavra adquire sua capacidade e momento de novos significados no próprio texto, na interação com outras palavras. E no texto, ao focalizar o elemento normalmente não marcado através do deslocamento do discurso literário, o leitor, após a primeira reação de espanto ou não-compreensão, é conduzido, na segunda tentativa de leitura, a uma nova sensibilidade diante da realidade concreta e da realidade literária. (FITE, 1973, p. 3)

Para Jauß, por sua vez, a mudança do horizonte é proporcionada por meio de três leituras: uma primeira de percepção estética, uma segunda leitura de interpretação, e ainda, uma terceira leitura, “a histórica, que inicia com a reconstrução do horizonte de expectativa [...] e que depois acompanhará a história de sua recepção ou ‘leituras’ até a mais recente, a do autor” (JAUß, 1983, v. 2, p. 305)²⁹.

Com base nessas considerações iniciais, este capítulo tem por objetivo fazer uma revisão dos pressupostos teórico-metodológicos e temáticos abordados pela recepção crítica de “O recado do morro”. Antes de desenvolver essa tarefa, é preciso esclarecer a ideia de recepção crítica, que, de acordo com o pensamento jaussiano, deve ser compreendida como

²⁸ ROSA, 1956, v. 2, p. 456.

²⁹ Assim diz o texto original: “... historische Lektüre anschließen, die bei der Rekonstruktion des Erwartungshorizontes einsetzt [...] und die sodann der Geschichte seiner Rezeption oder ‘Lektüre’ oder ‘Lektüre’ bis zur jüngsten, der des Verfassers, folgen wird.” Cf. JAUß, 1997, p. 813.

uma sucessão de leituras de um texto em sua dimensão histórica. O estudo da recepção pressupõe um exame seletivo dos autores que, em suas abordagens, podem confirmar ou contrapor-se aos sentidos já enrijecidos pela tradição, podendo gerar outros significados e novas perguntas a cada nova geração de leitores. Acerca do conceito de recepção, Jauß se expressa da seguinte forma:

Os processos de recepção são necessariamente seletivos, eles supõem abreviações e deslocamentos de valores que podem ser uma simplificação, mas também trazer uma complicação acrescida, embora se trate de uma recepção produtiva capaz de regenerar vigorosamente um assunto e não de uma imitação servil que não propõe à tradição nenhuma nova pergunta. (JAUB, 1976, p. 207)³⁰

Desde o surgimento de “O recado do morro” em *Corpo de baile*, até aparecimento do primeiro trabalho que desse tratamento à novela decorreu um hiato de oito anos, vindo a lume em 1964, o texto de Capovilla intitulado “‘O recado do morro’, de João Guimarães Rosa”, que, entre outras questões, aborda o lúdico como princípio estrutural da novela. O fato de uma recepção da narrativa ser um tanto que “tardia” se explica devido ao fato de no mesmo ano do lançamento de *Corpo de baile*, mais ou menos cinco meses, após seu surgimento, é lançado o romance *Grande sertão: veredas*, considerada a obra-prima rosiana, e à qual a crítica dedicou maior atenção no período de sua publicação, deixando à margem o livro anterior.

Em 1968 surge o texto “O destino cifrado — linguagem e existência em Guimarães Rosa”, de Bento Prado Jr, que, sob uma perspectiva filosófica, discorda da atenção dada por Capovilla ao lúdico e afirma existir no texto literário em foco uma espécie de “tentativa de recapturar, no interior da *escrita*, a Escritura que a precede, devolvendo à linguagem sua condição de *sujeito*” (PRADO JR, 1968, p. 200). Já em 1973 surge um trabalho de maior fôlego, a dissertação de Tereza Fite, já mencionada, que, a exemplo de Capovilla, aborda o lúdico, mas também trata da dimensão simbólica presente no nome das personagens e da presença de uma visão alegórica no estudo da narrativa.

O nosso recorte, nesta dissertação, pretende investigar os caminhos tomados pela crítica a partir do ano de 1991, ano em que a editora Martins Fontes reeditou o livro *Recado*

³⁰ Assim diz o texto no original: “Rezeptionsprozesse sind notwendig selektiv, sie setzen Vorgänge der Verkürzung und Umgewichtung voraus, die vereinfachend, aber auch wieder verkomplizierend sein können, sofern es sich um eine selbständige Rezeption von verjüngender Kraft und nicht nur um eine unselbständige Nachahmung handelt, die der Tradition gegenüber keine neuen Fragen aufwirft.” Cf. JAUB, 1976, p. 207. Tradução nossa.

do nome, de Ana Maria Machado, que, na verdade, é fruto de sua tese de Doutorado, defendida na Universidade de Paris (Sorbonne) e, posteriormente publicada, pela primeira vez em formato de livro em 1976 pela editora Imago. Desde a publicação do trabalho de Ana Maria Machado, que serviu como uma espécie de “bússola” para qualquer pesquisador interessado em estudar “O recado do morro”, surgiu um número considerável de artigos, dissertações e teses voltadas para o estudo dessa narrativa, no entanto, não houve um avanço significativo no que se refere à interpretação do tema da viagem e do espaço da novela em questão, predominando, ainda, uma interpretação alegórica na maioria dos trabalhos desenvolvidos desde então.

Tendo feito um breve apanhado da história recepcional da novela em questão, e guardadas as devidas ressalvas e relevância acerca dos posicionamentos tomados pelos autores apresentados, podemos observar a formação das seguintes constantes hermenêuticas: a) a leitura mitopoética; b) as interpretações do espaço; c) a leitura de aspectos referentes aos estudos culturais. Algumas das nossas análises a seguir tratam de algumas abordagens, que, apesar da distância cronológica que as separa, são semelhantes acerca dos pontos de vistas empregados na leitura de “O recado do morro”. Entre esses casos, nesta dissertação, abordamos o trabalho de Telma Borges “A função do mito e da alquimia n ‘O recado do morro’ de Guimarães Rosa”, de 2007, em consonância com *Recado do nome* (1991), de Ana Maria Machado, e “Recado da viagem”, de José Wisnik, publicado em 1998.

2.1. A leitura mitopoética do recado: mito e poesia em “O recado do morro”

Vários são os caminhos para a interpretação do recado e, nesta seção, será feito um recorte acerca dos temas do mito e poesia, explorando, principalmente, a dimensão simbólica presente no nome da personagem central Pedro Orósio, dos proprietários das fazendas e dos sete mensageiros do recado do morro. Cabe também explorar a figura do Morro da Garça que entendido como lugar mítico assume um ponto de contato entre o homem e o universo. Para desenvolver este subtópico, utilizar-nos-emos dos trabalhos *Recado do nome* (1991), de Ana Maria Machado, “Recado da viagem” (1998), de José Wisnik e “A função do mito e da alquimia n ‘O recado do morro’ de Guimarães Rosa” (2007), de Telma Borges.

Segundo Telma Borges, todo “símbolo”³¹ traz consigo uma revelação e, se revela, é

³¹ Termos como “símbolo”, “segredo” e “oculto” estão entre aspas por gerarem um problema hermenêutico, no

porque um dia guardou algum “segredo”. Entende-se que o ato de revelar, ou seja, tornar conhecido o que estava incógnito parece ser um ato de democratização do conhecimento “oculto”. O recado, guardado pelo morro e transmitido a sete personagens, ecoa em cada uma delas um gesto polifônico, estabelecendo inicialmente uma relação de não-comunicação com o seu destinatário Pedro Orósio. E é nesse contexto que a novela “O recado do morro” se situa em uma dimensão “simbólica”, onde se multiplicam os “segredos” presentes no universo do sertão rosiano. E nesse jogo, cheio de “símbolos”, o papel do leitor não é o de um simples receptor, mas, ao entrar em contato com a obra literária, de participante ativo no processo de significação do texto, ao atribuir os seus próprios significados, de acordo com a sua experiência advinda de outras leituras, conforme propõe Jauß em *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1994).

A trama desenvolve-se por meio de uma viagem de cinco sujeitos, Pedro Orósio (o guia), três patrões (seu Alquiste, frei Sinfrão, seu Jujuca do Açude) seguidos pelo tangedor de burros, Ivo, com o apelido de Ivo Crônico. A primeira versão do recado é trazida por Gorgulho, que, segundo Ana Maria Machado, significa o orgulho engolido pela gruta. Mas, na verdade, Gorgulho é apelido de Malaquia ou Malaquias, “etimologicamente ‘Mensageiro de Deus’” (MACHADO, 1991, p. 67). Gorgulho morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas, uma urubuquara, que é uma espécie de moradia de urubus. Malaquias escuta uma mensagem advinda do Morro da Garça, porém o recado é inaudível para os outros.

— Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, êsse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se fôr morte de alguém... Morte à traição, foi que êle Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!... (ROSA, 1956a, v. 2, p. 407)

Pedro Orósio, mesmo escutando aquilo que acabara de ser pronunciado por Gorgulho confirma em uma rápida conversa com seu Jujuca que não havia entendido aquelas palavras. Para Pedro, aqueles dizeres não passavam de “maluqueiras”, ou então, “poetagem”³². Só quem deu importância para o ocorrido foi seu Alquiste, que perguntava aos companheiros de

entanto, foram mantidos no texto por serem utilizadas por Telma Borges (2007).

³² No trabalho de Nilce Martins intitulado *O léxico de Guimarães Rosa* o termo tem seu significado atribuído a “Loquacidade; falação; invencionice; ‘maluqueira’” Cf. MARTINS, 2001, p. 390.

viagem a respeito do significado das palavras ditas por aquele estranho sujeito. Todos decidem continuar a viagem, mas a presença do Morro da Garça cansava; a viagem parecia não progredir porque a imagem daquele morro os acompanhava.

Na viagem, tanto na ida quanto na volta (a torna-viagem), o grupo passa por sete fazendas (Apolinário, Nhá Selena, Marciano, Nhô Hermes, Jove, Dona Vininha e Juca Saturnino) que oferecem hospedagem, jantar ou almoço e também aposento para os viajantes. Essas fazendas, assim como o Morro da Garça, também podem ser entendidas como locais míticos, por conta de certa correspondência aos astros e aos deuses da mitologia, assinalados nos trabalhos de Machado (1991) e retomado por Araujo (1992). Essa referência é confirmada pelo próprio Guimarães Rosa em correspondência com o seu tradutor italiano Edoardo Bizarri: “ainda quanto a ‘*O recado do morro*’, gostaria de apontar a Você um certo *aspecto planetário* ou de *correspondências astrológicas*, que valeria a pena ser acentuadamente preservado, talvez. Ocorre nos nomes próprios, assinalamento onomástico-toponímico” (ROSA, 1980, p. 54).

Voltando à viagem, tanto do grupo quanto a do recado, os sujeitos se deparam com outro estranho sujeito. Este sujeito é comprido e magrelo, de mau aspecto, e aparentava loucura. Este sujeito é Catraz “que ‘cá traz’ a morte e o recado” (MACHADO, 1991, p. 67). Catraz tem o apelido de Qualhacôco e contava sobre a conversa que tivera com o seu irmão Malaquias (Gorgulho), mas nesse momento só o menino Joãozezim é quem chegava mais perto e lhe dava atenção. Pedro Orósio, naquele momento, se encontrava distraído em suas lembranças e mal podia escutar. Catraz escutou o recado de seu irmão e assim o pronuncia para os demais:

— ... E um morro, que tinha, gritou, entences, com êle, agora não sabe se foi mesmo p’ra êle ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dêle. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso. Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixeu. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 418-419)

O terceiro receptor-produtor do recado é Joãozezim, o pequeno José, segundo Ana Maria Machado (1991). Entra, então, em contato com o recado a figura do menino, da

criança. O menino Joãozezim entra no jogo de transmissão após ouvir Catraz a respeito do suposto recado emitido pelo Morro da Garça. O garoto guardou as palavras na memória, mas tinha receio de conversar sobre o assunto com os outros. Decide então comentar o ocorrido com Guégue, que era gago e o bobo da fazenda de Dona Vininha. Guégue tratava dos porcos, levava a comida dos camaradas na roça e cuidava de todo serviço de terreiro. Guégue, assim como Malaquias e Catraz, estava à margem da sociedade e da razão, apenas o menino Joãozezim é quem lhe dirigia a palavra. O garoto, então, decide contar aquilo que tinha ouvido e achava tão importante:

— ... Um morro, que mandou recado! Êle disse, o Catraz, o Qualhacôco... Êsse Catraz, Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, êle disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dêle, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?

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

— O recado foi êste, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... O rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com a caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (ROSA, 1956a, v. 2, p. 421-422)

Guégue, “gaguejante e gutural” (MACHADO, 1991, p. 31), ao receber a mensagem do menino Joãozezim não sabia dar opinião, apenas repetia alto as palavras. Depois passa a representar com gestos o que ouviu, apontando para o morro. Mostrava sete dedos pelos sete homens, alongava o braço para representar uma espada e formava uma cruz usando os dois dedos. Pedro Orósio via e ouvia aquela cena, achava muita graça, nem imaginava a importância daqueles gestos e palavras confusas. A expedição seguiu por “terras convalares”, mas, quando chegavam ao topo de alguma ladeira, lá enxergaram novamente o Morro da Garça.

Mais adiante, os viajantes se deparam com a figura de Jubileu, um homem magro que andava praticamente nu, usava apenas um pano de tanga. Guégue transmite o recado para Jubileu, também chamado de Santos-Óleos, Nominedômine, Nomindome, Nomendomen.

— A bom, no Bõamor: foi que o Rei — isso do Menino — com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a

caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sino-saimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo longo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É fim-do-mundo? (ROSA, 1956a, v. 2, p. 428)

Jubileu, ao ouvir o recado de Guégue, acredita que aquela era a confirmação de suas previsões a respeito do fim do mundo. Imediatamente pede ao gago que se ajoelhe. Segundo Ana Maria Machado (1991), em Jubileu, encontra-se o momento mais delirante da linguagem do recado. Em seu discurso ecoam as vozes dos mensageiros anteriores, como Caifaz e Malaquias. Jubileu ou Santos-Óleos já havia anunciado o fim do mundo e a confirmação dessa informação foi o recado do Morro da Garça transmitido até ele por Guégue. Jubileu, então, reaparece em um outro momento para fazer o anúncio do apocalipse, dentro da igreja, e causa pânico nos presentes. Pedro Orósio pensou em intervir, no entanto não tinha coragem de expulsar o homem dali pelo fato de ele invocar o nome da Virgem e de Deus. Frei Sinfrão e frei Florduardo foram à direção de Nominatedomine, e Pedro Orósio decidiu finalmente correr pelo meio da igreja para defender os frades, caso o louco tentasse algo, mas acaba esbarrando no Coletor, outro “que não regulava bem das ideias”. As palavras expressas por Jubileu foram as seguintes:

— ... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles — êste é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte — aconforme um que cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi — batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, êle com seus Doze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de se salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifás, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos!... (ROSA, 1956a, v. 2, p. 439)

De acordo com Ana Maria Machado (1991), a partir das indicações feitas na versão do recado de Jubileu, as coisas ocorrem na superfície do discurso, estando prontas para serem colhidas. A etapa seguinte de transmissão do recado é desempenhada justamente pelo Coletor.

O Coletor gostava de frequentar sempre perto ou dentro da igreja, seu nome na verdade não era esse. Transtornos e desordens na sua vida fizeram com que enlouquecesse. O Coletor vivia a contar um dinheiro que não possuía e, quando Pedro e Laudelim o encontram, em um momento posterior ao episódio ocorrido dentro da igreja, aquele pronuncia uma nova versão do recado.

O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os de próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salmão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia — isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou o favoroso? Mais novecentos mil e novecentos e noventa-e-nove mil milhões de milhões... A Morte — esconjuro, credo, vote vai, cã! (ROSA, 1956a, v. 2, p. 444-445)

Laudelim, “homólogo do sino que acompanhou a pregação do Jubileu” (MACHADO, 1991, p. 68), por meio das indicações feitas pelos mensageiros anteriores, é quem finalmente dá forma e sentido ao recado. Ocorre, nesse momento, uma espécie de consagração do recado por meio da palavra do poeta, que o transforma em romance musicado, ao som da viola e das badaladas de seu nome.

