

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA: INTERPRETAÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**NO RESFLOR DA IDADE:
A VELHICE EM CORPO DE BAILE**

BELÉM
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA: INTERPRETAÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**NO RESFLOR DA IDADE:
A VELHICE EM CORPO DE BAILE**

Tese de doutorado 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 Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:
Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo.

Orientador:
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.
(in memoriam)

BELÉM
2022

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

H518r Henrique, Rosalina Albuquerque.
No resflor da idade : a velhice em Corpo de baile / Rosalina
Albuquerque Henrique. — 2022.
258 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo
Coorientador(a): Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,
Belém, 2022.

1. Literatura Brasileira. 2. Guimarães Rosa. 3. Corpo de
baile. 4. Velhice. 5. Estética da recepção. I. Título.

CDD 809.93355

ROSALINA ALBUQUERQUE HENRIQUE

**NO RESFLOR DA IDADE:
A VELHICE EM CORPO DE BAILE**

Tese de doutorado 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 Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador:

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castillo.

Orientador:

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

(in memoriam)

Aprovado em: 28/02/2022

Banca Examinadora:

Professor Doutor Luís Heleno Montoril Del Castillo
– PPGL/UFPA (Orientador)

Professora Doutora Regina Zilberman
– PPGLetras/UFRGS (Membro externo)

Professor Doutor Raphael Bessa Ferreira
– PPGELL/UEPA (Membro externo)

Professora Doutora Marlí Tereza Furtado
– PPGL/UFPA (Membro interno)

Professora Doutora Juliana Maia de Queiroz
– PPGL/UFPA (Membro interno)

Aos que com bravura, coragem, determinação e fé superam barreiras e atravessam o Liso do Sussuarão quantas vezes forem necessárias.

AGRADECIMENTOS

A Deus que “é a inteligência suprema, causa primeira de todas as coisas. É eterno, imutável, imaterial, único, onipotente, soberanamente justo e bom” (KARDEC, 2009, p. 35).

Aos meus pais, Luiz Carivaldo e Maria Madalena, minha eterna gratidão, meus amores, meus velhos, e ao meu querido irmão Francisco Albuquerque Henrique.

Ao meu orientador, Professor Doutor Sílvio Holanda, meu mestre do universo rosiano, a quem admiro pela sua ética, compreensão, inteligência e respeito pelo outro. Foi e permanece como um grande incentivador dos estudos de Guimarães Rosa, e vivo em nossos corações.

Ao Professor Doutor Luís Heleno Montoril Del Castilo, minha eterna gratidão e respeito. Suas argumentações e sugestões de leitura foram essenciais para o desenvolvimento da Tese.

Aos amigos rosianos, em especial, ao Francisco Segundo, pelo companheirismo e confiança durante o período que estivemos reunidos sob a companhia do nosso querido Sílvio.

À Célia Suely Abreu pelas palavras de encorajamento e orações para que eu não desistisse e pudesse seguir firme, mesmo diante dos obstáculos, ao Fábio Matos Carneiro pela amizade desde a graduação em Língua Inglesa e aos irmãos do Centro Espírita Luz e Caridade.

Ao Pablo Rossini, além da amizade sincera e gentil, de quem recebi um apoio rosiano inestimável, tendo ele consentido tempo para a leitura e observações sobre o tema da velhice.

Às Professoras Doutoradas Maria do Socorro Simões, Marli Tereza Furtado, Juliana Maia de Queiroz, Regina Zilberman, como também aos Professores Doutores Nilo Carlos Pereira de Souza e Raphael Bessa Ferreira, pelas suas críticas e valiosas contribuições.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPA) e aos bibliotecários da Biblioteca Albeniza de Carvalho e Chaves (ILC/UFPA).

Ao querido amigo Professor rosiano Edfran Félix Prudente, que a SEMEC (Belém/PA) me proporcionou e que muito contribuiu para a revisão final da Tese.

Às amigas do Liceu Escola Mestre Raimundo Cardoso, as Professoras Cinthia Medeiros, Cláudia Marques, Cláudia Márcia Dias, Glauce Antunes, Thatiane Diniz, Taiana Sota, Viviane Ribas, Viviane Eliete Moreira e Andréa Moura; e à Professora Fernanda Lopes, primeira amizade na SEMEC (Belém/PA), pelo carinho, diálogo e admiração.

A todos os amigos do Centro de Formação de Educadores Paulo Freire (CFEPF), sobretudo, aos Professores Mestres Sérgio Renato Pinto e Walter da Silva Braga e à Professora Doutora Lorena Bischoff Trescastro (pelo seu brilhantismo ainda presente). E, em especial, à Professora Mestre Marlene Feitosa de Sousa, pela sua sensibilidade, tolerância e apoio para a Licença Curso Doutorado junto à Secretaria Municipal de Educação de Belém (SEMEC).

Pensa em uma fonte que não tem outro princípio e doou-se a todos os rios, sem ter sido consumida por eles, mas permanece ela mesma em quietude, e os rios que dela defluem, antes que cada um corra por um rumo diferente, ainda estão todos juntos, embora cada um deles já saiba, de certo modo, aonde levará suas correntes; ou pensa ainda na vida que perpassa totalmente uma planta enorme, enquanto seu princípio permanece e não se dispersa por toda ela, pois está, digamos, assentado na raiz. Assim, apesar de ter dado à planta toda sua múltipla vida, ele permaneceu não sendo múltiplo, mas princípio da multiplicidade.

(PLOTINO, 2008, *Enéada* III, 8, 10)

ENTENDEM os filósofos que nosso conflito essencial e drama talvez único seja mesmo o estar-no-mundo.

(ROSA, 1967, p. 101)

Rosa não escreveu sobre o universo sertanejo. Ele inventou esse universo. E usou essa invenção contra aquilo que ele sentia como ameaça: a invasão de um território uniformizado, modernizado à custa da anulação do espaço mítico. Onde o mundo sugere a diluição de afetos o escritor propõe um clã, onde a modernidade impõe a uniformidade, o escritor contrapõe a soberania da intimidade. Onde os novos tempos sugerem uma aldeia global, o escritor ergue uma casa, uma residência para a alma, uma raiz para a individualidade.

(COUTO, 2011, p. 10)

RESUMO

Nesta tese, propõe-se uma discussão em torno das figurações da velhice com base nas narrativas das personagens de *Corpo de baile* (1956), Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão e Rosalina, escritas por Guimarães Rosa (1908-1967), cujas estórias nos fazem discutir acerca da condição humana deles que permanece ainda inacabada ao ser assinalado a evocação do seguinte discurso: o de que a atual condição de velho não os destina ao nada. Em oposição a isso, continuam a alimentar sentimentos, desejos e projetos. Ao se destacar a importância da produção literária de Guimarães Rosa para o cenário da literatura brasileira, assinalar-se-ão algumas considerações sobre a velhice (de ontem à terceira idade de hoje) e sua correlação com a morte. O trabalho está alicerçado em pesquisas de caráter bibliográfico, como as de Beauvoir (2018), Ariès (2014), Elias (2001), Bosi (1994), Bolsanello, A.; Bolsanello, M. (1981), Kübler-Ross (1981, 1996), Debert (1988, 1999) e Cícero (2006, 2011), e, além de algumas produções críticas de estudiosos das obras rosianas: Rónai (2020), Oliveira; Schröder (2020), Salles (2020), Leonel; Nascimento (2018), Diogo (2017), Mendonça (2013), Lucchese (2011), Ferraz (2010), Holanda (2009), Fantini (2008), Zilberman (2007), Xisto (1991), Brasil (1969), Ramos (1968), Candido (1964), Lins (1963), Secco (1994, 2003), Martins (1996, 2001), Passos (2000, 2007), Roncari (2007, 2008), Atroch (2013, 2017), Marchelli (2016, 2018), Nunes (1957, 1998, 2000, 2009) e Vasconcelos (1996, 1997, 1998). O escopo teórico é o da Estética da recepção, proposto por Jauss (1994, 1982, 2002) por meio de uma hermenêutica centrada no leitor com base em Gadamer (2002), na qual o interesse primordial reside na maneira como a obra de arte deveria ser recebida, levando em conta a relação entre texto e leitor ou ainda entre efeito e recepção, sem perder de vista a importância do valor e da experiência estética da obra recebida e para quem está destinada, assumindo-se, nesse sentido, uma nova postura para o leitor em que a obra literária só existe quando é motivada por este sujeito, fulcral tanto para o conhecimento estético quanto histórico. Por último, baseado no método estético-recepcional serão estabelecidas discussões pertinentes à velhice em *Corpo de baile*, sem que se deixe de lado a relação do indivíduo com o tempo, o mundo e com a sua própria história.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; Velhice; Estética da recepção.

ABSTRACT

In this thesis, a discussion is proposed around the figurations of oldness based on the narratives of *Corpo de baile* (1956), Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão and Rosalina, written by Guimarães Rosa (1908-1967), whose stories make us discuss about their human condition that remains unfinished when the evocation of the following discourse is marked: that the current old condition does not destine them to nothing. As opposed to this, they continue to feed feelings, desires and projects. When highlighting the importance of Guimarães Rosa's literary production for the Brazilian literature scenario, some considerations about oldness (from yesterday to the third age of today) and its correlation with death will be noted. For this, the work is improved in bibliographical research, as in Beauvoir (2018), Ariès (2014), Elias (2001), Bosi (1994), Bolsanello, A.; Bolsanello, M. (1981), Kübler-Ross (1981, 1996), Debert (1988, 1999) and Cícero (2006, 2011), and also produced productions of students from Guimarães Rosa as Rónai (2020), Oliveira; Schröder (2020), Salles (2020), Leonel; Nascimento (2018), Diogo (2017), Mendonça (2013), Lucchese (2011), Ferraz (2010), Holanda (2009), Fantini (2008), Zilberman (2007), Xisto (1991), Brasil (1969), Ramos (1968), Candido (1964), Lins (1963), Secco (1994, 2003), Martins (1996, 2001), Passos (2000, 2007), Roncari (2007, 2008), Atroch (2013, 2017), Marchelli (2016, 2018), Nunes (1957, 1998, 2000, 2009) and Vasconcelos (1996, 1997, 1998). The theoretical scope is that of the Aesthetics of reception, proposed by Jauss (1994, 1982, 2002) through a hermeneutics addressed on the reader based on Gadamer (2002), in which the primary interest lies in the way the work of art should be received, taking into account the relationship between text and reader or even between effect and reception, without losing sight of the importance of the value and aesthetic experience of the work received and for those destined, assuming, in this sense, a new posture for the reader in which the literary work only exists when it is motivated by this subject, central to both aesthetic and historical knowledge. Finally, based on the aesthetic-recepcional method, discussions pertaining to oldness in *Corpo de baile* will be established: the relationship of the individual with time, the world and with his own history will be left aside.

KEYWORDS: Brazilian literature; Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; Oldness; reception Aesthetics.

RESUMEN

En esta tesis, proponemos una discusión en torno a las figuraciones de la vejez a partir de las narrativas de los personajes de *Corpo de baile* (1956), Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão y Rosalina, escritas por Guimarães Rosa (1908-1967), cuyos relatos nos hacen discutir sobre su condición humana, que queda inconclusa cuando se destaca la evocación del siguiente discurso: que la condición actual de anciano no los destina a nada. En contraposición a esto, siguen alimentando sentimientos, deseos y proyectos. Destacando la importancia de la producción literaria de Guimarães Rosa para el escenario de la literatura brasileña, se destacarán algunas consideraciones sobre la vejez (de ayer a la tercera edad de hoy) y su correlación con la muerte. El trabajo se basa en investigaciones bibliográficas, como las de Beauvoir (2018), Ariès (2014), Elias (2001), Bosi (1994), Bolsanello, A.; Bolsanello, M. (1981), Kübler-Ross (1981, 1996), Debert (1988, 1999) y Cícero (2006, 2011), y, además de algunas producciones críticas de estudiosos de la obra de Rosa: Rónai (2020), Oliveira; Schröder (2020), Salles (2020), Leonel; Nascimento (2018), Diogo (2017), Mendonça (2013), Lucchese (2011), Ferraz (2010), Holanda (2009), Fantini (2008), Zilberman (2007), Xisto (1991), Brasil (1969), Ramos (1968), Candido (1964), Lins (1963), Secco (1994, 2003), Martins (1996, 2001), Passos (2000, 2007), Roncari (2007, 2008), Atroch (2013, 2017), Marchelli (2016, 2018), Nunes (1957, 1998, 2000, 2009) y Vasconcelos (1996, 1997, 1998). El ámbito teórico es el de la Estética de la recepción, propuesta por Jauss (1994, 1982, 2002) a través de una hermenéutica centrada en el lector basada en Gadamer (2002), en la que el interés primordial radica en la forma en que la obra de arte debe ser recibida, teniendo en cuenta la relación entre texto y lector o incluso entre efecto y recepción, sin perder de vista la importancia del valor y experiencia estética de la obra recibida y a quién está destinada, suponiendo, en este sentido, una nueva postura para el lector en la que la obra literaria sólo existe cuando está motivada por este sujeto, central tanto para el conocimiento estético como histórico. Finalmente, a partir del método estético-receptivo, se establecerán discusiones relevantes para la vejez en *Corpo de baile*, sin dejar de lado la relación del individuo con el tiempo, el mundo y su propia historia.

PALABRAS CLAVE: Literatura Brasileña. Guimarães Rosa; *Corpo de baile*; Vejez; Estética de recepción.

SUMÁRIO

1	“DEUS É MENINO EM MIL SERTÕES, E CHOVE EM TÔDAS AS CABECEIRAS”	011
2	O VERBO E O <i>LOGOS</i>: JOÃO GUIMARÃES ROSA	018
3	O IRREMEDIÁVEL CAMINHO E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO	026
	3.1. A construção do conceito de velhice.....	029
	3.2. Da velhice de ontem à terceira idade de hoje.....	034
	3.3. A morte, um controvertido extremo.....	051
	3.4. Um novo horizonte de expectativas: a estética da recepção.....	061
	3.4.1. O signo da polarização.....	063
	3.4.2. Sob o ângulo da hermenêutica literária.....	073
4	RECORDAÇÕES DE UMA VIDA NOS CRESPOS DO SERTÃO	080
	4.1. Iô Liodoro, o velho Buriti-Grande.....	081
	4.1.1. Encenações da crítica em “Buriti”.....	098
	4.2. A cabeça encalombada de bossas, Cara-de-Bronze.....	115
	4.2.1. “Cara-de-Bronze” no palco das leituras críticas	133
5	“CORÇÃO NÃO ENVELHECE, SÓ VAI FICANDO ESTORVADO”	151
	5.1. Conversas de boi entre Manuelzão e Camilo.....	152
	5.1.1. “Uma estória de amor” no tear da recepção crítica.....	174
	5.2. A singularidade de Rosalina.....	196
	5.2.1. O caso amoroso da crítica: Lélío e Lina.....	217
6	“TÔDA SAUDADE É UMA ESPÉCIE DE VELHICE”	237
7	REFERÊNCIAS	249

1. “DEUS É MENINO EM MIL SERTÕES, E CHOVE EM TÔDAS AS CABECEIRAS”¹

Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo é também o sertão. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras, para mim são a minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito, o momento não conta.

(Guimarães Rosa)²

João Guimarães Rosa, conforme ele mesmo afirma, carrega um sertão infinito de surpresas que nos mostra não somente os caminhos a serem percorridos, como também a paisagem do sertão mineiro em toda a sua beleza e encanto que não cessa o encontro do homem com a terra. Para isso, usa uma linguagem literária personalíssima, cercada por expressões e particularidades criadas por ele — não apenas no rebuscamento das palavras, são acrescentados os neologismos, a recriação e a invenção delas — tendo como ponto de partida a fala dos sertanejos, que ganha força, vida e significados novos. Partindo, desse argumento inicial, o intuito desta Tese de Doutorado é versar sobre as discussões e as reflexões entrelaçadas à abordagem da velhice perante os acontecimentos vividos pelas personagens rosianas em *Corpo de baile* (1956a)³, desse escritor brasileiro, que nos deixou aos 59 anos de idade, no dia 19 de novembro de 1967, dos quais 20 foram dedicados à literatura⁴.

Corpo de baile e *Grande sertão: veredas* são obras de um autor que “transmite a impressão de alguém que já se encontra no completo domínio dos recursos literários e com uma requintada experiência pessoal da arte de ficção” (LINS, 1963, p. 239). De tal modo que Guimarães Rosa anteviu a presença do velho como personagem essencial, sem os antigos estereótipos defendidos por determinados intérpretes brasileiros⁵, cuja temática lhe conferiu

¹ O título da seção é parte do conto “Cara-de-Bronze” (ROSA, 1956, v.2, p. 565).

² Cf. Edição comemorativa dos dez anos de *Cadernos de Literatura Brasileira* (2006, p. 80) cujo escritor homenageado foi João Guimarães Rosa.

³ Embora não seja meu foco trabalhar o conjunto da obra rosiana, destaco ainda os livros *Sagarana* (1946), *Com o vaqueiro Mariano* (1952, mais tarde incorporado ao volume *Estas estórias*) e *Primeiras estórias* (1962) e os publicados após a morte de Guimarães Rosa. São estes: *Tutaméia* (1967) — que recebeu o subtítulo de *Terceiras estórias*, vindo à lume meses antes do seu falecimento —, *Estas estórias* (1969), *Ave, palavra* (1970), *Magma* (poesia, 1997) e *Antes das primeiras estórias* (2011), cujos direitos de publicação estão reservados à Nova Fronteira. Além desses textos, outros exemplares podem ser encontrados, com estórias extraídas desses livros, ou até aqueles escritos em colaboração com outros autores ou retirados de correspondência, que podem ser consultados no Instituto de Estudos Brasileiros.

⁴ Guimarães Rosa sofreu um infarto fulminante no auge de sua carreira, após ter passado por uma forte emoção ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras, no Rio de Janeiro.

⁵ Nesta Tese, considere não citar exemplos de escritores, porém, menciono o texto de Cristiane Alves, sob o título *Novos tempos, vozes antigas*, no qual discute: “Constrangidos, os velhos que não detêm representatividade, que não logram obter legitimidade em seu discurso, simplesmente recuam, se calam, enquanto a sociedade segue o seu curso, sem se deter e lançar sobre eles um olhar mais apurado. [...] A presença de variadas obras trazendo à tona,

discordâncias quanto à construção da imagem e à participação político-social e histórica do velho em nossa sociedade, no sentido geral. Visto que assistíamos na sociedade patriarcal, de molde estático, o papel incumbido ao velho, um sujeito que atuava como repositório e transmissor de experiências. Porém, essa concepção tornou-se obsoleta, exigindo novos olhares atualmente.

Nesse sentido, parto do princípio de que as pessoas envelhecem em todos os sentidos e em diferentes proporções, que podem ser biológicas, psicológicas e sociológicas. A angústia do ser humano aumenta, de forma demasiada, com a chegada da terceira idade, pois, os conflitos crescem com a ideia de que quando se está velho é certo que a pessoa fique desamparada, física e moralmente, segundo a perspectiva clássica do envelhecimento humano, levando em consideração a ideia de decrepitude física e mental de uma pessoa velha em progressivo estágio de declínio biopsicológico do organismo, por exemplo. Certamente, o envelhecimento da população e o aumento do número de pessoas, que chegam à terceira idade, não devem ser encarados como circunstâncias peculiares apenas do século XX, ocorre também no século XXI.

A transição demográfica, iniciada com a redução das taxas de mortalidade e da queda das taxas de natalidade, tem contribuído para o aumento do envelhecimento da população, fenômeno observável a nível mundial recentemente. Os avanços no campo da saúde (vacinas, medicamentos, terapias, programas de prevenção e promoção à saúde) e a revolução tecnológica (adoção de recursos como telemedicina, aparelhos que detectam problemas ou doenças, inclusão digital, aplicativos) possibilitaram à população acesso aos serviços públicos ou privados adequados, promovendo uma melhor qualidade de vida, em especial às pessoas que estão na velhice (PERISSÉ; MARLI, 2019).

O advento da modernidade fez com que o homem passasse a observar e a dividir a vida em sociedade em fases: infância, adolescência, adulta e velhice⁶; sendo que a mais valorizada era a fase adulta em detrimento a da velhice, considerada uma etapa da vida muito triste e entendida como improdutiva e inútil. Esse pensamento foi se modificando ao longo dos séculos, em virtude da realização de novos estudos nas áreas das ciências humanas e biológicas, por

ainda na primeira década do século XXI, protagonistas velhos que, além de personagens, sobressaem nas narrativas como detentores do discurso, demonstra avanços ou, ao menos, indícios de que alguns autores começam a refletir sobre a possibilidade de se estabelecer um novo cenário, no qual a população mais velha também toma parte, ganha voz e, principalmente, torna-se visível” (ALVES, 2016, p. 47).

⁶ Conforme as observações de Philippe Ariès, essa ideia de fases da vida (infância, adolescência, adulta, velhice) é um paradigma ainda recente em nossa história, que sempre foi modificado e determinado pelos interesses sociais, políticos e econômicos. Na famosa obra *História social da criança e da família* (2006), o autor investigou a crença de que a criança era alheia e indiferente ao sexo, ganhando uma grande aceitação o conceito de inocência das crianças, o que propiciou diversos debates acadêmicos e pesquisas científicas sobre o assunto e o papel da família.

exemplo. Tendo em vista a necessidade de se “pensar na outra face da moeda: a extraordinária produtividade dos velhos”, como propõem Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981, p. 12).

De fato, a preocupação com a criança tem crescido bastante no que tange aos aspectos nas áreas da educação, da saúde e de direitos. Na realidade, as discussões incidem no seu lugar no mundo e no seu papel na sociedade futuramente. Significa dizer que a criança de hoje será o velho de amanhã, ou seja, o que agora gastamos com as nossas crianças poderemos, sem dúvida, investir amanhã para melhorar as condições de vida do velho do século XXI.

Considerando que a minha abordagem está voltada para a temática da velhice, as estórias de Camilo, Liodoro, Manuelzão, Rosalina e Segisberto fazem-me acreditar — assim como Carmen Secco — que “o envelhecimento se apresenta sempre com conotações de vida, como um momento privilegiado do existir” (SECCO, 1994, p. 68). É por esse motivo que, para mim, Guimarães Rosa não alimenta a perspectiva de que a morte do homem seja estabelecida a partir de seus sessenta anos. Respeitado pela crítica literária como um exímio observador da condição humana, o autor de *Grande sertão: veredas* criou personagens que mostram que a vivência e as experiências da velhice podem se constituir em realidades diversificadas, sem que possamos perder de vista as mudanças biológicas e físicas inerentes ao ser humano, há outras, de natureza cultural ou mesmo simbólica, que se agregam às disparidades sociais e regionais caracterizadoras do Brasil.

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi assinala que as estórias não são acompanhadas por “fraturas psíquicas nem pela mimese de grupos e tipos locais: faz-se pela interação assídua da personagem com um Todo natural-cultural onipresente: *o sertão*” (BOSI, A., 2006, p. 460). Por seu turno, ele argumenta que esse Todo é, ao mesmo tempo, positivo e negativo e se justifica com as afirmações de Riobaldo, como: “O sertão é do tamanho do mundo”, “O jagunço é o sertão”, “Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (Cf. ROSA, 1956b). “Nesse Todo positivo e negativo interpenetram-se o sensível e o espiritual de tal sorte que o último acaba parecendo uma intenção oculta da matéria (*Tem diabo nenhum, nem espírito*)” (BOSI, A., 2006, p. 460, grifo do autor), que, segundo o historiador, é manifestado nos modos pré-lógicos da cultura: o mito, a psique infantil, o sonho, a loucura. E que a alma é desmanchada “nas pedras, nos bichos, nas árvores, como o sabor que não se pode abstrair do alimento” (BOSI, A., 2006, p. 460).

Os enredos de *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* transcorrem em espaços que são povoados por homens e mulheres sertanejos, em sua maioria, moradores das paragens abertas chamadas de “Gerais”, que se tornaram emblemáticos para a constituição ficcional

rosiana. Essa referência deve-se ao espaço sertanejo de Minas Gerais, Bahia e Goiás, no qual o escritor carioca Euclides da Cunha, “em poucas palavras, descreveu como formada de vastas planuras, paragem formosíssima, expandida em chapadões ondulantes — grandes tablados onde campeia a sociedade rude dos vaqueiros” (NUNES, 1957, p. 2).

Em “Primeira notícia sobre *Grande sertão: veredas*”, Benedito Nunes destaca um desses vaqueiros de idade avançada, o ex-jagunço de nome Riobaldo: “antigo bandoleiro, condutor de homens através do sertão agreste, [que] conta [suas lutas e auroras] ao moço da cidade, na calma de uma fazenda, à qual se recolhera, para viver mansamente” (NUNES, 1957, p. 2). Quanto à classificação e o tamanho das narrativas de *Corpo de baile*, o autor Benedito Nunes (1998) disserta serem textos que contrariaram padrões aceitos à época dos anos cinquenta, o que não impediu a manifestação da crítica literária em torno dos dípticos de 1956 até o presente momento.

É importante ressaltar que esta pesquisa de trabalho, em *stricto sensu*, ampara-se na teoria da Estética da recepção ao ser direcionada para as leituras que possam dar conta da historicidade dos textos literários, sem deixar de lado, em especial, a experiência estética do leitor, cuja presença é indispensável, visto que, quando se procede à leitura. Quer dizer, o sujeito leitor se torna também em “autor” ao atribuir outros significados ao texto, segundo a contemporaneidade em que se insere. “A leitura do texto literário constitui uma atividade sintetizadora, na medida em que permite ao indivíduo penetrar o âmbito da alteridade, sem perder de vista sua subjetividade e história” (ZILBERMAN; SILVA, 2008, p. 23).

Jauss imprimiu uma alteração no panorama dos estudos acadêmicos, em especial, nos da Universidade de Constança, ao reconhecer o leitor como mediador da história da literatura, a qual estava, tradicionalmente, associada à história dos autores, das obras, dos gêneros e dos estilos. Além do mais, Regina Zilberman reitera que os estudos iniciados pelo principal formulador da Estética da recepção⁷, Jauss, possibilitaram que ocorresse uma verdadeira inversão metodológica da abordagem dos fatos artísticos, por insinuar que “o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção” (ZILBERMAN, 1989, p. 49). Nesse sentido, a obra literária não pode ser idealizada como um produto hermético e sempre aprisionado às estruturas formais do tecido textual.

⁷ A respeito do problema da historiografia literária, Jauss (1994, p. 7) relembra as palavras de Georg Gervinus (historiador e político alemão do século XIX) quando não relutou em afirmar que: “Tais livros podem ter todos os méritos, mas, do ponto de vista histórico, não têm quase nenhum. Eles seguem cronologicamente as diversas formas poéticas, dispõem os autores um após o outro em sequência cronológica — da mesma forma como outros enumeram títulos de obras — e caracterizam, então, poetas e poesia de uma maneira qualquer. Isso, porém, não é história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história”.

Não é difícil de perceber, com base nesse contexto estético-recepcional, que o leitor ao se debruçar na leitura das obras literárias de Guimarães Rosa possui a liberdade para estudá-las enquanto estruturas de comunicação e fenômenos históricos que entre os desencantos e encantos das personagens rosianas, muitas questões nascem, provocando uma inquietação para respondê-las. Uma delas é a de que como a velhice não destina Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão e Rosalina à doença, à morte e ao esquecimento. Acredito que a velhice pode, sim, influenciar as atitudes e as descobertas das personagens rosianas supracitadas quanto à própria sexualidade, às formas de relacionamento afetivo, familiar, amoroso e entre as pessoas ao redor, com suas próprias condições físicas e biológicas, visto que as prosas dos sertanejos dos “Gerais” integram ao leitor à sua observação e o conhecedor (no caso, o velho) ao seu conhecimento.

Após esta seção introdutória, a seguir, destaco o percurso do autor e o seu caráter inovador em valorizar o mundo do sertanejo, transcribando-o em ficção universal, na segunda seção, “O verbo e o *logos*: João Guimarães Rosa”. Na terceira seção, “O irremediável caminho e a estética da recepção”, resalto algumas considerações em torno do conceito de velhice e prossigo com a imagem da velhice de ontem à terceira idade de hoje, amparada pelas ideias de Simone de Beauvoir, em *A velhice* (2018), e de Ecléa Bosi, em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994); essas autoras além de darem voz sob uma singular reflexão, abrangem aspectos biológicos, econômicos, socioculturais e psicológicos. Também, estabeleço uma correlação entre a velhice e a morte do ponto de vista de Philippe Ariès, em *O homem diante da morte* (2014), e de Norbert Elias, em *A solidão dos moribundos, seguido de, envelhecer e morrer* (2001).

Saliento ainda os textos *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), *Pour une herméneutique littéraire* (1982) e *O texto poético na mudança de horizonte da leitura* (2002), nos quais Jauss propõe uma hermenêutica direcionada ao leitor. Em síntese, promove uma revisão da tríade autor-texto-leitor, possibilitando-nos assinalar as relações do texto literário de Guimarães Rosa com a época de seu aparecimento, além de estabelecer uma aproximação dos textos do escritor de Cordisburgo com os horizontes interpretativos de quem lê as suas obras. Isso implica, portanto, debater em torno de leituras que possam dar conta da historicidade dos textos literários.

Nas seções seguintes, “Recordações de uma vida nos crespos do sertão” e “Coração não envelhece, só vai ficando estorvado”, centro-me nas discussões pertinentes à velhice em *Corpo de baile*, assinalando possíveis mudanças, de natureza cultural e simbólica, ocorridas

com as personagens Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão e Rosalina, que moram no sertão, lugar tomado pela força da ação e da relação homem e natureza, sem deixar de lado a relação do indivíduo com o tempo, o mundo e com a sua própria história.

De forma resumida, em “Buriti”, o patriarca e fazendeiro Liodoro é o centro dos acontecimentos, é quem inspira desejos sexuais e desfaz a ideia de que envelhecer torna as pessoas assexuadas, sem qualquer tipo de libido (no sentido amplo de desejo) despertado. E no conto “Cara-de-Bronze”, a velhice se coloca como momento em que Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho se reencontra e se redescobre por meio da poesia, passando a não se considerar mais sob o signo da exclusão.

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, a palavra é sinônimo de elemento desencadeador de veneno e, ao mesmo tempo, de poder curativo, pela qual Manuelzão põe-se como ouvinte ainda capaz de surpreender-se com a simples audição de relatos de cantigas, aparentemente ingênuas, evocadas ao longo dos anos pela oralidade. O que influi de maneira muito particular no sentimento de existência do protagonista, pois, não sente mais o peso da idade, além de que a estória do “Boi Bonito”, narrada por Camilo, revigora suas energias proativas inerentes ao vaqueiro, assim, o velho Camilo representa o saber característico da velhice, anunciado pela força expressiva do próprio tecido verbal nessa novela.

Já em “A estória de Lélío e Lina”, a ligação de Rosalina ao jovem vaqueiro Lélío do Higino evidencia que a presença da velhice é mais do que simples diversificação de experiências, porque, nesta estória, observa-se que o velho e o novo se recriam dialeticamente em que velhice e juventude se complementam, ao invés de se afastarem, pelo uso de uma linguagem reinventada e que a velhice guarda a beleza do viver pela força do amor, para o qual não há fronteiras de idade.

Por sua vez, em *Grande sertão: veredas*, enquanto os estudos históricos e interpretativos, de nacionalidade brasileira contemporâneos ao autor mineiro, debruçavam-se em preocupações com os termos de nossa vida econômica, política e institucional, Guimarães Rosa, sem negligenciar padrões de costumes privados, invertendo a vida familiar e amorosa, próprios do romance, pôde integrá-los ao lado dos costumes da vida pública, dando vida e voz para as pessoas simples do sertão, os quais têm a ver com o poder de inquirição em qualquer estágio da vida. Desse modo, o ex-jagunço sertanejo Riobaldo se encontra na velhice e, por isso, sente a necessidade de relatar a sua história, que é a história de sua gente e ao mesmo tempo, é a história do ser humano levando em conta que quando Riobaldo reafirma, várias

vezes, que “[v]iver é negócio muito perigoso...”⁸ (ROSA, 1956b, p. 12), compreendemos que a dualidade viver-perigoso faz parte da nossa existência e que o encanto da vida, a *travessia do Liso do Sussuarão* de cada um de nós, nunca estão terminados e que podemos mudar, visto que, o sujeito não é um ser finito em si mesmo, mas infinito.