Na abordagem de José Wisnik, Laudelim apresenta uma disposição “lunática” e a exemplo das considerações de Ana Maria Machado e Telma Borges, o crítico reconhece, na figura desse artista, o único integrante da expedição capaz de “traduzir” o recado mandado pelo Morro da Garça. A respeito de Laudelim e a sua relação de transmissão-recepção com o recado, o professor José Wisnik diz o seguinte:

Em Laudelim Pulgapé a disposição lunática, nele identificável sob a forma da fonte de inspiração poético-musical (a proustiana e benjaminiana “memória involuntária”), associada à disposição mercurial de viajante da linguagem (sugerida no próprio apelido), remete à capacidade (apolínea e solar) de dar forma ao símbolo, integrando os elementos dispersos, intensos, e conflituados da experiência do limite e da fantasia, da negatividade e da positividade. (WISNIK, 1998, p. 168)

Finalmente, pela fé, pela loucura, pela inocência, pela infância, pela poesia, o recado atinge a sua forma definitiva, a forma com que irá chegar a seu destinatário, cumprindo a sua viagem paralela desde as profundas grutas de urubus do Morro da Garça. Viagem essa que, nas palavras de José Wisnik, é metafórica, a do recado “enigmático”. Vejamos, no trecho

destacado a seguir, as duas primeiras estrofes da canção composta por Laudelim que foi baseada no recado do morro e nos diversos acontecimentos da viagem.

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

*Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
— ganharam prendas de ouro*
10 *usaram nomes de reis.
Sete dêles mais valiam:
dos doze eram um mais seis... [...] (ROSA, 1956a, v. 2, p. 453-454)*

O que parecia até então um enigma é desvelado para Pedro Orósio. Mas esta compreensão não se deu de forma imediata, ocorrendo apenas durante a proximidade da execução da emboscada de Ivo e seus companheiros (Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino e o Zé Azougue)³³. Pedro (pedra) Orósio (*oros*: montanha) compreende, então, aquele recado que, desde o início da viagem, se manifesta por meio de sujeitos com “uma clarividência outra”. E, numa explosão de força sobre-humana, acaba por vencer Ivo e os outros um a um.

A respeito da emboscada armada contra Pedro, cabe mencionar o que nos diz José Wisnik (1998) sobre a recorrente “luta-de-morte” na literatura brasileira. A luta que remeteria a uma oscilação nunca superada entre o “Mesmo e o Outro”, no caso de “O recado do morro”, o embate entre Ivo e Pedro. O estudioso ainda comenta brevemente que, em “A hora e vez de Augusto Matraga”, presente em *Sagarana* (1946), acaba por ter um final à semelhança de “O recado do morro” por conta de uma “luta-de-morte” e do seu desfecho emblemático.

É importante afirmar que o estudo de Ana Maria Machado (1991), o qual foi amplamente discutido nessa seção, só faz sentido dentro da própria estrutura da ficção rosiana. O estudo do nome das personagens e o conseqüente aspecto mitológico, presente nas significações dos nomes, acabam por elevar a presença do mítico em “O recado do morro”. Esta análise, embora passível de alguns questionamentos, se constitui de grande valia para compreender o universo em que está inserida a linguagem rosiana, em que cada palavra, cada

³³ Nota-se que os nomes dos companheiros de Ivo, assim como os nomes das fazendas, conservam uma correspondência aos astros, que remetem aos deuses da mitologia grega.

nome tem uma função particular. Essa interpretação não se constitui em algo fechado, pois, no sertão de Guimarães Rosa “tudo é e não é” (ROSA, 1956b, p. 13), permanecendo sempre alguma dúvida em relação a algumas questões.

Com a publicação de *Recado do nome*, ao mesmo tempo em que se responde a alguns questionamentos, novas perguntas surgem, ou seja, este trabalho proporciona um novo horizonte de leitura para a narrativa em questão. Dessa maneira, possibilita-se que a novela “O recado do morro” seja lida em diferentes contextos históricos na medida em que novas perguntas são feitas e que o leitor capaz de “atualizar” a obra.

Tendo analisado, nesta seção, três diferentes estudos que se aproximavam em suas temáticas, por tratarem da questão do mito na narrativa e da conseqüente passagem poética do recado para a canção, verificamos que o recado, que também executa a sua viagem (mítica) paralela à viagem da expedição, adquire a sua forma final por meio de um processo singular, mas de caráter coletivo, porque os sete habitantes dos gerais, participantes desse jogo de transmissão-recepção do recado estabelecem uma conexão ou mediação entre o Morro da Garça e Pedro Orósio.

2.2. As interpretações do espaço: as visões geográfica e alegórica

Entre algumas das constantes hermenêuticas da história recepional de “O recado do morro”, temos o viés da interpretação alegórica e geográfica do espaço. Nesta análise escolhemos o trabalho de Regina Zilberman intitulado “O recado do morro: uma teoria da linguagem, uma alegoria do Brasil” (2006) que se encontra dividido em duas partes, sendo a segunda de maior interesse para as nossas investigações, por tratar de uma leitura da novela que a situa como uma alegoria do Brasil na figura de Pedro Orósio. Ainda sobre a interpretação alegórica, teceremos alguns comentários acerca do texto “A crítica alegórica de *Grande Sertão*” (2007), de Maria Célia Leonel e José Segatto, que faz um panorama geral sobre os estudos da obra rosiana baseados no conceito de alegoria, sobretudo no romance rosiano, mas que se constitui de grande utilidade para o entendimento desse viés interpretativo.

Em contraste com os dois textos mencionados anteriormente, discutiremos, em um segundo momento, a abordagem de Carlos Ribeiro em “‘O recado do morro’ e a geografia de Minas Gerais” (2007), que se constitui em uma tentativa de descrever o cenário natural ou

real, onde se desenrolam os acontecimentos da trama rosiana, com destaque para o relevo cárstico das proximidades de Cordisburgo e para o Morro da Garça.

Para Regina Zilberman, o caminho percorrido por Pedro Orósio pode ser entendido como a trajetória de um herói que irá sofrer uma espécie de rito de passagem. Nesse caminho, as etapas do ritual seriam desempenhadas pela sua passagem pelas sete fazendas. “A trajetória de Pedro Orósio comportaria componentes alquímicos, já que o herói se transferia do mundo sombrio, o do chumbo, de Saturno para o luminoso do Sol, da cor do ouro” (ZILBERMAN, 2006, p. 101).

Assim como foi referido em *Recado do nome* por Ana Maria Machado, Regina Zilberman explora, em sua interpretação, a correspondência do nome dos proprietários das sete fazendas com os astros que remetem aos deuses da mitologia grega. Portanto, as fazendas se configuram nos espaços míticos que Pedro Orósio deve percorrer para completar o seu “ritual” de passagem. Durante esse ritual, Pedro sofre com a ação de Ivo e seus companheiros, que, movidos pelo ódio, preparam uma cilada ao término da festa no Rosário.

Segundo Regina Zilberman (2006), no desfecho da narrativa, quando Pedro, numa explosão total de força, derrota seus adversários, ele desloca-se do plano fictício para o alegórico. O alegórico em Pedro pode ser entendido no fato de ele ser um representante daqueles gerais, e assim como aquela terra, impressiona pela grandeza e exuberância. E essa ligação com a terra não acontece apenas pelo fato de Pê-Boi ser um homem daqueles gerais, mas reside no próprio fato do hábito de andar descalço, como se retirasse as suas forças do próprio solo onde tinha nascido e sido criado.

Leonel e Segatto (2007) afirmam que vieram a público diversos estudos sobre a obra de Guimarães Rosa baseados no conceito de alegoria, sendo alguns desses trabalhos inovadores pela maneira como abordam o objeto literário. Porém, quando essa situação da interpretação alegórica é situada no contexto da recepção crítica de “O recado do morro”, não temos grandes avanços em relação à compreensão da narrativa. Esse fato se explica por conta da maioria dos textos tratarem a novela como uma alegoria do Brasil. Essa perspectiva encontra em Pedro uma espécie de representação do país ou então dos próprios gerais.

A interpretação alegórica é uma constante nos estudos sobre “O recado do morro”, no entanto, poucos avanços têm sido proporcionados por conta de a maioria dos textos explorarem as mesmas questões, e contribuírem, de forma mínima, para a atualização do texto literário. Dessa forma, nenhuma nova pergunta é lançada e acabamos por ter um caminho de

interpretação que não se renova.

Quando Jauß trata do sistema de perguntas demandadas pela interpretação de uma determinada obra, este afirma que algumas respostas consideradas satisfatórias em um contexto de leitura podem já não atender às demandas atuais do público. Jauß se expressa da seguinte forma a respeito do sistema de perguntas:

Elas podem também retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória, que essa própria resposta fez-se novamente histórica, demandando de nós uma renovação da pergunta e de sua solução. (JAUß, 1994, p. 9)³⁴

Retomando a interpretação de Regina Zilberman, esta também aborda o episódio em que seo Alquiste compara a força de Pedro ao bíblico Sansão, revivendo, dessa maneira o aspecto mítico presente na origem da força de Pedro. E ainda acredita que a caracterização de Pedro reproduz emblemas da representação do Brasil, tais como nos seguintes versos do Hino nacional: “Gigante pela própria natureza/ És belo, és forte, impávido colosso”.

De acordo com Leonel e Segatto, quando um pesquisador assume uma situação particular para fixar a sua interpretação sobre determinado aspecto das relações humanas no sertão de Guimarães Rosa, a sua observação passa a conter elementos de alcance universal, no entanto, uma situação particular não pode, sem as devidas mediações, ser tomada como algo capaz de ser considerado como representação de uma totalidade genérica.

Leonel e Segatto reforçam a ideia de que a obra rosiana não deve ser lida ao pé da letra, pois o texto literário, em especial o de Guimarães Rosa, esconde em sua textura a sua significação plena, “a essência e que cabe ao crítico analisar e desvendar aquilo que não aparece na superfície da narrativa, os aspectos velados e imperceptíveis da representação” (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155). Portanto, é preciso estar atento a cada detalhe durante o processo de leitura do texto rosiano, e em nosso caso, na análise de “O recado do morro”, que, a cada novo trecho, pode levar o leitor a uma nova sensibilidade e a diferentes horizontes de compreensão, por conta de uma pluralidade de interpretações.

Jauß afirma que, num contexto de leitura de uma obra, os leitores contemporâneos ou os posteriores, ao receberem um texto, podem notar um hiato quanto à *poiesis*³⁵, pois um

³⁴ O trecho original é o que segue: “Sie können aber auch an eine alte Fragestellung erinnern, um darzutun, daß eine schon klassisch gewordene Antwort nicht mehr genagt, daß sie selbst wieder historisch geworden ist und von uns eine Erneuerung von Frage und Lösung erfordert.” Cf. JAUß, 1994. p. 148.

³⁵ Para Jauß podemos compreender a *poiesis* “no sentido aristotélico da ‘faculdade poética’, o prazer ante a obra

autor não pode predeterminar a recepção de sua obra, ou seja, as interpretações que passam a existir podem ultrapassar o horizonte de origem da obra, por conta da multiplicidade de significados gerados a partir de então.

Para Regina Zilberman, Pedro só compreende o recado pelo fato de este ser uma espécie de filho da terra, habitante do sertão, no entanto, comenta o fato de outros personagens não estarem preparados para os sinais mandados pela natureza, entre eles frei Sinfrão e seo Alquiste. A respeito desses dois personagens é levantada a questão de que, apesar de representarem a figura do religioso e do cientista, respectivamente, e poderem também encenar a figura do estrangeiro que ocupa as terras e desejar dominar, não constituem perigo para o enxadeiro.

Em contrapartida à percepção do recado por parte de seo Alquiste no início da narrativa, Regina Zilberman se contradiz, ao afirmar que o estrangeiro reconhece na canção de Laudelim correlações épicas que fariam de Pedro Orósio o herói do texto. Na verdade desde o início da narrativa, quando o recado é pronunciado ainda por Gorgulho, é que seo Alquiste reconhece, na vibração das palavras, que os dizeres daquele sujeito carregam algo de importante, mesmo que ainda não soubesse com exatidão do que se tratava.

— “*Vad? Fara? Fan?*” — e seo Alquiste se levantava. — “Hom’ êst’ diz xôiz’ imm’portant!” — êle falou, brumbrum. Só se pelo acalor de voz do Gorgulho êle pressentia. E até se esqueceu, no afã, deu apressadas frases ao Gorgulho, naquela língua sem as possibilidades. O Gorgulho meio se arregalou, e defastou um passo. Mas se via que algum entendimento, como que de palpite, esteve correndo entre êle e o estranho: porque êle ao de leve sorriu, e foi a única vez que mostrou um sorriso, naquele dia. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 407)

Outra indicação a ser destacada no texto de Regina Zilberman é o fato da semelhança do destino de Pedro com o de Jesus, o fato de morrer à traição. Em seguida é feita a afirmação de que Pedro, ao compreender o recado do morro, passa então para o paradigma de Moisés, porque agora seria o responsável por conduzir o povo à “Terra Prometida”, que, neste caso, seria o território dos Gerais. Na leitura de Regina Zilberman, portanto, Pedro também seria uma espécie de alegoria de um herói fundador, “designando um Moisés para o Brasil

que nós mesmos realizamos, que Agostinho ainda reservava a Deus e que, desde o Renascimento, foi cada vez mais reivindicada como distintivo do artista autônomo”. Cf. JAUB, 1979, p. 79-80. O trecho original é o que segue: “im aristotelischen Sinn des ‘poietischen Könnens’ verstanden, jenen Genuß am selbst hervorgebrachten Werk, den Augustin noch Gott vorbehielt und der dann seit der Renaissance mehr und mehr als Merkmal autonomen Künstlertums beansprucht wurde.” Cf. JAUB, 1997, p. 87.

nascente, cuja autenticidade situa-se (sic) não na cidade, que Orósio rejeita, mas nas áreas mais ocidentais do território, para onde aponta seu futuro” (ZILBERMAN, 2006, p. 105).

De acordo com Leonel e Segatto (2007), dependendo do ponto de vista e da metodologia teórica adotada pelo crítico, este pode correr o risco de ter em sua abordagem um apagamento de determinados componentes da obra, que constituem o fulcro de outras linhas de pesquisa em que a crítica rosiana se apoia, como a estrutura, os gêneros entre outros. Portanto, podemos inferir que a persistência do viés alegórico na interpretação de “O recado do morro” acaba por não privilegiar outros aspectos da narrativa que também seriam de grande relevância para os estudos críticos.

Não podemos desmerecer a interpretação alegórica na leitura da novela “O recado do morro”, porém a grande incidência de trabalhos que analisam, sob esse viés, os mesmos aspectos acaba por não renovar os estudos de Guimarães Rosa, ao não lançarem nenhuma nova pergunta e se constituírem apenas como “imitação servil” nas palavras de Jauß (1976).

É importante afirmar que os estudos dessa constante hermenêutica merecem crédito, mesmo que passíveis de serem questionados. Leonel e Segatto fazem as seguintes considerações ao final de seu artigo a respeito dos trabalhos de interpretação alegórica:

Por esse motivo, despertam a reflexão e suscitam, por sua complexidade e posição claramente assumida, polêmicas e controvérsias acaloradas e “paixões” múltiplas, devendo ser discutidas com serenidade, procurando-se estar à altura do nível que têm. Isso não implica que não se possa questionar a validade de algumas das teses por eles defendidas. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155-156)

Portanto, esse viés interpretativo reveste suma importância para o entendimento da história recepional de “O recado do morro”, mas na medida em que o foco investigativo permanece o mesmo, pouco se contribui para renovar os estudos da narrativa em questão.

Procurando mostrar um novo panorama ou uma nova possibilidade nos estudos sobre o espaço da narrativa, especificamente tentando articular a geografia de Minas Gerais com a literatura rosiana, Carlos Ribeiro procura oferecer, aos leitores, um detalhamento do ambiente da novela que não se estabelece apenas como um simples “cenário”, mas que ganha *status* de personagem. Texto que apesar de não apresentar uma contribuição em termos críticos, auxilia na percepção dos principais elementos espaciais que foram transfigurados na composição da narrativa rosiana.

Inicialmente, o professor Carlos Ribeiro destaca a formação de uma paisagem de

relevo cárstico, como é nomeada pelos geomorfólogos, que se caracteriza pela corrosão das rochas e acarreta em formações físicas como cavernas, grutas, rios subterrâneos e outras espécies de formações rochosas. Vale chamar a atenção sobre a menção de pinturas rupestres nessas formações rochosas presentes no âmbito da narrativa e também sobre a ocorrência de personagens (Gorgulho) que habitam essas grutas e cavernas, descritas em linguagem poético-científica por Guimarães Rosa:

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 torrõezinhos 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, 1956a, v. 2, p. 389).

A linguagem técnica e científica utilizada por Guimarães Rosa é destacada por Carlos Ribeiro como no uso das expressões “proto”, “espéleo” e “páleo”³⁶, que se referem a uma fauna já extinta e cujos fósseis foram encontrados nas grutas da região de Cordisburgo. Esse cuidado rosiano de escrita de caráter científico contrasta com o saber “popular” do autor de *Corpo de baile*, porque, ao nomear algumas das espécies presentes na flora do sertão mineiro são usados registros usuais para plantas como “amorzinho-sêco,” “pé-de-perdiz”, “joão-da-costa” ao invés de nomenclaturas científicas.

Retomando o comentário sobre o terreno cártisco da narrativa, temos a explanação do professor da PUC Minas sobre duas formas possíveis de classificação desse relevo: exocarste e endocarste. Exocarste são as formas de relevo superficial, tais como sulcos horizontais e verticais como, por exemplo, os lapiás; depressões fechadas (com ou sem água), dolinas, uvalas e poliés. E ainda maciços, vales cegos, cânions entre outros. O endocarste corresponde às formas subterrâneas, ou seja, são as cavernas com os seus espeleotemas: estalactites, estalagmites, cortinas, entre outros, em formatos que lembram animais e vários objetos. Carlos Ribeiro ainda chama a atenção para uma terceira forma considerada por alguns

³⁶ O uso dessas expressões por Guimarães Rosa são referências aos trabalhos paleontológicos e espeleológicos desenvolvidos por Peter Lund no espaço mineiro no século XIX e que podem ser encontrados em *Coletânea Peter Wilhelm Lund* (1930). Essas correlações com o trabalho do naturalista dinamarquês não são apontadas diretamente por Carlos Ribeiro, mas no terceiro capítulo desta dissertação abordaremos essa questão.

autores, o epicarste, formado no contato da rocha com o solo.

Após a apresentação e detalhamento do relevo cárstico que Guimarães Rosa utilizou na ambientação do espaço da narrativa “O recado do morro”, o professor Carlos Ribeiro direciona sua investigação para a figura do Morro da Garça, que, na novela rosiana, desempenha papel fundamental para o desenrolar da trama. Nesse estudo existe uma ressalva já que se utilizaram documentos cartográficos e registro fotográfico na descrição do Morro da Garça, que é assim descrito por Carlos Ribeiro:

Trata-se de um morro de topo aplainado com altitude de cerca de 920 metros, elaborado por processo erosivo areolar, com o predomínio de escoamento hídrico subsuperficial ou superficial e cuja preservação deve-se à sua posição mais afastada dos principais cursos de águas regionais. 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)

O Morro da Garça é também constituído de formas residuais, menos extensas, e por isso é tido como morro isolado como nas explicações de Carlos Ribeiro. Isolamento, como vimos, que contribui para que ele se destaque imponente e esteja “presente” em grande parte do trajeto da expedição liderada por Pedro Orósio.

Por fim, temos uma rápida abordagem sobre os “gerais”, expressão geralmente usada de forma correlata com campos, sertão ou chapada. Os “gerais” são a terra natal de Pedro Orósio e são caracterizados como terras de “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). Na narrativa, essa paisagem característica da região é descrita pelo narrador da seguinte maneira por meio das lembranças de Pedro:

Agora, vez, era que podia ter saudade de lá, saudade firme. Do chapadão — de onde tudo se enxerga. Do chapadão, com desprumo de duras ladeiras repentinas, onde a areia se cimenta: a grava do areal rosado, fazendo pururuca debaixo dos cascos dos cavalos e da sola crua das alpercatas. Ou aquela areia branca, por baixo da areia amarela, por baixo da areia rosa, por baixo da areia vermelha — sarapintada de areia verde: aquilo, sim, era ter saudade! (ROSA, 1956a, v. 2, p. 458-459)

Vimos, nesta seção, trabalhos que são de diferente natureza, mas que versam sobre interpretações do espaço, geográfica e alegórica, no intuito de compreender os mecanismos

que envolvem a ficção rosiana. Apesar de termos afirmado que o viés de interpretação alegórica não lançou, ao público, nenhuma nova pergunta nos estudos recentes sobre “O recado do morro”, não podemos preterir ou desmerecer sua contribuição para a história recepcional da novela, como dissemos em momento anterior.

Acerca do trabalho de Carlos Ribeiro, podemos asseverar que sua abordagem é relevante porque, ao englobar um campo do conhecimento diferente do literário, no caso o geográfico, procura refletir sobre a formação das paisagens “reais” que inspiraram o escritor mineiro na composição de um espaço com mescla de real e de mítico, o sertão rosiano. Dessa forma, acaba por reviver as viagens que Guimarães Rosa fez pelo sertão mineiro, em que, acompanhado de sua caderneta, tomava nota do que observava e, com rigor científico e poético, soube recriar esses espaços. Algumas anotações dessas cadernetas das viagens podem ser encontradas parcialmente em *A boiada* (2011).

2.3 Modernidade e viagem: contatos e práticas culturais em “O recado do morro”

Neste tópico iremos desenvolver algumas considerações a respeito do trabalho de Ana Alves intitulado “A viagem em ‘O recado do morro’: construção de espaços e identidades”, publicado em janeiro de 2013, e ainda, o trabalho de Marli Fantini “Relato de uma incerta viagem”, publicado em *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens* em 2003. Mesmo com um intervalo relativamente considerável entre as duas publicações, acreditamos que o ponto de vista empregado pelas duas pesquisadoras na análise da novela não se distancia e acaba por contemplar o tema da viagem como algo que influencia na constituição e no modo de as personagens enxergarem o mundo.

Segundo Ana Alves (2013), *Corpo de baile* reúne vários temas que Guimarães Rosa também explora em outras obras. Mais especificamente, em “O recado do morro”, este aborda temas como a loucura, a reflexão da convivência ou limites entre o arcaico e moderno, e também a descoberta da poesia e a viagem, que estão enredados no propósito de discussão de poder mítico da linguagem e da existência humana, em sua maioria, caracterizadas pelo viés metafísico. Ana Alves chama a atenção, em seu texto, para o viés da interpretação alegórica que foi exaustivamente explorado em diversos trabalhos, e propõe uma leitura da novela em que se centra na viagem, para além de uma releitura dos espaços físicos onde se apresenta uma trajetória na qual os personagens buscam superar suas vivências cristalizadas.

Em relação ao cerne da trama, Ana Alves afirma que esta opõe dois sujeitos, Pedro Orósio e Ivo Crônico, representando, respectivamente, espaço e tempo. Referências que podem ser percebidas no nome de ambos como “Oros” (montanha) e “Crônico” remetendo a “Cronos” (tempo). Observemos o trecho em destaque:

O espaço representa a geografia do sertão, ou melhor, dos gerais, metonímia de um país que ainda convive com as dicotomias do arcaico e do moderno, e o tempo simboliza a entrada na modernidade, mas ainda marcado pelas tradições, e, sobretudo, pela mistura dos tempos mítico e real. (ALVES, 2013, p. 22)

O trecho destacado evidencia o grande diferencial das obras de Guimarães Rosa, a possibilidade de coexistência do arcaico e do moderno. Segundo Rama em *Literatura e Cultura na América Latina* (2001), após o período da Primeira Guerra Mundial houve um período de nova expansão econômica e cultural na América Latina e intensificaram-se os processos de transculturação em todos os setores da vida da população americana. Nesse movimento, temos a cultura modernizadora das cidades atuando sobre o interior, que mesmo admitindo múltiplas conformações culturais, acabam por estarem diante de uma alternativa fatal: ou retrocedem, ou renunciam aos seus valores, ou seja, morrem. Na narrativa “O recado do morro” podemos observar aspectos dessa problemática vistos sob a ótica da crítica rosiana, que acabou por fazer uma leitura desse momento histórico no conflito entre Pedro como representante do espaço sertanejo e Ivo Crônico como sendo o tempo da modernidade atuando sobre o espaço ainda marcado por elementos tradicionais.

O sertão rosiano, como vimos, é um espaço em que o moderno e arcaico convivem e, por essa razão, alguns críticos chegam a dizer que este é um sertão em trânsito para uma nova realidade. Naturalmente, essas oscilações de representação levam à adoção, por parte do narrador, de estratégias narrativas e formais que permitam uma espécie de mescla estilística, simétrica à realidade fugidia que se desdobra diante dos personagens. No caso de “O recado do morro” encontramos a presença do arcaico ligada ao espaço como nas “referências míticas” presentes no nome das sete fazendas percorridas durante a expedição. Tais referências míticas, contudo, não anulam o esforço da crítica contemporânea, que busca historicizar o projeto estético rosiano e sua peculiaríssima representação da modernidade brasileira. A presença do moderno se dá por meio do conhecimento científico sistemático na figura do estrangeiro seo Alquiste, que aprofundava o seu olhar sobre os mínimos detalhes do

espaço sertanejo, sendo o estrangeiro uma espécie de representação ou atualização da figura do viajante oitocentista, por meio da fotografia (portátil) e dos instrumentos mais apurados de observação.

Marli Fantini (2003) difere em sua análise da feita por Ana Alves e foca outros aspectos em sua investigação, entre eles as potencialidades arqueológicas, etnológicas e topológicas do sertão mineiro, revelando uma diversidade cultural insuspeitada. Para falar do etnocentrismo, Marli Fantini comenta inicialmente o que já foi dito por Geertz³⁷. Este alerta que, para pensar no futuro do etnocentrismo, os etnólogos devem estar atentos às diferenças mais sutis. Segundo Marli Fantini, à etnologia caberia a tarefa de combater o confinamento das pessoas em “planetas culturais” porque é preciso que se saiba abraçar a cultura do “outro”. É necessário que, ao nos depararmos com o outro, possamos compreendê-lo ou com ele interagir, mesmo sabendo que essas relações ou “interações” não são práticas que podem ser realizadas com naturalidade ou passividade porque, para entender esse “outro”, é preciso conhecer de fato a sua cultura³⁸ a fim de que se possa pensar ou enxergar o mundo, ou os espaços como no caso da narrativa, sob a ótica proporcionada pela cultura que, até então, não é de nosso conhecimento.

Marli Fantini reforça a ideia de Geertz que afirma que os etnólogos devem ter em vista o fato de que questões morais provenientes do confronto entre sociedades antagônicas florescem, cada vez mais, nas fronteiras internas de cada uma delas. Na literatura rosiana, podemos entender esse movimento pelo fato de Guimarães Rosa ambientar no sertão diferentes culturas, com toda uma diversidade de dialetos. Em relação à potencialidade de expressão da língua portuguesa, Guimarães Rosa acredita que, no Brasil, esta língua é empregada em uma escala de valores e expressões mais vasta do que pelos portugueses, e chega a afirmar que em Portugal a língua já se encontra “saturada”.

De acordo com Marli Fantini, do vasto campo das diferenças abordadas por Guimarães Rosa na sua composição literária, floresce uma “aliança de singularidades”, que é capaz de conceber as bases utópicas para o redimensionamento de um mundo que, cada vez mais, requer uma perspectiva multiidentitária. Para a pesquisadora, um bom exemplo desse redimensionamento ocorre na novela “O recado do morro”, onde as palavras parecem surgir

³⁷ O trabalho de Geertz que Marli Fantini utiliza para embasar teoricamente suas afirmações é o seguinte: *Nova luz sobre a Antropologia* (2000).

³⁸ Por conta do grande arcabouço teórico que esta palavra evoca não achamos conveniente pensar e definir este termo numa única acepção, mas “a história daquilo a que podemos com plena consciência chamar cultura só começa com os Gregos.” Cf. JAEGER, 1986, p. 4.

da terra, como se fossem um grito ou um canto do próprio território.

Na excursão científica liderada por seo Alquiste, na perspectiva de Marli Fantini, há uma interface com a superfície, com as camadas arqueológicas da terra que estavam em repouso e se estremecem e revolvem-se quando abaladas pela marcha da excursão, desencadeando uma irrupção de toda uma história subterrânea.

Atingidos por essa erosão, proto-homens, trogloditas, fanáticos, marginais da razão se desentocam de suas grotas, lapas e brenhais, incorporando-se — de início isoladamente; mas, quando menos se espera, massivamente — aos viajantes e à viagem. De fato, o inesperado confronto entre o grupo em pesquisa e os seres “grotescos” da região obriga a via previamente demarcada em mão única a se duplicar, desestabilizando os objetivos da excursão e redimensionando sua trajetória. Se, de um lado, a colisão entre temporalidades, culturas e saberes diferenciados provoca a reviravolta nos objetivos da viagem, o que seria de certa forma compreensível, dela culminará paradoxalmente a minimização das diferenças entre as alteridades em confronto. (FANTINI, 2003, p. 191)

No trecho anterior, reflete-se acerca das diferentes paisagens e dos diferentes sujeitos que Pedro Orósio e os outros viajantes encontram no caminho da expedição e ressalta-se que, embora todos fossem constituídos de diferentes culturas, a minimização das diferenças entre cada um deles se dará na medida em que todos são envolvidos no jogo de transmissões do recado, que, de certa maneira, persegue o mesmo caminho da viagem da excursão.

Segundo Ana Alves objetivo inicial da viagem era guiar o naturalista seo Alquiste para recolher materiais para estudos científicos sobre o sertão, mas com o desenrolar dos fatos a viagem é redirecionada para um olhar mais aprofundado sobre o espaço, de onde parece brotar uma “cantiga” como prenúncio de um acontecimento que está por vir. Para Ana Alves, a presença desse naturalista pode ser entendida como uma referência ao dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1930), correspondência que será explorada em nossas interpretações, ou então, na ficcionalização de Guimarães Rosa na narrativa, que também percorreu o sertão mineiro quando retornou da Europa. Fato também abordado por Marli Fantini no seguinte trecho:

É curioso observar como a sombra de Guimarães Rosa desponta dessa narrativa, dando visibilidade a sua própria experiência de viajante por inúmeras geografias e culturas. É por demais sabido que, depois de suas travessias pelo estrangeiro, Rosa retorna ao sertão mineiro, movido pelo desejo etnológico de anotar, fotografar, retratar singularidades que dizem respeito à diversidade das línguas, das culturas, e esse é um dos principais

suportes de sua literatura. Seo Alquiste/Olquiste, que ocupa um dos papéis centrais na novela “O recado do morro”, acaba fazendo interface com Guimarães Rosa, bem como com outros viajantes que se aventuram pelo sertão mineiro. (FANTINI, 2003, p. 192)

Com base na situação apresentada, Ana Alves afirma que a viagem se desenvolve em planos diferentes, um plano que corresponde à viagem do próprio Guimarães Rosa, ao cruzar o sertão mineiro, a viagem da expedição ficcional e o plano da viagem do recado do morro por meio de sete mensageiros que vão reatualizando a mensagem até ela se transformar em uma canção.

Outro fato de grande importância explorado por Marli Fantini é a liderança exercida por seo Alquiste no andamento da expedição pelo fato da “superioridade de seus conhecimentos”, mas na medida em que novos atores culturais aderem à expedição científica, a posição inicial é invertida, apagando-se a diferença excessiva existente entre o seu saber científico e o saber “primitivo” dos sujeitos habitantes dos gerais. Além do interesse científico, a viagem revela a curiosidade por outros componentes do espaço sertanejo:

Desestabilizado o percurso, tanto a razão teleológica quanto a razão museológica subjacentes à viagem pervertem-se, impondo-se-lhe novas direções e novos objetivos: o conhecimento “primitivo” dos seres “grotescos” da região revela-se uma insuspeitada fonte de criação mitopoética, passando a objeto não de curiosidade científica, mas de troca simbólica; os marcos se desmarcam; a linha reta — “a linha geodésica” determinante do percurso inicial — se espirala; a metrologia, ou “ciência da medida” é subvertida pela desmedida estética [...] abrindo-se um espaço-tempo ambivalente e liminar — “espaço sem lugares, tempo sem duração” — em homologia com o espaço-tempo suspenso das cosmogonias, dos mitos. (FANTINI, 2003, p. 193)

A ciência, representada por seo Alquiste, passa a dialogar não com a natureza pura, mas nas palavras de Marli Fantini, com um determinado “estado de relação” entre natureza e cultura. Tal relação mediada é fundamental para compreendermos que o “confronto” inicial entre o estrangeiro e os nativos do espaço sertanejo no que se refere ao contato de diferentes saberes deixe de ser um fator de exclusão, e se torne uma forma de contato e “interação” entre os sujeitos.

Voltando à temática da viagem, Ana Alves observa que o “S” que corresponde ao formato da estrada percorrida pelos viajantes dá uma ideia de circularidade. A circularidade que está presente nas narrativas de *Corpo de baile*, onde o fim de uma estória implica o

reinício de uma nova jornada. Em “O recado do morro” a circularidade está expressa na viagem de ida e volta pelos gerais, que pressupõe um retorno espaço-temporal, ou seja, o deslocamento no espaço se realiza análogo à transformação das personagens, e, na medida em que avança o trajeto, há a possibilidade de atribuir novos significados tanto à viagem quanto à existência das personagens.