Apresento as críticas desenvolvidas sobre *Corpo de baile*, sem deixar de relacioná-las aos paradigmas da Estética da recepção e à abordagem hermenêutica, tendo em vista que a metodologia adotada no presente trabalho é a pesquisa bibliográfica alicerçada em produções críticas como as de Álvaro Lins, Antonio Candido, Assis Brasil, Benedito Nunes, Carmen Secco, Cleusa Passos, Graciliano Ramos, Luiz Roncari, Maria Leonel e Edna Nascimento, Marli Fantini, Nilce Martins, Paulo Rónai, Pedro Xisto, Regina Zilberman, Sandra Vasconcelos, Sarah Diogo e Sílvio Holanda. Também, saliento alguns trabalhos acadêmicos de pesquisadores brasileiros (Clarissa Marchelli, Daniel Atroch, Daniel Oliveira e Frank Schröder, Elizabeth Mendonça, Lenise Lucchese, Luciana Ferraz e Rodrigo Salles), que não descansam diante dos extensos desdobramentos e das infinitas possibilidades interpretativas que oferecem as obras literárias de Guimarães Rosa.

Por fim, na Tese de doutorado “Tôda saudade é uma espécie de velhice”, pude retomar alguns dos aspectos relacionados à tematização da velhice na prosa literária de Guimarães Rosa. Quanto à escolha do título da sessão deste trabalho, esclareço se tratar de uma referência direta ao discurso de Riobaldo sobre a velhice, descrito em *Grande sertão: veredas*, daí o porquê de haver, ao longo de minha escrita, inferências que subjazem, de certo modo, os diálogos entre o sertanejo e o interlocutor deste, presentes no romance de guerra supracitado. Ademais, saliento que este momento, de arremate do trabalho, é uma espécie de “conclusão-ensaio”, em que realizo uma tentativa de ampliação de tudo o que foi traçado em seções anteriores da Tese, principalmente aquelas que dizem respeito aos velhos e às velhas ao assumirem seus discursos, ao se permitirem o autoconhecimento e regeneração, não perdendo de vista a alteridade e a diversidade, as quais compõem estes sujeitos nos textos rosianos. Portanto, discutir a tematização da velhice significa se deixar conduzir a oportunidades para ampliar os horizontes de interpretações em torno das representações dos velhos, pois, “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 56).

⁸ Nesta Tese, optei por respeitar os acentos e as grafias usadas e/ou elaboradas pelo autor brasileiro. Muitas dessas palavras fogem à norma ortográfica vigente, no entanto, mantêm a finalidade de ser mais uma possibilidade de expressão literária de uma grafia personalíssima de João Guimarães Rosa.

2. O VERBO E O *LOGOS*: JOÃO GUIMARÃES ROSA⁹

*Escutando não a mim, mas ao logos, é sábio entrar
em acordo para dizer a mesma coisa: tudo é um.*
(Heráclito de Éfeso)¹⁰

Guimarães Rosa mantinha a ideia de que a palavra é o instrumento de expressão do pensamento no verbo e a razão que movimenta e dirige a mutação que não cessa na realidade no *logos*, sendo “a revelação de uma razão superior que [...] unifica a diversidade e assegura a continuidade” (FRANCO, 1968, p. 102). O autor do conto “Darandina” acreditava que a harmonia das coisas nascia da tensão gerada pela oposição dos contrários, assim como Heráclito de Éfeso defendia. Nesse sentido, o acadêmico Afonso Arinos Franco (ocupante da cadeira 25 da Academia Brasileira de Letras) assinalou que o escritor mineiro integrou homem, cavalo e boi na vastidão unida e, no entanto, diversa do sertão; conjunta pelas semelhanças e pelos contrastes.

No sertão rosiano, há uma natureza unificada pela identidade da diferença que encanta e que, ao mesmo tempo, é aterrorizada pelas “securas de retorcidos chapadões e frescuras de buritizais nas veredas; paus de espinho e brancos véus-de-noiva; onças e catingueiras; gaviões e seriemas; unhas-de-gato e alecrim-do-campo: bravura e doçura em toda parte” (FRANCO, 1968, p. 92). Para o autor de *Grande sertão: veredas*, os homens e as mulheres sertanejos são sujeitos bravos e afetuosos, como Riobaldo e Diadorim, os quais testemunham e vivenciam realidades insuspeitadas da vida e do espírito.

Sem dúvida Guimarães Rosa se tornaria um dos grandes nomes nas artes das letras em língua portuguesa em função do ofício da versificação. Ele reuniu poemas em um único volume, intitulado *Magma*, pelo qual pôde concorrer ao concurso literário de poesia da Academia Brasileira de Letras em 1936. Nesse concurso, inscreveram-se vinte e quatro candidatos ao prêmio, entre eles grandes nomes da nossa literatura como: J. G. Araújo Jorge, com *Bazar de ritmos*, Mário Donato, com *Noite confidente* e Odilon Costa Filho, com *Livro de poemas*.

O primeiro crítico literário de Guimarães Rosa, Guilherme de Almeida (ocupante da cadeira 15 da Academia Brasileira de Letras) buscava premiar a poesia que fosse autêntica e completa, que tivesse beleza no sentir, no pensar e no dizer. O que este desejava foi alcançado pelo mineiro de Cordisburgo, cujo parecer favorável destacou pontos caros à obra rosiana: o

⁹ O nome da seção é originário do texto “O verbo & o logos: discurso de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967” (ROSA, 1968).

¹⁰ Fragmento 50 de Heráclito de Éfeso: “*οὐκ εἰμι ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκουσαντας ὁμολογεῖν σοφὸς ἐστὶν ἐν παντὶ εἶναι*” (HEIDEGGER, 1973a, p. 117).

universalismo, o regionalismo, as experimentações incansáveis da língua e o aproveitamento da literatura universal. Sobre a escrita de *Magma*, o parecer do crítico alegou que essa obra era poesia universalizadora e *centrífuga*, capaz de desdobrar-se pelo cenário mundial literário numa síntese perfeita do que temos e somos: “a sua terra, a sua gente, a sua alma, o seu bem e o seu mal” (ALMEIDA, 1968, p. 47). Além disso, Guilherme de Almeida pontuou a recriação para o português dos “Haikáis”, que é um concentrado poético japonês de dezessete sílabas, e desfez possível comentário de que o autor de *Magma* não soubesse medir nem rimar, sendo a poesia “Toada da chuva” uma prova inquestionável de beleza métrica e de ritmo¹¹.

A publicação de *Magma* ocorreu no ano de 1997 pela editora Nova Fronteira. No entanto, ao receber o prêmio em 29 de junho de 1937, Guimarães Rosa, em seu discurso de agradecimento, dava sinais de rejeição deste, embora tivesse recebido elogios da comissão julgadora. Nesse período, ainda confessou que estava em andamento um conjunto de contos reunidos em um volume, chamado de *Sagarana*. Em princípio, este exemplar, de codinome *Contos* e assinado sob o pseudônimo de Viator, foi submetido a um concurso organizado pela Livraria José Olympio. Infelizmente, Guimarães Rosa não ganhou o prêmio Humberto de Campos da Academia Brasileira de Letras, obtendo o êxito Luís Jardim, com o título *Maria Perigosa* (1938), obra que permanece obscurecida na história da literatura brasileira¹².

Em “Conversa de bastidores”, Graciliano Ramos esclareceu o seu parecer favorável ao candidato eleito, Luís Jardim, a fim de dar um basta em um “sururu artístico” (RAMOS, 1968, p. 38). O autor de *Vidas secas* relata o seu encontro com uma pessoa dono de uma inteligência livre da mesquinhez no ano de 1944, ocasião em que aproveitou para se estender acerca dos defeitos da obra que ainda trazia na memória, seus melhoramentos e anteviu uma publicação de um romance em 1956 (*Grande sertão: veredas*), o qual não foi possível lê-lo. Além de ter sido suprimida três histórias¹³, que o fizeram perder o voto de Graciliano Ramos, o qual assinalou diversas observações nocivas, e ressaltou a qualidade de “animalista notável” (RAMOS, 1968, p. 45) em Guimarães Rosa que, com palavras simples, sem improvisos, nos

¹¹ Cf. Fac-símiles reproduzidos da *Revista da Academia Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 52, n. 177-178, set./dez. 1936, reproduzidos *Em memória de João Guimarães Rosa* (1968).

¹² Encontrei uma interessante análise deste conto por Pedro dos Santos (2019), escrita com base em Ricoeur e Veyne, sob o título de *Lembranças de jardim: as configurações da memória no conto “Maria Perigosa”, de Luís Jardim*.

¹³ Graciliano Ramos narra como votou contra o livro *Contos*, de Guimarães Rosa, em concurso literário no qual, além dele como jurado, Dias da Costa, Marques Rebelo, Peregrino Júnior e Prudente de Moraes também participaram desse episódio. “Por outro lado, enjoei um doutor impossível, feito de cavador de enxada, o namoro de um engenheiro com uma professorinha e passagens que me sugeriam propaganda de soro antiofídico. [...] Optei pelo segundo e, em consequência, Marques Rebelo quis matar-me: gritou, espumou, fez um número excessivo de piroetas ferozes. Defendi-me com três armas: o doutor, a professora, as injeções antiofídicas” (RAMOS, 1968, p. 39 e p. 42).

dá a nitidez de vida numa “nesga de catinga, num gesto de caboclo, numa conversa cheia de provérbios matutos [...]. Talvez o hábito de examinar essas criaturas haja aconselhado [este autor mineiro] a trabalhar com lentidão bovina” (RAMOS, 1968, p. 45).

No ano de 1946, quando ocupou o cargo de Chefe do Serviço de Documentação do Itamaraty, Guimarães Rosa se tornou famoso ao publicar o livro *Sagarana*, que lhe rendeu o prêmio da “Sociedade Felipe d’Oliveira” e a indicação do Embaixador Orlando Leite Ribeiro para o exercício do cargo de Chefe de Gabinete do Ministro João Neves da Fontoura, o qual veio a ser grande amigo e admirador dos trabalhos de Guimarães Rosa. O ministro solicitava alguém que, sendo chefe de gabinete, “não se ensaiasse eminência parda ou ministrinho, arrogando-se a ministrarça [...] e que entrasse para a chefia com atitude de espírito igual à de quem sai...” (ROSA, 1968, p. 68).

Em 1963, o autor de *Corpo de baile* foi eleito para a Academia Brasileira de Letras para substituir João Neves da Fontoura, entretanto, ele resolveu tomar posse em 16 de novembro de 1967. A posse de João Guimarães Rosa foi abrilhantada por um magnífico discurso que se iniciava e terminava com a palavra, antes desconhecida: Cordisburgo¹⁴, sua querida cidade natal, lugar irradiador de um universo mágico, segundo o escritor, além de ter realizado uma homenagem ao ex-ministro das Relações Exteriores, durante o governo de Getúlio Vargas.

Sagarana representaria papel importante para a literatura brasileira. Tal obra abriu novos caminhos para o regionalismo, vivido na primeira fase do modernismo brasileiro, na década de 1930. Porque Guimarães Rosa não permaneceu preso ao convencional regionalismo, nem mesmo “ao elementar caipirismo do pitoresco exterior e do simplesmente descritivo” (LINS, 1963, p. 260). Ele explorava “o pendor da fala sertaneja para o lacônico e o elíptico, a sua tendência para enfatizar, singularizar, impressionar” (RÓNAI, 2020, p. 230). O redator-chefe do *Correio da Manhã* (1940-1956) crê que este autor exibe o mundo regional de espírito universal experiente tomado por uma “cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um ágil, seguro, elegante e nobre instrumento de estilo” (LINS, 1963, p. 260).

Imediatamente, Álvaro Lins percebeu a presença do regionalismo como parte do processo da estilização em *Sagarana*, uma vez que isso “deveria ser o ideal da literatura brasileira na feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda

¹⁴ Em correspondência com o seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa explicou em “Bobagens bibliográficas”: “Em 1908, Cordisburgo era um arraial, aldeãzinha. Em 1940, foi feita cidade, como *município de turismo* — porque lá se situa a célebre *Gruta do Maquiné*, grande e maravilhosa caverna calcárea, da qual Lund (Peter Wilhem, o naturalista dinamarquês) disse não ter visto *nada tão belo, nos domínios da arte e da natureza*” (ROSA, 2003, p. 144, grifo do autor).

bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica aristocrática de representação estética” (LINS, 1963, p. 260). O estilo de Guimarães Rosa emancipa o regionalismo do convencional e do pitoresco, não sendo ainda submisso aos enfeites tradicionalistas da sintaxe lusitana assinalada por Graciliano Ramos, em cujo documento o crítico parabeniza o autor mineiro pelo seu distanciamento do *otimismo* e do *pessimismo*, típicos da prosa regionalista; além de que, é particular o cuidado com as tradições indígenas, as quais conhecia bastante. Em *O léxico de Guimarães Rosa* (2001), de Nilce Martins, representa bem o respeito de Rosa em negar a obscuridade da linguagem indígena brasileira nas suas obras.

Assis Brasil (1969, p. 40) aponta que as expressões, os “modismos”, tão contrários às regras gramaticais, de Guimarães Rosa, tornaram-se em normas válidas para a nossa autonomia linguística, visto que o autor de *Corpo de baile* se insere na lista dos ficcionistas brasileiros que se preocuparam com a renovação e enriquecimento sintático da literatura brasileira, que desde o Romantismo vem construindo uma consciência linguística brasileira evocada em expressões artísticas (poemas, músicas, livros). Muito embora, durante o movimento modernista, tenha ocorrido maior aproximação entre o tema e a linguagem.

Aproveito-me da busca do dualismo forma-conteúdo enquanto unidade orgânica que surgiu fortemente com o modernismo, para citar Jean Ferdinand Denis, que influenciado pelo historicismo ao abordar a produção literária dos poetas brasileiros do Arcadismo, como os do inconfidente mineiro Cláudio Manuel da Costa, atentou-nos para as particularidades de uma poesia que possui remanescentes de uma civilização destruída lentamente pelo Velho Mundo (a Europa). O que torna inegável ao Novo Mundo (no nosso caso, o Brasil) continuar a sua história literária sem que seja despertada as tradições respeitáveis, “a recordação de sua grandeza selvagem [...], suas crenças religiosas, [...] os cantos poéticos [e] a força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos” (DENIS, F., 1968, p. 31).

De acordo com o historiador francês, citado acima, o estabelecimento da produção literária brasileira se deu em função das novas contingências políticas vividas pelo país quando afirmou que “a América deve[ria] ser livre tanto na sua poesia como no seu governo” (DENIS, F., 1968, p. 31), marcando, assim, um caráter de independência em relação à literatura de Portugal. Esse processo incide na própria história da literatura do Brasil, que, após declarar sua independência em relação a sua antiga metrópole, buscava sua identificação nacional, suas próprias formas de expressão. Um claro testemunho de que o processo de realização da contribuição brasileira ao que existe de universal do homem pôde ser alcançado por Guimarães

Rosa no plano nacional (sem a intenção de desmerecer um de nossos expoentes em literatura brasileira: Machado de Assis).

O que é bem divulgado por Dirce Riedel, no jornal *Correio da Manhã*, ao falar que as obras do autor de *Primeiras estórias* “é a das que ‘patrializam’ a pátria, [...] das que se universalizam porque realizam o Brasil. Mas não procuremos na sua linguagem a fotografia, o papel carbono da fala caipira, como paráfrase de alguma coisa exterior à criação artística” (RIDEL, 1967, p. 1). Leitores e estudiosos das obras de Guimarães Rosa e dos textos críticos de Riedel, Everton Teixeira e Sílvio Holanda acentuam: “O verbo rosiano visa sobretudo a uma experiência estética sem precedentes na história literária nacional, por conjugar um intenso labor formal e linguístico a temas e conteúdos originais, dada a repulsa pelo lugar-comum” (TEIXEIRA; HOLANDA, 2010, p. 106), em trabalho intitulado “Tematização da experiência estética em *Corpo de baile*”.

Entrevistado por Günter Lorenz, Guimarães Rosa compartilhou que sua criação literária é inerente à sua vida e que as experiências dele como diplomata, vaqueiro, no trato com cavalos, vacas, religiões, idiomas, médico e soldado produzem uma combinação curiosa sem se aproximar de um *sentido eterno*, visivelmente indiscutível. Ele nos chama atenção para não examinarmos “a vida do mesmo modo que um colecionador de insetos contempla os seus escaravelhos” (LORENZ, 1991, p. 67), mas que venhamos entender que os “paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras” (LORENZ, 1991, p. 68)¹⁵.

A quarta edição de *Sagarana* sai numa época em que o Brasil fervilhava com a construção da futura capital Brasília no ano de 1956. Nesse período, Guimarães Rosa se insere novamente no cenário da literatura nacional ao inaugurar uma nova tradição de romance brasileiro não encontrável ainda em nenhum de nossos romancistas. Estávamos vivendo uma nova consciência estética para a nossa literatura, cujos três pontos básicos foram: o surgimento da poesia concreta, a estreia de Samuel Rawet com o livro *Contos do imigrante* e o aparecimento de dois romances, *Doramundo*, de Geraldo Ferraz, e *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa¹⁶.

¹⁵ Essa comparação do artista nos liga ao ponto de vista da Estética da recepção, quando Jauss fala da redução da distância do horizonte de expectativa do leitor e a obra, visto que não procura pleitear uma verdadeira guinada de experiência ainda desconhecida, nem o coloca à disposição de uma passividade convincente e palatável “arte culinária”, como sendo uma arte do mero entretenimento (JAUSS, 1994, p. 32).

¹⁶ Luiz Roncari centrou-se em autores e livros brasileiros influentes para Guimarães Rosa entre os anos de 1920 e de 1970 do século XX em seu trabalho *Lutas e auroras* (2018). “Eles foram no conjunto os mais ricos de nossa vida intelectual, literária e artística: na poesia, no romance, na crônica, na crítica literária, na historiografia, no

Considerando que *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* influenciaram os críticos de tal maneira, que se viram obrigados a reconstruírem seus horizontes de expectativa, de modo que, Assis Brasil afirmou que João Guimarães Rosa apareceu no cenário nacional para “tirar da modorra intelectual críticos e ficcionistas, e alguns escritores ‘bem-postos’ e de vida artística arrumada ou definida [...]. A linguagem era apenas um instrumento, um veículo, não se amalgamava ao todo organicamente” (BRASIL, 1969, p. 32-33).

Na data comemorativa aos 114 anos do nascimento do escritor João Guimarães Rosa, sua fortuna literária continua a ascender em diversas naturezas de estudos, como os linguísticos, estilísticos, estruturais, esotéricos, mitológicos, metafísicos e, também, os voltados às análises sociológicas, antropológicas, feministas, históricas e políticas, dentre tantos outros trabalhos (cinema, teatro, música, pintura, televisão), cada um com sua devida seriedade e importância para os campos de pesquisa científica acadêmica. Na Universidade de São Paulo, o Instituto de Estudos Brasileiros possui um banco de dados bibliográficos dedicado exclusivamente à figura de Guimarães Rosa, contemplando 6.233 registros¹⁷ até agora.

Não posso deixar de comentar a respeito da professora de literatura da Universidade de São Paulo, Walnice Galvão, cuja representatividade é admirável para os estudos e para a disseminação do legado de Guimarães Rosa. No texto “Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço”, de 2009, ela destaca a polinização do escritor em outras artes, além das letras, como na música, no cinema, na dramaturgia, nas exposições, na declamação e na televisão, desde o ano de 1946 até 2009, quanto à fortuna crítica rosiana.

Dentre os trabalhos assinalados por Walnice Galvão, relata que ainda continuam inéditas as correspondências com o tradutor espanhol Ángel Crespo, com o tradutor francês Jean-Jacques Villard e com os tradutores para o inglês, James Taylor e Harriet de Onís, que serviu de inspiração à dissertação de mestrado, também inédita, de Iná Valéria Verlangieri, sob o título de *J. Guimarães Rosa: Correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís* (1993), com orientação de Lenira Covizzi. Isso deixa o público rosiano em espera, acreditando que sejam resolvidas as circunstâncias impeditivas da publicação da edição de crítica de *Grande sertão: veredas*, da *Collection Archives*, e do *Diário de Hamburgo*, que mostra, em primeira mão, o testemunho de um brasileiro na Segunda Guerra Mundial.

Essa diversidade da fortuna crítica rosiana não cessa em multiplicar-se. O que nos

ensaio, na música, no teatro, na pintura, no cinema, enfim, no conhecimento e na expressão de nossa vida espiritual e social. Era portanto um tempo em que vínhamos fortes nos campos artístico e intelectual, o que nos dá a dimensão do que foi o golpe civil-militar de 1964, que, pela truculência interrompeu esse processo — algo semelhante poderá estar ocorrendo com o novo golpe, agora jurídico-político-midiático-financeiro” (RONCARI, 2018, p. 16).

¹⁷ Disponível em: <<https://www.usp.br/bibliografia/index.php?s=grosa>>. Acesso em: 17 abr. 2022.

conecta à ideia de que a produção do objeto artístico visa ao único fim, o ato da leitura gerando infinitas formas, modos e pensamentos assinalados no texto. Uma linguagem literária que nos leva a travessias, em espaços e caminhos que nos mostram ser a vida uma corrente contínua, o que nas palavras de Riobaldo seriam “O diabo não há! É o que eu digo se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1956b, p. 594).

O conjunto da obra de Guimarães Rosa nos direciona para a linha de interpretação em que o leitor é instigado a exercer atividade reflexiva em relação ao texto. Este sendo conduzido para a prática da participação e do prazer estético de uma dada obra artística. Dessa maneira, o leitor se projeta na história como um colaborador na interpretação da narrativa (JAUSS, 1994). Tal colaboração faz com que a literatura seja uma experiência humanizadora, porque “o texto literário introduz um universo que, por mais distanciado do cotidiano, leva o leitor a refletir sobre sua rotina e a incorporar novas experiências” (ZILBERMAN; SILVA, 2008, p. 23).

Nessa perspectiva, Antonio Candido defende a ideia de que a literatura, também, é parte das necessidades de uma pessoa. Ela garante a integridade espiritual do ser humano, constituindo-se, sobretudo, numa necessidade universal que “deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e portanto nos humaniza” (CANDIDO, 2011, p. 188), incidindo em um espaço fecundo de cultura, de diálogo e, mais ainda, de projetar o homem como um veículo catalisador da conscientização e da transformação humana; as obras de arte nos induzem a práticas socializantes. Quando estimuladas mostram-se democráticas.

A linguagem literária de Guimarães Rosa demonstra a intenção de algo próprio que lhe proporcionasse configurar a sua diferença: a de realizar também a sua representação do país. A busca por esse elemento diferenciador, a qual Afrânio Coutinho (2014) designa de nacionalismo literário brasileiro, perpetuou-se na escrita de Machado de Assis, no século XIX, quando defendia que uma literatura, em especial uma literatura nascente, não pode deixar de se alimentar dos assuntos latentes de sua região, devendo ter o cuidado de não cair em ardilosas doutrinas tão absolutas que as empobrecem o texto literário.

A respeito do que o autor supracitado propõe em sua obra *Conceito de literatura brasileira* (2014), com a retomada da discussão machadiana voltada à escrita literária brasileira e à sua originalidade, dizemos, de modo inquestionável (porque sua obra continua viva entre os leitores), que João Guimarães Rosa é o autor literário que se aproxima da ideia de que um escritor, seja ele de prosa, seja de poemas, precisa buscar “certo sentimento íntimo, que o torne

homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1992, p. 804).

Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão e Rosalina são sertanejos que se encontram na velhice e sentem a necessidade de expor a sua história, que é a de sua gente e ao mesmo tempo, é a nossa também. Significa afirmar que, como bem pontua a estudiosa Carmem Secco (2003, p. 91), os enredos de *Corpo de baile* além de transgredirem a ficção contemporânea, não rompem com a tradição oral. Ao contrário disso, vemos a permanência da memória viva entrelaçada ao imaginário popular, num espaço ocupado por vaqueiros, jagunços, lendas e leis próprias.

Sendo assim, com base nas narrativas selecionadas para esta Tese, atentei-me aos registros de imagens de experiências dos velhos de Samarra, Buriti Bom, Urubùquaquá e os do Pinhém que nos obrigam a pensarmos, especialmente, acerca das nossas fraturas, anseios, medos, ou afirmações positivas emocionais, éticas, quanto à velhice e à morte, dualidades tão presentes na nossa constituição humana e que dominam, quase que por completo, o sertão rosiano, em que “[t]udo é ou não é” (ROSA, 1956b, p. 13); há o lado do mal, o lado do bem e o “*quem* das coisas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 590, grifo do autor), que produz empecilhos para que a temática da velhice assuma conotações de vida e de sensualidade.

Nesta seção, “O verbo e o *logos*: João Guimarães Rosa”, busquei confirmar a relevância da escrita literária de Guimarães Rosa, com base em argumentos críticos de Álvaro Lins (1963), Dirce Ridel (1967), Arinos Franco (1968), Guilherme de Almeida (1968), Graciliano Ramos (1968), Assis Brasil (1969), Walnice Galvão (2009) e do próprio autor em questão por meio da entrevista concedida a Günter Lorenz (1991), mas que, certamente, não explicita tudo o que se tem a dizer do artista literário Guimarães Rosa.

Sem a intenção de recair exclusivamente na figura humana do autor, o foco de minhas observações sobre os seus textos literários será orientado em estudos jaussianos, que nos direciona para a ideia de que compreender o outro por ele mesmo não quer dizer compreendê-lo de modo primário como resposta. A finalidade é compreender o autor literário a partir de seu discurso como o texto poético é compreendido como resposta aos questionamentos do intérprete, que pode nos encaminhar para uma percepção diferente do mundo pelos olhos do outro. Dessa forma, prossigo para a seção “O irremediável caminho e a estética da recepção” com o intuito de enfatizar o embasamento teórico-metodológico necessário ao entendimento das análises interpretativas de *Corpo de baile* na construção deste trabalho, levando em consideração a abordagem temática velhice.

3. O IRREMEDIÁVEL CAMINHO E A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Virá o dia em que eu hei de ser velho experiente / Olhando as coisas através de uma filosofia sensata / E lendo os clássicos com a afeição que a minha mocidade não permite. / Nesse dia Deus talvez tenha entrado definitivamente em meu espírito / Ou talvez tenha saído definitivamente dele. / Então todos os meus atos serão encaminhados no sentido do túmulo / E todas as ideias autobiográficas da mocidade terão desaparecido: / Ficaré talvez somente a ideia do testamento muito bem escrito. / Serei um velho, não terei uma mocidade, nem sexo, nem vida / Só terei uma experiência extraordinária. / Fecharei minha alma a todos e a tudo / Passará por mim muito longe o ruído da vida e do mundo / Só o ruído do coração doente me avisará de uns restos de vida em mim.[...] / Serei um corpo sem mocidade, inútil, vazio / Cheio de irritação para com a vida / Cheio de irritação para comigo mesmo. / O eterno velho que nada é, nada vale, nada vive / O velho cujo único valor é ser o cadáver de uma mocidade criadora.

(Vinicius de Moraes)¹⁸

Acostumamo-nos a pensar velhice como sendo um acontecimento infeliz que cedo ou tarde todas as pessoas deverão atravessar esse momento, embora ela seja considerada como um processo natural para cada indivíduo, cuja experiência de envelhecimento é encarada de formas distintas entre os homens e as mulheres, de acordo com a classe socioeconômica e o nível cultural do sujeito. Não significa afirmar que uns ou outros se adaptem melhor ou pior à velhice. De fato, é inevitável as mudanças em nosso corpo ao longo do tempo, mesmo que a idade avançada seja retardada ao máximo por meio de métodos bem desenvolvidos, que prolongam a tão desejada juventude eterna, tais como cirúrgicos, medicamentos, atividades físicas, entre outros.

Cabe, também, acrescentar a ideia de que as mulheres e os homens em idade igual ou superior aos sessenta anos estão condenados ao ostracismo social, restando-lhes somente o caminho da reclusão, junto aos seus pares em comum estado de envelhecimento. A longevidade e o aumento da população idosa são produtos da modernidade, resultados provenientes de grandes mudanças e avanços no campo das ciências humanas, sociais, econômicas e tecnológicas, que, no entanto, marginalizam os velhos do convívio social por considerá-los incapazes para as atividades que antes exerciam (cargo de chefia em uma empresa, professor universitário, técnico em informática, redator de revista, operador de máquinas etc.).

É recorrente em nossa sociedade capitalista e acomodada ao ritmo frenético do

¹⁸ O poema “Velhice” é parte de *O caminho para a distância*, livro de estreia de Vinicius de Moraes, publicado no Rio de Janeiro pela editora Schmidt no ano de 1933. Porém, a referência desse poema consta na obra nomeada de *Poesia completa e prosa*, de 1987.

desenvolvimento das tecnologias de informação não tolerar a lentidão natural à senescência de uma pessoa que está passando por mudanças biopsicológicas em seu organismo. Consideravelmente, o idoso acompanha as transformações no modo de vida atual de forma vagarosa perante uma sociedade em que grande parte das relações pessoais são organizadas por meios virtuais, nos quais o toque do calor humano é substituído por uma tela (celular, computador, laptop, tablet), gerando em nosso dia a dia novas configurações na maneira de se relacionar com o outro (por meio de aplicativos como *Instagram*, *Google meet*, *Messenger*, *Snapchat*, *Telegram*, *WhatsApp*, *Zoom*).

Em *Além da idade da razão*: longevidade e saber na ficção brasileira, Carmen Secco nos traz a necessidade em valorizar os velhos na condição de depositários das tradições como importante para a perpetuação de uma dada cultura de um grupo social, por exemplo, e nos atenta ao fato de que aquele que não a apreciar pode vir a ser “culturalmente descaracterizado” (SECCO, 1994, p. 6), literalmente sem memória¹⁹. Ela avalia as metáforas com que se representam a velhice, com a intenção de atestar a reafirmação dos tabus e dos preconceitos ainda existentes na sociedade em relação aos idosos ou verificar se há atribuições privilegiadas aos velhos devido à idade avançada, marcada pelas rugas. A professora de literaturas africanas de língua portuguesa vê a literatura como um espaço excepcional em que há a nítida probabilidade de discussão democrática do social.

A literatura nos possibilita o entendimento de que o velho e o novo se recriam de modo dialético por intermédio das “rugas da linguagem” (SECCO, 1994, p. 6). Rugas estas que são “incisões feitas na carne dos vocabulários que, vivos, se mantêm como cicatrizes guerreiras [...], sulcos assinalados em nosso imaginário social, vincos por intermédio dos quais podem vir à tona os mitos, sonhos, paixões e desejos silenciados no passado” (SECCO, 1994, p. 6). Por meio da indústria da beleza, que vende a promessa da juventude para a toda vida, podemos contornar alguns aspectos reveladores do envelhecimento, como os disfarces das rugas, mas as que estão cunhadas pelas palavras, jamais serão cerceadas ou mesmo camufladas, porque os sentimentos não são corroídos pela escrita literária. Ao contrário, ganham liberdade e novos

¹⁹ Ecléa Bosi acentua que a ação de lembrar do passado, realizado pelos velhos, não está associada ao descanso da vida cotidiana. Pelo contrário, os idosos pensam o passado no presente de forma consciente e ativa, interrogando outros velhos também para essa tarefa que é exercida bem mais por eles do que pelos adultos. “O adulto [...] não se ocupa longamente com o passado; mas, quando o faz, é como se este sobreviesse em forma de sonho. Em suma: para [ele], vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação” (BOSI, E; 1994, p. 60). Podemos observar que a criança “recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória” (BOSI, E; 1994, p. 73).

tons ou, como a Carmen Secco defende, estímulos para um acordar político.

A maioria das pessoas possui a tendência preconceituosa de comparar o sujeito de sessenta anos a uma *persona non grata*, ligada às ideias de atrasado, desatualizado, negativo ou inferior. Muito embora tenhamos avançado na medicina, na psicologia e na sociologia, esta fase de desenvolvimento humano específico da personalidade continua longe de ser compreendida em grande profundidade no século XXI.

O arquétipo de homem velho em situação deplorável fisicamente, psicologicamente e sem vida sexual permanece até hoje, no entanto, a velhice tem sido um desafio mundial para a sociedade e seu processo constitui em ser dessemelhante, “pois enquanto um indivíduo de 45 anos pode estar confinado no leito, um outro de 80 anos pode estar em pleno vigor tanto físico como mental”, de acordo com Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981, p. 58). O que significa afirmar, no sentido mais amplo do termo, que a velhice é um conceito controvertido em que cada pessoa a enfrenta ou a enfrentará de modo diferente. Sem dúvida a pessoa idosa não é o mesmo indivíduo que era na mocidade.