Tendo analisado neste tópico dois trabalhos de diferente natureza e pontos de vista, mas que abordam um mesmo objeto, observamos como a viagem bem como a narrativa “O recado do morro” ganham multiplicidade de interpretações, se deslocamos o nosso olhar tanto para a figura do estrangeiro, que enxerga com estranhamento determinados aspectos, ou então, para os habitantes do próprio sertão, que, apesar de sua ligação com os gerais, empreendem esforços para desvendar as inquietações presentes nele. Portanto, neste capítulo, buscou-se uma reconstituição do horizonte de expectativa do leitor por meio de uma leitura histórica no sentido jaussiano, a recepção de “O recado do morro”. Embora alguns dos trabalhos não fizessem menção aos que já fazem parte da tradição da história recepcional da novela em questão, estes se estabelecem como de grande importância na medida em que lançam novas perguntas e possibilidades investigativas e contribuem na renovação dos estudos sobre Guimarães Rosa.

Nosso posicionamento acerca dos trabalhos abordados neste capítulo não teve a intenção de apenas atribuir valor às suas análises ou refutar as suas hipóteses investigativas quanto ao exame de “O recado do morro”. O intento deste capítulo recepcional consiste justamente em mostrar as múltiplas análises empreendidas sobre o texto rosiano e os possíveis caminhos para a compreensão da “travessia” do recado presente no enredo da narrativa.

Tendo feito uma análise dos trabalhos do *corpus* no lapso temporal por nós eleito, o capítulo final desta dissertação apresentará uma leitura da novela em questão e terá como enfoque a viagem e os espaços percorridos pela expedição guiada por Pedro Orósio como elementos que podem auxiliar na compreensão da canção criada por Laudelim. Para desempenhar tal tarefa, utilizar-nos-emos de informações já apresentadas no corpo deste trabalho, com a finalidade de esclarecer nosso posicionamento e interpretação acerca de algumas questões fundamentais em “O recado do morro”.

3. OS (DES)CAMINHOS DO RECADO: ESPAÇO E VIAGEM COMO FATORES DE COMPREENSÃO DA CANÇÃO

Todos que malmontam no sertão só alcançam de reger em rédea por uns trechos; que sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela.

(Guimarães Rosa)³⁹

Guimarães Rosa nos apresenta em sua produção literária um sertão concebido por meio de uma estética que acaba por singularizá-lo. Os limites entre o facto e o ficto no autor de *Corpo de baile* são praticamente inexistentes, e compreender os caminhos a serem percorridos pela imensidade desse sertão é algo em que tanto a crítica literária especializada quanto o público leitor se têm empenhado.

Em relação à novela “O recado do morro”, esta não pode ser compreendida em uma única leitura e num só fôlego. Apesar de a recepção dessa narrativa ter sido ofuscada em parte devido ao surgimento de *Grande sertão: veredas* no mesmo ano de *Corpo de baile* em 1956, os que se debruçaram sobre a tarefa de tentar interpretar e compreender as questões presentes nessa estória encontraram um terreno perigoso devido à complicação dos elementos empregados por Guimarães Rosa na ambientação do espaço, e também com os temas abordados nesta narrativa, pois os fatos que se apresentam no transcorrer da novela não podem ser considerados como algo exclusivo da realidade do homem sertanejo.

É importante chamar a atenção para o fato de que o sertão criado pelo escritor mineiro obedece a seus próprios mecanismos de composição e acaba por transcender o *locus* comum, ao se transformar em um espaço de síntese, o sertão-mundo, expressão criada por Antonio Candido em “O sertão e o mundo” (1956) para classificar aquilo que a literatura regionalista⁴⁰ não dava conta de abarcar devido à complexidade da tessitura rosiana. Informação que muito se deve à leitura do trabalho de Everton Teixeira (2011), anteriormente explorado e referido no momento em que expusemos alguns pontos primordiais do pensamento de Antonio Candido acerca das narrativas de Guimarães Rosa, com a sua representação fugidia do espaço convencional sertanejo.

Para empreender a interpretação da novela em questão prevista por este capítulo,

³⁹ ROSA, 1956b, p. 370.

⁴⁰ Em relação ao termo “regionalismo”, podemos dizer que ele foi “cunhado no século XIX para caracterizar a literatura produzida fora do Rio de Janeiro, nas províncias, sobreviveu ao tempo. Conceito abrangente, passou a englobar autores e obras os mais diversos (*sic*), de diferentes regiões e períodos históricos, o que levou a um nivelamento de textos de valor estético dispar.” Cf. LEONEL; SEGATTO, 2009, p. 135.

contaremos com o aporte metodológico da Estética da recepção [*Rezeptionsästhetik*] de Hans Robert Jauß, auxiliado pelas contribuições de Mircea Eliade acerca do estudo dos mitos, principalmente em *Mito e realidade* (1989), e, ainda, as contribuições de Antonio Candido (1989) acerca do estudo da prosa rosiana, sobretudo no que diz respeito ao conceito de suprarregionalismo. Esses estudos, abordados no capítulo inicial, nos valerão de suporte na medida em que avançarmos ao longo das interpretações a respeito do espaço e da viagem em “O recado do morro”. Cabe frisar que, nesta interpretação, serão privilegiadas as indicações do próprio texto literário, utilizando o aporte teórico-metodológico apenas quando necessário em nossas reflexões.

É importante esclarecer também que, em nossas interpretações, podem surgir pontos de vista que convergem e, em certa medida, se aproximam com os trabalhos já analisados no capítulo recepcional desta dissertação. Aspectos retomados justamente para propor a renovação de perguntas anteriormente já estabelecidas, mas que ainda não se encontram totalmente respondidas pela crítica ou não nos oferecem uma conclusão satisfatória.

Explicitados os procedimentos de que se valerá esta interpretação, busca-se uma abordagem estético-recepcional do texto-base. Vale lembrar que toda espécie de atribuição de sentido que se dá à obra literária (*poiesis*), ocorre justamente pela ligação entre ela e o público, em um dado período, o que é reforçado diante das expectativas do leitor. Em nossa análise, dividiremos a novela em três momentos com base nos aspectos narrativos, visando, dessa maneira, a uma explanação mais precisa acerca dos acontecimentos ao longo da narrativa. Antes de especificar os pontos de maior relevo que iremos abordar, consideramos oportuno trazer um breve resumo do enredo do texto rosiano.

Sobre o enredo da narrativa em foco, esta descreve a viagem de cinco personagens por uma região central de Minas Gerais. O enxadeiro Pedro Orósio era o guia da expedição devido ao conhecimento que tinha sobre aquela região, sobre aqueles “gerais”. Pedro é “moço, a nuca bem feita, graúda membradura; e marcadamente erguido: nem lhe faltavam cinco centímetros para ter um talhe de gigante” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 387), e justamente por conta de seu porte diferenciado para os padrões do homem sertanejo, acaba por atrair a atenção das mulheres. Juntamente com Pedro, vinham três patrões, o primeiro deles se o Alquiste ou Olquiste, que era “espigo, alemão-rana, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 387), sujeito que tinha como objetivo investigar e recolher amostras de espécies da fauna e flora do sertão; frei Sinfrão, um frade louro “que

tem casa de convento em Pirapora e Cordisburgo” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 388); seo Jujuca do Açude “com apelido seu Juca do Açude, da Fazenda do Açude, para lá atrás do Saco do Sãjoão” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 388).

E ainda com eles o Ivo, Ivo de Tal, Ivo da Tia Merência, “a cavalo êsse, e tangendo os burros cargueiros” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 388). Ivo que já fora amigo de Pedro, mas agora se encontrava aborrecido com ele por conta de uma moça chamada Maria Melissa, não sendo esse o único que lhe guardava mágoas por conta do comportamento de Pedro. Muitos rapazes lhe tinham ódio, mas temiam enfrentá-lo por conta da sua força fora do comum.

É importante chamar a atenção para aquilo que livraria Pedro dos possíveis males que esse ódio poderia provocar. E o grande meio para a compreensão de seu destino foi um recado enviado pelo Morro da Garça. Recado que inicia o seu ciclo de transmissão-recepção quando o louco Gorgulho cruza o caminho dos viajantes e afirma ter escutado o Morro da Garça “gritar”. A mensagem presente no suposto recado emitido pelo morro segue o percurso da expedição guiada por Pedro Orósio e, por intermédio de outros habitantes dos gerais, considerados como marginais da razão e da sociedade, ganhará diferentes versões, mas Pedro não poderia imaginar que aquela mensagem guardava a sua sina, a de morte à traição.

Outro fato que merece destaque em nossas análises é acerca da viagem em “O recado do morro”, que pode ser vista sob duas perspectivas: a viagem do próprio recado, que passa por sete mensageiros até chegar ao seu verdadeiro destinatário, que é Pedro Orósio e, ainda, sob a ótica do grupo da expedição guiada por Pê-Boi e liderada intelectualmente pelo estrangeiro seo Alquiste.

Tendo feito um breve resumo acerca do enredo da novela em foco, optamos em desenvolver nossa interpretação dividindo a narrativa em três blocos com base nos aspectos narrativos: para tratar da composição do espaço analisaremos, primeiramente, os momentos iniciais da narrativa em que fala a voz de um narrador e entre outras informações apresenta o enredo a ser desenvolvido, o “caso de vida e de morte” que virá a acontecer com o enxadeiro Pedro Orósio, o início da viagem, além de uma descrição minuciosa, de precisão documental, da flora, da fauna e da geografia do espaço sertanejo. No segundo momento de nossa interpretação trataremos de uma leitura acerca do desenvolvimento da viagem (mitopoética) de ida e volta por uma região central de Minas Gerais, em que a expedição se depara com a figura do Morro da Garça “solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 398), percorre sete fazendas e entra em contato com as diferentes versões do recado

“emitido” pelo morro. E, por fim, para falar de experiência estética, principalmente no que se refere ao seu aspecto comunicativo, faremos uma leitura do momento que coincide com o acontecimento da festa, a apresentação do recado em forma de canção e a execução da emboscada preparada por Ivo e seus companheiros contra Pedro Orósio no desfecho mitopoético da narrativa.

3.1. O aspecto científico e o elemento poético: leitura do espaço em “O recado do morro”

Guimarães Rosa, no processo de elaboração literária, utilizou-se de um recurso semelhante ao de naturalistas que percorreram o Brasil com as suas expedições no século XIX. Segundo Ana Costa (2008), o escritor mineiro fez algumas viagens de documentação pelo interior do Brasil, quando percorreu o sertão de Minas entre dezembro de 1945 e maio de 1952, o Pantanal mato-grossense em julho de 1947 e também o sertão da Bahia em junho de 1952, sempre anotando em suas cadernetas aquilo que serviria de “impulso à atividade literária” (COSTA, 2008, p. 313). Além de adotar esse procedimento, o autor de *Corpo de baile* foi um grande leitor de relatos de viajantes, especialmente daqueles que percorreram o sertão mineiro. Deter-nos-emos, portanto, nas ressonâncias que os relatos de viagem dos alemães Spix e Martius (1981) e os estudos paleontológicos e espeleológicos do dinamarquês Peter Lund (1930) desempenharam na composição do espaço da novela “O recado do morro”.

As descrições empregadas por naturalistas como Spix, Martius e Lund ajudaram a forjar uma imagem exuberante e promissora do país devido às riquezas referentes à diversidade espacial, da fauna e da flora, precisamente documentadas, e que serviram como elemento composicional de uma vertente literária denominada de regionalista. Essa vertente surgiu paralelamente ao Romantismo, mas, em Guimarães Rosa, ganhou dimensões inexploradas, levando Antonio Candido (1989) a caracterizar a literatura rosiana como “superregionalismo” ou “suprarregionalista” como já dissemos. Este conceito que foi pensado em uma relação com surrealismo ou superrealismo e que acaba por superar as formas de representação encarnadas pelo regionalismo vigente na literatura brasileira.

Sobre este aspecto da literatura rosiana, vale destacar que este termo foi concebido durante um momento de reflexão de Antonio Candido acerca do panorama literário brasileiro em “Literatura e subdesenvolvimento”. Para Antonio Candido (1989), quando o regionalismo literário brasileiro tem a sua fase inicial com o Romantismo, as obras produzidas com este

tema ficaram sempre em um segundo plano visto que a *urbes* continuara sendo parcela maior tanto em termos quantitativos como qualitativos. Já em relação à década de 1930, Antonio Candido afirma que o regionalismo apresenta uma segunda fase em que as tendências iniciais, da representação do pitoresco e exótico, foram sublimadas e transfiguradas pelo realismo social. Período em que a literatura brasileira regionalista se aproxima da qualidade estética das grandes obras, enquanto em outros países sul-americanos tais como Argentina, Uruguai, Chile, essa tendência literária estava sendo posta à margem.

Em Guimarães Rosa, Antonio Candido acredita encontrar uma terceira fase de desenvolvimento do regionalismo. Momento correspondente a uma tomada de consciência da condição do Brasil de país subdesenvolvido, e por meio de uma escrita de caráter estético que transfigura regiões e comportamentos humanos, adquire um *status* de universalidade. Sendo assim, a literatura suprarregionalista

[...] corresponde à consciência dilacerada do subdesenvolvimento e opera uma explosão do tipo de naturalismo que se baseia na referência a uma visão empírica do mundo; naturalismo que foi a tendência estética peculiar a uma época onde triunfava a mentalidade burguesa e correspondia consolidação de nossas literaturas. Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa, solidamente plantada no que [se] poderia chamar de a universalidade da região. (CANDIDO, 1989, p. 162)

Para complementar a explanação do professor Antonio Candido acerca das características suprarregionalistas da literatura rosiana é interessante mencionar o ensaio “A nova narrativa”, presente em *A educação pela noite* (1989), assim como “Literatura e subdesenvolvimento”. Ensaio que busca estabelecer paralelos entre a literatura brasileira e a literatura dos países de língua espanhola da América Latina.

Em “A nova narrativa” Antonio Candido afirma que Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada no que se refere à expressão do temário regionalista no Brasil por conta da sua capacidade de transformar o pitoresco regional em uma questão universal do interesse de todos. Característica que está presente ainda no livro de estreia do autor mineiro e que se consolida com a publicação de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*.

Guimarães Rosa publicou em 1946 um livro de contos regionais, *Sagarana*, com inflexão diferente graças à inventividade dos entrecos e à capacidade inovadora da linguagem. Prosseguindo silenciosamente neste rumo, ele o aprofundou durante anos numa série de contos longos, o último dos quais cresceu a ponto de tornar-se um romance: respectivamente *Corpo de Baile* (2

volumes) e *Grande sertão: veredas*, ambos publicados em 1956. [...] estes livros foram um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua exploração transfiguradora. Com isso alcançou o mais indiscutível de um particular que geralmente desaguava no pitoresco. (CANDIDO, 1989, p. 207)

Após uma breve reflexão acerca do conceito de “suprarregionalismo” desenvolvido por Antonio Candido cabe, neste momento, esclarecer mais alguns dados referentes ao enredo de “O recado do morro”. Na novela, temos inicialmente um narrador que anuncia o desenrolar de um caso de vida e morte, que se armou contra Pedro Orósio num julho-agosto às proximidades do município onde ele residia, conferindo inicialmente um tom de suspense para a novela. Pedro tem como tarefa ser o guia de seo Alquiste, frei Sinfrão e seo Jujuca do Açude, contando ainda com a companhia de Ivo. Entre os sujeitos mencionados, quem merece atenção inicialmente é a figura de seo Alquiste, este que veio ao Brasil para estudar a fauna e a flora do sertão. O estrangeiro nos remete a uma espécie de “atualização” dos naturalistas já mencionados anteriormente. Tal como os viajantes, seo Alquiste interessava-se pelos mínimos detalhes do sertão e acompanhado pela sua câmera “codaque” e do binóculo, “parecia querer remedir cada palmo de lugar, ver apalpado as grutas, os sumidouros, as plantas do caatingal e do mato” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 388). Nesse momento inicial da narrativa, são comuns as descrições que demonstram a plasticidade do sertão:

diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas — que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. Por lá, qualquer voz volta em belo eco, e qualquer chuva suspende, no ar de cristal, todo tinto arco-íris, côr por côr, vivente longo ao solsim, feito um pavão. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 388-389)

Neste trecho, podemos identificar a precisão com que Guimarães Rosa “reconstrói” o sertão aos seus moldes, no espaço da narrativa, sem se distanciar da sua representação fiel. Observamos toda uma diversidade da região, a começar pela sua descrição geográfica com o terreno acidentado em que predominam morros, serras e formações rochosas. Formatos em pedra calcária que se assemelham a diversas construções idealizadas pela técnica humana, ou a elementos da natureza, que reproduzem em belo eco qualquer voz que entra em contato com

a sua superfície. Verificamos também a riqueza e expressão de cores (arco-íris) mediante o contato da cristalina água da chuva e os fortes raios solares que reverberam a sua potencialidade e beleza.

Outro elemento de relação com os naturalistas que transparece na narrativa é o uso de termos técnicos e nomenclatura científica para identificar as mais variadas espécies de animais e plantas encontrados. Fato que provavelmente se deve aos estudos pioneiros de Peter Lund no sertão mineiro. Em carta enviada em abril de 1844 ao cônego Januário da Cunha Barbosa, secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Lund registra a descoberta de restos fósseis de alguns espécimes que fizeram parte da chamada “criação” atualmente existente. Observemos o trecho a seguir retirado do livro *Coletânea Peter Wilhelm Lund*, organizado por Aníbal Matos:

1º, uma especie de onça, excedente em tamanho dobramento á maior especie que hoje existe neste paiz, a onça pintada; 2º, uma especie de capivára do tamanho da anta. Estas duas especies, além do tamanho, differem sufficientemente das especies vizinhas actualmente existentes, pelo detalhe de sua conformação, para serem consideradas como especies distinctas, as que tenho estabelecido já ha tempo debaixo dos nomes: Felix protopanther e Hydrochoerus sulcidens. (MATOS, 1930, p. 52)⁴¹

Em “O recado do morro” a referência a Lund aparece justamente devido aos seus trabalhos desenvolvidos no sertão, que é uma terra com diversidades espaciais, em que os próprios sertanejos tinham receio de se aventurar por conta das armadilhas escondidas em cada vereda, sendo assim um local onde “viver é muito perigoso” (ROSA, 1956b, p. 18). No texto rosiano encontramos referências a esses trabalhos com nomenclaturas registradas por Lund, como na descrição das grutas presentes no espaço da narrativa, bem como nos nomes científicos de alguns animais, cujos restos fósseis se encontravam escondidos no interior desses locais. Criaturas essas que ficaram presas ali, segundo a narrativa, por conta de uma tentativa de fuga ao se esconderem do “Dilúvio”. Entre eles temos “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, 1956a, v. 2, p. 390).

Os “homenzarros” foram uma descoberta de Lund, e Guimarães Rosa se utiliza da descrição desse espécime, provavelmente um ascendente direto do homem sertanejo, para compor a personagem Pedro Orósio. Este impressiona pela estatura e pela “harmonia” do seu

⁴¹ Foi mantida a grafia original do autor.

corpo, sua passada era extremamente larga, mas se, por um lado, Lund descreve os “homenzarros” como seres “cuja organização cerebral oferece um substrato tão mesquinho para a séde da intelligencia” (MATOS, 1930, p. 41), Pedro não chega a ser alguém com o intelectual inferiorizado, devido a uma incapacidade ligada à sua organização cerebral, e não pode ser comparado aos seus padrões que conversavam em outras línguas e pareciam, em certos momentos, conhecer mais do que ele aquele local, fato que provavelmente se deve à leitura de relatos de viajantes estrangeiros que anteriormente percorreram o mesmo trajeto da expedição.

Pedro Orósio achava do mesmo modo lindeza comum nos seus campos-gerais, por saudade de lá, onde tinha nascido e sido criado. Mas, outras coisas, que seo Alquiste e o frade, e seo Jujuca do Açude referiam, isso ficava por êle desentendido, fechado sem explicação nenhuma; assim, que tudo ali era uma *Lundiana ou Lundlândia*, dêsses nomes. De certo, segredos ganhavam, as pessôas 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 força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, êle só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado — por ódio ou por amor. Mais não conseguia. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 395)⁴²

O trecho evidencia que Pedro não era um sujeito letrado, mas sim um homem sertanejo como qualquer outro, que dependia do esforço empregado em seu trabalho para a sua própria subsistência. Assim como acontece com o espaço, o escritor mineiro se apropria de informações advindas do domínio do “real” para compor as suas personagens, mas, pela maneira como Pedro é exaltado pela sua postura e qualidades, chega a ser comparado a “Sansão” por seo Alquiste devido ao tamanho e força. Se Sansão tinha o segredo da sua força escondido nos seus cabelos, Pedro parecia retirar as suas forças da terra por conta de andar sempre com os pés descalços. Pedro também revela ser um sujeito vaidoso ao, com frequência, retirar do bolso um espelho e assim “supria de se mirar, vaidoso da constância de seu rosto” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 392).

Pedro Orósio, por conta das qualidades que o diferenciavam do sertanejo comum, acaba por atrair a atenção das mulheres. Pedro é um sujeito namorador e, por divertimento e indecisão, habitua-se a retirar as namoradas dos outros. Ivo, que já fora seu amigo, agora se encontrava aborrecido com Pê-Boi por conta de uma moça chamada Maria Melissa, como

⁴² Itálicos nossos.

referido em momento anterior de nossa leitura, não sendo esse o único sujeito que não aprovava e que estava irritado com comportamento de Pedro. Muitos conservavam ódio pelo enxadeiro, mas temiam enfrentá-lo por conta da sua força incomum se comparada em relação à dos demais sertanejos. Atentar para essa questão é de suma importância para a compreensão ou interpretação do desfecho da narrativa.

Spix e Martius, em sua passagem pelo sertão mineiro, registraram o comportamento do interiorano mineiro, que possuía vestimentas simples e, até certo ponto, temperamento pacífico, informação essa também explorada na dissertação de Mestrado *Interpretação e recepção crítica do conto rosiano “O recado do morro”* (2010), de Aldo Barbosa:

O sertanejo é criatura da natureza, sem instrução, sem exigências, de costumes simples e rudes. Envergonhado de si próprio e de todos que o cercam, falta-lhe o sentimento da delicadeza moral, o que já se demonstra pela negligência no modo de vestir; porém, é bem intencionado, prestativo, nada egoísta e de gênio pacífico. A solidão e a falta de ocupação espiritual, arrastam-no para o jogo de cartas e dados e para o amor sensual, no qual incitado pelo seu temperamento insaciável e pelo calor do clima, goza com requinte. O ciúme é quase a única paixão que o leva até o crime. (SPIX; MARTIUS, 1981, v. 2, p. 76)

Outro elemento advindo dos relatos de viajantes naturalistas do século XIX é o estudo da flora do sertão, que impressiona, assim como a fauna, por conta da sua diversidade. Quem mais se interessava por essa particularidade era seo Alquiste, que a cada passo tomava nota em sua caderneta e vez ou outra, tirava fotos para registrar o que encontrava. O estrangeiro recolhia a folhagem de qualquer plantinha que encontrava em seu caminho. Ele recolhia ramagens de “marroio, carqueja, sete-sangrias, amorzinho-sêco, pé-de-perdiz, João-da-costa, unha-de-vaca-roxa, olhos-de-porco, copo-d’água, língua-de-tucano, língua-de-teiú” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 391).

Seguindo a linha de aproximar a novela das paisagens “reais”, temos a descrição de cavernas e grutas presentes em “O recado do morro”, entre elas a Gruta do Maquiné, documentada por Lund e exaltada como uma das belezas de Cordisburgo por Pedro Orósio:

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, 1956a, v. 2, p. 394)

Além da referência à Gruta do Maquiné, o trecho remete também ao céu de Cordisburgo, amplamente reconhecido pela beleza das suas noites estreladas, além de novamente fazer referência à ressonância e diversidade de cores do sertão. O estrangeiro seo Alquiste, ao seu deparar com o “sertão”, que era aquele céu estrelado, disse que se tratava do que mais brilhava no mundo, por conta da alegria proporcionada no brilho das estrelas, superando o resplandecer de uma festa ou igreja.

Se o real em “O recado do morro” aparece por meio de descrições em relatos de viajantes acerca de paisagens que realmente existem, não podemos esquecer o “mistério” existente na formação desse “sertão”. Como já foi mencionado, em certo momento da narrativa, o registro de restos fósseis de animais no interior das grutas é atribuída ao fato de eles terem procurado refúgio para escapar do Dilúvio. Apoiando-se na interpretação bíblica Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1989) aponta que uma das principais causas para o Dilúvio foi o pecado dos homens, e esse evento serviu para uma recriação do Mundo e uma “regeneração da humanidade”.

Os cristãos acreditam que este evento realmente tenha ocorrido, e por isso acreditam que esta seja uma “história verdadeira”. Mircea Eliade, ao tratar das “histórias verdadeiras” e das “histórias falsas”, argumenta que a diferença entre elas é que as histórias verdadeiras “tratam das origens do mundo; seus protagonistas são entes divinos, sobrenaturais, celestiais ou astrais” (ELIADE, 1989, p. 13). Já as histórias falsas remetem a um conteúdo profano, que nada tem de relação com fatos heroicos e edificantes.

Mircea Eliade assegura que, nas sociedades nas quais a cultura do mito se encontra viva, as histórias verdadeiras são atribuídas aos mitos, em contrapartida, as fábulas ou os contos são considerados como histórias falsas.

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo *existe*, se o homem *existe*, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio”. Mas, após a cosmogonia e a criação do homem, ocorreram outros eventos, e o homem, *tal qual é hoje*, é o resultado

direto daqueles eventos míticos, *é constituído por aqueles eventos.*
(ELIADE, 1989, p. 16)

Após observarmos a conceituação de Eliade acerca do mito podemos verificar que, em “O recado do morro”, o espaço real se apresenta em alternância com espaço mítico na medida em que se atribuem aos mitos a possibilidade de entendimento acerca da origem do espaço sertanejo. Esse recurso empregado por Guimarães Rosa ainda não é um fator que possa desencadear uma quebra do horizonte de expectativas do público leitor, mas os prepara para uma nova realidade que está por vir. Para Jauß, uma obra por conta de uma convenção do gênero, ou então, do estilo ou da forma, pode evocar “propositadamente um marcado horizonte de expectativas em seus leitores para, depois, destruí-lo passo a passo — procedimento que pode não servir apenas a um propósito crítico, mas produzir ele próprio efeitos poéticos” (JAUß, 1994, p. 29). Afirmção jaussiana perfeitamente aplicável à obra rosiana por conta do escritor mineiro ambientar, em seu sertão estetizado, uma multiplicidade de temas e questões que fogem à realidade do leitor comum, implicando, dessa maneira, uma distância estética entre objeto literário e público.

Inserida nesse contexto, a novela em questão de *Corpo de baile* evoca um determinado horizonte ainda no seu início, ao anunciar um “caso de vida e de morte, extraordinariamente comum” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 387), mas esse horizonte muda na medida em que novos fatos são apresentados. Entre os novos fatores que virão à tona, temos o aparecimento de um recado supostamente emitido pelo Morro da Garça e transmitido aos viajantes, de forma bastante confusa, pelo “louco” Gorgulho. A partir desse momento, a novela muda de perspectiva, e aquilo que se parecia um caso “extraordinariamente comum” ganha um tom mítico, ao encenar a transmissão de um recado, cujo destinatário e conteúdo são desconhecidos.

Neste subtópico optamos por aliar a hermenêutica literária, pensada nos termos estético-recepcionais, as teorizações sobre o mito de Mircea Eliade (1989) e, ainda, a contribuição dos estudos de Antonio Candido (1989) acerca do caráter suprarregionalista da escrita rosiana, para uma análise da novela “O recado do morro”, que desse conta de um olhar mais atento à composição do espaço, tema que, de certa maneira, ainda não foi bem explorado pela crítica rosiana. Assim, buscou-se uma interpretação por meio de uma tentativa de aproximação entre o científico e o poético, recursos esses que foram utilizados na composição do espaço da narrativa. O aspecto científico é referente a nomenclaturas e descrições

empregadas pelos naturalistas que percorreram o sertão, já o poético se deve, como se viu, à maneira como Guimarães Rosa recriou os espaços e a linguagem, de uma maneira particular, para explorar todas as potencialidades da matéria telúrica do universo sertanejo.

Para tal análise, detivemo-nos, quase que exclusivamente, nos momentos iniciais da narrativa por apresentar a maioria dos trechos que descrevem o espaço, a fauna e a flora do sertão, tidos como uma relação com os relatos de viajantes que transitaram pelo Brasil no século XIX, como Peter Lund, Spix e Martius, lidos por Guimarães Rosa. Por meio desse exame, comprovaram-se, em comparação com alguns trechos da novela, elementos dos escritos desses viajantes na composição do espaço da narrativa “O recado do morro”, em passagens que ressaltam a plasticidade da representação rosiana do sertão.

3.2. A viagem da palavra: o percurso mítico do recado

Após o momento inicial de “O recado do morro” em que se sucedem uma rápida apresentação do perfil das personagens, o propósito da viagem, e ainda, descrições acerca do espaço, fauna e flora do sertão, temos o desenrolar dos acontecimentos que envolvem a trama rosiana. Momento esse marcado pela viagem de ida e volta da expedição e a transmissão de um recado supostamente anunciado por um morro, e que foi audível apenas por um estranho sujeito, o Gorgulho, também conhecido como Malaquias.

A partir desse momento, então, temos uma viagem pelo espaço físico, desempenhada por Pedro Orósio e os outros viajantes e, uma viagem mítica, a da palavra, que também encontra pouso durante a passagem pelas fazendas, assim como o grupo da expedição, mas ganha dimensões inexploradas e adquire novas significações em cada novo transmissor-receptor do recado.

Benedito Nunes, em seu ensaio intitulado “A viagem” (1976), nos fala a respeito desse tema, recorrente na literatura rosiana e presente em outras narrativas de *Corpo de baile* como “Campo geral” e “A estória de Lélío e Lina” em seus desfechos, ou então, em “Cara-de-Bronze”, que narra a estória do vaqueiro Grivo que sai à procura da “palavra e da criação poética”, “o quem das coisas”, para o seu patrão, mas, na volta, traz o relato poético de tudo que vivenciou. Se em “Cara-de-Bronze” o homem é quem vai atrás da palavra, na novela “O recado do morro” esse processo é o inverso. O poético presente no recado parece perseguir seu destinatário, sem que este o saiba, permanecendo, desse modo, a incerteza em relação à

significação guardada na mensagem outrora “mandada” pelo morro.

Cabe, neste ponto, traçar um breve paralelo entre os destinatários ou espectadores do recado, Pedro em “O recado do morro” e Segisberto em “Cara-de-Bronze”. Para que a compreensão seja possível, Laudelim e Grivo atuam como intérpretes da mensagem e desempenham papel fundamental para que os receptores da palavra poética consigam obter a apreensão de seu conteúdo. Compreensão que em “O recado do morro” é dada enquanto experiência, visto que Pedro só compreende o recado quando este passa de uma linguagem sem as possibilidades de comunicação para a forma de canção popular, conhecida por Pedro, na versão de Laudelim, possibilitando-lhe reagir contra uma emboscada que ameaçava lhe ceifar a vida. Em “Cara-de-Bronze” Segisberto não conta com uma ameaça de morte semelhante à de Pedro, que é por conta de ódio e inveja, mas sim por causa da idade avançada e de doenças. Em Segisberto, em nosso ponto de vista, o conteúdo presente no relato poético acarreta em uma mudança do seu próprio horizonte de vida, ficando a cargo do leitor verificar as possibilidades de uma sobrevivência ou morte por parte do fazendeiro, já que a narrativa, em seu final, é suspensa e não indica o que ocorre com o “Cara-de-Bronze” após o momento em que vivencia a experiência de uma viagem “representada” no relato de Grivo.

Retomando nossa leitura de “O recado do morro”, Pedro Orósio, ao se deparar com a figura imponente do Morro da Garça e com o suposto recado emitido por este, por intermédio de Gorgulho, não dá grande importância ao ocorrido e acredita que aqueles dizeres proclamados pelo velho se constituíam apenas como “poetagem” ou “maluquice”. Pedro mal podia imaginar que aquele recado guardava a sua sentença, o único caminho para escapar de seu destino trágico. Pedro, por ser “daqueles gerais”, já ouvira falar diversas vezes a respeito do Morro da Garça, aquele morro “que sempre dava ar de estar num mesmo lugar, sem se aluir” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 411), que, dessa maneira, “testemunhava” cada passo da viagem.