O aparecimento da expressão “terceira idade” surgiu com o interesse de tentar amenizar os efeitos negativos da “carga” cultural estigmatizante e pesada atribuída à velhice no século XX. Assim, a velhice passa a ser abordada como uma fase a mais da vida e não um fim, estimulando a sociedade a assumir uma postura na direção de atividades de lazer e autodesenvolvimento, entre outras atitudes. Além disso, as estatísticas socioeconômicas mostram que muitas pessoas estão ativas e inseridas no mercado de trabalho formal e informal na terceira idade.

A literatura é crucial para o nosso entendimento a respeito das figurações da velhice porque vemos circularem múltiplas imagens da velhice desde a antiguidade em textos literários. Ela interessa-nos por impulsionar o leitor para o conhecimento do envelhecimento humano porque trabalha a sua problematização em vários aspectos — culturais, poéticos, psicológicos, sócio-históricos —, despertando-nos para a reflexão concernente aos acontecimentos e às marcas das experiências adquiridas pelo avanço da idade, bem como em suas relações, envolvendo familiares e as demais pessoas.

Nesse sentido, é interessante atentar como a literatura apresenta ao leitor uma grande riqueza de extensão de registro da condição humana e de sua evolução, em conjunto com o modo de discursar em torno de antigos arquétipos e estereótipos voltados à velhice. Por outro lado, essa mesma literatura que vincula ideias pré-concebidas, e muitas vezes desmoralizadoras do envelhecimento, pode estimular mudanças expressivas em estruturas tradicionais, pois,

passa a desmitificá-las, enfraquecendo determinados discursos hegemônicos, que a consideravam como segredo vergonhoso, visto como indecente em se admitir a falar sobre, dessa forma, o preconceito ao envelhecimento humano era silenciado.

3.1. A construção do conceito de velhice

Chama-se velhice ao estado de deterioração do corpo, que tenta submeter o espírito a igual miséria. [...] / Só o velho saberia contar o que é a velhice, se ele soubesse. [...] / Suportar o peso da idade é a última prova de juventude.

(Carlos Drummond de Andrade)²⁰

Na língua portuguesa, o vocábulo “velho” tem origem latina *vetulus* (NASCENTES, 1955, p. 521) cujo sentido etimológico incide em “muito idoso, antigo, gasto pelo uso, experimentado, veterano, desusado, obsoleto, homem idoso” (FERREIRA, 2014, p. 775), portanto, liga-se diretamente à velhice. Na Grécia antiga, a construção do conceito de velho e velhice não estava bem definida até que Hipócrates, um dos principais introdutores dos estudos da medicina, defendeu sua tese na qual afirmou que a vida era mantida pelo equilíbrio entre os quatro humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra, que correspondiam ao coração, sistema respiratório, fígado e baço, respectivamente. Essa teoria hipocrática fez os gregos acreditarem ser fundamental o consenso entre mente e corpo, pois, qualquer alteração negativa e até mesmo uma doença desequilibrava o bom funcionamento do corpo, de modo que era imprescindível manter a harmonia do organismo.

No século II, as anotações de Hipócrates serviram de inspiração para Cláudio Galeno. Tal qual o filósofo grego, também era creditado como pai da medicina e que passou a avaliar a velhice como intermediária entre a doença e a saúde, considerando-a como não sendo um estado patológico, apesar de todas as funções fisiológicas do velho ficarem enfraquecidas. Assim, o médico explicou o envelhecimento dos indivíduos conciliando a teoria dos quatro humores com a sua teoria do calor interior e abordou a velhice por meio de conselhos de higiene, chegando a propor aos seus pacientes a necessidade de tomar vários banhos quentes, beber vinho e ser ativo sempre, devendo o corpo permanecer aquecido e limpo. Os estudos de Galeno resultaram no famoso livro chamado de *Gerocomica* utilizado até o século XIX na Europa.

De acordo com Beauvoir (2018, p. 26), “[d]urante séculos, a medicina não fez outra coisa senão parafrasear a obra [do médico] Galeno”. Suas teorias estão permeadas de

²⁰ O poema “Velhice” integra à obra *O avesso das coisas* (1990), no qual reúne verbetes de A à Z, abrangendo diversos assuntos, com suas próprias e peculiares definições de cada palavra.

religiosidade, de confiança na existência de um Deus único e que enxergava o corpo como instrumento material da alma, cujo ponto de vista foi adotado durante toda a Idade Média, deixando a velhice ainda desconhecida, sem expressivo avanço da medicina referente ao envelhecimento humano.

Em *A velhice*, Simone de Beauvoir nos direciona para o aprofundamento do assunto em questão ao afirmar que os sábios, filósofos e escritores expuseram que a maturidade das pessoas é alcançada ao completar a meia idade de vida, momento em que se atinge e é vivenciado aquele platô de realizações pessoais. Por outro lado, Hipócrates argumentava que a velhice se projetava nesse período dos cinquenta e seis anos e comparava as etapas da vida às quatro estações da natureza sendo a velhice o inverno. Esta estação, assinalada pelo pai da medicina grega, não vinha acompanhada tão somente do auge das satisfações na maturidade, mas também entremeada por características prejudiciais ao equilíbrio humano, como “dificuldades respiratórias, de catarros que acarretam acesso de tosse, [...] de disúria, de dores nas articulações, de doenças de rins, de vertigens, de apoplexia, de caquexia, de prurido generalizado, de sonolência [etc.]” (BEAUVOIR, 2018, p. 25). Tais características são visíveis no organismo do homem idoso e tendem a aumentar no decorrer do avanço da idade, nesse sentido, o médico Hipócrates recomendava sempre aos velhos que mantivessem certa moderação nos hábitos rotineiros, sem a interrupção de suas atividades normais.

Beauvoir (2018) destaca que os estudiosos de diversas nacionalidades se debruçam em suas observações com a finalidade de encontrar a causa da velhice desde a antiguidade e afirmou haver apenas a concordância quanto à noção de declínio no plano biológico. Nesse sentido, o termo velhice ainda permanece vinculado à ideia de declínio. Por meio de sua Filosofia, Platão aprovava a atitude de desprezo concernente ao declínio físico e exaltava a alma imortal do homem e o corpo não passava de uma aparência ilusória. Outro exemplo é de Marcel Jouhandeau, romancista, novelista e ensaísta francês, que confiava no enriquecimento interior promovido pelo declínio do corpo. Ele declarava da seguinte maneira: “À medida que o corpo desce em direção ao declínio, a alma eleva-se para seu apogeu” (JOUHANDEAU apud BEAUVOIR, 2018, p. 436).

A tese de que a velhice é um processo orgânico normal e geneticamente comum aos seres humanos ainda não foi refutada pelos cientistas e pesquisadores da evolução humana. A somatória das características biológicas do envelhecimento depende da ação combinada dos caracteres hereditários genéticos do indivíduo e da interação desta no meio ambiente. Na prática, “o problema humano colocado pela pessoa que envelhece transcende o alinhamento de

dados, as pesquisas científicas e até as políticas científicas criadas para o seu ajustamento e felicidade”, segundo os dados dos psicólogos Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981, p. 30).

Entretanto, é fundamental o cuidado em abranger as diferenças individuais quando se trata dos problemas de pessoas idosas e da compreensão da velhice como uma etapa natural, que é, sobretudo, influenciada por diversos fatores, como gênero, classe social, cultura, padrões de saúde individuais e coletivos da sociedade. Isso evidencia a complexidade do envelhecimento humano em assinalar a necessidade de se pensar na impossibilidade de encerrar esta pluralidade de experiências em um conceito ou em uma noção ligada à velhice.

Muito embora tenhamos de enfrentar o irreversível declínio natural, ao contrário de Platão e de Jouhandeau, o envelhecimento pode ser acelerado ou retardado por várias circunstâncias: a saúde, a hereditariedade, o meio, as emoções, os hábitos passados e o nível de vida. Significa dizer que a “idade cronológica e a idade biológica estão longe de coincidir sempre: a aparência física informa mais que os exames fisiológicos sobre a nossa idade. Esta não pesa da mesma maneira sobre todos os ombros” (BEAUVOIR, 2018, p. 42).

As transformações, os avanços da medicina no campo do envelhecimento e as legislações não garantiram às pessoas idosas a liberdade absoluta de assumirem a sua própria velhice porque, em vista da modernidade, enquanto vivenciavam os seus anos dourados de juventude, ocupavam-se em atividades diversas — tecnologia, lucro, jornada de trabalho, melhorias salariais, conforto, lazer, estabilidade financeira, viagens etc. — que o impediam de perceber a chegada da velhice, mas a reconheciam no outro (ainda a reconhecem como sendo algo que ocorre no outro). A aposentadoria, com suas vantagens e desvantagens, gera no indivíduo a atitude de readaptação no âmbito social visto a mudança de *status* encarada pelo aposentado, cuja situação o obriga admitir o papel de velho na sociedade.

Essa discussão em torno da construção do conceito de velhice leva-me a crer que independente da progressão do declínio do homem adulto à homem velho, o meio político econômico e social o estimula a assumir uma dada situação: o de velho ou de velha. Para fins de termos um parâmetro, tomo como referência a Organização Mundial da Saúde²¹, que classifica a pessoa em idosa quando alcança os sessenta anos completos ou mais (idade da pessoa velha ou terceira idade, de 61 a 75 anos; idade mais velha ou quarta idade, 76 a 90 anos; idade da pessoa muito velha ou anciã, mais de 90 anos).

Nesse sentido, o sistema governamental brasileiro tem se preocupado em prolongar o

²¹ Disponível em: <<https://www.who.int/portuguese/countries/bra/pt/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

tempo de serviço das pessoas e o último censo demográfico revelou que o Brasil possui cerca de vinte e oito milhões de habitantes sexagenários, número que representa treze por cento (13%) da população brasileira, segundo os dados exibidos por Camille Perissé e Mônica Marli em 2019.

Na revista *Retratos*, as supracitadas jornalistas relatam a Projeção da População, que é sempre registrada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, responsável pela atualização dos dados no ano de 2018, o que nos fornece uma imagem futura de que esse percentual dobrar-se-á nas próximas décadas. Até 2025 seremos o sexto país em número de idosos, e, em 2050, provavelmente, o número de pessoas idosas será maior ou igual ao de crianças e jovens de 0 a 15 anos em todo o mundo.

A realização de diversas assembleias, em especial as que discutem o assunto do envelhecimento da população, ocorre com a finalidade de viabilizar alternativas favoráveis para que os idosos de hoje e do futuro possam adquirir qualidade de vida, por isso, é capital a garantia de direitos inalienáveis como saúde, trabalho, assistência social, educação, cultura, esporte, habitação e meios de transportes. O Congresso Nacional decretou e o presidente da república federativa do Brasil sancionou os direitos à população idosa, que foram regulamentados pela Política Nacional do Idoso (no ano de 1994) e pelo Estatuto do Idoso (no ano de 2003) com a função de servirem de alicerce para a implementação de políticas públicas e de iniciativas que promovam uma verdadeira melhor idade (PERISSÉ; MARLI, 2019).

De qualquer modo, o velho como categoria social é um “estatuto da vida social moderna” (GIDDENS, 1991, p. 13). Esta varia com o passar das épocas e conforme os lugares. Certamente, a velhice só pode ser compreendida numa perspectiva de integralidade dos fatores culturais, econômicos e políticos, que permeiam, agem e modificam as vidas das pessoas; “inversamente: o sentido ou o não sentido de que se reveste a velhice no seio de uma sociedade coloca toda essa sociedade em questão, uma vez que, através dela, desvenda-se o sentido ou o não sentido de qualquer vida anterior” (BEAUVOIR, 2018, p. 17). Sendo assim, a definição da velhice transita pela heterogeneidade entre os seres humanos, longe da justaposição de haver um ser cronológico e um ser biológico, mas que, obviamente, está imbricada ao ser envelhecendo, que está em constante mudança e dialogando com o coletivo.

A experiência da humanidade alargou a sua visão quando se manifesta em oposição à imagem de um ser decrepito subjugado pela perda de informação em regressão avassaladora. O que nos conduz para a ação da Literatura na formulação ou reformulação de paradigmas visto que pode problematizar questões várias que, muitas vezes, estão silenciadas no mundo não

ficcional nosso de cada dia, no qual agimos de maneiras atônitas devido às exigências do mundo contemporâneo, porém de alguma forma essas questões se fazem presentes em nosso inconsciente coletivo. As discussões censuradas são desabafadas por meio de incursões narrativas literárias que nos tiram de antigas acomodações e nos fazem ver a vida e a nós diversamente.

Seja pela temática, seja pela estrutura dos diálogos dos sertanejos Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão, Rosalina (de *Corpo de baile*) e Riobaldo (de *Grande sertão: veredas*) também, é impossível não observar que são velhos “libertos da visão viciada do senso comum” (SECCO, 1994, p. 55) acerca da velhice. É inquestionável que eles sofrem as circunstâncias próprias do processo de envelhecimento, sem procurarem contornar os fatos reveladores dessa condição, como tingir os cabelos ou usar roupas espalhafatosas. Mesmo em instantes de solidão, “é o momento em que repensa o passado e reencontra equilíbrio cósmico capaz de fazer com que aceite os cabelos brancos como uma etapa natural da existência, de que não estão ausentes nem o amor, nem a alegria de viver” (SECCO, 1994, p. 71). As personagens velhas supracitadas são responsáveis pelos próprios destinos e nos ensinam, especialmente, “que a vida é criação e recriação daquilo que está não para o fim, e sim para um recomeço” (HENRIQUE, 2011, p. 29), como já dissera Dito a Miguilim: “— ‘Miguilim, Miguilim, vou ensinar o que agorinha eu sei, demais: é que a gente pode ficar sempre alegre, alegre, mesmo com tôda coisa ruim que acontece acontecendo’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 104).

A personagem velha Rosalina, de “A estória de Lélío e Lina”, não fica submissa a uma sociedade em que mando e poder são controlados pelos homens, ela é integrante cujo olhar não é secundarizado, nem mesmo marginalizado. O jovem Lélío apreciava “os conselhos em belas palavras que formavam o pensar por caminhos novos, e que voltavam à lembrança nas horas em que a gente precisava [...], olhando por aqueles olhos, homem destremia da banzeira da vida” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320). Tudo o que Rosalina lhe dizia livrava-o de qualquer aperto e ria de si mesmo um pouco. O trecho em questão nos mostra como as mulheres na obra de Guimarães Rosa possuem “o poder de revelar tramas, perceber o oculto, mostrar novas perspectivas ou estimular outra percepção para a vida” (ZIANI, 2008, p. 38). E o papel secundário não cabe a nenhuma delas.

Os velhos Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão, Rosalina e Riobaldo são habitantes das paragens abertas do sertão brasileiro dos Gerais. Lugar que preserva indicadores das condições de vida mais escassas, marcadas por desigualdades em seu desenvolvimento. Vemos que esses sertanejos vivem em meio a violência pela ação ou pela falta de ação do

próprio Estado, no que se refere ao desenvolvimento humano e social; além de que, nos “cuidados com a criança o adulto ‘investe’ para o futuro, mas em relação ao velho age com duplicidade e má-fé” (BOSI, E; 1994, p. 78).

3.2. Da velhice de ontem à terceira idade de hoje

O conceito de vida mudou porque o jeito que nossa mãe se arrumava eu não me arrumo hoje. As pessoas envelheciam mais cedo pela roupa, pela maneira de pensar, de viver. A gente vivia dentro das normas, você não faz ideia o que eram as normas sociais daquele tempo.

(Ecléa Bosi)²²

Como havia dito na subseção anterior, a alavancada do desenvolvimento da escrita e, sobretudo, a invenção da máquina de imprensa, por Johann Gutenberg, contribuíram para a disseminação das ideias em torno da velhice entre as civilizações antigas até a nossa contemporaneidade. As pessoas sempre detiveram em suas mentes a imagem da velhice, cujo interesse é compartilhado pela literatura médica que não mediu esforços para investigá-la, mesmo na forma inconsciente de agir e de pensar. Até o fim do século XV, os pesquisadores da temática da velhice continuavam com especulações e pouquíssimas fundamentações em experiências alusivas às causas de envelhecimento humano. Nesse período, o médico Gabrieli Zerbi se notabilizou pela organização e publicação do primeiro tratado médico completo impresso dedicado à patologia da velhice: *Gerontocomia*; apesar de não ter inventado nada, seu registro contribuiu bastante para a área das ciências médicas (BEAUVOIR, 2018).

Com o Renascimento, a medicina avança na área da anatomia moderna pelas mãos de Leonardo da Vinci com as suas representações detalhadas de rostos e dos corpos de velhos, baseadas nas autópsias feitas por ele; e as artérias e os intestinos das pessoas velhas também foram desenhados com exatidão pelo pintor. No entanto, os escritos se referiam à velhice como uma doença, por isso, havia uma maior projeção da higiene preventiva em detrimento das obras sobre o diagnóstico e a terapêutica dos idosos.

No século XVIII, o fortalecimento da burguesia, aliada ao racionalismo e ao mecanicismo, promove a criação de uma nova escola: a iatrofísica²³, quando a geriatria

²² Este trecho do terceiro capítulo “Lembranças” (*Memória e sociedade: lembranças de velho*, de Ecléa Bosi) faz parte da narrativa de vida da Professora D. Brites, paulistana dos campos de Piratininga, nascida no dia 20 de setembro de 1903.

²³ A iatrofísica era uma doutrina médica que considerava o organismo humano suscetível às leis da física e da mecânica.

começou a ser modelada. Ademais, Georg Sthal “inaugura a teoria conhecida pelo nome de vitalismo: existiria no homem um princípio vital, uma entidade, cujo enfraquecimento acarretaria a velhice, e o desaparecimento, a morte” (BEAUVOIR, 2018, p. 29). Em 1761, Giovanni Morgagni lançou um importante trabalho ao correlacionar os sintomas clínicos e as observações feitas durante a dissecação de corpos.

Conforme o homem evoluía os seus conhecimentos em diversos setores, com a área médica não seria diferente, por isso, era preciso o avanço das teorias dos quatro humores (Hipócrates) e as do calor interno (Galeno). Assim, a medicina começava a colher os frutos das pesquisas de fisiologia e se beneficiava de todas as ciências experimentais. A criação de *Salpêtrière*²⁴ foi estratégica na observação e absorção de dados clínicos sobre idosos na França e o número em população anciã o fez ser a primeira instituição geriátrica europeia, além de ser o maior asilo da época, estendendo o conhecimento da velhice humana. Enfim, no século XIX, a geriatria (sem ainda ter esse nome definido) passou a existir de fato quando Ignatz Nascher a definiu como um novo ramo da medicina, por meio de artigo publicado em 1909, no qual rejeita ser a senilidade fruto de uma autointoxicação, visão defendida por Elie Metchnikoff, e a considera como uma parte distinta da vida do ser humano.

Nesse ínterim, foram aceitas várias ideias e pesquisas para averiguar os processos de envelhecimento humano. Passaram a valorizar a dissecação de cadáveres de pessoas velhas, pensaram na involução senil dos órgãos, no aparecimento da asma apenas nos velhos, no endurecimento das artérias, na frequência do pulso e do ritmo da respiração nas pessoas idosas e na involução das glândulas sexuais. Entretanto, no final do século XIX e no início do século XX, a patologia da velhice não era mais tão interessante e nesse meio surgia a gerontologia, que se preocupava como se dava o processo de envelhecimento humano com base nos fenômenos fisiológicos, psicológicos e sociais. Assim, a “medicina moderna não pretendia mais atribuir uma causa ao envelhecimento biológico: ela o considera inerente ao processo da vida, do mesmo modo que o nascimento, o crescimento, a reprodução, [e, por fim,] a morte” (BEAUVOIR, 2018, p. 35).

Inicialmente, no século XX, observamos que enquanto “a juventude e a adolescência se constituíam no objeto de numerosas obras especializadas, a velhice não era estudada por ela mesma” (BEAUVOIR, 2018, p. 33). Nos Estados Unidos, por exemplo, chamou a atenção que

²⁴ “A *Salpêtrière* foi parte do complexo conhecido como *Hôpital Général*, idealizado por Maria de Médicis em 1611. Alocada no início de suas atividades em Galpões pertencentes ao *petit Arsenal*, construída no século XVI por Luís XIII, seu nome se refere à destinação original dos galpões como local de fabricação do salitre, *salpêtre*, um dos componentes da pólvora (BOUCHER, 1883, p. 29-30)” Cf. Eder Schmidt (2017, p. 34, grifo do autor).

o número de pessoas idosas redobrou entre 1930 e 1950, por consequência da industrialização que acarretou a concentração de um grande número desses velhos nas cidades e disso resultaram problemas graves, fato este que fomentou o desejo de estudá-los, além de um número expressivo de pesquisas em biologia, em psicologia e em sociologia que contribuíram para novos índices de pessoas interessadas a respeito dessa temática.

Beauvoir discorre como algumas sociedades tratam os seus velhos e os compara aos antropoides, considerando-os animais que se aproximam de nós. Quando esses grandes macacos ficam idosos, tornam-se frágeis perante a perda progressiva do seu símbolo de força: os dentes, que apodrecem e caem, então, veem a sua influência diminuir sobre as fêmeas e os machos jovens; de modo que para garantir a sobrevivência escolhem o isolamento por não serem mais capazes de lutar. Além disso, perdem a sua energia sexual, sentem dificuldade em se alimentar, tornando-se em presas fáceis das feras e, por fim, são incapazes de suprir suas necessidades. O velho “não é, como entre os antropoides, o indivíduo que não é mais capaz de lutar, mas aquele que não pode mais trabalhar e que se tornou uma boca inútil” (BEAUVOIR, 2018, p. 43). O maior drama da idade entre os homens não depende dos dados biológicos, o plano econômico se sobrepõe a eles também, tal qual fatores culturais intervêm.

Conforme esse contexto, o povo africano agropastoril do sul do Sudão, os *dinkas* acreditam na crença de que os velhos devem ser enterrados vivos numa festa mortuária para que não sejam extinguidos os seus semelhantes. Eles creem que essa morte simbólica traz um renascimento coletivo, um rejuvenescimento do princípio vital. Contudo, a passagem do tempo não é idealizada como prenúncio de um futuro, ela é a perpetuação da humanidade; por exemplo, na Bíblia, o mito se repete quando Noé toma o lugar de Adão e os animais da arca são substituídos pelos do Éden. Similar a isto, os xintoístas do Japão, ligados por laços de sangue, durante o advento de um novo imperador, estão sujeitos à obrigatoriedade na reconstrução de novos templos, à fixação de um novo calendário e à adoção de uma ordem diferente da anterior. Há que considerar o respeito às pessoas idosas enquanto estão lúcidas e robustas, todavia, desvencilham-se delas quando se tornam decrépitas e senis, é o caso do povo *khoisan* seminômade da África, chamados de hotentotes pelos colonizadores europeus.

Os *koriaks*, da Sibéria do Norte, viviam em condições precárias por causa dos invernos rigorosos, tendo como único recurso a criação de renas. Também matavam os velhos considerados doentes incuráveis à golpes de lança e de facadas brutais em cerimônias abertas a todos do grupo de esquimós; quando não, eram esquecidos numa banquisa ou eram trancados em iglus para morrerem de frio. A experiência das pessoas idosas denotava pouca ou nenhuma

utilidade para os *ainos* (do Japão e da Rússia) e para os *ojibwas* do Norte do Lago Winnipeg (da América do Norte, no Canadá), apenas admirando a longevidade quando fosse acompanhada de uma boa saúde conseguida pela virtude e pelo uso de certas ervas, bem como da alimentação adequada, colaboradora para a qualidade de vida. Sendo triste a condição dos *sirionos* da Bolívia, quase sempre vítimas da fome, são classificados como povos da floresta, cujo envelhecimento se inicia aos 30 anos (período no qual as forças físicas começam a decrescer, efeito direto das condições difíceis de sobrevivência na região).

Os habitantes africanos da parte superior do Gabão, os *fangs*, tratam as mulheres como mero instrumentos de reprodução e de produção e as declinam quando não podem mais gerar filhos. Quanto aos homens, estes são afastados da vida pública e adentram na vida marginal, sendo ainda, destituídos de apreços alheios. Os *tongas* (da costa Leste da África do Sul) veem as mulheres como sustentáculo, pois, elas que trabalham principalmente; em virtude disso, é aceito o casamento de um homem com várias delas. Assim que os *tongas* do grupo masculino envelhecem e ficam viúvos são abandonados à própria sorte; quando não, os filhos aceitam-no, o que acontece raramente.

Além desses povos citados acima, a francesa Simone de Beauvoir faz referência aos habitantes da costa da Terra do Fogo (dividida entre Chile e Argentina), o povo *yahgan*, que cultiva o amor e o respeito aos pais até a velhice deles, sendo um grande exemplo para posteridade. São ainda orientados pela crença de um deus supremo e no poder dos xamãs, responsáveis em manter sempre a pesca próspera. Portanto, as pessoas idosas são as “que transmitem e fazem respeitar a lei não escrita. Dão bom exemplo, educam e, se necessário, punem aqueles que se comportam mal” (BEAUVOIR, 2018, p. 82).

Já entre a nossa comunidade indígena, em sua grande maioria, os idosos são figuras essenciais por serem um arquivo vivo na perpetuação e na transmissão de cultura, como é o caso dos *tembé*, moradores da Terra Indígena Alto Rio Guamá (localizada no sudoeste do estado brasileiro do Pará). Embora saibamos que muito ainda se precisa fazer pelas etnias indígenas no Brasil, a elaboração do Estatuto dos Povos Indígenas (2009) é um caminho para futuras discussões a respeito do papel a ser desempenhado pelas populações indígenas na sociedade atual.

Além dos indígenas brasileiros, há outra comunidade que se destaca pelas suas manifestações artísticas: a arte do couro e de montar, a música de viola, os contos de cordel. O boiadeiro sertanejo, famoso pelo seu aboio — canção dolente dos vaqueiros tocando gado pelos sertões adentro — surgiu no cenário histórico brasileiro do século XVII, época em que o

ambiente cultural era de decadência por efeito do declínio de Portugal no comércio internacional da cana. Aos poucos, o universo do vaqueiro do sertão passou a receber a atenção da sociedade em nosso país, quando a ideia de brasilidade (discutida na Semana de Arte Moderna, no ano de 1922), de um modo geral, ganhou importância no final do século XIX e início do século XX (DIEGUEZ, 2008, p. 47-49).

Dessa forma, longe das áreas litorâneas, formou-se um tipo particular de população, “marcado por sua especialização ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos” (RIBEIRO, D., 1995, p. 340); bem como na dieta, na culinária, na maneira singular de ver o mundo e na lida diária, intimamente, ligada a uma religiosidade propensa ao messianismo: o Brasil sertanejo. Lugar este que continua a sofrer com indicadores das condições de vida mais escassos, marcado por desigualdades sociais e econômicas em seu desenvolvimento, porque não faltam situações pontuais como a seca, o cangaço, o êxodo, a pobreza, a desigualdade social e a fome enfrentadas pelo homem do sertão.

Embora tenha sido um personagem utilíssimo na ação dinâmica do pastoreio nos sertões brasileiros e no enriquecimento de grandes proprietários, com a promessa de também virar dono de terra e de gado, hoje, o vaqueiro idoso quando consegue receber uma aposentadoria como trabalhador rural busca complementá-la, atuando em alguns serviços informais no campo (realidade entre os idosos que não têm ou não completaram a instrução educacional em sua maioria). Outra situação observada por Renan Pereira (2017), é que o vaqueiro da lida com o gado vai dando lugar aos vaqueiros de vaquejadas. A profissão de peão da vaquejada foi regulamentada no território nacional pela Lei n. 10.220, de 11 de abril de 2001²⁵, que considera atleta profissional o peão de rodeio. Esta vaquejada moderna movimentou a economia local por meio da realização de eventos de grande porte, gerando empregos aos moldes do mercado econômico mundial de empreendedorismo da agropecuária.

“O vaqueiro é também o elemento sobre o qual se investem recursos materiais e simbólicos e, não menos, é o que passa a ser visto também como objeto de exploração imagética e econômica” (PEREIRA, 2017, p. 259-260); as pequenas festas de quermesses acompanhadas das vaquejadas simples deram lugar a eventos gigantescos. O vaqueiro sertanejo, o antigo boiadeiro, descrito por Maria Doca (1956) e Darcy Ribeiro (1995) vai ficando cada vez mais rasteiro, como a vegetação da caatinga, tragada, aos poucos, por essa nova configuração cultural

²⁵ Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/LEIS_2001/L10220.htm>. Acesso em: 24 ago. 2019.

e econômica, na qual impera a lei do mais forte, em que o velho não deve se preocupar apenas com a natureza, mas com o bicho homem mercado.

A respeito do destino dos velhos nas sociedades, exemplificados anteriormente (*aino, dinka, fang, khoisan, koriak, ojibwa, siriono, tembé, tonga, yahgan, boiadeiro sertanejo*), observamos que se dá seguindo as necessidades e os interesses da coletividade. Invariavelmente, eles estão sujeitos à decisão de qual destino serão submetidos, podendo ser: matá-los, deixá-los morrer, conceder-lhes um mínimo vital, assegurar-lhes um fim confortável, marginalizá-los ou honrá-los e cumulá-los de atenções.

Simone de Beauvoir (2018) descreve a velhice nas sociedades históricas tendo como referências para as produções literárias e conclui ser uma empreitada nada fácil estudar a condição dos velhos por meio das diversas épocas. Assim como a autora, concordo que a etnologia e a biologia ratificam que a contribuição dos idosos é sem dúvida positiva para o bem coletivo, porque a memória e a experiência deles são fontes infinitas de onde jorram a essência da cultura, em que passado e presente se entrelaçam, não podendo ser o antes e o agora limites um do outro, e sim alargamento de horizontes futuros.

É importante ressaltar que para a intelectual francesa, a ideia da velhice foi possível ser desvendada no seio das classes privilegiadas, por isso, declarou se “o problema da velhice é uma questão de poder, esta questão não se coloca senão no interior das classes dominantes” (BEAUVOIR, 2018, p. 123). O número de pessoas velhas pobres era pouco, os trabalhadores morriam mais jovens (nos campos e nas cidades) no período da Idade Média, aproximando-se do século XVIII. A longevidade só era possível entre os privilegiados que exploravam os pobres até ao máximo de suas forças e depois os abandonavam, deixando-os de mãos vazias, sem condições materiais e nenhuma perspectiva de sobrevivência.

Os que sobreviviam dependiam de uma família geralmente pobre demais para sustentá-los; recorriam à caridade pública, à caridade dos castelos e conventos [...]; sua sorte foi particularmente dura [quando] o capitalismo nasceu na Inglaterra puritana, e no século XIX, durante a Revolução Industrial. A sociedade não os explorou diretamente, na medida em que eles não tinham mais força de trabalho para vender, mas nem por isso foram menos vítimas da exploração. [...] Inúteis, incômodos, o destino deles assemelhava-se ao que lhes era reservado nas sociedades primitivas. Esse destino dependia essencialmente da família. Por afeição, ou por preocupação com a opinião das pessoas, algumas famílias manifestavam solicitude com relação aos velhos, ou, pelo menos, tratavam-nos corretamente. Mas quase sempre eles eram negligenciados, abandonados num asilo, expulsos, e até mesmo assassinados clandestinamente (BEAUVOIR, 2018, p. 291).

De acordo com Beauvoir, em *A velhice*, nunca se fez menção aos “velhos pobres” até

o século XIX na história. Porém, em Marco Túlio Cícero há referência a Ênio na passagem: “Quanto a mim, aos sessenta e cinco anos defendi, com voz forte e a plenos pulmões, a lei Voconia, enquanto Ênio, aos setenta [...], suportava tão bem a pobreza e a velhice, esses dois fardos reputados os mais pesados, que quase dava a impressão de se alegrar com elas” (CÍCERO, 2011, p. 8).