Dessa maneira, o Morro da Garça acaba por se configurar em um ente sobrenatural por conta do caráter mítico que o envolve. Para Mircea Eliade, os personagens dos mitos são os entes sobrenaturais, e estas histórias sempre se constituem em uma narrativa de “criação”, neste caso a formação de uma canção. Guimarães Rosa se expressa dessa forma em carta com o seu tradutor italiano:

“*O recado do morro*” é a história de uma canção a formar-se. Uma “revelação”, captada, não pelo interessado e destinatário, mas por um

marginal da razão, e veiculada e aumentada por outros seres não-reflexivos, não escravos ainda do intelecto: um menino, dois fracos de mente, dois alucinados — e, enfim, por um ARTISTA que, na síntese artística, plasma-a em CANÇÃO, do mesmo modo perfazendo, plena a revelação inicial. (ROSA, 1980, p. 59)

Nesse jogo de recepção-transmissão do recado entram em cena a figura de sete mensageiros, entre eles, velhos, loucos, uma criança e um artista. Alguns deles fracos de mente (Guégue e Jubileu), alucinados (Coletor e Catraz), um marginal da razão (Gorgulho), um menino (Joãozezim), e, por fim, um artista (Laudelim), que, apesar de não terem consciência do conteúdo do recado, acabam, cada um a seu modo introduzindo novas significações e gestos até o recado ganhar a forma final.

Sobre os elementos do recado que aparecem nas primeiras manifestações ou passagem por seus mensageiros podemos destacar inicialmente a versão de Gorgulho. O estranho sujeito afirmara ter escutado o Morro da Garça mandar aviso, mas frei Sinfrão não acreditava que o morro pudesse se comunicar com os seres humanos e se indaga se o som escutado por Gorgulho não poderia ser algum desmoronamento subterrâneo de camadas calcárias. No entanto, o frade afirma que este tipo de acontecimento normalmente acontece por volta da lua-cheia. Dessa forma, Pedro Orósio não acredita e encontra motivo para riso na possível relação entre o morro e os dizeres de Gorgulho.

Mas, não, ali ilapso nenhum não ocorrera, os morros continuavam tranqüilos, que é a maneira de como entre si eles conversam, se conversa alguma se transmitem. O Gorgulho padeceria de qualquer alucinação; êle que até era meio surdo. E Pedro Orósio, que semelhava ainda mais alteado, ao lado assim daquele criaturo ananho, mostrava grande vontade de rir. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 399)

No trecho destacado constatamos uma espécie de “confirmação” da condição “marginal da razão” de Gorgulho, mas o sujeito mesmo sabendo que não estava tendo a merecida atenção reconta o que ouvira do Morro da Garça. Nesta primeira versão do recado encontramos os primeiros elementos que encontraram ressonâncias na forma final de canção, entre eles, a figura de um Rei, a morte à traição, a noite, festa, toques de caixa e a caveira. Elementos expressos em relato de forma desconexa e confusa.

A segunda versão do recado se manifesta pela figura de Catraz, irmão de Gorgulho. Esse fora visitado pelo seu irmão mais velho porque planeja se casar, mas recebe conselho para que aguarde. Na versão de Catraz reaparecem elementos já ditos por Gorgulho como a

presença de um Rei, morte à traição, a caveira, entre outros, mas temos como novos recursos o número de sujeitos participantes da execução do destino do Rei, favoroso, com os seus seis ou sete Apóstolos.

A terceira versão do recado nasce por intermédio da visão lúdica de uma criança, o menino Joãozezim. Ele que observara as palavras proferidas por Catraz e conta para o bobo Guégue aquilo que havia apreendido como principais informações. O relato do menino encontra um aspecto organizacional diferente em relação aos dois recadeiros predecessores e mostra, além dos elementos destacados nas versões anteriores, o instrumento que se fará a execução da vingança, a espada.

A quarta versão do recado, a do bobo Guégue, é baseada naquilo que lhe é dito pelo menino Joãozezim. Apesar do relato confuso e de tom apocalíptico observamos elementos como o sino-saimão (signo de Salomão), os doze apóstolos, os sete homens que irão marcar o destino do Rei e a indagação de sua “sorte”.

Entre esse processo em que cada um dos mensageiros ou recadeiros entra no jogo de transmissões do recado, o grupo guiado por Pedro Orósio executa a sua viagem, passando por sete fazendas onde acontecem alguns eventos relevantes para compreender o desfecho da narrativa. Os acontecimentos decorridos nesses locais demandam uma percepção mais aguda por parte do leitor para que este obtenha êxito na compreensão do final da narrativa. As sete fazendas, assim como o Morro da Garça, também adquirem um caráter mítico por conta de uma referência ou correlação do nome dos seus proprietários, já citados em momento anterior, com deuses da mitologia. Da mesma maneira que os deuses exercem alguma influência sobre algum aspecto determinado das ações humanas, poderíamos referir que, em uma dimensão mítica, os espaços das fazendas acabam por “despertar” uma influência em algumas condutas dos viajantes:

sol a sol e vai a vai, mapeadas por modos e caminhos tortos, nas principais tinham sido, rol: a *do Jove*, entre o Ribeirão Maquiné e o Rio das Pedras — fazenda com espaço de casarão e sobrefatura; a *dona Vininha*, aprazível, ao pé da Serra do Boiadeiro — aí Pedro Orósio principiou namôro com uma rapariga de muito quilate, por seus escolhidos olhos e sua fina alvura; o *Nhô Hermes*, à beira do Córrego da Capivara — onde acharam notícias do mundo, por meio de jornais antigos e seo Jujuca fechou compra de cinquenta novilhos curraleiros; a *Nhá Selena*, na ponta da Serra de Santa Rita — onde teve uma festinha e frei Sinfrão disse duas missas, confessou mais de umas dúzias de pessoas; o *Marciano*, na fralda da Serra do Repartimento, seu contraforte de mais cabo, mediando da cabeceira do Córrego da Onça para a do Córrego do Mêdo — lá o Pedro quase teve de aceitar malajuzada briga

com um campeiro morrovermelhano; e, assaz, passado o São Francisco, o *Apolinário*, na vertente do Formoso — ali já eram os campos-gerais, dentro do sol. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 412)

Para Benedito Nunes (1976), a viagem se revela como sendo a multiplicação de um conjunto de acasos. Em “O recado do morro”, essa ideia talvez não se aplique por conta de, desde o início da viagem, o destino de Pedro estar traçado. O prenúncio aparece por meio do recado enviado pelo morro, mas Pedro não se dá conta de que é o seu verdadeiro destinatário. Enquanto Pê-Boi se ocupava na sua missão de conduzir os três patrões pelos Gerais, Ivo juntamente com os seus companheiros armavam uma emboscada para se vingar do enxadeiro.

Em uma primeira leitura, não é possível encontrar alguma relação na conversa de Ivo e dos outros sujeitos com o destino de Pedro Orósio e, além disso, não podemos afirmar com precisão se o ódio pelo enxadeiro é o único motivo para arquitetar o plano que objetiva acabar com a vida de Pedro.

Nisso que o Ivo pelos outros respondia também: o Jovelino, o Veneriano, o Martinho, o Hélio Dias Nemes, o João Lualino, o Zé Azougue — que, se ainda estavam arredados, ressabiando, no rumo não queriam outra coisa senão se reconciliar. Deixasse, que êle, Ivo, logo chegassem de volta no arraial, arreunia todos, festejavam as pazes. — “O Nemes também?!” — Pê-Boi perguntou, duvidoso, quase não crendo. — “Pois êle! Você vai ver. No sim por mim, velho!...” E êsse Ivo era um sujeito de muita opinião, que teimava de cumprir tudo o que dava anúncio de um dia fazer. Por isso, o apelido dêle, que tinha, era: “Crônico” — (do qual não gostava). Agora, que vinham se aproximando de final, os agrados dêle aumentavam. Adquiriu uma garrafa de cachaça, deviam de beber, os dois, dum copo só. E estendeu a mão, numa seriedade leal: — “Toques?!” — “Toques!” Dois amigos se entendiam. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 414)

Na medida em que os dias se passam e a viagem avança, mais perto da morte Pedro se encontra. Mesmo com o recado se manifestando ao longo da viagem por meio dos mensageiros, Pedro não suspeitara que aquelas palavras carregassem a sua sina, a de morte à traição. A travessia poética do recado acaba por se converter em uma das modalidades da travessia humana porque, se o recado não for compreendido, o seu destinatário morre.

Neste momento, julgamos necessário destacar a figura do recadeiro Jubileu, também conhecido como Santos-Óleos. Jubileu entre em contato com as palavras advindas do Morro da Garça por meio do bobo Guégue e acredita que aquela mensagem era um presságio do fim do mundo. Jubileu passa, então, a anunciar que o mundo estava nos seus últimos dias. O anúncio do apocalipse é feito dentro da igreja do Rosário.

Era só aquela fúria: dladlava, dlandoava, o sino também fervia do juízo! Ora, o sinão do Rosário é reinol, de bôa marca, bem santificado: é sino de uma légua. A portanto, aquilo bronze zoava fora do rol, transtornava a gente. Agora, sim, o Nominedômine, Nomendome, Santos-Óleos ou Jubileu — êle cujo tinha encontrado seu poder de rachar os ouvidos do povo todo, em prol, com sua gritação do fim do mundo. Corriam para lá. Manejar errado com sino é negócio tenebroso. E Pedro Orósio corria mais na frente — êle era por longe o trucúlo de homem mais possante do lugar, capaz de capaz. Para agarrar, seguro, braços e pernas do desgraçado, e arretirá-lo do santo assoalho da igreja, e socar paz e sossêgo, a bem dos usos da razão. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 437)

Pedro conseguiu chegar perto de Jubileu, mas ficou com receio de retirá-lo à força da igreja por conta do grande número de mulheres e crianças presentes. Sem poder fazer algo para impedir aquele sujeito, este anuncia o fim eminente do mundo segundo o recado que tivera ouvido e que supostamente teve como seu primeiro emissor o Morro da Garça. O aviso deixa as pessoas em pânico, mas, passado o momento de grande tensão, no interior da igreja, as coisas “aparentemente” retornavam ao normal com o seguimento das missas na basílica do Rosário.

Era sábado e cada vez mais chegavam pessoas trajadas para a festa do dia seguinte. O seo Alquiste queria registrar o momento e tirava retratos daqueles indivíduos com os fardamentos diferenciados. Tudo se armava para a festa, mas “Música ia tocar era no outro dia, no outro dia era que era o registrado da festa” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 440).

A viagem do grupo tinha chegado ao fim, porém a viagem do recado continuara. Quem agora estava guardando as palavras da mensagem misteriosa do morro era o Coletor, que estava na igreja do Rosário no momento do anúncio do apocalipse feito por Jubileu. O único que se interessou por mais essa nova versão do recado, trazida por mais um louco, foi Laudelim. Laudelim, de apelido Pulgapé, era um sujeito “dono de tudo que não possuísse, até aproveitava a alegria dos outros — trovista, repentista, precisando de viver sempre em mandria e vadiice” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 395). Neste momento, podemos dizer que o caminho das duas viagens que constantemente se entrecruzam e se apartam, acabam “produzindo, pela convergência de causas mínimas, imprevisíveis, circunstanciais, um efeito único, que parece pré-ordenado por uma *razão (logos)* exterior aos atos humanos” (NUNES, 1976, p. 175).

Laudelim ouvia as palavras sem sentido pronunciadas pelo Coletor, prestava atenção, enquanto Pedro Orósio queria tirá-lo dali.

E pendurou cara, por escutar mais. — “... O extraordinário de importante... *Tremer as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro...* Um danado de extraordinário!...” O quê? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim — que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus por-fins. Ainda, ainda. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 445)

Apesar do grande interesse de Laudelim, Pedro não prestava atenção nas palavras e gestos que o Coletor repetia, palavras de um sujeito que não se encontrava com um intelecto capaz de ordenar as suas ideias. Pedro e Laudelim começam a conversar novamente:

O violão toava bem afinado. E perguntou: — “Por que é que você não desdiz dessa festa? Vem junto, se cantar...” “— Ah, não. Mulheres quero.” O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. — “O *Rei menino...* Passagens fortes! *A toque de tambor...* Passagens fortes... Passagens fortes...” — o Laudelim deu resposta. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 446)

O momento seguinte é o acontecimento da festa, e nela finalmente o recado se apresentará em sua forma final. Forma esta que será a canção feita por Laudelim com base nas indicações feitas pelos outros mensageiros do morro. Por meio da canção é que finalmente o recado passa a ser compreensível para todos, mas o seu destinatário não o associa à situação que está por vir, a de uma vingança que tem o intuito de provocar a sua morte. Neste subtópico, tratamos do desenvolvimento da viagem nos planos real (expedição) e mítico (recado), no intuito de esclarecer ou de reafirmar o caráter mitopoético que cerca a viagem de Pedro Orósio e dos outros viajantes, inclusive com as referências espaciais da excursão feita, que irão ser retomadas ou amalgamadas na canção de Laudelim.

3.3. “No vivo da estória cantada”: experiência estética em “O recado do morro”

Com a viagem da expedição chegando ao seu final, temos o acontecimento da festa do Rosário. Festa que é atualmente realizada no período de setembro na região de Cordisburgo, mas que na ficção rosiana acontece em um momento anterior já que a referência temporal feita pelo narrador, no início da narrativa, indica que a viagem de Pedro e da expedição foi entre os meses de julho e agosto. A festa é católica e sempre teve como destaque a participação dos negros desde sua origem porque estes se organizavam em Irmandades ou Confrarias para homenagear a santa.

O festejo era “de pretos e brancos, mas mais dos pretos: já naquele dia êles espiavam os brancos com sobrançaria de importância maior — pois eram os donos da Santa” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 448). O clima dos festejos provocava uma grande mobilização no lugarejo, e todos estavam contagiados com imensa alegria. No entanto, Pedro encontra por três vezes Ivo vagueando, parecendo tramar algo.

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. Receio de mazela, isto sim, de algum dia se enfermar de grave doença, não dar conta de cumprir seu trabalho para sustento, não ser mais querido das môças nem respeitado do povo. — “Ôi Pedro, como é que vai essa carcaça?” “— Banzando... E você, Jizé?” Zé Azogue era irmão do Martinho. Contavam que êles, com o pai, já falecido em Deus, uma vez tinham matado um homem, por conta de uma dívida atôa. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 447)

O dia ainda não era o da festa, ainda era sábado, mas já parecia domingo porque todos estavam vestidos para a festança e estavam passeando. Enquanto aguardavam pela chegada do domingo, Pedro, seo Jujuca, frei Sinfrão e seo Alquiste tinham o assunto da viagem feita para conversar. Provavelmente os três patrões ficaram maravilhados por terem percorrido um espaço tão singular como era aquele “dos gerais” de Pê-Boi. O espaço percorrido parecia não ter sido o mesmo do trajeto feito na ida, na volta algo tinha mudado, era como se o espaço tivesse se transformado, preparando-se para algum acontecimento especial.

Com a chegada do domingo, finalmente a festa iria acontecer, mas o que preocupava Pedro era o fato de poder retornar para a sua casa. “Viajar era bom, mas por curto prazo de tempo” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 448), pensamento este que Pedro havia tido ainda na véspera. Mas, por fim, ele havia decidido ir até a igreja, assim como todos os outros do lugar, porém no caminho encontra Ivo: “— ‘Eh, Pedro! Desta vez, não te largo. Depois, daqui, a gente ruma...’ Era o Ivo. Que seja, por certo, estavam compalavrados” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 451).

A noite era do mês de agosto, e agora tínhamos o resplandecer das estrelas que iluminavam o céu e “anunciavam” o surgimento de uma canção capaz de expressar em sua melodia a beleza singular do espaço sertanejo. Desse modo, o cenário era perfeito para Laudelim apresentar a versão final do recado que ele compusera com base no relato alucinante do Coletor e dos recadeiros anteriores.

O violão do Laudelim já desestremecia, ah, pinho assim na mão, prosa que é um reinado. E podiam entrar, também, caso quisessem. Queriam não, dali de fora mesmo, da janela, estavam em cômodo de escutar e ver, a demora dêles era apoucada. — “Olha, a gente não deve de estabelecer, Pê. Por causa do bom caminhar que ainda falta...” — por baixo e por cima o Ivo de o puxar não esbarrava. Um raio de Ivo Cronhco, pago por molestar a perseverança da gente, poaia. Mas, dentro de sala, governava o Laudelim, Pulgapé bom amigo! — assentado importante entre as pessôas, impondo o aprumo de seu valor. Que é que êle cantava? Aí encerrava de dar o lundú da Gamela. Todos batiam palmas. Seo Alquiste lá tomava um copo grande de cerveja, limpava os cantos da bôca com o guardanapo. Batia com as mãos, estrondoso. Punham cerveja para o Laudelim também. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 451-452)

Durante o andamento da festa o Pulgapé tocou algumas músicas, e seo Alquiste se interessava em saber o significado de cada rima investida pelo artista, e quem traduzia para o estrangeiro era o seo Juca do Açude. Empolgado com a alegria proporcionada pelas comemorações, o estrangeiro respondia com alegria nas suas poucas palavras que conseguia arriscar. “E mais escrevia. Tudo o que nos versos não era para êle poder entender, seo Jujuca transfalava todo o simples significado. A mor, quem ria, ria bem” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 452). Isso deixava o Laudelim alegre, porém os acontecimentos mais relevantes da festa se apresentariam a seguir.