No ano de 2.500 a.C., depararam-se com um antigo artefato egípcio, o primeiro texto que expôs um quadro sombrio da velhice, escrito pelo filósofo e poeta Ptah-hotep, sobre o qual discorre: “Como é penoso o fim de um velho! Ele se enfraquece a cada dia; [...] seu coração não tem mais repouso; sua boca torna-se silenciosa e não fala mais. [...]. A velhice é o pior dos infortúnios que pode afligir um homem. [...]” (BEAUVOIR, 2018, p. 128). Além de descrever um retrato cruel, revelando em seus versos os preconceitos, a discriminação e a ideia de isolamento às pessoas velhas, Ptah-hotep expõe que “o receio de envelhecer se manifesta quando as civilizações se estruturam sob o signo do poder” (SECCO, 1994, p. 13). Iremos observar que essa problemática desencadeia uma sociedade dividida e hierarquizada em que juventude e velhice caminham em direções opostas.

Por exemplo, nas mitologias gregas, vimos que a maior parte das narrativas tratam da velhice no âmbito do conflito das gerações que, “segundo Hesíodo, antes de tudo foi Caos, depois Geia e Eros” (BEAUVOIR, 2018, p. 133). Essa ideia inspirou relatos de que os antigos deuses, quando ficam velhos, tornam-se cada vez mais perversos, intoleráveis, com aspectos de hostilidade tirânica, gerando determinadas revoltas para os destronar. Os deuses que reinam no mundo são quase todos jovens, com algumas exceções: Caronte (o barqueiro dos Infernos), que os gregos pintavam como um velho hediondo e algumas divindades marinhas: Nereu, o “velho do mar”, filho de Pontos e de Geia; seu irmão, Fórcis, “velho que domina as ondas”, há também as “Greias, megeras horríveis que, juntas, possuíam apenas um dente e um olho que passavam de uma à outra” (BEAUVOIR, 2018, p. 134).

Sob uma visão otimista, Homero (2015) direciona a velhice ao estado de sabedoria, e a vemos encarnada na figura de Nestor, tido como conselheiro supremo cujo tempo lhe confere a experiência necessária e a exatidão nas palavras. O comediógrafo Menandro não só popularizava o personagem do velho ridículo e insuportável, mas engendrava um outro lado da moeda, o de que a idade avançada era acompanhada, também, de sabedoria e de bondade: “Velhice, tu que és a inimiga do gênero humano, és tu que devastas toda a beleza das formas, tu transformas o esplendor dos membros em peso e a rapidez em lentidão. [...] E, no entanto, todos nós almejamos alcançar-te, e nos esforçamos para ir ter contigo” (MENANDRO apud

BEAUVOIR, 2018, p. 149). Por outro lado, Platão e Aristóteles refletem sobre a velhice de modos diferentes.

As especulações filosóficas de Platão restringem-se apenas às suas escolhas políticas e que a Pólis só será bem governada pelos homens que saem das cavernas e, sobretudo, acredita que os velhos são os melhores para governar, pelo fato de estarem desapegados do vigor sexual, por isso serenos e harmônicos, mais próximos da espiritualidade. Sobre isso, ele explica: “É bom saber que quanto mais me abandonam os prazeres do corpo, tanto mais sinto crescer a necessidade de conversar e a alegria que estes colóquios proporcionam. Dispõe as coisas de modo que possas vir mais vezes, para conversar com os rapazes” (PLATÃO, 2000, p. 50). Assim, o diálogo socrático, do autor de *A república*, fornece-nos a tese de que a velhice origina paz e liberdade.

No entanto, Aristóteles confia na ideia de que o homem só existe mediante a união do corpo e da alma. “Para o velho, a beleza consiste em ter um corpo suficientemente forte para dar conta dos trabalhos necessários e estar livre do sofrimento, escapando das enfermidades devastadoras da velhice” (ARISTÓTELES, 2019, p. 57). Esse filósofo é um dos introdutores que inaugura a concepção de pessimismo e de melancolia sobre os velhos, recebendo apoio de outros pensadores e historiadores por longos séculos. Aristóteles defendeu com afinco a retirada dos velhos do poder por entendê-los como indivíduos enfraquecidos, participando, assim, para a derrocada da gerontocracia entre os gregos. Já, Roma ascendia-se sob o domínio do conservadorismo por meio do “páter-famílias” (BEAUVOIR, 2018, p. 156), no qual quem possuía o poder decisório era sempre o patriarca, na figura masculina, até o fim da vida.

A respeito disso, em *Os menecmos*, Plauto (1947) destacou o comportamento dos jovens que impacientavam com a limitação de poder opinar acerca dos negócios da família e de seu próprio destino que, em virtude da destituição da república romana, tornou-se visível, levando em conta a queda do sistema oligárquico. Os poderes dos velhos diminuíram consideravelmente e na época em que foi escrito tal exemplar os nobres e os ricos não confiavam em mais nada, a não ser apenas em seus prazeres e ambições; posto que assumiam uma falsa máscara de respeito aos valores morais em público.

É nessa perspectiva que se deve ler *Saber envelhecer e amizade*, em que Marco Túlio Cícero (2011) “[aos] 63 anos, senador, [...] compõe uma defesa da velhice para provar que a autoridade do Senado, há muito abalada, deve ser reforçada” (BEAUVOIR, 2018, p. 163). Ele deu vida à figura exponencial chamada de Marco Catão, um velho de oitenta anos em plena posse de suas faculdades que dialoga com dois amigos Lélcio e Cipião. A criação dessa

personagem tinha a finalidade de desfazer a má reputação e os preconceitos ante os velhos e de reafirmar a opinião de que a volúpia dos jovens é responsável por torpezas e de arruinar os estados, sendo os velhos estimados como os defensores e restauradores do governo, por isso considerava fundamental a convivência entre a juventude e as pessoas velhas.

Na Bíblia (2009), os autores procuravam cultivar a nostalgia do passado e projetar antigos valores, os quais deveriam ser reconhecidos por seus contemporâneos, tendo em vista serem os velhos os eleitos e os porta-vozes de Deus, cuja longevidade era apreendida como a real recompensa, a virtude: “Assim vocês e os seus descendentes viverão muitos anos na terra que o Senhor Deus jurou dar aos nossos antepassados. Enquanto o mundo existir, vocês viverão naquela terra” (Deuteronômio, 11:21); nela, podemos achar muitas alusões aos varões velhos sábios e entendidos da Palestina que, enquanto guardavam algum vigor físico e moral, eram o real governante da família.

Há uma referência atípica aos velhos, na Sagrada Escritura, que foge à idade avançada à virtude. Trata-se da história de Suzana e de dois velhos juízes, os quais acusam-na de adúltera, porém, é descoberta a verdade e os acusadores são mortos pela lei mosaica: “Ardemos de amor por ti. Aceita e entrega-te a nós”; “Não! Prefiro cair, sem culpa alguma [...] do que pecar contra o Senhor”; [...] “Toda a multidão revoltou-se então contra os dois anciões os quais, por suas próprias declarações, Daniel provou terem dado falso o testemunho” (Daniel, 13: 20, 23, 61)²⁶. Esta história é um exemplo de que os mais velhos além de abusarem das riquezas, sentiam uma autoconfiança em relação às altas funções que exerciam e ao respeito de que eram cercados.

Encaminhando-se para o período medieval, divisamos que a invasão dos bárbaros e o triunfo do cristianismo marcam o fim do mundo antigo. Entre os bárbaros era pouco comum a solidariedade familiar e, inicialmente, no século IV, a criação dos asilos e dos hospitais — cada qual com fins distintos — foi uma contribuição positiva da igreja medieval, já que passou a ser um dever dar esmola aos órfãos e aos doentes. Com certeza, a população velha deve “ter se beneficiado dessas caridades, mas nunca são mencionados explicitamente” (BEAUVOIR, 2018, p. 174). Os fatos históricos comprovam que as sociedades da alta Idade Média viviam bem mais pelo acaso das armas do que por instituições estáveis e a administração do feudo exigia a capacidade de defesa por meio da espada e do uso da força física humana, em especial de um homem jovem.

Em *A solidão dos moribundos*, seguido de *envelhecer e morrer* (2001), Norbert Elias expõe um quadro de “[m]ultidões de mendigos e aleijados [como] característica normal da

²⁶ Disponível em: <<https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/daniel/13/>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

paisagem medieval. As pessoas eram capazes tanto de grande gentileza quanto de crueldade bárbara, júbilo pelo tormento dos outros e total indiferença em relação a seus sofrimentos” (ELIAS, 2001, p. 22). O autor descreve que a tão desejada “salvação” estaria garantida se as igrejas mais os mosteiros fossem sustentados pelos príncipes e fiéis pobres se resguardassem na reza e no arrependimento. Este cenário advém de um medo constante de ser punido e condenado ao inferno eterno após a morte, cuja aflição afetava sobremaneira ricos e pobres.

Para Anthony Giddens, “a invenção do inferno e da danação como destino do incréu no além-mundo foi ‘real’” (GIDDENS, 1991, p. 147), ideias expressadas desde os tempos medievais — em nossa contemporaneidade, as ocasiões são adversas a maioria dos perigos catastróficos que nos ameaçam hoje (Covid-19, p. ex.). Na Idade Média, todos estavam convencidos de que, por causa do pecado original, o destino das pessoas ligava-se ao de uma infelicidade duradoura. “Penetrados desta ideia desencorajadora, os homens que dirigiam a sociedade limitavam-se a governar no dia a dia, sem visualizar nenhum futuro político preciso” (BEAUVOIR, 2018, p. 192). Nas sociedades pré-modernas, a *cosmologia religiosa* (GIDDENS, 1991), de forma conveniente e confortável, fornecia apoio providencial devido às suas interpretações morais, das práticas da vida social, íntima e do mundo natural. As crenças religiosas projetam nas pessoas um sentimento de confiança, de “fidedignidade na vivência de eventos e situações e formam uma estrutura em termos da qual eles podem ser explicados e respondidos” (GIDDENS, 1991, p. 116).

Ao principiar o século XIII, especialmente o século XIV, a vida urbana renasce aos poucos e as propriedades feudais fundam-se em contratos, e não mais pela força física, o que para as classes abastadas modificam, de maneira considerável, a condição dos velhos que, por meio da acumulação das riquezas, tornam-se poderosos novamente. A nossa história confirma que o aperfeiçoamento da tecnologia, principalmente aquele vinculado à economia urbana, deu condições para uma expansão maior do comércio europeu, como também para a aquisição de imunidades contra as doenças, possibilitando, assim, um crescimento demográfico. Não obstante a população europeia cresce e rejuvenesce, graças a uma melhor captação de recursos médicos quanto à higiene e à profilaxia de doenças no século XVIII, a ação para se ter o controle “das grandes epidemias fatais é apenas um dos muitos exemplos de como a expansão do conhecimento congruente com a realidade desempenhou um papel na mudança dos sentimentos e comportamentos humanos” (ELIAS, 2001, p. 88) ao longo do desenvolvimento da humanidade.

Nesse sentido, considera-se que o “destino dos idosos depende em grande parte de suas

capacidades, do prestígio e das riquezas que essas capacidades lhes proporcionaram; o dos privilegiados difere do destino do homem comum” (BEAUVOIR, 2018, p. 116), tendo em vista que este último se agrega a uma classe inferior explorada pelos patrões, pela força de trabalho, que sofre a miséria e sua pobreza os impede de obter o necessário à sua existência.

Em *Memória e sociedade: lembranças de velhos* (1994), Ecléa Bosi elucida a postura preconceituosa da sociedade em relação às pessoas velhas, que não deixam de ser peças-chaves para o desenvolvimento e crescimento do Brasil. Segundo a autora, a sociedade rejeita o velho, deixando-o para trás na representação dominante da sociedade especialmente quando perde “a força de trabalho ele já não é produtor nem reproduzidor” (BOSI, E., 1994, p. 77), provocando nele a sensação de total esvaziamento social. Para tanto, não esqueçamos que o avanço do capitalismo fez nascer um contingente de seres humanos que são explorados em habilidades que se exige qualidades de inteligência, de experiência e de energia mental e física em nossos dias atuais.

À medida que damos à mercadoria um valor primado bem mais que a pessoa em si, somos conduzidos a atitude de desvalorização quanto à idade avançada justaposta à evocação da “racionalização, que exige cadências cada vez mais rápidas, [que] elimina da indústria os velhos operários” (BOSI, E., 1994, p. 78). Embora a professora Bosi tenha defendido seus conceitos entre o final dos anos de 1970 e início da década de 1980, o taylorismo vigora no meio empresarial somando-se às horas extras “benditas”, que, para ela, os gestores a frente dos pleitos e das decisões em serviços de saúde e em benefícios previdenciários deveriam ver com cautela, em razão de ser uma das principais causas da morte precoce dos trabalhadores.

Naturalmente, com as mudanças do modo de tratamento entre as pessoas, em virtude do estabelecimento da modernidade, o modo de vida da ordem social sofreu bruscas transformações. Quero dizer que: “Toda ação social ocorre no tempo e no espaço, mas as maneiras pelas quais tempo e espaço se organizam através da ação social são diferentes nas sociedades modernas e nas sociedades tradicionais” (GIDDENS, 2000, p. 16). O urbanismo moderno contribuiu de tal modo na mudança das relações entre as pessoas que antes as preocupações destas e dos governos eram de ordens circunstanciais. Hoje, surgem novas preocupações que são sobrepostas às antigas, que pesam em nossas rotinas o consumismo exacerbado, a ansiedade pela informação, a exaltação da estética e vigor corporal e a promessa da juventude eterna, gerando a incidência de um desgaste tensional à esterilidade da velhice, em que o velho não tem lugar caso não venha se agregar a determinados conceitos e valores.

A biografia do desenvolvimento do ser humano confirma a impossibilidade do homem

ser monolítico, fato que gera insegurança quando se envelhece, porque homens e mulheres passam a sentir um desconforto por se acharem necessariamente atrasados perante determinadas descobertas que se multiplicam, das quais várias ciências enriquecem em conformidade com as díspares áreas do globo, postas em interconexão virtualmente. A respeito desse comportamento social, o britânico Giddens trata do dinamismo das organizações modernas, “capazes de conectar o local e o global de formas que seriam impensáveis em sociedades mais tradicionais, e, assim fazendo, afetam rotineiramente a vida de milhões de pessoas” (GIDDENS, 1991, p. 30). Ordinariamente, a humanidade está sendo tragada por uma espécie de tsunami avassaladora, nomeada de sociedade da informação, de conhecimento, de tecnologia, de robotização, de mundo extra-humano on-line, na qual as relações se dão de forma cibernética, na maioria das vezes. Nessa velocidade de informações, está o velho submerso em uma realidade imperiosa da era digital, devendo lidar com o que há de transdisciplinar em nossas vidas: o biológico, o econômico e o sociocultural, inerentes a cada um de nós.

Ecléa Bosi enfatiza um adjetivo negativo na sociedade industrial, o fato dela ser maléfica para a velhice, posto que além de desvalorizar o operário, desqualifica-o nas funções rotineiras; nesse bojo, inclui também todo trabalhador brasileiro: dentista, doméstica, esportista, jornalista, médico, professor, entre outros, em decorrência das atividades serem substituídas, aos poucos, pela robotização, obrigando a população idosa a estar atenta para as novas relações de classe e de poder. No entanto, a escritora paulistana vai ao encontro de Beauvoir (2018) ao reafirmar o discurso de que o velho é roubado quando o mesmo se acha enfraquecido em suas forças de trabalho, ainda mais havendo a falha de comunicação com o mundo.

A característica da relação do adulto com o velho é a falta de reciprocidade que pode se traduzir numa tolerância sem o calor da sinceridade. Não se discute com o velho, não se confrontam opiniões com as dele, negando-lhe a oportunidade de desenvolver o que só se permite aos amigos: a alteridade, a contradição, o afrontamento e mesmo o conflito. Quantas relações humanas são pobres e banais porque deixamos que o outro se expresse de modo repetitivo e porque nos desviamos das áreas de atrito, dos pontos vitais, de tudo o que em nosso confronto pudesse causar o crescimento e a dor! Se a tolerância com os velhos é entendida assim, como uma abdicação do diálogo, melhor seria dar-lhe o nome de banimento ou discriminação (BOSI, E., 1994, p. 78).

À guisa de observação, a teoria e a prática acerca do velho nunca foram equalizadas. Realmente há uma diversidade de tratamentos em torno da velhice, ora ria-se “da velhice na intimidade, ao mesmo tempo que se cumprem os deveres com relação a ela” (BEAUVOIR, 2018, p. 116). Vivemos em duas realidades conflitantes em torno da imagem da velhice em

nossa sociedade: a tradicional, a do velho inativo, e a nova, mais atrelada à ideia da pessoa velha dinâmica e proativa. Tal concepção positiva da senescência vem ganhando espaço em função de ser associada ao paradigma de velhice não como um fim, mas como uma etapa da vida a ser entendida, a melhor idade: a terceira idade. É uma nova categorização oposta ao tratamento antigo fornecido aos velhos, que está agora ambientada entre a idade adulta e a maturidade do homem e da mulher, isto é, a velhice propriamente dita ou como foi denominada de *crown of life* por Laslett (1991, p. 78).

O historiador inglês Peter Laslett (1991) notabilizou-se como sendo um dos primeiros pesquisadores sobre o envelhecimento ao propor uma nova ideia relativa à terceira idade, como sendo um tempo de satisfação e realização pessoais. Ele fez um estudo consciencioso ao atentar para os melhoramentos nas sociedades contemporâneas, os quais ultrapassam os requisitos demográficos e econômicos necessários, como boa nutrição, condições seguras de trabalho, distribuição generalizada e comparativamente equitativa de recursos entre a população em geral, serviços sociais eficientes, e participação de médicos proeminentes, e seguros.

A terceira idade passa a ser então uma reinvenção da velhice e de suas características estereotipadas, que compõem sua identidade, não prenotada como última etapa da vida humana, mas em consonância com a que está unida à infância, à adolescência e à idade adulta na composição do curso da vida contemporânea na qual convivemos. A pesquisadora do Instituto de Pesquisas Econômicas Aplicadas, Ana Camarano, fala-nos da necessidade de considerar as especificidades dentro da ampla faixa etária em que se inclui o idoso, como é o caso daqueles que estão beirando os oitenta anos, podendo merecer dos órgãos institucionais da sociedade outro estatuto e novas medidas, os chamados *superidosos*. Isto, para ela, significa uma realidade da qual não se abstém o ponto de vista de que a “velhice ficou velha, mas não morreu. Você tem as fragilidades que são típicas da idade, mas cada vez mais tarde” (PERISSÉ; MARLI, 2019, p. 24).

Visivelmente, a expressiva queda das taxas de mortalidade e das taxas de natalidade obrigou a sociedade a pensar não apenas sobre o envelhecimento, como também a enxergar as suas imbricações no âmbito atual do mundo por meio da observação das próprias práticas cotidianas e nas reflexões que os velhos fazem a respeito de suas experiências pessoais e projetos almejados. Fatos que favoreceram o surgimento, seguido do crescimento, de ações para o futuro da população de idosos em que estes últimos poderão vir a ter qualidade de vida e direitos garantidos em questões cruciais como saúde, trabalho, assistência social, educação, cultura, esporte, habitação e meios de transportes.

Para termos uma ideia clara, aproximadamente daqui a vinte e um anos (ano de 2043), a população idosa brasileira crescerá e um quarto (1/4) dos habitantes terão mais de 60 anos, enquanto a proporção de jovens até 14 anos será de apenas 16,3%. Nesse período, o número de idosos ainda ultrapassará o número de nascimentos no solo brasileiro. Em 2047, isso será comprovado quando a população parar de crescer, contribuindo para o processo de envelhecimento populacional (quando os grupos mais velhos ficam numa proporção maior comparados aos grupos mais jovens da população). Em outras palavras, a relação entre a porcentagem de idosos e de jovens é chamada de “índice de envelhecimento”, que deve aumentar de 43,19%, em 2018, para 173,47%, em 2060, por exemplo, quem nasceu em 2017 pode chegar, em média, 76 anos de vida e quem nascer em 2060 poderá chegar a 81 anos no Brasil (PERISSÉ; MARLI, 2019)²⁷.

Voltando à pesquisa de Ecléa Bosi (1994), que entrevistou um grupo de trabalhadores idosos que nunca tiveram possibilidades favoráveis para aprimorar os estudos, podemos encontrar, partindo destes, circunstâncias semelhantes entre os que estão ainda no mercado de trabalho atualmente, como os que possuem baixos níveis de escolaridade, portanto, que não vivem em boas condições, carecendo equilibrar a aposentadoria e o trabalho informal para complementar a renda familiar; por isso o investimento em recursos favoráveis para a melhoria e ampliação da educação torna-se cada vez mais importante.

Os estudos demográficos confirmam que os trabalhadores idosos vêm de uma época em que estudar era privilégio de uma elite, o que não destoa muito de nossa realidade atual no país. A professora de demografia da Universidade Federal de Minas Gerais, Simone Wajnman, alega que no mercado de trabalho brasileiro “quem tem mais chance de continuar trabalhando nas idades mais elevadas são aquelas pessoas que têm mais escolaridade, que exercem ocupações que não dependem de força física” (PERISSÉ; MARLI, 2019, p. 24).

Isso confirma as argumentações de Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981), quando se pronunciaram há 41 anos acerca dos indicadores de envelhecimento da população, que iriam suscitar o imperativo de novos problemas para o homem no final do século XX e início do século XXI. Nesse sentido, era impreterível a consideração de alternativas para a população idosa, que envolveria perspectivas. Por exemplo: mais esperança de vida, melhores funções e capacidades cognitivas e educação de qualidade a fim de que os velhos possam contribuir com suas aptidões junto à sociedade.

²⁷ Disponível em: <<https://censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 24 ago. 2019. O Portal do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística fornece maiores informações sobre a projeção da população do Brasil, logo, os dados registrados deste site foram pesquisados antes do período da pandemia ocasionada pelo Coronavírus (COVID-19).

“É possível pensar na outra face da moeda: a extraordinária produtividade dos velhos. Dizem os pesquisadores que ela é capaz de compensar amplamente sua maior gravitação no problema da economia” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 14), em especial em áreas-chave administrativas, intelectuais e de chefia. Há que se pensar ainda a adaptação tributária pela qual o Brasil tem passado para acompanhar a celeridade das mudanças sociais e como deverá se preparar, do ponto de vista de seguridade social, para os próximos anos.

De qualquer modo, entendo a terceira idade de hoje como caminhos para uma melhor idade, com mais dignidade e vida atraente como parte integrante de discussões e de mudanças socioculturais, sem que haja um confinamento inferior do velho. E não seria diferente, pois, quando inexistente uma movimentação da sociedade voltada às questões do envelhecimento humano, a mudança empurra o velho “para a margem, [cuja] lembrança de tempos melhores se converte num sucedâneo da vida. E a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento” (BOSI, E., 1994, p. 82). O não aproveitamento do homem velho é “uma perda e um empobrecimento para todos. Então, a velhice desgostada, ao retrair suas mãos cheias de dons, torna-se uma ferida no grupo” (BOSI, E., 1994, p. 83).

Inicialmente, Peter Laslett (1991) foi criticado em sua teoria geral da Terceira Idade, devido contrariar a percepção generalizada de que a idade adulta é aquela em que as pessoas alcançam sua plenitude. Contudo, para ele, a emergência dos terceiros idosos se aproxima da pergunta que havia sido feita à Simone de Beauvoir (2018), a respeito de qual seria a postura coerente de uma sociedade para que o homem e a mulher deveriam ser tratados em sua velhice, obedecendo suas características individuais. “A resposta é simples: seria preciso que ele [e ela fossem] sempre tratado[s] como homem e [como mulher]” (BEAUVOIR, 2018, p. 748).

Contrariando esse cenário de “normalidade” da imagem melancólica sobre a velhice, em que parece ser impossível vivê-la, encontramos nos textos da escritora Lya Luft (2011) a negação disso. Ela apresenta palavras positivas e assevera-nos ser uma fase da vida humana “agregadora e bem-humorada, interessante porque interessada. A passagem do tempo não precisa deteriorar, mas pode expandir e refinar” (LUFT, 2011, p. 77). Por isso, não pode admitir que em vez de ser aproveitada, achamos a velhice “uma condenação da qual se deve fugir a qualquer custo — até mesmo nos mutilando ou escondendo” (LUFT, 2011, p. 77).

Para Lya Luft, a perspectiva da velhice é completamente adversa a que foi propagada pela Grécia antiga, e que serviu de herança para muitos literários, como a famigerada obra *Diálogos dos mortos* (1996). Nesta, Luciano de Samósata (natural da Síria, pertencente ao século II depois de Cristo) imaginou uma discussão acalorada entre os poetas Terpsíon e Plutão

acerca de um velho rico, o qual não conseguia usufruir mais sua riqueza para o prazer, “a quem só restam três dentes, que enxerga com dificuldade, se escora em quatro criados, cheio de ranho no nariz e de remela nos olhos, que não sente mais prazer algum — um túmulo ambulante ridicularizado pelos jovens!” (SAMÓсата, 1996, p. 69).

Essa discussão entre Terpsión e Plutão, descrita por Samósata, nos direciona para as quatro razões — o afastamento ou isolamento da vida ativa, a perda do vigor físico, a privação dos melhores prazeres e a proximidade da morte — levantadas por Cícero (2011) em *Saber envelhecer e a amizade*, em que tece diálogos que nos possibilitam descampar a ideia de acharmos a velhice detestável.

Os que negam à velhice a capacidade de tomar parte dos assuntos públicos não provam nada, portanto. É como se dissessem que, num barco, o piloto repousa, tranquilamente sentado na popa, apoiado ao timão, enquanto os outros escalam os mastros, se ocupam sobre o convés ou esvaziam a latrina. Em verdade, se a velhice não está incumbida das mesmas tarefas que a juventude, seguramente ela faz mais e melhor. Não são nem a força, nem a agilidade física, nem a rapidez que autorizam as grandes façanhas; são outras qualidades, como a sabedoria, a clarividência, o discernimento. Qualidades das quais a velhice não só não está privada, mas, ao contrário, pode muito especialmente se valer (CÍCERO, 2011, p. 9).

Com base nas palavras de Cícero, o homem velho é, antes de qualquer coisa, um produto dos valores que foi adotando ao longo da vida e de suas ações. Assim, na obra *Grande sertão: veredas* (1956b), observamos que essas qualidades, descritas anteriormente por Túlio Cícero, estão contidas nas falas de Riobaldo, que se sobressaem as da força física tão valiosa aos jovens. Riobaldo é um vivente de avatares, conforme às etapas de sua vida e em face de sua velhice, encontra-se casado (com Otacília), está assentado na vida, é proprietário de terras com muitos agregados e dependentes (se necessitasse também seriam seus homens em armas), vale-se da sabedoria, da clarividência e do discernimento:

Somenos, não ache que religião afraca. Senhor ache o contrário. Visível que, aquêles outros tempos, eu pintava — crê que o caroá levanta a flôr. Eh, bom meu pasto... Mocidade. Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir. Também, eu desse de pensar em vago em tanto, perdia minha mão-de-homem para o manejo quente, no meio de todos. Mas, hoje, que raciocinei, e penso a oito, não nem por isso não dou por baixa minha competência, num fôgo-e-ferro. A ver (ROSA, 1956b, p. 25).

O pessimismo, que imputou à velhice fraquezas, medos, sentimentos de solidão, de incapacidade, de inutilidade etc. está presente nas obras de Guimarães Rosa, mas com o propósito de contravir com essa ideia. Em “Luas-de-mel”, décimo quinto conto do volume *Primeiras estórias* (1962), o autor mineiro dá vida a um casal de velhos (o coronel Joaquim

Norberto e sua Sa-Maria Andreza) que é seduzido pelo clima da organização da festa de casamento entre Badualdo e a linda Moça (o Noivo e a Noiva) na fazenda Santa-Cruz-da-Onça, reacendendo, aos poucos, em suas intimidades a chama do amor, da libido, do prazer sexual revivido: “Eu, feliz, olhei minha Sa-Maria Andreza; fogo de amor, verbigrácia. Mão na mão, eu lhe dizendo — na outra o rifle empunhado —: — *‘Vamos dormir abraçados...’* As coisas que estão para a aurora, são antes à noite confiadas” (ROSA, 1962, p. 111, grifo do autor). Embora a narrativa “Luas-de-mel” não seja meu objeto de estudo selecionado, os diálogos do casal nos auxiliam a desfazer a ideia nociva de que a menopausa torna a mulher frígida (BEAUVOIR, 2019²⁸ e BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981²⁹).

Não é incomum que em nossas mentes a nova imagem do velho e da velha que temos ainda é fruto da industrialização e sendo uma categoria social deve ser vista e ampliada para muitos campos de discussão, como é o caso da literatura. Nessa conjuntura, no célebre texto “O direito à literatura”, Antonio Candido nos coloca a par de que a “literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CANDIDO, 2011, p. 177), apesar de não ter problematizado em seus escritos a temática da velhice.

O autor de *Vários escritos* (2011), Antonio Candido, averso ao estado de mansuetude em que tudo aceita sem contestar, antes crê na possibilidade de que, pela curiosidade, homem e mulher venham a ter atitudes de buscar, investigar, observar e se inteirar dos porquês; chamando-nos a atenção para a atividade “indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante” (CANDIDO, 2011, p. 177-178).

O entendimento da consolidação de novos paradigmas a respeito da temática da velhice e de que ao velho não cabe mais a postura de silêncio, isolamento e passado tem ganhado amplitude na sociedade contemporânea (mesmo que ainda seja inexpressiva); tendo em vista a presteza de se discutir a quarta idade também. Por fim, certamente, acredito que a

²⁸ Veja-se em “Da maturidade à velhice”: “Todo período da vida feminina é calmo e monótono: mas as passagens de um período para outro são de uma perigosa brutalidade; evidenciam-se através de crises muito mais decisivas do que o homem: puberdade, iniciação sexual, menopausa. Enquanto ele envelhece de maneira contínua, a mulher é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade: cabe-lhe viver, privada de todo futuro, cerca de metade de sua vida de adulta” (BEAUVOIR, 2019, p. 385).

²⁹ Infelizmente, a sociedade destinou um papel passivo à mulher que só agora começa a ser questionado e que vem destronar a ideia de binarismo (homem-mulher). “Basta lembrar um dado de grande importância: a sexualidade feminina só era aceita, até bem pouco tempo, como um aspecto da capacidade de ter filhos, em consequência, julgava-se que uma mulher, ao se tornar incapaz de procriar, não mais deveria ter atividade sexual” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 123).

mudança se dará quando as vozes das minorias sociais não serem meras especulações ou mesmo somente problemas de homens. E que, além disso, a velhice seja encarada como sendo processo natural como a infância e a juventude, com seus limites respeitados e sem a envergadura do preconceito, que anula e interfere o ritmo de crescimento da evolução humana.

3.3. A morte, um controvertido extremo

Há uma coisa de âmbito profundo, de inexorável determinação, possuidora de misteriosa e imprevisível força, que vive ao nosso lado a sorver a nossa respiração, o nosso hálito e a observar todos os nossos gestos; uma força intraduzível e austera, uma qualquer coisa o que é o ponto final ou o término de nossos desejos e de nossas aspirações. Constitui uma barreira intransponível à nossa pequenez; é como se fora uma sentença inapelável e irremovível. Assemelha-se a um enorme alfanje suspenso sobre nossas cabeças, para nós despercebido, mas afiado e pronto para ceifar o fio de nossa vida... É uma força tão poderosa que anula e aniquila de repente todos os nossos deveres, anseios, bens, tudo... É um mistério insondável... Essa força é a Morte. Podemos crer, dispor, lutar, guardar, dispensar, remover, transpor, reunir, separar as coisas da vida, menos impedir a chegada da Morte. Precisamos então fazer com que nossas obras tenham um fim digno da sua eternidade.

(Zulmira S. Martins)³⁰

É fato discutido e acordado que uma das formas da velhice se mostrar ao ser humano é por meio das funções orgânicas, mesmo que sejam encontradas alternativas diferentes de retardá-la ou mesmo de combatê-la fisiologicamente. Ela surge com o passar do tempo e em toda espécie de grupo social irrestritamente. Acerca disso, Beauvoir, de uma maneira geral, já nos explicou que a velhice enquanto destino biológico, está ligada a uma realidade que “transcende a história, não é menos verdade que este destino é vivido de maneira variável segundo o contexto social; inversamente: o sentido ou o não sentido de que se reveste a velhice no seio de uma sociedade coloca toda essa sociedade em questão” (BEAUVOIR, 2018, p. 17). É no coletivo que se desvenda o sentido ou o não sentido de qualquer vida anterior.

Tal qual a velhice, a morte é uma fase do desenvolvimento humano normal que se acha em um controvertido extremo e para o qual cada ser humano se encaminhará. O problema incide em como devemos enfrentar a velhice e a morte. Antes de tudo, o ser idoso constitui-se em estado de espírito determinado por várias circunstâncias (estilo de vida, relação familiar, carreira profissional, genética etc.) e a morte por múltiplas formas (doenças cerebrovasculares,

³⁰ Epígrafe retirada de *Conselhos: análise do comportamento humano em psicologia [A velhice]* (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 93).

doenças do trato respiratório, doenças crônicas e hipertensivas, doenças endócrinas, nutricionais e metabólicas, doenças sem causas primárias e doenças psicossomáticas). Além disso, incluem-se violências de cunho social, político, econômico, físico e cultural ou por falência múltipla dos órgãos, em decorrência do estado avançado da idade do velho.

O próprio conceito de morte e suas representações variadas são objetos de extensivas discussões desde que o homem tomou consciência da linguagem, assim que saiu das cavernas da ignorância e passou a questionar sua existência, caminhando em torno da evolução das precípuas ciências: biológicas, exatas e humanas. Não podendo mais compreender o ser humano em partes separadas, vários pesquisadores dessas grandes áreas de conhecimentos unem-se para lutar contra tudo que possa vir a ser uma ameaça à espécie humana, independente de credo, de gênero, de classe social e de cultura.

Em um capítulo cujo título é homônimo desta minha subseção, Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello creem que quando ousamos definir a morte devemos lembrar do conceito de vida, de suas relações antagônicas ou antitéticas existentes entre a morte e a vida.

Só se pode considerar morto, o ser humano, quando ele não puder sobreviver, por suas próprias energias, cessados os recursos médicos validados pela medicina moderna, experimentados por um tempo suficiente, o qual só os médicos poderão estipulá-los para cada caso isoladamente. / A nosso ver, dar-se-á a morte não apenas quando houver silêncio cerebral, revelado pelo eletroencefalógrafo, mas também, quando ocorrer concomitantemente a parada circulatória e respiratória em caráter definitivo. Assim sendo, o homem morre quando tiver cessado, por completo, o funcionamento cerebral, circulatório e respiratório (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 287).

Debruçado em suas análises sobre a morte humana e suas representações desde o século XII até as últimas décadas do século XX, Philippe Ariès (2014) pôde ler que a morte era percebida como um acontecimento complexo e ainda pouco conhecido pelos estudiosos do século XVII e XVIII em documentos médicos escritos por Zacchia e Germann. O cadáver era examinado pelos médicos como um doente no leito, acreditando haver nele um resíduo de vida. Essa sensibilidade do cadáver originou determinadas práticas não desprezíveis na vida cotidiana da época, fazendo surgir uma farmacopeia, para a qual o defunto fornecia a matéria-prima para a preparação de remédios, por exemplo, o suor dos mortos era usado para hemorroidas e para “excrescências”. De fato, havendo uma lista que se prolongava “até a beberagem afrodisíaca, composta de ossos calcinados de cônjuges felizes e de amantes mortos. [Assim como, as] vestes dos mortos, mesmo um fragmento, [podiam curar] as dores de cabeça” (ARIÈS, 2014, p. 475).

Era sugerido a presença de vida no corpo, mesmo depois de morto, cuja superstição popular confiava na ideia de que o defunto podia ouvir e se lembrar da presença de outra pessoa viva; as unhas, pelos, cabelos e dentes continuavam crescendo. Além da emissão de alguns sons, de soltar gases, e os corpos masculinos apresentavam a ereção do pênis (comum nos enforcados, que ocasionou a crença de excitação sexual de quem era enforcado). Somava-se, também, a averiguação em cemitérios da terra dos túmulos ser rica em poderes terapêuticos (tanto para os homens quanto para os animais). Dizia-se que a decomposição dos corpos era fecunda, logo, a terra dos mortos, como a própria morte, era tida como fonte de vida: “*exquisitum alimentum est*. Uma ideia que se tornará comum no século XVIII e início do século XX, até a revolução de Pasteur” (ARIÈS, 2014, p. 475, grifo do autor).

Isso tudo tornava dificultoso o reconhecimento da morte de uma pessoa, por isso, o temor da possibilidade de enterrá-la viva, em função de apresentar traços de vida. Nem mesmo as explicações religiosas surtiam efeito, o que demonstrava a perda de sua ascendência sobre os fiéis, tão afamada no período medieval. E, conforme Philippe Ariès, a verossimilhança da existência de certa sensibilidade no cadáver foi aceita até o século XIX, no qual a morte se tornava exclusivamente em negatividade. Ela era então apreendida na forma de separação da alma do corpo, uma deformação orgânica, não contendo mais vida. “Não [havendo] mais sentido fora da doença caracterizada, designada e catalogada da qual é a última etapa” (ARIÈS, 2014, p. 478).

Precedente a isso, o historiador supracitado relata a respeito da morte domada. A pessoa pressentia a própria aproximação do seu fim neste mundo e, assim, podia se preparar para ela, pedir perdão, confessar os pecados e presidir, como era de hábito, a cerimônia da morte; além disso, os familiares e a comunidade também podiam acompanhar todo o processo do futuro morto. Philippe Ariès descreve ainda uma crença muito antiga que, segundo a qual, a morte súbita era tida como uma maldição, sendo feia e desonrosa porque se acreditava que *mors repentina* prejudicava a ordem do mundo na Idade Média. Esperava-se que as pessoas mortas de forma brusca haviam passado pelo julgamento de Deus e por isso não mereciam uma cerimônia cristã, com suas honrarias, feita pelos homens da igreja e pelas demais pessoas, logo, estavam destinadas ao inferno eterno.

É bem verdade que nos acostumamos a ser complacentes com os mortos nas igrejas, nas praças e nos mercados, porém com a condição de que eles repousem. Ao contrário disso, o homem medieval não alimentava um drama pessoal, pois, a morte era uma prova da comunidade encarregada de manter a continuidade da espécie. Até a primeira década do século XX (mais

precisamente até 1914, antes da Primeira Guerra Mundial), em quase todo o Ocidente de tradição latina, católica ou protestante, a morte de alguém mudava o ritmo solenemente de um grupo social; o espaço e o tempo voltavam-se ao morto. Para ter uma noção disso, os familiares cerravam as venezianas do quarto do agonizante, acendiam as velas, colocavam água benta; “a casa enchia-se de vizinhos, de parentes, de amigos murmurantes e sérios. O sino dobrava a finados na igreja de onde saía a pequena procissão que levava o Corpus Christi...” (ARIÈS, 2014, p. 755). Não era apenas um ser morto, cadavérico, um sujeito obnubilado pela morte, “mas a sociedade que era atingida e que precisava ser cicatrizada” (ARIÈS, 2014, p. 756).

À igreja, em especial a católica, coube o monopólio dos mortos, por conseguinte, a família e os amigos deixaram de ser os principais atuantes dos preparativos pós-morte. A morte havia sido “clericalizada” (ARIÈS, 2014, p. 212) por um percurso histórico longo. O que antes se responsabilizava só pela absolvição do moribundo, transformava-se num negócio rentável para os templos religiosos, além do que, aos fiéis prometiam-lhe garantias para o mundo celestial (oração pelos mortos; leitura dos nomes; lavagem dos corpos, como forma de purificação; a preferência pela missa privada na vida monástica, no culto até às orações públicas).

Ao lado de uma série de cerimônias, os clérigos deviam se intercalar, entre a morte no leito e a sepultura, ao cortejo de pensionistas dos hospitais de crianças assistidas, achadas ou abandonadas e às fundações caritativas que recebiam uma parte da herança do falecido por meio do testamento, do qual muitas ordens religiosas aumentavam os seus poderes de intercessão, com a justificativa de acumular os méritos super-rogoratórios. Além do mais, o testamento servia como instrumento usado para “apaziguar” um possível futuro sobrenatural desfavorável ao moribundo, na sua intencionalidade, segundo os conselhos dos homens religiosos; e sendo um gênero literário, os testamentos são documentos materiais reveladores das mentalidades e de mudanças de uma dada sociedade inquestionável para qualquer nação.

Anteriormente, de objeto de figura familiar, o corpo foi ocultado da visão dos olhos humanos. Ele era estendido sobre um tecido precioso ou sobre um sudário colocado numa padiola diante da porta da casa e, em seguida, a sua exposição, um cortejo acompanhava-o até ser depositado sobre uma cuba aberta do sarcófago. Porém, desde o século XII, aos poucos, propagava-se a ocultação do morto, escondido pelo caixão e pelo catafalco, e os rostos das representações tornavam-se em máscaras mortuárias. Infelizmente, no caso dos mais pobres, que “não podiam pagar o carpinteiro, eram levados ao cemitério num caixão comum, destinado exclusivamente ao transporte. Os coveiros retiravam o corpo do caixão, enfiavam-no na terra e

recuperavam o caixão” (ARIÈS, 2014, p. 223). No Brasil, atualmente, as classes mais necessitadas não usufruem dos serviços dos cemitérios com *design* de *shopping centers*. Aqui, os serviços funerários municipais são, em certa medida, alívio às famílias pobres do morto.

Gradativamente, o luto foi ritualizado e socializado, de caráter pessoal passou a receber a alcunha de impessoal. Ele tinha um papel de desabafo agora contido, tendo em vista que se não podia mais exibir publicamente o dilaceramento de uma separação diante da morte, manifestava-se, agora, em forma de toxina paralisadora das emoções. Então, a sociedade assumia um comportamento mais discreto e cauteloso em relação ao luto, ou seja, a dor da saudade permaneceria sim apenas no coração do ente querido, sem ser manifestada em público; isto conforme a regra adotada em quase todo o Ocidente até o presente momento — exatamente, ao contrário do que se exigiam das pessoas enlutadas antes. O tempo do luto já não é mais o “silêncio do enlutado no meio de um ambiente solícito e indiscreto, mas do silêncio do próprio ambiente: o telefone deixa de tocar, as pessoas o evitam [, por fim, o] enlutado fica isolado em quarentena” (ARIÈS, 2014, p. 782).

Ao período anterior às ações higienistas no fim do século XVIII, a medicina ainda não via problema de o moribundo morrer em sua residência e acompanhado. A cama do morto servia de palco à plateia e à comunidade em geral, nem a morte era obscura e fazia parte da vida cotidiana. Era natural falecer em público, o coletivo era presente, por isso as pessoas nunca estavam a sós por muito tempo. No entanto, vemos que o quarto do moribundo se transferiu do lar para o hospital, que se torna o local da morte solitária e não mais pública. Dessa forma, vai se formando uma nova configuração, cada vez mais forte, ou seja, a aceitação do ambiente hospitalar como sendo um espaço certamente adequado, provável e lícito para escapar a uma publicidade — ou, como o francês Ariès (2014, p. 770) nos aponta, o que dela permanece, portanto, entendida como uma “inconveniência mórbida”.

Em consequência do sucessivo progresso das técnicas médicas hospitalares, nas quais se pode acomodar práticas de melhor cuidado e atenção ao doente, assim, diminuindo o sofrimento dos velhos e dos moribundos que faz validar o isolamento tácito desses sujeitos da comunidade dos vivos. O sofrimento como crença de recompensa para o céu havia desaparecido entre as pessoas, perdendo sua razão de ser. Se tivéssemos macerações em nosso corpo ou passado por suplícios durante a vida na terra, seríamos reconhecidos após a morte mediante vida futura sem torpezas e teríamos somente felicidade eterna (KÜBLER-ROSS, 1981).

“Nunca [na história] foram os moribundos afastados de maneira tão asséptica para os bastidores da vida social; nunca [...] os cadáveres humanos foram enviados de maneira tão

inodora e com tal perfeição técnica do leito de morte à sepultura” (ELIAS, 2001, p. 30-31). Elias explica que a própria fragilidade dos que estão envelhecendo é suficiente para se sentirem à margem dos vivos, a morte chega, gradualmente, por meio do “esfriamento de suas relações com pessoas a que eram afeiçoados, a separação em relação aos seres humanos em geral, tudo que lhes dava sentido e segurança. Os anos de decadência são penosos não só para os que sofrem, mas também para os que são deixados sós” (ELIAS, 2001, p. 8). O que contrapõe à convicção de que a vida humana não era abrangida como um destino individual, “mas um elo do *phylum* fundamental e ininterrupto” (ARIÈS, 2014, p. 813, grifo do autor) nos tempos antigos.

Quando é chegado o término do ciclo de vida de uma dada pessoa nas sociedades avançadas e nas que estão em desenvolvimento, a morte é compreendida como sendo um fato da existência dos seres humanos, porque somente a nós cabe a consciência da nossa própria mortalidade. Conforme os padrões comportamentais humanos em vigência nos grupos sociais, espera-se uma postura cultural de tratar a morte de alguém de forma agradável e menos agressiva quanto possível para os outros e para nós mesmos. Não desinteressadamente afastamo-nos da ideia da morte sempre que possível, encobrindo-a ou reprimindo-a externamente.

A história demonstra que a morte e o luto são tratados com pudicícia tal qual o sexo. É certo que há a negação da existência de um possível fim de vida de uma pessoa, mas ocorre que a tendência é a amenização tanto quanto viável do impacto da finitude do homem diante da “noção de ‘passagem’, de ‘transformação’ ou mesmo de início de uma ‘permanência’ espiritual” (PINHEIRO, 2002, p. 122), em que se cria uma espécie de “imunidade à morte” (PINHEIRO, 2002, p. 122).

A observação do modo como as pessoas se comportam perante a morte fez com que Philippe Ariès se interessasse por Geoffrey Gorer, autor do trabalho intitulado “The pornography of death” (1955), publicado no ano de 1965 sob o nome de *Death, grief and mourning in contemporary Britain*. Nele, Gorer alude a nova atitude do homem diante da morte: discrição, contenção de afeto, boa educação, coragem viril, quando se admite, como perfeitamente normal, que homens e mulheres sejam sensíveis e razoáveis para se manterem seguros “durante o luto pela força de vontade e caráter [sem] necessidade de manifestá-lo publicamente [...], tolerando-se apenas que o façam na intimidade e furtivamente, como um equivalente da masturbação” (GORER, 1965, p. 128 apud ARIÈS, 2014, p. 781-782). As pessoas passaram a ter vergonha da morte por vê-la suja, a sensação de nojo era mais forte do

que o horror de a perceber, de tal forma que ela se tornava num interdito. É, portanto, indecente torná-la pública como expõe o autor do livro *O homem diante da morte*.

Aos poucos, “[a]s sequelas fisiológicas saíram do cotidiano para passar ao mundo da assepsia e da higiene” (ARIÈS, 2014, p. 769), para o hospital, no qual a presença da morte “está prestes a se tornar hoje uma imagem popular mais terrífica que o trespassado ou o esqueleto das retóricas macabras” (ARIÈS, 2014, p. 826). Se refletirmos criticamente, iremos ver que por detrás da afirmação de que morrer era uma questão mais pública do que hoje e nomearmos essa morte familiar de morte domada não poderemos ter a certeza de ela ter sido selvagem e, em seguida, domesticada, porque, nós a enxergamos hoje como selvagem, enquanto anteriormente não o era. Certamente, no futuro, julgarão a morte em nossa sociedade atual uma selvageria, assim como consideramos a de tempos passados.

O temor continua, mas a responsabilidade pela morte de outro homem, por um membro familiar, diminui cada vez mais. Tudo isso resulta em consequências destrutivas como a dificuldade e a negação de identificarmos-nos com os velhos e com os moribundos. Ou seja, a “atitude em relação à morte e a imagem da morte em nossas sociedades não podem ser completamente entendidas sem referência a essa segurança relativa e à previsibilidade da vida individual — e à expectativa de vida correspondentemente maior” (ELIAS, 2001, p. 15) que a temos no presente. Ainda permanecemos em coletivo, no avesso de seu sentido original, porém, estamos em volto por uma aglomeração de seres atomizados.

Ariès e Elias concordam quanto à falta de espontaneidade que há na expressão de sentimentos de simpatia em situações críticas de outras pessoas que não se limitam ao luto. Assim, o autocontrole surge em situações de amor e de ternura também. Nesse sentido, a morte deve ser apenas “a saída discreta, mas digna, de um vivo sereno, de uma sociedade solícita que não se esfacela nem perturba demais a ideia de uma passagem biológica, sem significação, sem esforço nem sofrimento e, finalmente, sem angústia”, de acordo com Ariès (2014, p. 827). Já para Elias, confia que devêssemos falar mais abertamente da morte, sem recorrer a subterfúgios, pois o que “sobrevive é o que ela ou ele deram às outras pessoas, o que permanece nas memórias alheias. Se a humanidade desaparecer, tudo o que qualquer ser humano tenha feito, tudo aquilo pelo qual as pessoas viveram e lutaram, [...] torna-se sem sentido” (ELIAS, 2001, p. 77).

Viver é uma ação que demanda de nós compreender a vida em todas as suas nuances, ou melhor, em todas as suas possibilidades, felicidades e infelicidades, desafios ou não, improvisos e surpresas. O homem, ser inteligente por excelência, sabe que vive num mundo no qual cada vez mais apresentar-se-ão situações de incertezas geradas pela própria complexidade

existencial do ser humano, o qual não pode mais prender-se à causalidade circular em que o próprio efeito volta à causa, podendo levar-nos ao erro e à ilusão (MORIN, 1997, p. 15-16). E nisso consiste o perigo do homem ficar sobrecarregado perante as questões que lhe fogem daquilo que é racional, ou melhor, de sua realidade atuante.

A existência é um ato de afirmação do homem diante das duas realidades que lhe são dadas ao nascer: a sua facticidade e a facticidade do mundo. Na literatura, essa discussão não é muito diferente, vê-se o homem habituado aos arranjos das conveniências terrenas e quando surge a ideia da morte ou sua aproximação por ocasiões várias, geralmente considera ocorrer primeiro com o outro e nunca consigo, embora tenha o seu conhecimento dessa inevitável realidade. Procuramos exorcizar a morte durante o tempo que for possível, através de jogos de palavras, usufruindo-se de ilusões do raciocínio até que num dado momento a nossa eternidade e certeza se perdem, “num lufo, num átimo, da gente as mais belas coisas se rouba[m]” (ROSA, 1962, p. 6).

É nesse sentido que o personagem Riobaldo (de *Grande sertão: veredas*) seguia a vida no sertão, junto aos seus amigos jagunços, na companhia de Diadorim e em conformidade com que lhe aparecia (fome, miséria, doenças, abandono, lutas, violência, julgamento, truculência política) com firmeza e solidez na mira (pontaria) e na liderança do bando sem mostrar sentimentos quanto à morte. Porém, ele muda de atitude quando testemunha o fim de Reinaldo (Diadorim), que é morto pelas mãos do adversário de jagunçagem Hermógenes, como podemos vislumbrar nos trechos a seguir:

Digo tudo, disse: matar-e-morrer? Toleima. Nisso mesmo era que eu não pensava. Descarecia. Era assim: eu ia indo, cumprindo ordens; tinha de chegar num lugar, aperrar as armas; acontecia o seguinte, o que viesse vinha; tudo não é sina? Nanja não queria me alembrear, de nenhum, nenhuma. Com meia-légua andada, por um trilho. [...] Eu estou depois das tempestades (ROSA, 1956b, p. 202-203).

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? [...] Diadorim tinha morrido — mil-vêzes-mente — para sempre de mim; e eu sabia, e não queria saber, meus olhos marejaram (ROSA, 1956b, p. 502).

Para Riobaldo, aos poucos, a realidade da evidência da morte de Diadorim se instala, transformando a sua personalidade de tal forma que a partir daquele instante, da perda do ser amado, o protagonista começa a refletir sobre o que vivia, especialmente, observa que a morte não é intransponível a ninguém e que ela pode ser um elemento que regula a vida dos homens. Veja-se o caso de Izaque, o primeiro marido de Rosalina (de “A estória de Lélío e Lina”),

homem acostumado com vida dura do sertão, tão afeito à lida diária com os gados e às condições da natureza sertaneja, que favorecem a mobilidade e não a estabilidade dos trabalhadores rurais, mostrou a sua esposa instabilidade moral quanto à morte, para a qual não se preparou conscienciosamente. E de “vida ensinada” (ROSA, 1956a, v.1, p. 312) Dona Rosalina estava a lembrar dessa inquietude de Izaque ao vaqueiro Lélío da fazenda do Pinhém:

— “Homem é criatura de diversos lados, desparelha. Olha o Izaque: corajoso, corajoso, sempre de galope doidado no campo e topando boi bravo todo dia, no atual, sem pavor nenhum, sempre em perigo de beirinha... E pois, quando ficou sabendo que estava dando bexiga-preta³¹ na Vargem, ele pegou a trestremer, morto de medo da morte... (ROSA, 1956a, v.1, p. 312).

A atitude de Izaque em relação ao perigo que a doença bexiga-preta acometia nas pessoas fez surgir nele o temor da morte e, assim, passou a se sentir acuado, a ter cautela frente a tudo que lhe cercava. O “temor é, na verdade, uma expressão do instinto de autopreservação, que funciona como um constante impulso de manter a vida e dominar os perigos que a ameaçam” (BECKER, 1995, p. 30), por isso, o sertanejo passou a “trestremer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 312). Esse verbo usado pelo autor de *Corpo de baile* reitera e intensifica o sentimento do marido de Rosalina: o de tremer e temer de medo, a tal ponto que não realizava as suas tarefas diárias à galope e pensava bem antes de agir.

Os exemplos literários acima demonstram-nos que a ação de morrer, como quer que seja vista, já é em si um ato de violência para a criatura humana. Independentemente disso, a morte não escolhe por hierarquia, por méritos ou mesmo por privilégios. O fato é que todos morreremos um dia. Em *Morte: estágio final da evolução* (1996), Elizabeth Kübler-Ross nos esclarece que “até as boas ações não livram da morte seus praticantes; os bons morrem tão frequentemente quantos os maus. Talvez seja essa imprevisível e inevitável qualidade que faça a morte tão apavorante para muitas pessoas” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 32). Então, o desconforto intrínseco à morte, ao cadáver, a sepultura e ao corpo em decomposição gera a negação e até mesmo a censura das pessoas a respeito da temática em questão.

Concernente a isso, em “Cara-de-Bronze” (de *Corpo de baile*), o velho fazendeiro Segisberto Jéia Filho chega a questionar sua posição socioeconômica e psicológica ao pronunciar que: “O homem envelhece é porque não agüenta viver, ainda não sabe, e tem medo

³¹ Bexiga-preta ou bexiga-negra nome muito popular da doença virótica Varíola na sua forma mais grave, que leva o doente ao óbito na maioria dos casos. “No interior de Minas Gerais, até a década de 1950, a vacina contra a varíola não era disponível para todos, [havendo], então, o hábito da vacinação indireta. Era uma prática comum escarificar a pele de um indivíduo sadio com o pus recolhido da lesão do braço de outro indivíduo que fora vacinado. E isso se fazia necessário, pois, até essa época, o vírus ainda circulava pelo sertão mineiro” (GOULART, 2011, p. 50).

da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, ele estava ali, [...] Não tinha elixir” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587), assemelha-se ao modo emblemático quando determinadas pessoas “que dão grande valor ao fato de controlar sua própria existência são [as] que mais se abalam com a ideia de que também estão sujeit[a]s às forças da morte” (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 32).

Quando procuramos compreender e lidar com os problemas da morte e do morrer, voltamos ao tempo em que saímos com a impressão de que sempre procuramos abominar a morte, repelindo-a de diversas formas. Em *Sobre a morte e o morrer* (1981), Kübler-Ross explica isto do ponto de vista da psiquiatria, que nos tranquiliza ser compreensível a nossa atitude de afugentá-la em função de nunca ser possível quando se trata de nós mesmos. Em nosso inconsciente, imaginar um fim real para nossa vida na terra é inconcebível, e se a vida tiver um fim, será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. Sob outras palavras, nós podemos ser mortos apenas em nosso inconsciente. Não sendo admissível “morrer de causa natural ou de idade avançada. Portanto, a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo” (KÜBLER-ROSS, 1981, p. 13).

Assim, a “vontade de entrar e de sair das situações, de encontrar o caminho em linha reta que [leve] de um lado para o outro, de decidir a direção e o ‘destino’ da existência, é frustrada pela impetuosidade da correnteza, pelo curso ‘perigoso’ da vida” (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 54), da qual nenhuma pessoa pode se ausentar. O personagem Riobaldo é bem enfático a esse respeito ao dizer que: “[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam” (ROSA, 1956b, p. 24). Tudo está misturado (bem e mal, vida e morte, juventude e velhice, beleza e degradação, gentileza e violência, agrado e desagradado, dor e alegria, sagrado e profano, Deus e diabo), em constante mutação, em um universo que está sempre se movendo.

Em ambos os casos, morte e velhice são dois extremos que fazem parte de nossas vidas inquestionavelmente, no entanto, há bastante pessoas que estão à espera de soluções que se reabilitam e reencaminham na vida, útil, porque “vida inútil é uma morte antecipada”, conforme ressalta os estudiosos do comportamento humano, Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981, p. 280). E ao retornamos à leitura de *Grande sertão: veredas*, entendemos a atitude sempre enfática de Diadorim quando falava a Riobaldo que todos nós estamos prometidos para a glória, portanto, somos donos de nossos destinos: “Mas Diadorim estava a suaves. — Olha,

Riobaldo — me disse — nossa destinação é de glória. Em hora de desânimo, você lembra de sua mãe; eu lembro de meu pai...” (ROSA, 1956b, p. 47, grifo meu).

Após estabelecer a discussão entre as ideias de construção do conceito de velhice, procurei destacar o que se entende da velhice de ontem e da terceira idade de hoje, bem como a presença da morte e dos seus interditos na história: a consciência de si mesmo, todos nós morremos, a crença da sobrevivência, a negação da morte em nosso inconsciente e a questão do luto. Na próxima subseção, tecerei considerações sobre o método estético-recepcional com base em textos de Hans Robert Jaus e de Hans-Georg Gadamer, este ligado estreitamente à hermenêutica literária.

3.4. Um novo horizonte de expectativas: a estética da recepção

Se, na história da interpretação de obras de arte, respostas divergentes não se falsificam mutuamente, mas atestam a historicamente progressiva concretização de sentido que se realiza ainda por meio do conflito das interpretações, a que mais isso seria devido senão à possibilidade de conciliação de perguntas legítimas — manifestada ao menos na vivência da arte?

(Hans Robert Jauss)³²

O enfoque dado à história da repercussão das obras literárias e à sua intrínseca concretização foi amplamente analisado por Roman Ingarden quando lançou, em 1931, o livro *A obra de arte literária*, no qual discute que a concretização não encerra uma ideia por si só, ao contrário, está em constante mudança. Não podendo mais isolar a obra da sua relação viva que é o leitor, por ser ele o responsável pelo preenchimento de lacunas e de indeterminação contidos na obra; isto demonstra, substancialmente, que o trabalho artístico do autor de uma dada obra literária transforma-se em objeto estético do leitor, o que não restringe a autonomia da obra. Em função dessa argumentação divulgada pelo filósofo e teórico literário Ingarden, o estudioso e membro do Círculo Linguístico de Praga, Felix Vodička, considera ser isolada e estática a estrutura da obra, caso ela não venha a ter “relação com a dinâmica da evolução das estruturas literárias superorganizadas” (VODIČKA, 1978, p. 307).

O livro mencionado acima, do polonês Roman Ingarden (1965), serviu de base para o discípulo de Jan Mukařovský — que assegurava a predominância da função estética do texto —, Vodička, para o qual a noção de concretização não se projetava apenas ao preenchimento de lacunas, mas, literalmente, a redimensionou para as normas e para as convenções literárias

³² A epígrafe é parte de “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” (JAUSS, 2002, p. 919), discurso dedicado à Hans-Georg Gadamer por ocasião de seu octogésimo.

e extraliterárias subjacentes ao público vigente de cada período. Dessa forma, “A história da repercussão das obras literárias” se constituiu como um texto seminal à formulação da Estética da recepção pensada por Hans Robert Jauss. Nesse documento prediz-se o conceito de que a obra literária é plenamente entendida como sendo um signo estético dirigido ao leitor que, por sua vez, naturalmente exige deste valor crítico.

As “normas e as exigências literárias são o ponto de partida para a avaliação” (VODIČKA, 1978, p. 301) pelo motivo certo de que a obra literária quando passa das mãos do autor para ser tão logo divulgada e publicada se torna propriedade do público. Dessa feita, digo que no campo dos estudos de literatura, é imperioso ter a ciência de conhecer esta sensibilidade como sendo a tarefa primordial do historiador (no caso, o crítico) “para entender a impressão causada pelas obras e sua avaliação em cada período”, como assim é referenciado pelos escritos do estudioso Felix Vodička (1978, p. 299).

Nesse sentido, a Estética da recepção possui um espaço importante na Teoria Literária, desde a sua criação até o presente momento, pelo predicado de questionar a noção idealista de texto literário, especialmente no que concerne à história da literatura, em que Jauss ancora suas principais teses que serão discutidas posteriormente. Convém mencionar que o pensador alemão foi cauteloso em legitimar a viabilidade do “método” estético-recepcional perante os elementos concretos de obras literárias, com o ensejo de evitar que este seja reduzido a uma simplória “ferramenta” de análise de uma produção escrita, a um léxico (horizonte de expectativas, fusão de horizontes, lógica da pergunta e da resposta) sendo aplicada, de modo irrestrito, a quaisquer textos.

No escrito “A estética da recepção: colocações gerais”, traduzido do alemão para a língua portuguesa (Brasil) por Luiz Costa Lima e Peter Nauman e publicado em *A literatura e o leitor: textos de estética de recepção*, Jauss (1979) retoma o seu posicionamento a respeito da necessidade de renovação nos estudos literários quando analisa a grande influência do estruturalismo e do domínio da antropologia estrutural, incluindo suas consequências negativas, como o abandono dos paradigmas da compreensão histórica. Jauss viu a oportunidade de apresentar uma nova teoria da literatura, não no sentido de ultrapassar a história, mas sim a de respeitar a compreensão ainda não esgotada pela historicidade, predicado da arte e diferenciadora de sua compreensão.

Isto posto, o teórico Jauss demonstra que a essência da arte é, sem dúvida, a comunicação e afirma existir o processo dinâmico de: produção, recepção e relação dinâmica entre autor, obra e público. Para isso usufrui da hermenêutica da pergunta e resposta. Todavia,

chamo atenção para o fato de que, ao contrário de Ingarden (1965) e Vodička (1978), Jauss (1994) não se afasta de nenhum dos fenômenos propriamente literários, pelo contrário, para ele, a obra é sempre aberta.

As propostas de Jauss foram importantes para a classe intelectual contemporânea europeia, que estava destruída pela ocasião da Segunda Guerra Mundial. Somando a isso, havia ansiedade por uma nova reflexão científica que pudesse abandonar o fado de exigências caducas da época. As repercussões de ideias do autor de *Pour une herméneutique littéraire*, difundidas em vários momentos acadêmicos, promovidas pela Universidade de Constança (na Alemanha) ainda são difundidas nesta instituição, que é um local que prioriza pensamentos inspiradores para o desenvolvimento intelectual e científico da sociedade.

3.4.1. O signo da polarização

O estudioso de literatura francesa Jauss (1994) desenvolveu a Estética da recepção alterando significativamente a história da literatura. Esta trilhava o caminho da decadência³³ durante os anos de 1817 até 1967, em que todos os seus feitos datam do século XIX. Conforme Roberto Figurelli (1988) — com atuação no Departamento de Filosofia nos anos de 1992 até 1997, da Universidade Federal de Santa Catarina —, essa nova corrente teórica polarizou discussões ao confrontar várias correntes que reuniam muitos adeptos do hodierno contexto da literatura, pelo fato de valorizar a presença do leitor no texto literário indo, justamente, na contramão de uma época em que se expressava atitudes de descrédito e desconfiança³⁴ em relação ao leitor, cuja ideia foi compartilhada na área dos estudos literários, nomeadamente, pelos positivistas, formalistas, *New criticism* e estruturalistas.

Na aula magna da Universidade de Constança, Jauss (aos 46 anos) expôs os resultados de sua pesquisa intitulada de “O que é e com que fim se estuda história da literatura?”, voltada à recepção da literatura e aos seus efeitos no leitor em 13 de abril de 1967, posteriormente, publicou o livro *Literaturgeschichte als Provokation [A história da literatura como*

³³ Quando Hans Robert Jauss se referiu à decadência da história da literatura, ele não a desmereceu, pelo contrário, prognosticou que ela estava sendo preservada apenas na qualidade de uma exigência caduca do regulamento dos exames oficiais e de solução de charadas literárias. De fato, a história da literatura vivenciava uma ausência de sentido. Em 1967, explanou que “em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável” (JAUSS, 1994, p. 5).