Finalmente Laudelim se preparou para apresentar a sua composição, fruto de um recado “mandado” por um morro e que por meio de cada transmissor ganhou novas formas e significações. Entre os versos apresentados por Laudelim se encontrava o anúncio do destino de Pedro Orósio. Mas até o momento ninguém sabia a quem se destinavam aquelas palavras e o que realmente aquele recado queria “revelar”.

A canção é composta de cinquenta versos organizados e apresentados em nove estrofes, sendo que as oito primeiras estrofes são compostas de seis versos (sextilha) e a nona de apenas dois versos (dístico). Os elementos apresentados na primeira estrofe correspondem à figura de um Rei que ainda na sua infância teve seu destino marcado por Deus de passar por traição. Outro elemento desta mesma estrofe que merece atenção é a bandeira do “Divino” com o signo ou selo de Salomão, também chamado de estrela de David, uma estrela de seis pontas que remonta às eras pré-cristãs e considerada como um tipo de “proteção”.

A segunda estrofe evidencia o número de guerreiros que serviam ao Rei. Doze guerreiros eleitos para cumprirem suas leis, mas sete desses dozes guerreiros possuíam mais valor: “dos doze eram um mais seis...” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 453). O terceiro conjunto de versos apresenta a Morte personificada na figura de Embaixador e os “toques” de tambor

anunciando a sua chegada. A Morte indaga o Rei: “— A tua sorte / pode mais que o teu valor?” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 453).

O quarto bloco de versos da canção trata de uma “não compreensão” do aviso dado pela Morte no trecho anterior. Enquanto o Rei afirma que sobre ele a Morte não tem poder, seus mais valiosos guerreiros confirmam não ter escutado nenhum “toque” e nem aviso. Os cavaleiros juram obediência ao confirmarem que estão no aguardo e cumprirão qualquer ordem do Rei: “é só baixar as ordens” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 454).

Na quinta estrofe o Rei demonstra preocupação com o recado trazido pela Morte e espera encontrar respostas sobre sua “sorte” ou destino. Para saber disso, avisa seus guerreiros que pretende se dirigir até a Lapa de Belém: “— Meus soldados, minha gente, / esperem por mim aqui. / Vou à Lapa de Belém / pra saber o que foi que ouvi.” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 454).

Na sexta estrofe encontramos um breve diálogo entre o Rei e os seus soldados. Os subordinados de maior valor, os sete guerreiros, parecem querer evitar que o Rei descubra qual o seu destino, traçado desde o momento do seu nascimento. Trecho em que o termo “noite” aparece pela primeira vez no corpo da melodia: “— Não convém, oh Grande Rei, / juntar a noite com o dia...” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 454). O Rei dá uma resposta alegando que não vos pede conselho, mas que o acompanhem em sua jornada: “— Não pedi vosso conselho, / peço a vossa companhia! / Meus sete bons cavaleiros / flôr da minha fidalguia...” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 454). A seguir destacamos as três estrofes finais da canção.

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

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

*— Escuta, Rei favoroso,
50 nosso humilde parecer: (ROSA, 1956a, v. 2, p. 454)*

Observamos, nos trechos finais da canção, a execução da traição contra o Rei pelas

mãos de seus próprios guerreiros que outrora lhe juravam lealdade. Na sétima estrofe vemos o plano de morte ser arquitetado. Um dos sete guerreiros convence os demais a armar emboscada. Convencidos de que o destino do Rei é a morte produzem juramento ao beijarem suas espadas. A oitava estrofe da canção-narrativa nos apresenta novamente o elemento da noite, mas dessa vez relacionada ao acontecimento da viagem e a execução do maligno plano. Em contrapartida, o Rei estava alegre e cantava sem perceber que seus próprios aliados tramavam ceifar a sua vida.

A nona estrofe apresenta a decisão dos sete guerreiros de revelar ao Rei o plano de morte à traição. No âmbito da narrativa “O recado do morro” este momento da melodia encontra aparente fim, mas adiante veremos que pela voz do narrador rosiano obteremos as informações que se referem ao possível desfecho trágico para a figura deste Rei.

Pedro Orósio quase não consegue observar a apresentação da canção na sua totalidade, curiosamente quem o impede de sair é o Ivo. O que antes parecia um enigma é revelado por meio da música, este que é um elemento importante para a memorização e que, segundo Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1989), é usado em diversos rituais, entre eles os de cura.

Mircea Eliade, no trabalho referido anteriormente, trata de algumas canções usadas em rituais em sociedades arcaicas e que são entoadas apenas em determinadas épocas do ano, inclusive durante festejos. A canção de Laudelim pode ser vista por esse viés, já que nasce em meio aos acontecimentos gerados por uma viagem que teve como paisagem um sertão singular no que se refere às suas belezas naturais, e a cada passo mostrava diferentes e inquietantes aspectos, sempre implicando mudanças da realidade vivida por seus viajantes, configurando-se desse modo, como uma espécie de rito para os seus participantes. Assim como é dificultosa a caminhada pelo sertão, encontrar as palavras certas para dar uma forma final ao recado e traduzi-lo em canção só poderia ser uma tarefa desempenhada por um artista, por este ser capaz de ter uma sensibilidade e percepção apuradas diante das palavras. A composição apresentada por Laudelim possibilitará que Pedro escape de uma cilada que se arquitetava para o desfecho da festa quando retornasse à sua região, já que, enquanto matriz natural, o recado não foi compreensível por seu “destinatário”.

A canção confirma aquilo que já havia sido anunciado pelos outros mensageiros, uma história de traição contra um rei. Esta estória remonta a um acontecimento de suma importância para os cristãos, a morte de Jesus Cristo que foi traído por um de seus seguidores. Pedro, por sua vez, seria traído por aqueles sujeitos, companheiros do Ivo, que encontravam

no ciúme e na inveja o motivo da sua vingança contra o enxadeiro.

A música de Laudelim impressionou a todos os presentes por conta da beleza de sua composição. Ainda na primeira manifestação do recado, dito por Gorgulho, o seo Alquiste acreditava que ali estivesse nascendo uma das mais belas cantigas, daquelas que narram os feitos de heróis. A confirmação talvez fosse aquela canção, agora terminada e embalada na melodia das cordas do violão do artista.

Laudelim percorria todo o viajar, com suas vicisses, e dava no vivo da estória cantada — com um sinalamento prêto no céu, e a lua no redeado das árvores, e o rir do corujo vismáu, saído de sua gruta, que anunciavam a falsimônia. Triz e truz daí, era aquêles desatamento, presto: o nefandório! Arre, ai, que tudo fuzuava, no roldão de uma matança — quando os réus guerreiros investiam no Rei, de mão-comum, suas espadas. Nas champas delas o luar lampeava, contra todos os sete o Rei se defendendo, que esbravejava, acuado mas sem se entregar, ao longo choro do vento e na solidão dos campos — por força e armas! (ROSA, 1956a, v. 2, p. 455)

Por meio da voz do narrador encontramos finalmente o desfecho para a história do Rei que foi apresentada na canção. Abominável era aquele plano, pois todos os setes guerreiros atacavam juntamente aquele a quem antes todos juravam lealdade. Mesmo em desvantagem, o Rei lutou bravamente e cada ferimento no seu corpo tinha como tributo a morte de um de seus cruéis algozes. O espaço, personificado, aparenta expressar emoções por meio do seu longo “choro” do vento e na “solidão” de seus campos.

Pedro Orósio, mesmo em situação desconfortável, observa a apresentação de Laudelim até o seu desfecho. Com o final trágico do Rei, ficou comovido e, além disso, reconheceu a beleza dos versos e rimas do artista.

De vezvez defastavam e revinham, mais crus, sangue se via, de noite, o vermelho nas roupas semelhava prêto. Uivavam. Desuso — que nem um estouro de boiada curradeira: tudo em estrondo e estraçalho. Mas a dôr no corpo do Rei ardia, por seus muitos bastantes talhos sofridos, de tanto sangue que perdia ia-se indo em cansaço, e do seu sangue mesmo precisava de aparar e rebeber, por não deixar o alento. Pedro Orósio já estava nas últimas. Mas aí o Rei matava o derradeiro sétimo, e próprio morria — na horinha de falecer via o escrito de sua velha sina, nos altos do céu... (ROSA, 1956a, v. 2, p. 455-456).

O recado agora terminado passa da matéria bruta advinda da natureza (morro) e na forma da canção (“no vivo da estória cantada”) torna-se belo “como uma palavra”. Neste

ponto importante destacar a interpretação de Ronaldo de Melo e Souza em “A origem divina da saga em ‘O recado do morro’” (2008) acerca da importância do espaço para o desenvolvimento da narrativa e da canção: “Em ‘O recado do morro’, a terra se compreende como potência geopoética, e não como fenômeno geológico. [...] Sem o recado enviado pelo morro não há recadistas e nem receptores” (SOUZA, 2008, p. 169). Dessa maneira, em uma dimensão mítica, poderíamos compreender que o Morro da Garça, por meio desse recado, tentou avisar Pedro da morte iminente deste por conta do enxadeiro ser “filho daqueles gerais” devido a sua ligação intensa com aquela terra, inclusive no hábito que conservava de andar sempre com os pés descalços. Pedro, assim como os animais e plantas do sertão, acaba por ser uma espécie de componente daquele espaço, um ser vivente. Mesmo com a passagem do recado pelos sete mensageiros, a compreensão da mensagem é feita apenas no momento em que Pedro se encontra cercado pelos sete participantes da sua emboscada.

Mas a canção de Laudelim se revelara de suma importância para Pê Boi furtar-se de seu destino ao oferecer o recurso do ritmo pela memorização parcial, possibilitando, assim, a repetição de alguns versos. Por meio dessa repetição Pedro acaba por atribuir ou relacionar a situação apresentada na canção com a sua própria condição, mesmo não podendo este ser considerado como um “rei”, tal qual o da canção que fora traído por seus sete cavaleiros. Sendo assim, a música estabelece para Pedro uma relação com a sua própria vida ao lhe proporcionar a “leveza” necessária para compreender seu “destino” e escapar de uma armadilha.

Entremente, 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, secundando. 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, 1956a, v. 2, p. 458)

Mircea Eliade, tratando da memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*), faz a distinção das duas, ao abordar o mito da origem. A memória se revela como algo superior à recordação porque o recordar implica o esquecimento, já a atividade de rememoração “procura, não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo” (ELIADE, 1989, p. 108). O recado, de certa maneira, carrega uma espécie de mito da origem daquele espaço, e Pedro Orósio, seu possível destinatário, é capaz de se libertar de seu destino, a morte à

traição, quando obtiver a sua compreensão. Entendimento que será capaz de retirar a alma de Pedro de um estado “adormecido” por conta da sua “ignorância” e conduzi-lo a uma experiência de libertação.

Em uma leitura estético-recepcional, poderíamos dizer que Pedro, no momento da recepção da canção, vivencia uma experiência estética, que diz respeito à manifestação da arte (canção) nos aspectos criativo (*poiesis*), perceptivo (*aisthesis*) e comunicativo (*katharsis*). Dessa forma, podemos compreender que Pedro ao ter consciência do conteúdo do recado, opera uma espécie de *katharsis*, devido ao “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o expectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique” (JAUB, 1979, p. 80)⁴³. Processo que corresponde ao aspecto comunicativo da experiência estética e que “expurga” de Pedro toda uma negatividade para obter a sua salvação com a irrupção de uma força sobre-humana.

— “Morrer à traição? Cornos!” Foi foi uma suscitada, o Pedro se estabanando. Espera! Zape, pegou o Ivo, deu com êle no chão, e já arrependia o Martinho no parapeito, o arcou, rachou-o. E vinha no Nemes, de barba a barba com, e num desgarrão o Nemes era achatado. — “Toma, cão! Viva o Nomendomem!” Uns com os outros se embaraçando, travados, e Pê com medonhos gritos moronava por de entre êles, beligno — eh, Rei, duelador! — e mal o Lualino gambetava, quem levava o impeito era o Veneriano, despejado lá em baixo, nos poços, e a cabeça do Zé Azogue sucedia como um ovo debaixo dum martelo, e o Lualino fugia longe, numa raspada, o Jovelino caçava de se esconder, o Ivo gritava! E Pedro Orósio, num a-direita, pisava o Jovelino, metia o pé; o Ivo gemia, não agüentava o agarre. Os outros, não havia mais. Então Pê-Boi suspendeu o Ivo no ar, vencilhado, seguro pelo cós, e tirou da bainha a serenga, e refou nêle uma sova, a pano de facão, por sobra de obra. (ROSA, 1956a, v. 2, p. 462-463)

Esse momento da narrativa é um dos fatores que implicam uma quebra do horizonte de expectativas do leitor. O aviso da morte, em nosso ponto de vista, que é anunciado desde o início da narrativa, não se cumpre pelo fato de Pedro perceber em tempo hábil que era o “destinatário” do recado do morro. Percepção que só pôde ser alcançada quando a mensagem “informe” da natureza é recomposta na forma de canção e, desse modo, possibilita a reflexão e percepção do enxadeiro. Capacidades que se desenvolveram mediante o contato e a comunicação entre espectador e objeto artístico. Após vencer todos os seus adversários Pedro

⁴³ O original é o que segue: “Genuß der durch Rede oder Dichtung erregten eigenen Affekte, der beim Zuhörer und Zuschauer sowohl zur Umstimmung seiner Überzeugung wie zur Befreiung seines Gemüts führen kann.” Cf. JAUB, 1997, p. 88.

decide ir embora com medo de ser acusado de crime, e “esquipou, mesmo com a noite, abriu grandes pernas. Mediu o mundo por tantas serras, pulando de estrêla em estrêla, até aos seus Gerais” (ROSA, 1956a, v. 2, p. 463). Neste momento, Pedro que sempre se encontrava em uma condição ligado à terra, desprende-se deste vínculo espacial, mesmo que momentaneamente, ao saltar sobre e ser guiado pelas estrelas para voltar até a sua terra natal, os “seus Gerais”.

É importante afirmar que, mesmo com uma quebra do horizonte, ao desfecho de “O recado do morro”, este pode ser reconstruído por meio do estudo do texto em sua dimensão histórica, a sua recepção, mesmo que, para isso, tenhamos um distanciamento estético, levando a uma mudança desse horizonte, por conta da presença de uma linguagem poética que estetiza ou representa a “realidade”.

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a “mudança de horizonte” exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária. À medida que essa distância se reduz, que não se demanda da consciência receptora nenhuma guinada rumo ao horizonte da experiência ainda desconhecida, a obra se aproxima da esfera da arte “culinária” ou ligeira. (JAUB, 1994, p. 31-32)⁴⁴

A reconstrução desse horizonte é essencial para que o leitor seja capaz de tornar atual a pergunta interpretativa que se demanda para a compreensão do objeto estético. Como vimos no capítulo inicial desta dissertação, por meio da lógica da pergunta e resposta, originária em Gadamer (1960), o leitor pode tornar atual a sua leitura por meio da fusão dos horizontes do passado e do presente. Com base nesse ponto de vista, afirmamos que o texto rosiano sempre permanece atual porque exige da consciência receptora uma capacidade de renovação das questões apresentadas por Guimarães Rosa, ao, em certo sentido, “reatualizar” o “sertão”.

Portanto, neste estudo, buscou-se uma interpretação da novela em questão, auxiliada pelos estudos estético-recepcionais de Jauss (1994), das teorizações de Mircea Eliade (1989) acerca do mito, e do conceito de “superregionalismo” desenvolvido por Antonio Candido (1989), para dar conta de uma abordagem sobre a canção composta por Laudelim apresentada

⁴⁴ O trecho original é o que segue: “Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten ‘Horizontwandel’, bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Maße wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewußtsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der ‚kulinarischem‘ oder Unterhaltungskunst.” Cf. JAUB, 1994, p. 178.

durante a festa do Rosário. Enfoque que não poderia ter ignorado a própria natureza da origem do recado com as suas referências espaciais, uma vez que foi “mandado” pelo Morro da Garça e transmitido por “fracos de mente”, todos habitantes dos gerais, até o momento de culminar na forma canção.