³⁴ A “desconfiança em relação ao leitor é — ou foi durante muito tempo — uma atitude amplamente compartilhada nos estudos literários, caracterizando tanto o positivismo quanto o formalismo, tanto o New Criticism quanto o estruturalismo. O leitor empírico, a má compreensão, as falhas da leitura, como ruídos e brumas, perturbam todas essas abordagens, quer digam respeito ao autor ou ao texto. Daí a tentação, em todos esses métodos, de ignorar o leitor ou, quando reconhecem sua presença, [...] a tentação [é] de formular sua própria teoria como uma disciplina da leitura ou uma leitura ideal, visando a remediar as falhas dos leitores empíricos” (Cf. COMPAGNON, 1999, p. 143).

provocação] traduzido para vinte línguas estrangeiras. A apresentação de seu trabalho, nessa instituição alemã, reforçou a sua notoriedade por ser um espaço de inovação e de vanguarda, “qualidades que se mostravam desde a sua arquitetura dos prédios situados no campus universitário até a organização dos currículos e programas de ensino, calcados principalmente na interdisciplinaridade” (ZILBERMAN, 2019, p. 12).

Sem dúvida, é conclusivo o fato de que Jauss elegeu a história da literatura como matéria principal de reflexão quando argumenta que ela é um processo “de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25). O teórico alemão esperava entrar em choque com diversas correntes da atualidade inerentes à teoria e à análise literárias ao anunciar a Estética da recepção.

Dentre estas correntes, cito a do século XIX, a crítica biográfica expandida por uma das grandes personalidades da literatura francesa, Sainte-Beuve, cuja performance se tornou o norte da crítica da sua geração. Para ele, o estudo literário conduzia ao estudo da moral, logo, significava que estudar o estético é estudar o ético. Era, de fato, a criação de um método que, na sua concepção, resolveria a interpretação da obra, buscando as qualidades pessoais (ou melhor, morais) nos aspectos biográficos do autor, porque acreditava que isto iluminaria o entendimento da obra literária. Sainte-Beuve (1964, p. 282) assinalava que: “A literatura, a produção literária, não é ao menos, dissociável do resto do homem e da organização”.

No século XX, as teorias formalistas e marxistas foram o panorama crítico para Jauss, que acreditava que essas teorias tivessem em comum a renúncia ao empirismo do positivismo à metafísica estética da história do espírito e o exercício de encontrar a solução para o problema da literatura e história, no entanto, buscavam compreender a sucessão histórica das obras literárias como sendo o nexos da literatura. Aos poucos, tais teorias se revelaram insuficientes na tentativa de transposição desse problema deixado em aberto, o que não impediu Jauss de propor que a qualidade e a classificação de uma escrita literária não interferem nas condições históricas ou mesmo biográficas de seu surgimento e do seu posicionamento vinculado ao seu contexto “sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão” (JAUSS, 1994, p. 23).

E a respeito do estruturalismo literário, o autor de *A história da literatura como provocação à teoria literária* verificou a inexistência das arguições de que forma a literatura “marca, ela própria, a concepção de sociedade que constitui o seu pressuposto, nem como ela

marcou essa concepção ao longo do processo histórico” (JAUSS, 1994, p. 51). Lembrando que o interesse da Estética da recepção consiste na maneira como a obra é ou deveria ser recebida, e estabelecendo o dialogismo (no sentido de relação) entre texto e leitor, quer dizer, entre efeito e recepção. Isto sem perder de vista a importância sobre o valor e a experiência estética da obra recepcionada e para quem é destinada, assumindo de tal modo uma nova postura para o leitor, a de que a obra literária só existe quando é motivada por este ator, importante tanto para o conhecimento estético quanto histórico.

Por sua vez, Regina Zilberman considera que os estudos jaussianos trouxeram uma “inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos [sugerindo] que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção” (ZILBERMAN, 1999, p. 49), mostrando-nos a problemática da experiência estética do intérprete, o qual, antes de cumprir seu papel de julgador de uma obra literária, é um leitor que entende a impossibilidade de compreender um livro caso não se compreenda ele próprio graças a esse livro. Vista dessa forma, a obra não é mais concebida como um produto hermético e preso às estruturas formais do tecido escrito, mas se aproxima do leitor que se sente livre para estudá-la “enquanto estrutura de comunicação e fenômeno histórico” (ZILBERMAN, 1999, p. 15).

Não poderíamos mais pensar ou mesmo conceber a obra como um organismo transtemporal e imutável, colocando no pedestal a interpretação do autor como a correta e irrefutável argumentação. A obra de arte deve seguir um percurso no qual o leitor contribui e atua com sua recepção crítica, por meio da relação dinâmica entre autor, obra e leitor. Penso que quando um texto literário é usado para fins de transmitir um único conteúdo predeterminado, a primeira coisa ausentada é a plurissignificação, porque deixa de lado a direção plural dos textos, transformando-os em pensamento global, destituído de possíveis desdobramentos analíticos e interpretativos.

Sobre isso, Guimarães Rosa dialogava e fazia provocações ao público, como também investigava as reações dos seus leitores. Em correspondência com a tradutora norte-americana Harriet de Onís³⁵, declarou que isso era feito constantemente com o português em seus textos, cujo propósito incidia em “chocar, ‘estranhar’ o leitor, não deixar que ele repouse na bengala dos lugares comuns, das expressões domesticadas e acostumadas; obrigá-lo a sentir a frase meio

³⁵ No período de 19/11/1958 até 25/12/1966, Guimarães Rosa e Harriet de Onís se corresponderam por cartas, perfazendo um rico material com 128 documentos (351 páginas), organizados por Verlangieri em forma de dissertação de mestrado, na qual fala da importância da compilação das correspondências entre os tradutores e o autor: “além de um complemento de valor indiscutível para a obra rosiana a correspondência com tradutores impõe-se como precioso documento humano, enquanto testemunho de trabalhos conjuntos e diálogos entre pessoas” (VERLANGIERI, 1993, p. 9).

exótica, uma ‘novidade’ nas palavras, na sintaxe” (VERLANGIERI, 1993, p. 100). O autor almejava que os seus leitores tivessem a postura de “enfrentar um pouco o texto, como a um animal bravo e vivo” (VERLANGIERI, 1993, p. 100). Na verdade, Guimarães Rosa gostaria de falar tanto ao inconsciente quanto à mente consciente do leitor.

Isso era uma particularidade como escritor: causar estranhamento no leitor e impeli-lo a novos horizontes interpretativos, cuja atitude demonstrava que seus textos já dialogavam com o público (de modo geral), não desmerecendo a participação ativa deste em suas obras; mesmo estando diante de críticas desfavoráveis quando, por exemplo, não correspondiam a sua forma de pensamento forjada na escrita de seus textos, visto, nesse caso, como “elementos cifrados”, demandando que os leitores (ou críticos) os solucionassem, fossem eles brasileiros ou não.

Pensando acerca desta postura do autor de “A hora e vez de Augusto Matraga”, atentei-me para o estudioso de crítica literária britânica Thomas Eliot, o qual percebeu que a literatura não deveria ser entendida de maneira nenhuma “como uma coleção de escritos da autoria de indivíduos, mas como conjuntos orgânicos” (ELIOT, 1997, p. 36-37). O crítico de literatura considerava a influência e a importância da participação da crítica na interpretação do texto literário, por acreditar na “possibilidade de uma atividade cooperadora, e mais a possibilidade ainda de se chegar a algo fora de nós próprios que, provisoriamente, podemos designar por verdade” (ELIOT, 1997, p. 48-49). Essa atitude de Eliot, sob a ótica de Jauss, coaduna-se à produção do objeto artístico visar um único fim: o ato da leitura, gerando infinitas formas, modos e pensamentos a respeito do texto. É dessa forma que se constrói uma linha de interpretação em que o leitor é levado a exercer uma atividade reflexiva em relação ao texto, tornando-se não tão somente em um mero leitor — no sentido da passividade de leitura —, mas fundamentalmente um colaborador na interpretação da narrativa.

Em *A história da literatura como provocação à teoria literária*, Jauss defende a sua proposta de reformulação da história da literatura balizada por meio de sete teses ou sete princípios teóricos, a exemplo da I tese, “historicidade da literatura”, em que se defende a ideia de que a “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” (JAUSS, 1994, p. 24).

Lê-se que o professor de Constança ao se empenhar na tarefa de repensar o papel do historiador, tenciona destacar o papel do leitor, ao demonstrar que a historicidade da literatura é mediada pela experiência estética resultante da relação dialógica entre leitor e obra. No entanto, esta não oferece aos leitores de cada época o mesmo aspecto, pelo contrário, a obra

literária permite diferentes leituras em épocas distintas, cabendo ao receptor (o leitor) a atualização das leituras.

O que determina o valor artístico de uma obra é a recepção intrínseca ao leitor, que acontece “primordialmente no horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra” (JAUSS, 1994, p. 26). Esse horizonte a que se refere o teórico perpassa pela maneira como os leitores percebem e se situam no mundo, formados pelas suas leituras já realizadas, sendo, portanto, sujeitos ativos. Além do mais, o efeito da obra sobre estes não é separado da historicidade inerente à obra de arte.

O ensaísta e crítico francês Gaëtan Picon, ao afirmar que toda obra de arte, sem exceção, “é uma porta aberta para um vasto horizonte, mas não se abre antes que tenhamos formado alguma ideia a respeito desse horizonte” (PICON, 1970, p. 78), certamente, alinha-se ao pensamento de Jauss exposto na II tese, intitulada de “experiência estética”, segundo a qual a análise em torno 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” (JAUSS, 1994, p. 27). Essa tese é voltada à experiência literária do leitor totalmente, que ultrapassa a questão do bom-gosto. Para Jauss, a recepção e o efeito de uma obra são construídos com base em expectativas correspondentes ao momento histórico em que a obra surge.

Significa dizer que “toda obra atua por delegação” (PICON, 1970, p. 78), não sendo uma novidade absoluta, porém, quando ela surge, o seu público a reconhece em virtude de traços familiares que podem estar ao alcance do leitor ou invisíveis para ele. A obra literária nos sugere a lembrança de já termos lido, visto que, durante a leitura, identificamos certa semelhança em comparação com o que estamos lendo e com o que foi dito em obras conhecidas por nós, sendo, portanto, recordada pelo escritor. Em “A estória de Lélío e Lina”, quando o vaqueiro encontra Dona Rosalina procurando gravetos entre as árvores e se prontifica em ajudá-la, essa parte da narrativa recorda a lenda de Nossa Senhora que se disfarçava em velhinha mendiga para testar a caridade dos viajantes; já no conto “Cara-de-Bronze”, a ação de Grivo em sair afora de Urubùquaquá alude ao cavaleiro Galaaz, que parte em busca do Santo Graal. O vaqueiro sertanejo está em busca de uma demanda também, mas é a da palavra, da poesia.

A obra literária abre-nos a expectativas quanto ao “meio e fim” e coloca-nos em uma determinada postura emocional de tal forma que nos direciona para 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”

(JAUSS, 1994, p. 28). Sendo assim, na Estética da recepção, determinadas obras, graças a uma série de convenções de gênero, de forma ou de estilo, não provocam mudança no horizonte de expectativa em seus leitores, ao passo que há obras que rompem com o nosso horizonte conhecido, formando um novo horizonte para nós³⁶.

Já a II tese jaussiana dialoga com a III, chamada de “horizonte de expectativa”, tendo em vista que o objeto estético é passível de transformação e o horizonte de expectativa tende a renovar a obra literária. Conforme Jauss (1994, p. 31), “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” determinam o seu caráter artístico.

Na falta de sinais explícitos, que ajudam na caracterização da obra, podemos contar com três fatores que chegam a ser decisivos na recepção do texto literário. O primeiro fator incide na percepção de regras normatizantes de um gênero. O segundo fator reside na relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico literário e o terceiro fator se dá pela oposição entre ficção e realidade. Este último mostra que o horizonte de expectativa literária não é prejudicado pelo da experiência de vida do leitor diante de uma nova obra, por causa de um horizonte não excluir o outro.

Para toda obra divulgada existe um público que a aguarda e cujo lançamento pode ou não corresponder ao horizonte de expectativa de seus leitores. Sem mudança de horizonte, a obra transforma-se em mero instrumento de entretenimento padronizada, passando a consentir às expectativas que esboçam tendências dominantes de gostos, à proporção que deve ser agradável a reprodução do “belo usual”, confirmando sentimentos familiares e fantasias do desejo. Jauss nos diz que são aceitáveis “as experiências não corriqueiras ou mesmo [lançar] problemas morais, mas apenas para ‘solucioná-los’ no sentido edificante, diante de questões previamente” (JAUSS, 1994, p. 32) resolvidas pelos leitores.

Segundo Jauss, o romance *Fanny*, de Ernest-Aimé Feydeau, é uma obra que não exige mais do leitor uma guinada rumo ao horizonte da experiência desconhecida, à medida que esta obra se aproxima da esfera do entretenimento, ao contrário do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que continua inovador. Obviamente, quanto mais o objeto estético mantiver o estranhamento contrariando as expectativas de leitores e críticos, mais fortalece o seu caráter

³⁶ A leitura de *Don Quixote de la Mancha* (2017), de Miguel de Cervantes, é um desses casos, pois o leitor era induzido a construir um horizonte de expectativa ligado ao romance de cavalaria, no entanto, a obra evocava outro gênero textual, por se tratar do gênero paródia. Tanto *Don Quixote de la Mancha* quanto *Jacques le fataliste*, de Denis Diderot (apud JAUSS, 1994) foram textos renovadores em relação à época de seus aparecimentos na Europa.

artístico. Desse modo, reafirma-se a ideia de que a recepção crítica dos referidos volumes direcionadas às novidades das criações artísticas deixam marcas na história da literatura.

É, justamente, o que aconteceu com a obra *Madame Bovary* (2011), entendida de início por um pequeno grupo respeitado de conhecedores da história do romance, tornando-se um marco mundial. O “público leitor de romances por ele formado sancionou o novo cânone de expectativas, tornando insuportáveis [as descrições de Feydeau] e fazendo amarelecer qual um *best seller* do passado as páginas de *Fanny*”, conforme Jauss (1994, p. 34, grifo do autor). O episódio entre os dois autores franceses (Feydeau e Flaubert) se assemelha ao aparecimento de *Sagarana*, que fez com que muitos críticos e intelectuais da literatura brasileira saíssem de sua “modorra intelectual” (BRASIL, 1969, p. 32), confortável com as ideias de julgamento literário.

Veremos que no célebre texto “História da literatura”, o crítico austríaco René Wellek³⁷ afirma que o seguimento cronológico da criação não é suficiente para provocar uma evolução na historiografia literária, consideramos que uma determinada obra de arte não permanece inalterada através do decurso da história, não permitindo ser alterada a configuração da obra, sendo dinâmica a sua estrutura durante o processo da história, “enquanto vai atravessando os espíritos dos leitores, dos críticos e dos outros artistas” (WELLEK, 19--, p. 318), posto que o processo de interpretação, da crítica e da apreciação da obra literária nunca é interrompida.

Quando muitos críticos literários da literatura brasileira pensavam que o tema regionalista já havia sido cristalizado pela tradição, *Sagarana* surpreende a crítica em virtude da originalidade das técnicas narrativas empregadas pelo autor, que apontavam uma mudança substancial na velha tradição regionalista. Esta originalidade artística de Guimarães Rosa, de certa maneira, liga-se à perspectiva de René Wellek ao defender que todas as obras de artes surgem em um determinado período, unidas pelo processo histórico, que não pode ser ignorado. Sem dúvida, é importante entender que a literatura não deve ser concebida como sendo um verdadeiro “passivo reflexo”, isto é, “por critérios puramente literários que deve fixar-se o período literário” (WELLEK, 19--, p. 331).

Nesse sentido, gera-se uma busca pelo caráter singular da obra de arte, em que cada autor representa as características próprias de um gênero literário, por exemplo, o romance brasileiro moderno, mas sem deixar a individualidade imanente do fazer literário, presente em cada artista. Este pensamento demonstra que a obra é, por natureza, independente. Como

³⁷ De acordo com René Wellek, teoria, crítica e história literária não são campos de estudos concorrentes, ao contrário, são propostas de trabalho de compreensão e sistematização da literatura. Embora, o crítico literário tenha uma formação tradicional formalista, a linguística não está em seu horizonte, existindo só no sentido filosófico.

Antonio Candido (2012, p. 6) bem reforça, é “uma entidade autônoma” visto que se assim não o fosse ela estaria presa, de novo, aos velhos determinismos, tão usuais para os críticos Sílvio Romero e José Veríssimo (cujos méritos os tornaram fontes conceituais de historiografia literária brasileira do século XIX para os acadêmicos de Letras).

A fortuna literária de Guimarães Rosa trouxe à literatura o sertão sem, no entanto, limitar-se ao regionalismo. Este escritor fez com que seu público, que extrapola as fronteiras de nosso país, passasse a enxergar o sertão, a realidade e a nós mesmos de modo diverso. Sobretudo, é um literato sem as amarras de artificialismo de concepção, distanciando-se dos “demais ficcionistas brasileiros, em todos os setores onde podemos dissecar valores de uma obra de arte. [...] A linguagem como era apenas um instrumento um veículo não se amalgamava ao todo organicamente” (BRASIL, 1969, p. 32-33).

À primeira vista, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas* apresentam um cenário comum à geografia e à linguagem sertaneja, mas ao passarmos pelas primeiras páginas desses livros, descobrimos que o sertanejo (homem e mulher) é muito mais que uma pessoa simples do sertão, um ser humano que lida com as adversidades que podem ocorrer em qualquer lugar e com qualquer pessoa. São ainda personagens que vivem conflitos que afligem a humanidade: o bem e o mal, a traição e a violência, o suicídio e a morte, a existência ou não de Deus e do diabo, a velhice e a juventude, o sentido e o aprendizado da vida e do amor.

Isso mostra não haver para cada obra um leitor em particular. A experiência de quem recebe um texto literário é única, pois, em cada leitura, a obra é atualizada por diferentes leitores e em circunstâncias diversas de leitura, assim, surgindo várias leituras recepcionais. Na prática, as obras literárias não podem ser direcionadas “a nenhum público específico, mas rompem tão completamente o horizonte conhecido de expectativas literárias que seu público somente começa a formar-se aos poucos” (JAUSS, 1994, p. 33).

Na IV tese, “reconstrução do horizonte”, une-se à própria reconstrução do horizonte de expectativa do leitor de uma determinada obra na época do seu surgimento, o que traz à luz a diferença hermenêutica entre a compreensão passada e a presente de um texto. A respeito disso, Jauss ratifica que para chegarmos ao entendimento do público que leu a obra devemos, partir da aplicação da lógica de pergunta e resposta, proposta por Hans-Georg Gadamer (2002), que, de forma categórica, explica que a pergunta reconstruída não pode mais inserir-se em seu horizonte original, porque esse horizonte histórico é envolvido por aquele de nosso presente. Significa dizer que a “pergunta histórica não pode existir por si, mas tem de transformar-se na pergunta que a tradição constitui para nós” (JAUSS, 1994, p. 37).

A reconstrução do horizonte se faz necessária por fornecer as primeiras manifestações da relação entre o texto e o público, que é ao mesmo tempo uma troca, bem como favorecer a recuperação da história da recepção do texto literário, uma vez que as compreensões variam no tempo. Além do mais, encerra também que os críticos em seus juízos interfiram no julgamento da obra: “esta é considerada na relação com o horizonte dentro do qual apareceu, e não a partir das preferências e critérios pessoais de quem a estuda” (ZILBERMAN, 1989, p. 36), sem impor que o objeto literário deva ser entendido exclusivamente pela perspectiva do passado. Pois que, a historicidade do texto quando se ascende a receber outras respostas contradiz a ideia de macular a obra de arte, com a impressão de a envolver a uma verdade atemporal.

Jauss se detém na explicação de que a teoria estético-recepcional, além de alcançar o sentido e a forma de uma obra literária no contexto histórico de sua compreensão, permite incluí-la em sua “série literária” na V tese, denominada de “contexto recepcional”. Nesta, a história da recepção das obras à história da literatura desdobra-se num processo pelo 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” (JAUSS, 1994, p. 41).

O professor de Constança (Jauss) retoma a atitude da teoria da escola formalista quanto à solução do problema da “evolução literária” e conclui que a projeção da obra é dada pelo pano de fundo de obras anteriores ou mesmo contemporâneas a ela, cujo ápice de uma época literária repete-se, desse modo, “progressivamente automatizada, para então, finalmente, tendo já se imposto a forma seguinte, prosseguir vegetando no cotidiano da literatura como gênero desgastado” (JAUSS, 1994, p. 41-42); isso torna possível conhecer a posição da obra e seu significado histórico no contexto da experiência literária.

Assim, o aspecto diacrônico de uma dada obra não perde a sua força de ação ao “transpor o período em que apareceu; [porque] muitas vezes, sua importância cresce ou diminui no tempo, determinando a revisão das épocas passadas em relação à percepção suscitada por ela no presente” (ZILBERMAN, 1989, p. 37). Isto é, um passado literário se aproxima para retornar, quando uma nova recepção pode então trazê-lo de volta ao presente, aparecendo uma nova postura estética, que consente ler na obra aquilo que não foi possível anteriormente.

O novo torna-se também categoria histórica quando se conduz a análise diacrônica da Literatura até a questão acerca de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo; de em que medida esse novo é já perceptível no momento histórico de seu

aparecimento; de que distância, caminho ou atalho a compreensão teve de percorrer para alcançar-lhe o conteúdo e, por fim, a questão de se o momento de sua atualização plena foi tão poderoso em seu efeito que logrou modificar a maneira de ver o velho e, assim, a canonização do passado literário (JAUSS, 1994, p. 45).

O novo passa a ser visto por meio de novas atribuições de sentidos estéticos e históricos; este último não se restringindo mais à posição unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos. O crítico paraense Benedito Nunes (1999, p. 112, grifo do autor) acrescenta: “Mas se depararmos com as obras nas exposições [e as obras literárias], não encontramos mais o *mundo* a que a obra pertencia. As obras vêm ao nosso encontro no tempo, enquanto temporalidade *ek-stática*, na continuidade entre passado e presente”. Ainda nessa discussão, encaminho-me à VI tese, a “diacronia e sincronia”, em que Jauss se reporta ao exame da circulação de uma obra de arte no momento simultâneo da recepção feita pelos seus leitores. Nesta tese, é constatado que a perspectiva de Jauss se projeta para os efeitos alcançados 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” (JAUSS, 1994, p. 46).

Jauss, ao tratar do aspecto sincrônico, no qual a escrita do autor é submetida à apreciação de seu público leitor, frisa a existência da relação entre a literatura de um dado período histórico e as fases às quais ela pertence. E na proposta do equilíbrio entre a diacronia e a sincronia, baseado nos seus pontos históricos de interseção, que se permite a compreensão da historicidade da literatura, para a qual atrai a apreensão plausível do horizonte literário de dado momento histórico “sob a forma daquele sistema sincrônico com referência ao qual a literatura que emergiu simultaneamente pôde ser diacronicamente recebida segundo relações de não-simultaneidade, e a obra percebida como atual ou inatual” (JAUSS, 1994, p. 48), tal qual a moda, sendo ultrapassada ou mesmo perene. Tudo isso evidencia que a obra (para o público que a recebe) surge concomitantemente a sua atualidade. Então, Jauss (1994, p. 49) pensa a “mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrônico e seja perseguida em novos cortes”.

Por fim, na VII tese jaussiana, “relação entre literatura e vida”, vê-se que a função social apenas “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). O teórico alemão ressalta que considerar a produção literária em seus aspectos sincrônicos e

diacrônicos, unidos à história da literatura, é insuficiente por não se relacionarem à História Geral.

A função social da literatura consiste na experiência literária do leitor que, ao atingir o horizonte de expectativa de sua vida prática, é auxiliar na formação de sua compreensão de mundo e na sua experiência da leitura. O leitor sente-se livre de opressões e de dilemas de sua práxis de vida à proporção que se envolve em novas percepções, por conta disso o horizonte de expectativa da literatura é contrário da práxis histórica, pois, não conserva as experiências vividas somente. Não há incerteza, portanto, de que o horizonte de expectativa antecipa possibilidades não concretizadas, expande o espaço limitado do comportamento social em direção “a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, desse modo, novos caminhos para a experiência futura” (JAUSS, 1994, p. 52). Sendo assim, a relação entre literatura e leitor sobre a “nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida” (JAUSS, 1994, p. 53).

Corpo de baile e Grande sertão: veredas ainda fomentam tensões entre a escrita de Guimarães Rosa e a leitura dos críticos desde a publicação em 1956. E o crítico Benedito Nunes (1998, p. 262) não hesitou em declarar que o “sentido que a leitura interpretativa vem lhes afixando é que as tornou [e as torna] grandes”. De fato, o sentido dessas duas obras brasileiras não consiste em transmitir a sabedoria das experiências do passado de um velho, porém, as histórias das personagens velhas nos incitam a conhecer suas experiências a fim de serem tecidas e unidas os fios que estão soltos, que o tempo e os caminhos da vida foram deixando. Além do que, a narração é um modo antigo de exteriorizar os pensamentos, os pontos de vista, as lembranças, as recordações e, também, os acontecimentos do passado para não tão somente entendê-los, mas ainda, consiste na oportunidade de reescrever o passado com os olhos do presente por meio de um corpo que carrega as marcas do tempo.

3.4.2. Sob o ângulo da hermenêutica literária

Para Peter Szondi (1989, p. 7), “[a] hermenêutica é o ensino da interpretação — *interpretatio* — de obras literárias”. A própria hermenêutica permanece sendo uma questão da atualidade. “Assim como o termo deriva do uso linguístico da teologia, também o problema objetivo que ele designa se tornou mais incisivo sobretudo nas questões da justa compreensão bíblico-teológica” (CORETH, 1973, p. 1). Nesse sentido, tem-se observado que toda compreensão e interpretação, considerando o sentido bíblico-teológico, histórico ou das

ciências do espírito, remonta a pressupostos cuja investigação e esclarecimento advêm da filosofia, resultando em um largo rastro histórico, cujos sentidos ascenderam vertentes e posições distintas face ao problema da interpretação.

A palavra hermenêutica origina-se no verbo grego *Ερμηνευτική*, que significa declarar, anunciar, interpretar ou esclarecer e, por último, traduzir, além de que evocava o nome do deus mitológico grego Hermes, o mensageiro dos deuses, a quem se atribui a origem da linguagem e da escrita, também responsável por proclamar e interpretar os oráculos de Delfos. No entanto, segundo Emerich Coreth (1973), não há certeza filológica, apenas probabilidade dessa evocação, por isso o termo refere-se à dimensão sacra. Embora seja conhecida como arte e técnica de interpretação correta de textos desde os tempos de Atenas, o termo “só aparece como título de obra em 1654, com a *Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum*, de J. Dannhauser” (LIMA, L., 2002, p. 65), período em que se marca a diferença entre a hermenêutica teológico-filosófica e a jurídica.

Assim, ao longo das épocas, seja como função dos estudiosos de Homero quanto dos escolásticos, a hermenêutica antiga afirmava sua atividade na distinção entre o sentido literal (gramatical) e o figurado (alegórico) das palavras. De um lado, direcionava-se à filologia dos textos clássicos, especialmente os da antiguidade greco-latina, e, de outro, à exegese dos textos, isto é, o Antigo e o Novo Testamento, da Sagrada Escritura. O embate no crescimento dessa ciência da interpretação não impediu, que da Bíblia até aos documentos históricos e jurídicos, a hermenêutica evoluísse no século XIX como uma disciplina propriamente filosófica, uma vez que o desafio já não era só alcançar a compreensão dos sentidos dos textos, mas também investigar o próprio sentido de o termo compreender.

Friedrich Schleiermacher rompe com a concepção tradicional da hermenêutica, até então limitada à elaboração de regras para orientar a interpretação de textos específicos (os jurídicos, os sagrados e os clássicos), o que resultou numa diversidade documental, com base na premissa de que todo fenômeno linguístico pode ser objeto de compreensão; “sem linguagem não se daria nenhum saber, e sem saber nenhuma linguagem” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 12). Schleiermacher executa o conceito da prática hermenêutica de extrapolar os domínios clássicos, quando visualiza o trabalho dela “em toda parte onde existirem escritores e, assim, os seus princípios devem também satisfazer todo este domínio, e não remontar apenas à natureza das obras clássicas” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 31).

Em fins do século XIX e início do século XX, Wilhelm Dilthey (biógrafo de Schleiermacher) retoma o problema da hermenêutica e o leva adiante com relação ao conjunto

da problemática das ciências do espírito. Acreditava que as ciências do espírito, como as nomeava, surgiam da experiência concreta, histórica e viva do homem, por isso a historicidade era tão importante para este hermeneuta, que, nesse novo contexto, via na hermenêutica o fundamento para as ciências humanas e sociais, as quais interpretam as expressões da vida interior do homem, englobando os gestos, as ações históricas, as leis codificadas, as obras de arte e as de literatura (Cf. PALMER, 2006). Sendo assim, ao chegar ao século XX, a hermenêutica se retirava do relativismo e da tipologia dogmática diltheyana por meio da obra de Martin Heidegger e de seu discípulo Hans-Georg Gadamer (este que atravessou todo o século XX e pôde vislumbrar a entrada de outro século, o que chamamos de uma verdadeira testemunha ocular, seja de fatos felizes e de grandes realizações, seja de fatos infelizes tomados por atrocidades).

Em sua análise, Heidegger insere a hermenêutica, sob contexto ontológico na assertiva da compreensão de ser inseparável da existência e, também do mundo. Esta palavra mundo não significa a totalidade de todos os seres, mas sim a totalidade em que o ser humano se integra, aproximando-se do que poderíamos assim chamar de nosso mundo pessoal, como ilustra Richard Palmer em *Hermenêutica* (2006). Acerca do paradigma heideggeriano, Paul Ricoeur, em *Hermenêutica e ideologias*, fala-nos dos fundamentos do problema ontológico, devendo serem estes buscados “do lado da relação do ser com o mundo, e não da relação de outrem. É na relação com minha situação, na compreensão fundamental de minha posição [ligada ao] ser que está implicada, a título principal, a compreensão” (RICOEUR, 2008, p. 39).

Influenciado pelas opiniões hermenêuticas de seu mestre (autor de *Ser e tempo*), Hans-Georg Gadamer explicita a ação de que compreender o texto é ser levado sempre a projetar, pela razão de que o intérprete delineia um sentido do todo em sua primeira leitura, tendo em vista a “compreensão do que está posto no texto consiste precisamente na elaboração desse projeto prévio, que, obviamente, tem que ir sendo constantemente revisado com base no que se dá conforme se avança na penetração do sentido” (GADAMER, 2002, p. 402). Diante disso, ele não teve dúvida em reacender o debate sobre as ciências do espírito quando defendeu que a problemática da compreensão deve envolver toda a experiência humana e exceder os domínios da ciência.

Balizado pela perspectiva de Martin Heidegger (2012), Gadamer define sua hermenêutica da compreensão como sendo o modo-de-ser por excelência do *Dasein* e adverte que o sentido de suas investigações não é o de criar uma teoria geral da interpretação, nem mesmo a de uma doutrina diferencial de seus métodos. Pelo contrário, o filósofo de Heidelberg

almeja o comum das várias formas de “compreender e mostrar que a compreensão jamais é um comportamento subjetivo frente a um ‘objeto’ dado, mas frente à história efetual, e isto significa pertencer ao ser daquilo que é compreendido” (GADAMER, 2002, p. 18-19). Somando a isso, o autor de *Verdade e método* ao ler a tese de Robin Collingwood, defende o desenvolvimento da ideia de uma *logic of question and answer* e conclui que apesar do britânico não ter chegado a uma resolução sistemática, “somente se pode compreender um texto quando se compreendeu a pergunta para a qual ele é a resposta” (GADAMER, 2002, p. 545).

A ciência do texto deve o impulso determinante que marcou sua reflexão metodológica à hermenêutica filosófica gadameriana, que atualizou e deu uma definição nova à hermenêutica literária com base na hermenêutica jurídica e na hermenêutica teológica. Pois, a ideia de “que a compreensão incluiu sempre o engodo de uma interpretação e de que esta é portanto a forma explícita da compreensão” (JAUSS, 1982, p. 15) une-se às hermenêuticas teológicas e jurídicas, que permaneciam constrangidas pelas exigências da prédica (enquanto atualização da revelação bíblica) e da sentença (enquanto concretização da lei aplicável a um caso jurídico).

Aos poucos, o exercício interpretativo tem se tornado em uma atividade indispensável ao conhecimento e à atualização dos escritos da humanidade ao longo dos anos. A apropriação da hermenêutica para entender um texto literário conduz-nos a percepções diversas, envolvendo a obra literária e o mundo, o objeto interpretado e o sujeito interpretante. Mesmo sofrendo a influência dos paradigmas do historicismo e da interpretação imanente da obra no século XX, a hermenêutica literária chegou a receber a alcunha negativa de “parente pobre” (SZONDI, 1989) se comparadas às outras hermenêuticas. Sob este prisma, Szondi (filólogo literário) propôs a revisão do método filológico tradicional com a intenção da reconciliação da filologia com a estética, que, de certa maneira, ampliava a discussão para o surgimento da tarefa de uma nova hermenêutica literária que se diferenciava da filosofia clássica por considerar o ato hermenêutico como a “teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos” — definição adotada por Ricoeur (2008, p. 23).

Jauss alinha-se a Szondi ao compartilhar a renúncia do adjetivo negativo dado à hermenêutica literária e de propor sua autonomia com base sólida sem, no entanto, ignorar os avanços e os resultados provenientes dos campos das hermenêuticas regionais (exegese bíblica e a filologia de textos clássicos, p. ex.). Sobre o autor de *Introduction à l’herméneutique littéraire*, Jauss se pronunciou em 1982 (ano referente à edição de *Pour une herménéutique littéraire*): “É a Szondi que cabe o mérito de ter fornecido a essa hermenêutica literária uma primeira base sobre a qual se apoiarão os desenvolvimentos ulteriores” (JAUSS, 1982, p. 13).

Segundo Roberto Figurelli (1988, p. 275), “Jauss atribui o atraso em que jazia a hermenêutica literária ao fato de anteriormente se ter limitado à interpretação e negligenciado a compreensão e a aplicação”. Incomodado com esta situação, Gadamer (2002) se propõe expressamente em recuperar mais uma operação: a aplicação. E a defendeu por considerá-la integrante do processo hermenêutico, da mesma forma que a compreensão e a interpretação são importantes. Elas lembram a velha tradição da hermenêutica pietista, durante o período do Iluminismo, que se perdeu por inteira na autoconsciência histórica da teoria pós-romântica da ciência: *subtilitas intelligendi* (a compreensão), *subtilitas explicandi* (a interpretação) e *subtilitas applicandi* (a aplicação).

Jauss (2002) ao elaborar sua hermenêutica literária privilegiou a já referida tríade “compreensão-interpretação-aplicação”, que sobre elas explicou. A *compreensão* do texto advém da percepção estética e integra à experiência primeira de leitura. A *interpretação* é quando se restabelece, no horizonte da experiência do leitor, o sentido do texto. A *aplicação* acontece quando as interpretações prévias são feitas e medidas pela história de seus efeitos, sem que seja esquecida a historicidade de uma obra, juntando-se à tradição da hermenêutica como teoria da compreensão.

A propósito, o historiador da Escola de Constança supracitado atribui ao hermeneuta Gadamer os pressupostos metodológicos fulcrais para a teoria estético-recepcional: o de horizonte de expectativas, responsável pelo restabelecimento da obra com o público; pela lógica da pergunta e da resposta que permite o diálogo entre o texto e a sua época de publicação e entre o texto do passado e o leitor do presente, da qual procede a fusão de horizontes. Além disso, perpassa pela consciência dos efeitos da história, em que as repercussões da obra do passado agem no sujeito e determinam sua interpretação.

Numa atitude favorável ao leitor, Gadamer (2002, p. 444) alega que “[o] sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre. Por isso a compreensão nunca significa um comportamento tão somente reprodutivo, mas é, por sua vez, sempre produtivo”, vinculado ao horizonte do intérprete, tanto o de expectativa estética quanto o de expectativa da experiência. Entretanto, não há o sujeito que lê separado daquele que vive em sociedade, o que há, de fato, é um sujeito que interpreta a obra literária de tal modo que interpreta o texto com base na história. O leitor interage levando em conta os horizontes de expectativa literária e os da expectativa social, por isso, a interpretação não é histórica.

A prática interpretativa “não é um ato posterior e oportunamente complementar à compreensão, porém, compreender é sempre interpretar, e, por conseguinte, a interpretação é a

forma explícita da compreensão” (GADAMER, 2002, p. 459), tendo em vista que nesse processo sempre há algo como “uma aplicação do texto a ser compreendido, à situação atual do intérprete” (GADAMER, 2002, p. 460). Dessa tensão entre texto e leitor, a aplicação se equivale à leitura histórica da obra que é sempre recebida e interpretada por leitores em tempos diversos, em que se apreende um texto do passado em sua alteridade. Sendo assim, a aplicabilidade possui a intenção de comparar o efeito atual de um texto literário ao desenvolvimento histórico de sua experiência para então formar o juízo estético baseado no efeito e na recepção. Doravante, ressalto, usando as palavras de Paul Ricoeur, que devemos agradecer ao estudioso Gadamer a ideia muito fecunda de que a comunicação à distância:

entre duas consciências diferentemente situadas faz-se em favor da fusão de seus horizontes, vale dizer, do recobrimento de suas visadas sobre o longínquo e sobre o aberto. Mais uma vez, é pressuposto um fator de distanciamento entre o próximo, longínquo e o aberto. Este conceito significa que não vivemos nem em horizontes fechados, nem num horizonte único. Na medida mesma em que a fusão dos horizontes exclui a ideia de um saber total e único, esse conceito implica a tensão entre o próprio e o estranho, entre o próximo e o longínquo e, por conseguinte, fica excluído o jogo da diferença na colocação em comum (RICOEUR, 2008, p. 49-50).

A respeito disso, o trabalho do crítico na avaliação de uma obra literária, por exemplo, *Corpo de baile e Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, foge a ideia de reproduzir ou mesmo de validar a opinião do autor. Quando o crítico direciona seu olhar sobre o texto literário, busca a razão profunda dos textos, cuja natureza dessa razão pode se evadir a quem as produziu, imaginou. O intérprete participa de uma atividade comunicativa, pondo em prática as suas experiências literárias anteriores, diante dos seus interesses individuais.

Nessa convergência, entre leitor e receptor, texto e recepção, o conceito de horizonte de expectativas é definido como um sistema intersubjetivo que se liga à hermenêutica, não havendo a imanência do texto sem a mediação do leitor, por não ser uma ciência hermética, e sim “um instrumento precioso na prática da vida, na medida em que, pela compreensão dialógica na experiência do texto, ela permite ao mesmo tempo a experiência do outro” (JAUSS, 1982, p. 29). Cada leitura é a concretização de um sentido trazendo à tona a que pergunta a obra responde porque a ação da reconstrução da questão nos permite compreender o sentido de uma dada produção escrita como sendo a resposta do nosso ato de questionar.

A obra literária é sempre transitiva visto a relação entre literatura e leitor admitir implicações estéticas e históricas. A estética reside na recepção primária de uma obra encerrar um juízo de seu valor estético mediante comparação com outras obras já conhecidas pelo leitor. “A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a

compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração” (JAUSS, 1994, p. 23). Portanto, isto ocorre conforme o momento histórico da publicação do texto que pode superar, atender ou até mesmo contrariar as expectativas do seu público anterior.

O que, por sua vez, Luiz Oliveira crê haver entre Guimarães Rosa e o público, uma conjugação que ata e desata o teor de mistério e magia nos seus enredos, cujos acontecimentos de seus personagens podem ocorrer em cidades ou em locais interioranos. O autor mineiro nunca “irá nos dar uma resposta pronta, acabada, pois deixaria de ser uma obra de arte, cuja condição de existência é ser, ela própria, um enigma. Como a esfinge, as obras cujos enigmas são resolvidos atiram-se ao precipício” (OLIVEIRA, L., 2009, p. 116).

Há, deste modo, uma consciência que reclama ao sentimento e à reflexão de *Corpo de baile e Grande sertão: veredas* quando deflagra a relação humana com o meio, bem como o impacto desse meio na formação da personalidade das personagens. De tal modo que ao pensarmos nas mensagens propositadamente veladas por Guimarães Rosa, como quem decifra o enigma de uma esfinge, percebemos a “malícia brincalhona” (RÓNAI, 2020, p. 246) desse escritor, que valorizou o mundo do sertanejo por meio da recriação e da tradução poética de sua linguagem. A obra literária como criação não pode nunca ser “produzida sem que outra imaginação seja ativada primeira: a do escritor” (ZILBERMAN; SILVA, 2008, p. 35), e que depois dessa ativação é estimulado o imaginário do leitor, o qual se propõe a andar por novos caminhos até a experiência futura sem deixar de refletir os dilemas do momento histórico em que vive.

Admitida estas discussões ancoradas nos paradigmas do teórico Hans Robert Jauss acerca dos estudos estéticos-recepcionais das obras literárias, creio que elas nunca possam vir a ser escravas de seu tempo, o que nos torna propositores (enquanto leitores) de uma nova compreensão viabilizada por meio de um presente condicionante. Não devendo, assim, ao simples acaso o elo entre a história e a experiência estética tornar-se de tal modo demasiado fundamental para ser negligenciado, reduzindo o texto literário a uma cronologia rigorosamente pensada na série de influências que recebe ou mesmo nas reações que suscita uma obra. Tendo claro que este trabalho visa não a uma mera observação interpretativa do texto de João Guimarães Rosa, mas a uma leitura que possa dar conta das várias veredas criadas pelo autor mineiro ao elaborar narrativas ficcionais que estão à margem da normalidade. Finalizada esta seção que demonstrou meu embasamento teórico-metodológico, dou continuidade à Tese por meio das análises de: “Buriti”, “Cara-de-Bronze”, “Uma estória de amor” e “A estória de Lélío e Lina”, cujos textos pertencem ao volume *Corpo de baile* (1956a).

4. RECORDAÇÕES DE UMA VIDA NOS CRESPOS DO SERTÃO

Quando se vem vindo sertão a dentro, a gente pensa que não vai encontrar coisa nenhuma.

(Guimarães Rosa)³⁸

Nesta seção, intitulada de “Recordações de uma vida nos crespos do sertão”, o meu olhar incide na figura de dois patriarcas do sertão ficcional rosiano, donos e senhores das melhores terras da região dos Gerais e que estão na velhice: Liodoro Maurício Faleiros, de Buriti Bom, e Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, de Urubùquaquá. Enquanto este era “Amargura feito falta de açúcar” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574), mas podia “dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587), aquele fazendeiro vivia em um “país de umidade” (ROSA, 1956a, v.2, p. 675), “saía, galopava noturno” (ROSA, 1956a, v.2, p. 775) enlaçado por amores às mulheres. Em ambas as personagens, não há a ideia de que a doença física e o declínio mental sejam considerados fenômenos normais nos velhos, visto que essas condições gerais afetam as pessoas em qualquer estágio da vida de modo irrestrito.

As trajetórias, ou melhor, as histórias dos protagonistas de “Buriti” e de “Cara-de-Bronze” excluem as possibilidades de se pintar o envelhecimento como um quadro de experiências homogêneas, pelo contrário, elas nos convidam a pensar na relação íntima entre homem e meio, relação esta demarcada de interatividades, movimentos e forças, a tal ponto que os espaços remanejáveis fazem da zona fronteira (privado *versus* público; interior *versus* cidade; homem *versus* natureza) um lugar de afinidades, de trocas linguísticas e culturais.

“Os buritis e as veredas que compõem a paisagem retratada evocam um *sertão outro*, em que angústias e interrogações humanas são apresentadas por vezes de forma cifrada, sendo necessária a descoberta da trilha que nos permitirá, de fato, adentrar esse espaço” (CALDAS, 2008, p. 37, grifo meu), que, a princípio, consideramos não estar *povoado por coisa alguma*. É partindo de um olhar da descoberta que o leitor vai se embrenhar nos crespos do sertão de Liodoro e de Cara-de-Bronze, dos quais não poderá escapar à sensualidade, ao desejo e à finitude da existência que cercam esses velhos.

“Tudo [se] contraverte” (ROSA, 1956a, v.2, p. 620) para o encontro desencontro de opostos. Para Guimarães Rosa, a narração deve corroer a superfície da linguagem habitual e encontrar, “nos seus avessos, o âmagô poético, onde não há duplos, mas a harmonia dos contrários” (SECCO, 1994, p. 70). Os velhos rosianos não se acomodam num processo de estagnação. Em face disso, buscam marcar a sua existência como um ato de afirmação diante

³⁸ Esta citação é parte da novela “Buriti” (ROSA, 1956a, v.2, p. 635).

de si mesmos e do mundo, logo, aceitam os desafios do mundo, questionando-o com base nas subjetividades própria a todos nós.

4.1. Iô Liodoro, o velho Buriti-Grande³⁹

Envelhecer devia de ser bom — a gente ganhando maior acordo consigo mesmo. [...] A meninice é uma quantidade de coisas, sempre se movendo; a velhice também, mas as coisas paradas, como em muros de pedra sossa.

(Guimarães Rosa)⁴⁰

A última narrativa de *Corpo de baile* é composta por personagens cercados por um elemento da natureza que se mostra maestral e, ao mesmo tempo, simboliza a sensualidade e o erotismo que estão latentes nos sertanejos imaginados por Guimarães Rosa, como as relações transgressoras entre as cunhadas e a nora com o sogro, dono da fazenda Buriti Bom. E sobre essa força do desejo pelas ligações íntimas proibidas na novela “Buriti”, Maria Leonel e Edna Nascimento (2018, p. 127) retratam a existência de uma cumplicidade entre as personagens: a de terem duas vidas (diurna e noturna). As estudiosas explicam que a primeira é guiada pelos comandos e pelas regras morais do local afiançados por Liodoro, entretanto, emerge o lado sensível das personagens que subvertem os papéis ao se envolverem sexualmente assim que a manhã sai de cena e entra a noite no sertão.

Regina Zilberman já havia assinalado a tematização do erotismo nas personagens de “Buriti” em “*Corpo de baile: romance, fragmentação, polifonia*”. Neste texto, ela acredita (tal qual eu imagino) que “Buriti” é a narrativa da fertilidade, “repleta do erotismo do corpo humano e da natureza, sinalizadora das possibilidades de fecundação e reprodução” (ZILBERMAN, 2007, p. 12). Haja vista que, o enredo direciona o leitor para as inúmeras formas de acasalamento, todas abraçadas pelo “totem fálico sintetizado na árvore símbolo do sertão — o buriti. Porém, até o retorno de Miguel, a ordem está subvertida e [arreesada]” (ZILBERMAN, 2007, p. 12).

A princípio, consideramos que “Buriti” é a continuação da trajetória do menino Miguilim (de “Campo geral”), a reminiscência da criança insegura e incompreendida pelo pai (de temperamento violento, dividido entre a rudeza do seu trabalho e os ciúmes pela esposa), que adulto retorna ao sertão de jipe, com feições citadinas, formado em técnicas de manejo de

³⁹ Além da edição-base (*Corpo de baile*, 1ª edição), consultei outras edições rosianas da novela “Buriti” como: *Noites do sertão*, 3ª edição (1965, pela editora José Olympio) e *Noites do sertão*, 8ª edição (1990, pela editora Nova Fronteira).

⁴⁰ A epígrafe é parte da novela “Buriti” (ROSA, 1956, v.2, p. 691).

vacinação e imunização de bovinos, com o ensejo de disseminar os conhecimentos modernos: “[...] Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, [...], nunca tivera notícia; agora, entretanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 625), Além dele poder rever os velhos cenários entre os buritizais, também conhece o amor cuja figura feminina de Glorinha o faz pensar: “Maria da Glória é inocente, de uma inocência forte, herdada, que a vida ainda irá desmanchar e depois refazer. A gente pode amar, de verdade, uma inocência?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 631-632). Interessante observar como a leitura nos revela que Miguel não é o protagonista central da história e é balizada nela que passamos a adentrar e a perceber que o eixo não incide no visitante somente, mas sim na rotina dos moradores de Buriti Bom, portanto, na intimidade de cada um.

“O Buriti Bom formava uma feição de palácio” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637) onde o patriarca é Liodoro Maurício Faleiros, pai de quatro filhos: Irvino, Ísio, Maria da Glória e Maria Behú, e dono da fazenda que havia herdado de seus antepassados. Os dois filhos não viviam com ele. Irvino abandonou a esposa Lalinha para fugir com outra mulher, já Ísio reside em Lapa-Laje com Dijina. Na verdade, Liodoro é um homem cercado por mulheres: duas filhas, “assim uma da outra diversas: como a noite e o sol, como o dia e a chuva” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637), Maria da Glória, “uma onçazinha” (ROSA, 1956a, v.2, p. 628) e Maria Behú, uma mulher “[d]esditosa, magra” (ROSA, 1956a, v.2, p. 628). Ele também conservava ao seu lado a nora, “Dona Lalinha [que] é uma linda mulher, tão moça” (ROSA, 1956a, v.2, p. 628), à espera de que um dia o filho Irvino retornasse. Havia ainda a tia Cló, “espécie de mordoma ou caseira, parenta afastada” (ROSA, 1956a, v.2, p. 710), e, por fim, as Mulheres-da-Cozinha. Estas compõem um mundo cultural particular de “Buriti”, trata-se de uma cultura recheada de provérbios, credices e casos sertanejos tão bem conhecidos e retratados por elas: “Aqueles mulheres da cozinha, para elas os ecos do mundo chegavam de muito distante” (ROSA, 1956a, v.2, p. 740).

Nosso personagem central (Liodoro) é um dos homens mais ricos do sertão do rio Abaeté, “dono de muito” (ROSA, 1956a, v.2, p. 630), tem amor pela família, respeita a sisudez dos antigos, costuma preservar os bons costumes perante a sociedade e, além disso, todos atendem as suas ordens e necessidades. Ele ainda defendia que a nora Lalinha tinha de continuar fazendo parte da família, motivo pelo qual a trouxe da cidade para a fazenda Buriti Bom em presença de Deus e de todos — era o seu credo —, mesmo não tendo lhe gerado netos. Para ele, “naquele casarão de substância limpeza e riqueza, o viver parava em modos tão certos [que]

a gente concernia a um estado pronto, durável” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637), ainda que se mantivesse em estado “rijo, fioso e em saúde como autoridade” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637), não se achava persuadido em se casar pela segunda vez, “depois de tanto que enviuvara” (ROSA, 1956a, v.2, p. 639).

Enquanto a filha religiosa Maria Behú usa penteado estilo coque escondendo os lindos cabelos, se veste de tons escuros, com golas altas (com rendinhas que vão até ao queixo), se recolhendo a qualquer recurso de vaidade feminina, a sua beleza de mulher adulta, a que estava destinada, desfaz-se aos poucos, antes mesmo de se deixar florir, o que a faz parecer mais com uma velha senhora, aos modos antigos de “perdida fisionomia” (ROSA, 1956a, v.2, p. 629), do que com uma mulher jovem, bonita, corada, pulsante, com o sexo a florir, como a de sua irmã Maria da Glória. Em contrapartida, o seu pai Liodoro não aparenta a verdadeira idade cronológica, da qual o leitor fica sabendo pelo narrador Miguel, já que ele “não dá aparência de mais de cinquenta anos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 629).

Em várias passagens da novela “Buriti” é perceptível a sustentação do fazendeiro Liodoro em ser um homem que aprecia os costumes antigos, possuidor de mais “força no corpo, açoite de viver, muito mais do que o regular” (ROSA, 1956a, v.2, p. 649) das outras pessoas ao seu redor e de seus familiares, sem nenhuma lembrança de que tenha estado cansado ou mesmo adoentado, bem como a de ser uma figura masculina de virtude circunspecta de não tolerar relaxamento; ele ainda preservava a jovialidade em seus traços físicos. Isto sopesava pelas divagações de Lalinha quanto ao sogro, do qual analisava se os filhos herdariam as qualidades dele: “[...] tinha uns poucos cabelos agrisalhando-se, lateralmente — o resto ainda parecia, estranhamente, mais jovem. E nos traços de seu rosto a gente podia discernir, ainda indiferenciados, os que foram repartidos entre Irvino, Ísio, Maria Behú e Maria da Glória?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 734).

“Tais traços já antecipam a subversão no que diz respeito ao perfil da personagem, que é a oposição da maneira como o velho é usualmente considerado” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 126). As ações de Liodoro atuam para um olhar não decadente e desgastado de um corpo alquebrado e decrépito, elas nos direcionam para a imagética de um homem dotado de jovialidade, além de ser desenvolvido e aperfeiçoado. O que nos leva a considerar que envelhecer não é perder a juventude, porque “a juventude é caráter biológico que não se perde com a idade; pelo contrário, pode-se ficar mais jovem à medida em que se envelhece” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 240). Isso me motiva a dizer que o dono de Buriti Bom nos conduz a ideia de ser a inatividade o principal fator de envelhecimento,

inclusive chega a contrariar as observações de Miguel, que compara a infância e a velhice como sendo “pegadas a um país de medo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 625) e de insegurança.

Liodoro, sendo o esteio da família, não podia dar pretextos a aberturas que viriam enfraquecer ou mesmo emudecer o seu mandonismo. Para ele, a velhice chegava demoradamente, por isso, procurava manter firme seus dotes: a força, o poder e a proteção, que deveriam ser preservados, bem como os laços familiares para garantir a sua continuidade; somava também a sua resistência como a de uma árvore: “Liodoro, era supremo e senhor, como o crescer das árvores” (ROSA, 1956a, v.2, p. 691). Era um ser pertencente daquela região: “Liodoro era meio dos Gerais e dali — de seus matos, seus campos, feito uma árvore. Tudo geria, com um silencioso saber, como se de tudo despreocupado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 795).

O crítico Luiz Roncari (2008) infere que esse fazendeiro de Buriti Bom enredava a todos pela confiança que inspirava e pela segurança garantida, as quais a jovem Lalinha descreve: “Os modos de iô Liodoro — que convenciam, fora de todo costumado. Uma presença com pessoa, feito uma surpresa, mas sem o gume de surpresa, firme para confiança, como o chão, como o ar. Perto dêle, a gente podia fechar os olhos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 699). Ele alentava “um neutro e operoso amor para com todos os seus parentes” (ROSA, 1956a, v.2, p. 700) à proporção que equilibrava as suas forças físicas e as emocionais consigo e para com os demais. O seu envelhecimento se apresentava mais como sendo uma espécie de desdobramento de um “processo de enriquecimento biológico pela eclosão de novas qualidades ou pelo aperfeiçoamento de outras já existentes, como o das qualidades superiores da mente” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 240).

É de comum acordo a afirmação de que nós possuímos o desejo de não envelhecer, por isso, preferimos, em muitas circunstâncias, acreditar na lenda da eterna juventude que sempre causou fascínio ao espírito humano. A figura positiva de Liodoro nos conduz à essência de que podemos ficar velhos, sim, sem nos atermos com à velhice propriamente dita, que enche nosso cotidiano com lamúrias, arrependimentos e desgostos em função da perda gradativa das funções orgânicas, que geram as limitações físicas ao longo dos anos, sendo importante se reformular diante de uma nova condição: a da velhice, em especial, preservando a mente de possíveis transtornos emocionais que podem implicar na capacidade de autopreservação e de autocontrole. A respeito disso, Liodoro está atento às mudanças em seu santuário do Buriti Bom, a sua maturidade o faz perceber “nitidamente as informações que vão chegando, tanto do próprio corpo como do seu meio social e a elas responde na devida proporção, sem ilusões nem desespero” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 243).

Para fins de comparação, faço referência também ao casal de Gruximã (Gualberto e Dona-Dona), que exalta a virilidade do amigo Liodoro para o recém-chegado Miguel, chamando-o de “[g]aranhão ganhante” (ROSA, 1956a, v.2, p. 670), de potência bem herdada, em que a viuvez nem a velhice não o haviam isentado de ter interesse sexual pelas mulheres, de inspirar desejos e de dominar o universo do outro ou de plantar grandes roças, ao contrário de Gualberto, que peleja quase sempre um canavial, tanto no pessoal quanto na lida com as terras. Para o casal, “[...] iô Liodoro, grande era que êle não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore” (ROSA, 1956a, v.2, p. 683) sempre florindo e gerando frutos; enquanto para o senhor Gualberto Lemos não gerar herdeiros era sinônimo de prejuízo certo: “Eu não tenho filhos. Coisa que muito já me entristeceu. Digo mesmo ao senhor: não se ter filho, na roça, é um prejuízo. [...]. O motivo é meu mesmo, os médicos todos me explicam. Ah, tivesse, fazia todo sacrifício, botava para estudar, em colégio, para formaturas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 647).

A masculinidade e a virilidade do sogro de Lalinha são espelhadas pela imagem fálica da árvore mais viçosa da região, chamada de Buriti-Grande, comparando-a com a força masculina, a um homem forte, o mais imponente, vendo tudo o que se passa no sertão como um deus: “O Buriti-Grande — igual, sem rosto, podendo ser de pedra. Dominava o prado, o pasto, o Brejão, a mata negra à beira do rio, e sobrelevava, cêrca, todo o buritizal” (ROSA, 1956a, v.2, p. 687). Essa árvore encarnava ainda a face metafísica e transcendente de um totem religioso, como se fosse o próprio símbolo famigerado de um clã, de uma família, de um poder instituído por gerações, e a natureza já havia legitimado esse poderio, sua ligação entre céu e terra. Nesse sentido, o contexto social e histórico dos enredos do escritor Guimarães Rosa não demanda fatores explícitos, e sim latentes, subterrâneos, que funcionam como substratos que alimentam a prosa e que fortificam a feição de suas personagens.

De tal modo que, idealizado pela grafia rosiana, Sarah Diogo (2017, p. 70) elucida que o espaço desse sertão brasileiro é configurado com o mesmo rigor que os outros elementos agindo sobre ele reforça o efeito dele, por isso, que a “personagem vegetal” (Buriti-Grande), denominada assim por Rónai (2020, p. 49), salienta a ideia de uma energia vital que é transbordada pelos poros da linguagem em toda a narrativa. Nesse sentido, trago o texto “Buriti bom e Buriti-grande: patriarcalismo e erotismo”, de Joselaine Medeiros, no qual a estudiosa

rosiana se propõe a falar dessa intrínseca relação Liodoro-Buriti-Grande em diversos momentos da narração cuja presença significativa dessa planta está em toda a obra *Corpo de baile*⁴¹:

O buriti é uma palmeira nativa do Brasil, encontrável desde o cerrado até a floresta amazônica, própria a terrenos pantanosos. Nas regiões onde aparece, o buriti tem grande importância para as populações locais, uma vez que tanto os frutos como as folhas são utilizados, servindo de alimento e de fonte de renda. Essas palmeiras conferem colorido especial à obra de Guimarães Rosa: acompanham a vida de Miguilim, na infância no Mutum, retratando a figura de um pai rude e violento e de uma mãe suave e submissa, que, de tanto sofrer, acaba se envolvendo e se apaixonando por outro homem; de Manuelzão, homem feito, já de certa idade, frustrado com a vida, sozinho e infeliz; de Miguel, adulto, que volta da cidade, estudado, e chega ao Buriti Bom, deparando-se com duas mulheres diferentes, porém encantadoras: Maria da Glória e dona Lalinha (MEDEIROS, 2007, p. 138).

Luiz Costa Lima faz referência ao nome completo de Liodoro Maurício Faleiros⁴² que está diretamente ligado ao nome científico da palmeira Buriti, *Mauritia vinifera*, e, curiosamente, o nome da mãe deste sertanejo é Maurícia. Assim como o Buriti-Grande, o pai de Maria Behú “alardeia o seu porte e se deixa apartado do círculo dos buritis” (LIMA, L., 1974, p. 141) e se mostra no centro da comunidade presidindo a família patriarcal. É uma imagem enraizada ao imaginário popular e imprescindível quando se trata da estruturação da sociedade brasileira, que está homologada pela maioria das sociedades ocidentais, visto termos a procedência de “um modelo patrilinear, em que as relações de poder emergem do homem e de seus descendentes” — conforme nos diz Sarah Diogo (2017, p. 85).

Luiz Roncari acrescenta a forma como Lalinha representa a força de Iô Liodoro, que não é exclusivamente a de uma potência sexual contida e inocente: “Aquêle homem assentava bem com as árvores robustas, com os esteiões da casa. Êle estreitava a execução dos costumes, e não se baixava amesquim para o que de pequenino se dêsse” (ROSA, 1956a, v.2, p. 733). Liodoro possui um comportamento que passa a ideia de um poder de violência e fecundação herdados, que se originou no modo como os espaços patriarcais familiares foram ocupados, constituídos por nomes e sobrenomes. Em sua maioria, todos eram aparentados por causa das

⁴¹ A personagem Grivo, de “Cara-de-bronze”, relata a importância dessa palmeira aos sertanejos e como sua presença fortalece a crença de que onde houver o buriti haverá a possibilidade de fartura: “*Todo buriti é uma esperança*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 600, grifo meu). Também, em “A estória de Lélío e Lina”, a Sinhá-Linda, a Mocinha de Paracatú de Lélío, fica admirada perante a visão do buritizal, que sempre floresce no mês de setembro: “— *O buriti é a palmeira de Deus!*” (ROSA, 1956a, v.1, p. 260, grifo meu).

⁴² “*Faleiros como falo*, acentuando o valor do buriti como símbolo fálico e encarnação vegetal do sexo, papel tão claramente confirmado por todo o texto. [Desta forma, o] significante do nome de iô Liodoro se desintegra e se reintegra, pois, numa constelação de significados múltiplos e moventes. Buriti preso à terra, filho dos Gerais, traz do pai e da mãe algumas marcas, que legitimam sua autoridade sobre aqueles que o cercam” (MACHADO, 2013, p. 96-97, grifo do autor).

endogamias e dos apadrinhamentos, “e o incesto não era um fato tão extraordinário, acreditava-se firmemente que as heranças genéticas transmitissem não só as características físicas e biológicas do indivíduo, como também as morais e psicológicas” (RONCARI, 2008, p. 56).

Tal atitude de Liodoro advém de uma sociedade pastoril brasileira, caracterizada por uma economia atrelada aos lucros da criação de gado, em especial, que, de acordo com o vizinho fazendeiro de Grumixã, José Gualberto Gaspar de Lemos, o amigo Liodoro havia herdado “um município de alqueires, terras válidas de primeira” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637). Essa informação sugere que Iô Liodoro possui descendência dos bandeirantes desbravadores, que após a exaustão pela extração e procura do ouro, renderam-se à dedicação ao pastoreio, cujo regime de trabalho não é pautado pela escravidão, mas sim por sistema peculiar em que o soldo dos serviços prestados são: fornecimento de gêneros de manutenção, sal e crias do rebanho, em sua maioria.

O autor de *O povo brasileiro* configurou ser as relações entre os proprietários e seus trabalhadores uma espécie de ordenação menos desigualitária que a do engenho, ainda que rigidamente hierarquizada. Além do que, “[o] senhor, quando presente, se fazia compadre e padrinho, respeitado por seus homens, mas também respeitador das qualidades funcionais destes, ainda que não de sua dignidade pessoal” (RIBEIRO, D., 1995, p. 341). Os trechos abaixo sugerem que o proprietário Liodoro também se misturava aos vaqueiros e com eles aboiava e partilhava da lida diária, não ficava absorto em seu escritório somente, de modo que mantinha uma postura atuante diante de seus trabalhadores:

No defrontá-lo, todos tinham de se compor com respeito. Mas era mudamente afável. Exercia uma hospitalidade calma, semi-sorria ao enrolar seu cigarro de palha. [...] Iô Liodoro falava pouco, mas essa reserva não constringia, porque êle era quieto e opaco; sentia-se que êle não guardava sem dizer alguma opinião para o momento. [...] Falava ou respondia; mas, entremeado, voltava-se tranqüilo para uma banda, olhava uma outra pessoa, dava a terceira uma sílaba, ou brincava com um dos cães, observava os vaqueiros que se moviam no curral. [...]. No mais, até aproximava, dava para se ter nêle mais confiança. Como era aquêle homem: que nunca haveria de recriminar ninguém inutilmente, nem diminuir as ações da vida com a vulgaridade dum gracejo, nem contribuir para que alguém de si mesmo se envergonhasse. Com simples palavras, êle poderia convidar para um crime — sem provocar susto ou cisma no cúmplice; ou para uma bôa ação — sem que ridículo nisso entrepairasse [...] Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer, tão hábil quanto êles êle laçava e campeava (ROSA, 1956a, v. 2, p. 680-795).