É preciso afirmar que esta interpretação não esgota o assunto e não procura negar os esforços empreendidos pela crítica, sobretudo contemporânea, em torno da narrativa, mas acredita-se que o ponto de vista adotado neste trabalho pode contribuir para a elaboração de novos estudos e interpretações de “O recado do morro”. O que comprova esta afirmação é o próprio final mitopoético da narrativa quando o que se espera é um desfecho trágico para Pedro, no entanto, temos uma saída mítica e poética para o protagonista e este se salva da morte por compreender a situação enquanto componente daquele espaço, daquela terra, o sertão-mundo, em que o moderno se apresenta na forma de uma linguagem que parece brotar do próprio sertão, implicando dessa maneira uma nova sensibilidade para os leitores.

Vale ressaltar que nosso estudo se ocupou também de uma tentativa de compreensão das implicações que a canção acarreta em Pedro. O enxadeiro no início da narrativa, não se julgava capaz de refletir sobre os assuntos das “pessoas estudadas”, mas, após a compreensão da mensagem, se torna apto a reagir contra a emboscada armada por Ivo e seus companheiros. Desse modo, consideramos que a compreensão da mensagem chega a ser até mais importante do que a própria mensagem porque o recado enquanto matriz natural não foi perceptível pelo seu destinatário, mas, ordenado na forma de canção, possibilita a comunicação entre objeto estético e receptor. Abordagem que não foi efetuada pela crítica rosiana até o momento nos termos por nós assinalados, porque, em uma análise da história recepional da novela, podemos visualizar que o enfoque era a mensagem, e não a compreensão da mensagem, como sugerimos no final deste tópico.

Em relação ao alcance da produção literária rosiana, podemos concluir que classificá-la como “regionalista” acaba por limitar seu alcance e até a sua compreensão. Guimarães Rosa ambienta a narrativa em um espaço brasileiro, um local particular chamado sertão, mas o alcance dos temas abordados, entre eles, a violência e a traição, acabam por universalizar o sertão, pois estes tratam de questões que não são específicas de uma dada região. Diante dessas características, reafirmamos o caráter de literatura suprarregionalista e universal, como abordado de forma coesa por Antonio Candido, ao termos verificado algumas facetas dessa “universalidade”, presente em Guimarães Rosa, e que podem ser encontradas em “O recado

do morro”, como na composição de um espaço com recurso aos relatos de viajantes estrangeiros e na alternância de dois planos (real e mítico) de uma mesma viagem, que, assim como os valores arcaicos e modernos, convivem em uma mesma dimensão, o mítico e poético sertão-mundo rosiano.

Por fim, “O recado do morro” não trata apenas da formação de uma canção, mas também da formação de um sujeito que, em decorrência dos acontecimentos vivenciados durante a viagem e por meio da compreensão do conteúdo da mensagem, expressa na canção, que possibilitou a comunicação plena entre objeto estético e espectador, desenvolve suas capacidades de reflexão e percepção do mundo e evolui a sua forma de apreensão da realidade de uma experiência sensorial para um “pensar continuado”. Verificar esse aspecto trará novas perguntas e possibilidades interpretativas para o texto rosiano e um novo fôlego para quem se interessar por investigar o sertão estetizado de Guimarães Rosa e a sua relação ou reflexão sobre o processo de composição ou manifestação artística.

CONCLUSÃO

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.

(Guimarães Rosa)⁴⁵

Na dissertação “*O grande movimento é a volta*”: *viagem e espaço em “O recado do morro”*” intentou-se aliar a hermenêutica literária, pensada nos termos estético-recepcionais, a uma leitura da novela “O recado do morro”, que desse conta de um olhar mais atento à composição do espaço e ao desenvolvimento da viagem como elementos essenciais para uma compreensão da canção que se forma nos momentos finais da narrativa. Nesse percurso, esclarecemos alguns conceitos na medida em que estes, diante de algumas inquietações, se tornaram necessários em nossas análises.

Sendo assim, o primeiro capítulo deste trabalho foi de caráter teórico-conceitual com a exposição de teorias e conceitos utilizados em nossa leitura do texto rosiano, mas também antecipou ou foi um prelúdio do que seria desenvolvido como proposta interpretativa. No que se refere a uma proposta de leitura estético-recepcional utilizamos da metodologia proposta por Hans Robert Jauß e de algumas de suas noções fundamentais, sobretudo a de experiência estética, e verificamos a possibilidade de aplicação destas discussões para uma análise do texto rosiano, principalmente no que tange a uma análise da relação entre objeto estético e espectador como empreendido neste trabalho.

O primeiro capítulo também foi composto por uma apresentação das considerações de Mircea Eliade a respeito do mito. Proposta utilizada em nossa dissertação sempre com as devidas mediações devido ao fato deste estudo não ser proveniente de uma análise ou leitura do aspecto mitológico pela literatura, mas foi importante para a elucidação de algumas inquietações presentes no âmbito da narrativa. Como se viu, a adoção desse referencial teórico não nos conduziu a uma zona de indeterminação entre o literário e o antropológico e foi utilizado em caráter suplementar em nossa interpretação.

Seguindo em um contexto de reflexão teórica e conceitual nosso capítulo inicial ainda abordou o posicionamento de Antonio Candido a respeito do caráter de inovação artística e

⁴⁵ ROSA, 1980, p. 59.

temática trazidos por Guimarães Rosa em suas narrativas. Características apontadas por Antonio Candido desde a obra de estreia do escritor mineiro (*Sagarana*), mas que encontraram ressonâncias ou se aprimoraram nas publicações de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, ambas em 1956. Obras que apresentaram diversas facetas de um sertão estetizado pelo refinamento artístico do verbo rosiano e que levaram o pesquisador no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” a criar o termo “superregionalismo”. Termo referido e utilizado em nossas análises sobre o espaço da narrativa “O recado do morro” para elucidar ressonâncias ou correlações do sertão rosiano com aspectos e descrições provenientes de relatos de viajantes naturalistas.

No segundo capítulo desta dissertação, buscou-se uma reconstituição do horizonte histórico de leitura da obra, o estudo da recepção de “O recado do morro”. Para empreender tal tarefa, discerniram-se três constantes hermenêuticas (leitura mitopoética, do espaço e da viagem), no lapso temporal de 1991 a 2014, que se constituem como as principais linhas argumentativas da história recepcional da novela em tela. A postura que adotamos diante desses trabalhos não foi a de apenas reproduzir os seus conceitos e suas análises, mas também, em certa medida, questionar algumas das escolhas feitas pelos autores e verificar em que aspectos estes contribuíram para uma renovação dos estudos rosianos com a proposição de novas perguntas relativas ao texto.

Todas as constantes hermenêuticas que investigamos constituem suas análises sob diferentes enfoques e pontos de vista, mas acabam por remeter ao espaço da narrativa, mesmo sem aprofundar o assunto, à viagem e, conseqüentemente, à canção. Acerca dos avanços interpretativos proporcionados por esses trabalhos por nós investigados, podemos afirmar que estes méritos dizem, sobretudo, respeito à temática da viagem, que, insistentemente, tem sido abordada, sob diferentes olhares e, conseqüentemente, tem lançado novas perguntas. Em contrapartida, quando nos deparamos com trabalhos que ainda fazem uma leitura da novela como uma alegoria do Brasil à semelhança do caso de Regina Zilberman, não tivemos grandes avanços, devido ao fato de analisarem praticamente as mesmas questões.

Partindo-se da premissa de que a crítica rosiana, no lapso temporal investigado, não teceu extensos comentários acerca de determinados aspectos do espaço que pretendíamos investigar e também não fala das possíveis implicações que a canção composta por Laudelim acarreta em Pedro, buscou-se no terceiro capítulo o desenvolvimento de nossa proposta interpretativa para a novela “O recado do morro”. Leitura que abordou o espaço e a viagem

por meio de uma tentativa de aproximação entre o aspecto científico e o elemento poético, plano real e mítico, recursos esses que foram utilizados na composição da narrativa. O aspecto científico é referente a nomenclaturas e descrições empregadas pelos naturalistas que percorreram o sertão, já o poético se deve, como se viu, à maneira como Guimarães Rosa recriou os espaços e a linguagem, de uma maneira particular para explorar todas as potencialidades do universo sertanejo.

Para tal análise, no terceiro capítulo, a novela foi dividida em três blocos narrativos, sendo o primeiro deles analisado sob uma perspectiva que privilegiou os trechos que descrevem o espaço, a fauna e a flora do sertão, tidos como uma possível influência dos relatos de viajantes que transitaram pelo Brasil no século XIX, como Peter Lund, Spix e Martius, devidamente lidos por Guimarães Rosa. Por meio dessa análise, comprovou-se, em comparação com alguns trechos da novela, a ressonância dos escritos desses viajantes na composição do espaço da narrativa “O recado do morro”, em trechos em que ressaltam a singularidade do sertão com uma representação da matéria telúrica de forma estetizada.

No segundo bloco da novela, interpretamos a viagem de ida e volta da expedição guiada por Pedro Orósio e liderada “intelectualmente” por seu Alquiste. A viagem se configura não apenas como um simples deslocamento pelo espaço, mas também como uma espécie de reflexão sobre a vida, o que Benedito Nunes (1976) chamou de “a viagem humana”, ou então, “a viagem da viagem”, que também pode ser entendida como a preparação para um tipo de “ritual” que viria a acontecer com Pedro. Paralelamente à viagem do grupo, investigamos também a viagem do recado, transmitido por sete mensageiros, considerados como seres “não reflexivos”, mas que possuem a percepção necessária para ouvir e reproduzir o conteúdo da mensagem. Todos esses sujeitos desconheciam o conteúdo daquele “aviso”, mas comprovamos em nossa interpretação que as diferentes versões do recado trazidas por eles abarcavam, de maneira ainda desordenada, os principais elementos posteriormente concebidos de maneira artística na canção de Laudelim.

Já no terceiro bloco da narrativa, demos atenção especial à mensagem presente no recado e ao desfecho mítico e poético da novela, em que Pedro se salva da morte por meio da compreensão do recado. Este momento, que foi interpretado em consonância com os estudos da Estética da recepção, teve o intento de demonstrar como a leitura da narrativa de Guimarães Rosa implica uma quebra do horizonte de expectativa, por contrariar aquilo que é anunciado desde o seu início, a morte à traição de Pedro Orósio, e também por apresentar um

final aberto, que deixa, para o leitor, diversas possibilidades de interpretação.

Outro aspecto importante de ser referido em relação à análise dos momentos finais da narrativa diz respeito à compreensão da canção por Pedro enquanto caráter de experiência estética quando a arte se manifesta nas feições produtora, perceptiva e comunicativa. Noção esclarecida ainda no capítulo inicial de nossa dissertação e que foi de suma importância para nosso entendimento do processo de recepção do recado pelo enxadeiro, porquanto este, após vivenciar essa experiência, acaba por modificar ou alterar a sua forma de apreensão da realidade ou visão do mundo.

Após descrever nosso percurso ao longo desta dissertação cabe, por fim, apresentar algumas afirmações de caráter conclusivo. Em “O recado do morro” não há uma sobreposição dos elementos ou plano real e mítico, pois estes se apresentam, ao longo da narrativa, sempre em alternância e se constituem como uma estratégia narrativa que possibilita ao leitor diversas possibilidades interpretativas para cada indagação sobre a novela.

Em relação ao recado e à “solução” para o caso de Pedro podemos considerar que aquilo que teria a sua origem ligada ou atribuída ao elemento divino ou mítico encontra na arte a sua forma de comunicação plena com o seu destinatário. E por meio de uma canção que conta a história de um Rei que sofrera uma morte à traição é que Pedro Orósio relaciona aquele recado, antes veiculado sem as possibilidades de comunicação, com o seu próprio contexto de vida. Sendo assim, não é o recado que “salva” Pedro do perigo da morte, mas o próprio enxadeiro se salva por meio da sua compreensão ao considerar que ele mesmo era um tipo de “Rei” daquele espaço, os seus gerais, mesmo sendo um sujeito humilde, e, finalmente, percebe a intenção maligna de Ivo com os seus companheiros.

Em síntese, “O recado do morro” é uma narrativa em que se trata de uma reflexão sobre a arte e o seu processo comunicativo. Partindo de uma investigação que pretendia analisar a composição do espaço e a viagem como fatores de suma importância na composição da versão musicalizada do recado, temos como resultado a compreensão de que a novela trata de uma experiência de caráter estético no que se refere ao protagonista Pedro Orósio. Tal afirmação é comprovada pela epígrafe utilizada no início desta seção final porque o sujeito ao “perceber” e “receber” o aviso enquanto forma arte é capaz de transformar as suas convicções e ser conduzido a uma mudança do seu próprio horizonte de vida. Tal aspecto é fundamental para a interpretação da novela e se encontra em consonância com o referencial teórico jaussiano da Estética da recepção utilizado nesta dissertação.

REFERÊNCIAS

1. De Guimarães Rosa

- 1 ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Universal, 1946. 344 p.
- 2 _____. *Corpo de baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956a. 2 v.
- 3 _____. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956b. 594 p.
- 4 _____. *Manuelzão e Miguilim*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. 202 p.
- 5 _____. *Noites do sertão*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 251 p.
- 6 _____. *No Urubùquaquá, no Pinhém: Corpo de baile*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 204 p.
- 7 _____. *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro / T. A. Queiroz, 1980. 147 p.
- 8 _____. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 240 p.

2. Sobre Guimarães Rosa

- 9 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.
- 10 ARAUJO, Heloísa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992. 178 p.
- 11 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.
- 12 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.
- 13 CANDIDO, Antonio. O sertão e o mundo. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, n. 1, p. 2, 6 out. 1956.
- 14 _____. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 243-247.
- 15 CAPOVILLA, Maurice. “O recado do morro”, de João Guimarães Rosa. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 131-142, mar. 1964.
- 16 COSTA, Ana Luíza 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.
- 17 FANTINI, Marli. Relato de uma incerta viagem. In: *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê, 2003. p. 185-206.
- 18 FITE, Tereza Cristina. *As articulações do lúdico em “O recado do morro” de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro, 1973. 116 p. Dissertação de Mestrado em Letras, Pontifícia Universidade Católica.
- 19 LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antônio. A crítica alegórica de *Grande Sertão*. *Itinerários*, Araraquara, v. 25, p. 141-157, 2007.
- 20 _____. O regional e o universal na representação das relações sociais. *Cerrados*, Brasília, v. 18, p. 136-145, 2009.
- 21 LORENZ, Günter; ROSA, João Guimarães. A literatura e a vida. *Arte em revista*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 5-17, 1979.
- 22 MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de*

- seus personagens. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 146 p.
- 23 NUNES, Benedito. A viagem. In: *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 173-179.
- 24 PRADO JR, Bento. O destino cifrado — linguagem e existência em Guimarães Rosa. *Cavalo Azul*, São Paulo, n. 3, p. 5-30, 1968.
- 25 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.
- 26 SOUZA, Ronaldo de Melo e. A origem divina da saga em “O recado do morro”. In: *A saga rosiana do sertão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008. p. 161-184.
- 27 TEIXEIRA, Everton Luís Farias. *Intérpretes do mundo-sertão: literatura e sociedade na recepção crítica de Grande sertão: veredas*. Curitiba: CRV, 2011. 132 p.
- 28 VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sertão e memória: as cadernetas de campo de Guimarães Rosa. In: ROSA, João Guimarães. *A boiada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 187-202.
- 29 WISNIK, José Miguel. Recado da viagem. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 160-170, 1998.
- 30 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.

3. Estética da Recepção e Humanidades

- 31 CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- 32 _____. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 199-215.
- 33 ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989. 183 p.
- 34 JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1986. 966 p.
- 35 JAUß, Hans Robert. Goethes und Valérys *Faust*: Zur Hermeneutik von Frage und Antwort. *Comparative Literature*, Eugene, v. 28, n. 3, p. 201-232, summer 1976.
- 36 _____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.
- 37 _____. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. Trad. Marion S. Hirschman. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2, p. 305-358.
- 38 _____. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- 39 _____. *Literaturgeschichte als Provokation*. 10. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1994. 251 p.
- 40 _____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- 41 _____. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. 2. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 1997. 876 p.
- 42 POPPER, Karl. O balde e o holofote: duas teorias do conhecimento. In: *Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São

Paulo: EDUSP, 1975. p. 313-332.

43 RAMA, Ángel. *Ángel Rama: Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: EDUSP, 2001. 381 p.

4. Textos de viajantes

44 MATOS, Anibal. *Coletânea Peter Wilhelm Lund*. Belo Horizonte: Apollo, 1930. 268 p.

45 SPIX, Johan Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1820*. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1981. v. 2, 301 p.

5. Obras de consulta

46 MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo: EDUSP, 2001. 536 p.