É importante que não tenhamos um comportamento ingênuo quanto ao caráter de Liodoro, isto é, de vê-lo apenas como um patriarca preocupado com o bem-estar social de seus agregados, protegidos e trabalhadores do Buriti Bom. Na verdade, ele encarna a figura patriarcal

do senhor (o que volto a afirmar) em que seus filhos e aparentados mais diretos dominavam “tão exaustivamente as funções do lar de tipo romano que não deixavam espaço para outras formas de acasalamento [sendo apenas eles] reprodutores soltos” (RIBEIRO, D., 1995, p. 276).

Sarah Diogo destaca ser a autoridade de Liodoro a ressonância de um poder homologado pela tradição greco-romana que via o chefe de família como um sacerdote e que Coulanges (1998, p. 90) já havia salientado: “O pai é chefe supremo da religião doméstica; dirige todas as cerimônias do culto como bem entende, ou antes, como vira fazer seu pai. Ninguém na família lhe contesta a supremacia sacerdotal. A própria cidade, e seus pontífices nada podem mudar em seu culto”. Baseando-se nisso, as personagens Nhô Gualberto e Lalinha nos colocam a par do perfil do senhor de Buriti Bom em três situações, vejamo-las:

“Iô Liodoro é um homem pelo direito, modos antigas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 403).

“Mesmo, porque, em todo o restante, compadre iô Liodoro é um esteio, no legal: essa autoridade! Dentro das paredes de sua casa” (ROSA, 1956a, v.2, p. 417).

— “Você sabe, Lala, uma mocinha daí do Caá-Ao, uma que dizem que se chama Dondola a mãe dela?” — “Não sei. E sim, meu bem?” — “Apareceu grávida...” [...] — “O Rapaz se autorizou dela...” Abusara-a. Não, não — o que ela pensava: iô Liodoro, só êle violando, por força e por dever, tôdas as mocinhas do arredor, iô Liodoro, fecundador majestoso (ROSA, 1956a, v.2, p. 783-784).

Liodoro vivia e fazia as suas leis, pensava e aplicava o seu próprio estatuto em relação aos seus familiares, agregados, trabalhadores durante os festejos na fazenda (carnaval, páscoa, São João e Natal), também às suas “mulheres exatas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 650), dentre outras ações no Buriti Bom. Ele comandava por meio de um acordo firmado, isto é, um pré-contrato social sem a intervenção das forças institucionais — ou uso de violência física — apenas as dele vigorava como patriarca, desse modo, ficava sendo “pai de todos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 642). Concernente a isto, Claudia Soares (2007, p. 51-52) fala-nos de haver um sentimento de obediência e de temor construídos por uma mistificação de autoridade em torno dele, porque muito do poder e do “carisma” de Liodoro são consequências de uma ineficiência do poder público e das instituições sociais em garantir às pessoas os direitos básicos de cidadania.

No entanto, no próprio enredo de “Buriti” há registros de movimentação nesse espaço interiorano que se tornaria, aos poucos, uma política de afirmação pelo sertão, intencionada a substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. A primeira evidência que me salta em torno disto é a de que além de levar remédios para as pessoas da fazenda, Nhô Gualberto Lemos já tinha solicitado um agrimensor para transformar o brejão num lugar de terras

produtivas: “Eu cá, da minha banda, pelejo um canavial. [...] O ruim é aquêlo Brejão. Não se pode aterrar, esgotar as águas, talar valas. Já mandei examinar. Disseram que nem por um dinheirão, que se pagasse, não valia a pena” (ROSA, 1956a, v.2, p. 648). A segunda é a estada de Miguel com sua espantosa aparelhagem de vacinação, que alarmou os vaqueiros da fazenda Gruximã, tão acostumados com “benzedura” (ROSA, 1956a, v.2, p. 645) de raminhos verdes e mágicas palavras: “Aquêles vaqueiros apreendiam com esquisita sutileza todo momento em que alguma coisa demudava [...]. Antes, desconfiavam da aparelhagem, do mecanismo das vacinas, quase uma forma de pecado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 645).

As mudanças sofridas no “Buriti Bom”, comentadas acima, reflete a influência de fora na rotina do sertanejo. Nesse sentido, o Estado Novo se lançava com ênfase em fortalecer o seu poder central e diminuir a força do patriarcado ao colocar em prática um plano de desenvolvimento da civilização pelo vasto *hinterland* brasileiro quando passou, então, a atrair a presença e não mais ausência de agentes do Estado. Luiz Roncari assinala a expressiva participação de Oliveira Vianna (de forte tendência autoritária e centralizadora) em colaborar junto ao governo de Getúlio Vargas na apresentação de um anteprojeto à Constituição Federal de 1934, no qual exaltava que muitos problemas — profilaxia rural, seca nordestina, malária, moléstia de chagas, banditismo etc. — com aparências locais “eram pertinentes à esfera dos interesses nacionais e, por isso, deveriam ser enfrentados pelo poder da União, e não relegados às mãos dos governos estaduais” (RONCARI, 2007, p. 21). O que conseqüentemente atingiria as forças tradicionais dos senhores de fazendas confortáveis em seus tronos, alicerçados não apenas pela herança de terras, como também pelo distanciamento do olhar do Estado.

Na novela “Buriti”, os acontecimentos nos levam à mudança de valores, em que a sociedade tradicional patriarcal estava perdendo para a chegada de mudanças, como ocorre no interior da família de Liodoro. Por exemplo, quando Irvino abandona a esposa legítima para viver com outra mulher de origem simples e o não desejo de continuar com os negócios do pai: “O mais velho, iô Irvino, se formou, está na capital, estava. Ganha e gasta muito dinheiro, se diz” (ROSA, 1956a, v.2, p. 649); a escolha de Ísio por uma mulher à margem da sociedade, que antes de conhecê-lo vivia da prostituição. Além disso, Maria da Glória se deixa desabrochar para o sexo antes do casamento com um homem já comprometido e envolve-se amorosamente com uma mulher, sua cunhada, sem se sentir intimidada pelas regras do poder patriarcal ao passo que Maria Behú se rendia aos serviços de cunho religioso, negando-se à vida matrimonial e à geração de futuros herdeiros.

A presença de Lalinha, vinda da cidade, também suscita uma expressiva influência não

só em Glorinha, mas também em seu pai. O envolvimento mais íntimo entre o sogro Liodoro Maurício e a nora Leandra (Dona Lalinha), visto como incorreto por ser, em certa medida, incestuoso, segundo o modelo de família tradicional que entende ser esta relação entre nora e sogro uma expansão de amor paternal, portanto, uma relação filial. Liodoro, com o intuito de preservar os valores da família, desaprova a nova relação de Irvino ao ter em sua casa a presença de Lalinha, em vista de defender a ideia de que o casamento é uma união indissolúvel. Entretanto, não vemos a jovem mulher abandonada pelo marido se sentir constrangida com a atitude do sogro, pelo contrário, ela é atraída pela postura viril do dono de Buriti Bom, que sob sua proteção, consegue tirá-la da cidade e trazê-la ao sertão, sem desmerecê-la em cuidados. O pequeno universo pessoal (malas, cadeirinhas, cortinados, tapetes, perfumes, joias) de Lalinha também a acompanhava até a fazenda. Liodoro considerava que, “cada um devesse estar sempre rodeado do que é seu — pessoas e coisas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 704).

A princípio, a aproximação intensa entre essas personagens dá-se pelo jogo da *bisca*⁴³ e, seguidamente, pelos encontros noturnos, quando todos já estão recolhidos em seus quartos. Logo, há de se convir a presença da ambivalência semântica do termo *bisca* e da ambivalência no comportamento do sogro e da nora. Para Ana Lúcia Branco (2015, p. 155), isso desencadeia numa espécie de ritual cujo “diferencial reside [também na] caracterização, na maneira como [Lalinha] se veste e se produz”. Já que todas as noites “Lala se vestia de outro modo, mudava até na pintura, mudava o penteado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 785).

A personagem Leandra joga na “esfera das possibilidades, pois, [em *Da sedução*] como afirma Baudrillard (1991, p. 680): ‘a sedução é, intrinsecamente, possibilidades’; ‘o desejo não é um fim, é uma aposta hipotética’” (BRANCO, 2015, p. 155). Propiciando, assim, espaço para outro jogo, agora verbal, pelo qual os desejos são expressos por palavras sedutoras. “Sogro e nora percorrem o corpo de Lalinha, em um diálogo altamente erotizado, provocado por ela, que percebera o desejo dele” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 127):

— “E hoje? Me acha bonita?” Na mesa, o lampiãozinho junto do lampião grande, as luzes agrandadas. Nem ouviam o bater do monjolo, isolados da noite, se ajudavam a armar um êxtase. As mãos... Os braços... Os tornozelos, tão finos... Tudo ela tinha lindo. Como iô Liodoro que aprendia a repetir, como seus olhos de cada detalhe se ocupavam, com uma disciplinada avidez. [...] — “O senhor me acha bonita fumando?” [...] — “Acho, Lala...” [...] — “Os seios, tão produzidos, tão firmes...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 784-785).

⁴³ “Jogo cujo principal objetivo é acumular mais pontos que o adversário, baseando-se nas cartas que são pescadas e descartadas. Após embaralhar e cortar, retira-se uma carta do baralho, cujo naipe determinará o ‘trunfo’ (ou *bisca*)” (BORGES; CAMARGO, 2011, p. 105).

Eis um diálogo que se “escorregava” (ROSA, 1956a, v.2, p. 784) pela linguagem a vontade de realização de desejo de um homem por uma mulher, posto que para as estudiosas rosianas Maria Leonel e Edna Nascimento as expressões de deslumbramento do velho sogro perante a beleza da nora Leandra modificam-se em ações:

E ela, por sua vez, que “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” [ROSA, 1956a, v.2, p. 634], relaciona-se sexualmente com o próprio sogro. Para Araújo⁴⁴ (1992, p. 159, grifo do autor), “O ritual noturno, estabelecido entre iô Liodoro e Lalinha, é o *apate* [ardil, de acordo com Heloisa Araujo] que leva à sexualidade sob uma aparência de neutralidade, de pureza, de segurança”. E, em função da complementaridade, afirma: “O Buriti Bom está, pois, situado na *vida* — na vida em sua manifestação mais vigorosa [...] na sua forma total, a do masculino e do feminino entrelaçados” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 128, grifos dos autores).

Lalinha chama a atenção de Liodoro não para as cartas nas mãos, porém para os seus seios ao inquiri-lo: “— Assim, os seios, acha?...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 791). É nessa ocasião em que o fazendeiro se serve do restilo e se alarga no contentamento ao pedir que todos se servissem do “vinho-dôce, espesso, no cálice, o licor-de-buriti, que fala os segredos dos Gerais, a rolar altos ventos, secos ares, a vereda viva” (ROSA, 1956a, v.2, p. 791). Todos riam numa alegria e o fazendeiro se deliciava com aquela circunstância especialmente: “Por causa dela, iô Liodoro mandara servir o vinho, era um preto” (ROSA, 1956a, v.2, p. 791).

A construção da relação de erotismo entre Liodoro e Lalinha nos leva à perspectiva da filosofia platônica do amor, com base no texto “Psicologia do coquetismo”, escrito por Georg Simmel em 1909. Segundo este autor, o envolvimento amoroso é um estado intermediário entre o ter e o não-ter, podendo ser o amor designado como aquilo que morre pela realização do desejo. Isto é, quando *tem* não há como ser o mesmo que antes, porque não pode mais ser amor, no entanto, converte seu *quantum* de energia em gozo ou, talvez, saciedade. “Essa lógica do amor como desejo de posse do não-possuidor não abole o fato de que ele talvez renasça no mesmo instante do seu desaparecimento” (SIMMEL, 1993, p. 93, grifo do autor).

Nesse sentido, desde a partida de sua casa na cidade, Lalinha passa a viver momentos de grande satisfação pelas atenções recebidas do sogro Iô Liodoro, que “espessava em volta dela um laço, um voto de consideração e cautela, que bem-faziam” (ROSA, 1956a, v.2, p. 705). Em meio a isso, ela se enchia de pensamentos e não se achava mais uma “mulherzinha parada e indisposta” (ROSA, 1956a, v.2, p. 705): “— *Perdi um marido... e ganhei um sôgro... [...]*.”

⁴⁴ Cf. Leitura de Heloisa Araujo (1992).

Despreocupada embarcou, no trem-do-sertão. Recostou-se. Iô Liodoro, um extraordinário homem, que tinha vindo apenas para buscá-la [...]; mas nada receava” (ROSA, 1956a, v.2, p. 705, grifo meu).

Chegada a oportunidade de estarem “sós a sós” (ROSA, 1956a, v.2, p. 777), o velho fazendeiro e a jovem da cidade iniciam um caminho do não-ter ao ter até chegarem à exultação do prazer, de tal modo que Lalinha busca despertar o prazer e o desejo em Liodoro por meio de uma alternância que combina atenções ou ausências de atenções, ao mesmo tempo que regula o *dizer-sim* e o *dizer-não*, pela entrega ou recusa. Então, nora e sogro se sentem seduzidos pelo coquetismo. Em síntese, a essência do coquetismo imprime verdadeiro paradoxo porque “onde há amor, há — em profundidade ou na superfície — ter e não-ter, portanto onde há ter e não-ter, se não numa forma real, ao menos sob forma lúdica, há amor ou algo que é tido por ele” (SIMMEL, 1993, p. 95).

Para Lalinha, era admirável sentir o sogro que lhe correspondia pelo olhar e que lhe acompanhava cada gesto e movimento de seu corpo feminino. Não podendo tê-la fisicamente, o pai de Maria Behú saía a cavalo para desanuviar seu desejo pela nora com a mulher baiana, de nome Alcina — uma “mulata sacudida, de muita rijeza” (ROSA, 1956a, v.2, p. 670), que era sustentada pelo patriarca —: “E, sim, no quarto, já deitada, ela [Lalinha] compreendeu. [...]. Ia sôfrego, e era a ela, só a ela, que aquê impetuoso desejo se devia” (ROSA, 1956a, v.2, p. 785). Aos poucos, Liodoro adentrava a esse universo instável entre o sim e o não, isto é, situado ante uma recusa de se dar, que poderia muito bem ser a esquiva que induz a uma entrega de si e que está atrás da qual se delinea tanto a eventualidade como a ameaça de uma retomada de si em um plano mais fundo.

A experiência do velho Liodoro demonstrava que este pressentia ser admirado por Leandra, que se impressionava com os modos dele (não franzia a face, não se arrependia, seguro nas ações, falava pouco, não dava intimidades), com porte físico (o nariz aquilino, o ruivo ar, o queixo grande) e de como ele, sendo homem mais velho do que ela, ainda vivia “num reino aceso” (ROSA, 1956a, v.2, p. 758). De repente, certa noite, na sala, o sogro estava em seu “cerimonioso assento” (ROSA, 1956a, v.2, p. 751) que a uma distância se comprazia em acariciar a esposa de Irvino com palavras, sem que houvesse, da parte deles, qualquer reprovação de espia-la com os olhos de cobiça. Ademais, o corpo de Lalinha era explorado visualmente: a boca, o colo, os pés, as pernas, a cintura, os cabelos, os ombros, os braços. O corpo de Lalinha estava coberto por uma camisolinha (o fino penhoar de um tecido de cor amanteigada) e os lindos pés macios protegidos pelos chinelinhos de pelica.

Êle estava lá, na cadeira-de-pano, como da outra vez. Saudou-a com uma expressão de exata insurpresa, que acolhia-a melhor que um sorriso. — “Sem sono, minha filha?” [...]. Sentara-se, [...], diante de iô Liodoro, [...] Sim, *a cintura, o busto, os seios, as mãos, os pés...* Devagar, a manso, falavam de tudo nela, *os olhos e as palavras dêle quentemente* a percorriam. Parecia um brinquedo. [...]. Como riam, e demonstravam um ao outro estar achando pura graça naquele jogo, [...]. Era preciso que iô Liodoro se firmasse, se acostumassem, guardassem tudo bem real na consciência, não duvidassem de haver ousado e cometido. Ela — ah, *como queria ser um objeto dável* — tôdas suas atitudes eram ofertadas, ela era para os olhos dêle. Depois, recostou-se, tranqüila, num desarme. Cedeu-se. Apenas, *com medidas palavras, animava-o a insistir no falar — êle devia tomar a diligência da conversa*. Iam-se as horas, desvigiadas das pessoas. Por fim, porém, ela se impôs a interrupção, sentiu que dela devia partir, e em momento em que êle estivesse em estro levantado. Separaram-se, sem se darem as mãos, ela sorriu esquivosamente (ROSA, 1956a, v.2, p. 780-782, grifo meu).

O trecho acima alude para a maneira como o homem, que está interessado e para quem “a mulher se mostra coquete já sente no interesse que ela demonstra, em seu desejo de atraí-lo, a atração, perceptível de uma maneira ou de outra, de sua posse, do mesmo modo que a felicidade prometida já antecipa uma parte da felicidade alcançada” (SIMMEL, 1993, p. 100); sendo o homem o sujeito que deseja, anseia, chega a sofrer e a sentir um prazer particular no tratamento que lhe é dado pelo seu objeto desejado: a mulher. Nesse caso, a arte do coquetismo dá direção ao erotismo à sua mais pura expressão do jogo entre a alma feminina e a alma masculina.

Em “Buriti”, não nos surpreende a ideia da dualidade que há nessa relação inabitual entre sogro e nora, ligação fundamentalmente sensual-erótica, que embora não seja permitida, Liodoro e Leandra se rendem ao encanto do coquetismo cujo sentimento alimentado neles não desonra nem o seu sujeito, nem o seu objeto. Explico — com as palavras do sociólogo Georg Simmel (1993, p. 108) —: o ser humano é de natureza dualista, pelo fato de que “sua vida e seu pensamento se movem numa estrutura bipolar, de que cada conteúdo do ser se encontra e determina a si mesmo somente em contato com seu polo oposto”.

Segundo a consciência inerente ao coquetismo, cada um desses elementos opostos [a caça e o ganho, o perigo e as possibilidades de êxito, a luta e as artimanhas], profundamente imbrincados, se destaca mais nitidamente do outro: ele dá ao não-ter uma espécie de visibilidade positiva, torna-o particularmente sensível, acenando com o ter, ludicamente, alusivamente, do mesmo modo que, ao contrário, aumenta ao máximo a atração do ter jogando de antemão com a ameaça do não-ter (SIMMEL, 1993, p. 108-109).

Mesmo que os opostos cheguem ao máximo da atração entre Liodoro e Leandra, em que o objeto desejável aspira ter, de fato, o sujeito que lhe provoca e este, por sua vez, não

sucumbe, ambos não se acham totalmente no ter definitivo, porque o coquetismo cuida de que no não-ter definitivo o sujeito e o objeto se sintam entrelaçados no ter em certa medida, fazendo com que os participantes se busquem eternamente, sem nunca superarem a oposição entre eles. Tendo a certeza de que toda “decisão definitiva põe um fim à arte do coquetismo; por isso, ele manifesta a soberania de sua arte chegando bem perto de um *definitivum*, que contrabalança, porém, a cada instante, por meio de seu contrário” (SIMMEL, 1993, p. 97, grifo do autor).

Liodoro e Lalinha acabam subvertendo o jogo erótico do coquetismo, sendo que a alma feminina tem primazia sobre o masculino ao dominá-lo entre o sim e não, em se dar sem se dar; agradar e/ou recusar. Assim, os encontros noturnos intensificam o desejo dos dois ao ponto extremo em que Lalinha desafia o sogro para um encontro amoroso real, para um contato físico efetivo e não somente pelo olhar, pelas falas maliciosas, para um encontro de corpo a corpo finalmente. Tudo isso ganha mais força com a chegada da carta de Irvino, que anunciava que se tornaria pai e Iô Liodoro Maurício, avô. Reconfigurando assim os papéis de Leandra (nora legítima à mulher livre) e a mulher atual de Irvino (de amante à mulher legítima a gozar de direitos legais).

Lala, agora “à vontade”, passa a se expressar claramente para Liodoro, que acaba cedendo aos encantos dela após a novidade: “— ‘Você, escuta: sou livre, vou-me embora. Na cidade, vou ter homens, amantes... Você gosta de mim, me acha bonita, você me deseja muito, eu sei. Pois, se quiser, se vale a pena, estou aqui. Esta noite, deixo a porta do quarto aberta...’” (ROSA, 1956a, v.2, p. 813). Então, os dois aproveitam as horas de uma noite de céu estrelado, no mês de maio, e Lala ansiosa aguardava-o para o momento íntimo de casal em seu aposento:

Ainda era maio. Estrelava. Ali, o jardim, de Deus, o laranjal, a noite azulante. Lala fechou a janela. Tôda se preparara, de estudo. Agora se despia. Sim, ia esperá-lo dêsse jeito, sôbre as roupas do leito, em carne. [...]. Mas, êle, se viesse, teria de achá-la assim, dizendo de vencido pudor, de desejo e libertação. Já era tarde. A porta encostada, o lampião acêso com a chama baixa. Êle não viria? Viria? Ela estava com as mãos quentes. [...] Num silêncio que vibrava, estreito. Um tempo sôbre parado. O que ela recordou, nessa hora: — “Alecrinzinho, é. O amor gosta de amores... [...] Aí, de repente, resvês a porta se abria. Era êle — o vulto, o rosto, o espesso — ocupava a tôda. Num aguço, grossamente — êle! Respirava, e vinha, para conhecê-la. De propósito, Lala riu e disse — o mais trivial, o mais sábia que pôde, o mais soezmente: — “*Anda, você demorou... Temos de encher bem as horas...*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 814, grifo meu).

Esta atitude de Iô Liodoro nos remete à postura incontestável de Marco Catão, homem romano octogenário, de *Saber envelhecer e a amizade*, que amplamente discursava que ao homem velho não caberia mais ser refém de qualquer arroubo sexual. Acreditava ser essencial

ao comportamento sexual, ao vigor físico e intelectual o bom usufruto de “suas forças com parcimônia e adaptar seus esforços a seus próprios meios” (CÍCERO, 2011, p. 13). Catão enxergava a vida como sendo “um curso muito preciso e a natureza dota cada idade de qualidades próprias [...] a fraqueza das crianças, o ímpeto dos jovens, a seriedade dos adultos, a maturidade da velhice são coisas naturais que devemos apreciar cada uma em seu tempo” (CÍCERO, 2011, p. 13). No entanto, o fazendeiro Liodoro Faleiros não imprimia atitude de parcimônia quanto aos impulsos sexuais e se distanciava de um sentido cronológico da vida.

Liodoro não se assentava num percurso de vida linear. Na realidade, este sertanejo nos faz pensar a individualidade que há em cada pessoa, de como a vida pode implicar múltiplas dimensões, avaliando ser superficial então “conceituar como velha uma pessoa, só porque atingiu uma soma razoável de anos, é medir a velhice por um critério apenas cronológico. É esquecer sua dimensão temporal subjetiva” (SECCO, 1994, p. 7); somando-se a isso, o tempo vivido como um depositário de experiências. “O calendário externo pode não corresponder à jovialidade interior que mantém ativo um indivíduo de idade avançada” (SECCO, 1994, p. 7).

Conforme a ideia levantada por Cícero acerca do diálogo entre Lélío e Cipião, das inconveniências que poderiam surgir na velhice, discute-se a responsabilidade de evitá-las a todo custo ao se preocupar em manter a saúde do corpo, praticar exercícios apropriados, comer e beber para recompor as forças sem arruiná-las e, mais ainda, ocupar-se do espírito e da alma. Observemos que a personagem rosiana Liodoro não mostrava um corpo afadigado sob o peso da idade, nem apresentava traços de “uma velhice preguiçosa, indolente e embotada” (CÍCERO, 2011, p. 13), pelo contrário, ele era a própria palmeira imperial⁴⁵ do sertão nos Gerais, de “queixo forte e todos os dentes, e bons braços — não do branco do polvilho ao sol, que só em bôca de môça às vêzes se vê, mas o branco dos ovos de coruja, que é são como uma porcelana, e limpo calcariamente” (ROSA, 1956a, v.2, p. 681).

Liodoro vivia sobretudo em “luas-de-méis” (ROSA, 1956a, v.2, p. 715). Ele vivia “a festa dos desejos, do corpo, dos olhos, das palavras” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 127) e momentos de grande felicidade íntima com as suas mulheres — Lalinha, em especial: “Aquêles dias! Saberá dizer ao certo como a levaram? Eram só as noites. Ela voltava à sala, os dois voltavam (ROSA, 1956a, v.2, p. 785)”. O fazendeiro desfrutava-se também com Alcina: “Ah, essa Alcina, mandou vir. Os olhos, quando ela remira, dão para derreter de longe ceras de

⁴⁵ Não é por acaso que Guimarães Rosa faz referência à Buriti-Grande, visto que encontramos registros dessa árvore em *Sobrados e mucambos*, de Gilberto Freyre (2013, p. 52): “As palmeiras imperiais se tornaram, na ecologia patriarcal do Brasil, a marca ou o anúncio de habitação ou casa nobre”. Luiz Roncari (2008, p. 66) assinala ser a aristocracia rural responsável por atribuir à palmeira imperial significados de grandeza, que, por causa de sua extensão, aproximava-se do céu, e era sinônimo de força e de determinação.

abelheira e resinas de árvore...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 670) e com Dionéia (mulher legítima do Inspetor que era impotente): “E mor e mor iô Liodoro, com as suas mulheres escolhidas, serralho, só da noite — por junto, a dona Dionéia, que como para sarar de sua tísica carecia de saber as forças de um homem” (ROSA, 1956a, v.2, p. 689).

O velho Liodoro tem ciência de que precisa conter o equilíbrio do seu domínio e do prazer pelas mulheres, pois se observa que procura, até certo ponto, disfarçar a sua admiração pela alma feminina. Entretanto, é importante considerar que as personagens de “Buriti” anseiam pela liberdade de seus desejos inconfessáveis no íntimo, por isso, de modo convencional, respeitam as regras sociais apenas no plano exterior. Logo, a confirmação de tabus e a noção de pecado revelam-se como sendo a interdição enquanto uma construção social, cuja proibição de um determinado comportamento sexual induz a prováveis relações transgressoras, carregadas de vigor erótico, conforme nos expõe Marina de Oliveira, em seu texto intitulado de “A natureza, o divino e o instinto: o processo de erotização em “Buriti”.

Se de um lado têm-se as relações proibidas e cheias de vitalidade, nos pares Ísio e Dijina, Liodoro e Alcina, Liodoro e Dionéia, Irvino e a morena, Gualberto e Glorinha, Lalinha e Glorinha, Liodoro e Lalinha, Do-Nhã e os quatro maridos, de outro, estão as relações respaldadas socialmente, mas condenadas ao tédio ou à infertilidade: Gualberto e Dona-Dona, Do-Nhã e Avelim dos Abreus, Dionéia e o Inspetor, Lalinha e Irvino (OLIVEIRA, M., 2007, p. 130).

O despertar dessas consciências para a pulsão na realização de envolvimento amorosos proibidos traz consigo a ideia de imobilidade temporária, em que as peças do jogo permanecem estáveis aguardando serem manipuladas mais uma vez pelos participantes. É o que acontece com Behú, Zequiel, Glória, Gualberto, Lalinha, Miguel e Liodoro, aparentemente calmos em suas rotinas, no entanto, repletos dos mais variados ímpetos. Nesse caso, “Buriti” é “o espaço onde o tempo passeia. O mosaico mágico. [...]. Um tabuleiro de xadrez sobre o qual as pessoas se movimentam” (ROSA, 2003, p. 225) evadindo-se de uma melancolia vegetativa, cheia de melodrama, prontos para pôr em ação seus projetos nas noites do sertão que oferece uma fuga contrária à tradição normativa.

Assim sendo, Guimarães Rosa nos interpõe num sertão interiorizado, deslocado. Se por um lado nos apresenta o poder viril do “Garanhão ganhante” (ROSA, 1956a, v.2, p. 670), o escritor não se esquiva de projetar sobre ele uma inquietação, um apelo erótico que consegue

vencer, ainda que temporariamente, a lei antiga: “o bom uso da volúpia”⁴⁶ (CÍCERO, 2011, p. 14). Nesse sentido, a noite é o momento da eclosão das subjetividades, dos desejos inconfessáveis, que estão configurados no texto rosiano por meio de formulações belamente plásticas que transformam a natureza do sertão num espaço deslocado pela memória, pelo tempo e pelo desejo.

Enquanto o sertão adentro guarda os silêncios do coração, “à noite, o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais” (ROSA, 1956a, v.2, p. 694), marcados pelo monjolo que bate todos os pecados até que o último “barulhinho do monjolo cumpre [seu] prazo regulado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 628), anunciado por Chefe Zequiél⁴⁷ — “meio demônio, meio inocência” (ROSA, 2003, p. 225) —, e, assim como ele, as pessoas de Buriti Bom já se habituavam ver Liodoro regressar à casa após estar “lavourando de amor a noite inteira. Iô Liodoro pastoreava suas mulheres com a severidade de quem conseguisse um dever” (ROSA, 1956a, v.2, p. 695), o que para a estudiosa de *Corpo de baile*, Sarah Diogo (2017, p. 150), “parece explicar que a mata onde os bichos labutam — caçam, acasalam-se, fogem — é a mata mais densa, mais importante, por extensão: não é onde o homem dorme o local de destaque, mas sim onde ele exerce seus ofícios”.

Considerando existir fortemente um clima erótico-sensual em todo o “Buriti”, que vai num contramovimento da ótica de um “dramalhão [...], sem apontar para nenhum *happy-end* iminente” (ROSA, 2003, p. 226), o personagem Liodoro demonstra libertar-se da ideia de que a velhice nos afasta dos prazeres fugazes, que nos impõe determinados limites próprios do organismo em envelhecimento e de que deveria agradecer a ela de nos livrar de deploráveis paixões⁴⁸. De fato, “Buriti” é a novela em que Guimarães Rosa trabalha o tempo todo com a imagem de que o erotismo persiste por toda a vida, que ele não é somente a sexualidade (coito e orgasmo), compondo-se, também e, especialmente, de sensualidade (carícias e afetos, de troca

⁴⁶ Para Túlio Cícero, quando dedicamos a nossa vida ao estudo aprimoramos a intelectualidade, aumentamos nossa moralidade e nosso senso de responsabilidades. Assim, envelhecemos sem sofrer o ataque brutal da idade que nos poupa do que há de pior na adolescência, na juventude, a paixão possessiva, sem controle. “Se a inteligência constitui a mais bela dádiva feita ao homem pela — ou pelos deuses —, o instinto sexual é seu pior inimigo” (CÍCERO, 2011, p. 14).

⁴⁷ Sobre o Chefe Zequiél, Costa Lima (1974, p. 143, grifo do autor) o associa ao profeta Ezequiel: “[Ele] é o que recebera do Senhor a missão de difundir a sua palavra entre os israelitas, para isto sendo chamado a abrir a boca e engolir o livro da sabedoria, no qual se encontram as palavras: ‘Lamentações, gemidos e queixas’ (Ez. 2,10). As palavras de Ezequiel não visam, portanto, a trazer conforto, mas sim a anunciação apocalíptica, onde os raios, as tormentas e as bestas misteriosas auguram desgraças semelhantes às do próprio *Apocalipse*. Não menos enigmáticas e catastróficas são as anunciações do profeta sertanejo”.

⁴⁸ Para Cícero (2011, p. 14): “A volúpia corrompe o julgamento, perturba a razão, turva os olhos do espírito, se posso me exprimir assim, e nada tem a ver com a virtude”.

de olhares e sorrisos, de toques de pele e afagos, de palavras e gestos). O sentimento de desejo nos acompanha até os momentos finais de nossas vidas.

“A sociedade cria expectativas em relação aos papéis sociais daqueles com *status* de idoso e exerce diversas formas de coerção para que eles se cumpram, independentemente das características particulares dos indivíduos e a rotina” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 130, grifo do autor), no entanto, Guimarães Rosa ultrapassa essa concepção e imagina um sertão cósmico, que é fonte de conhecimento e de investigação existencial (SECCO, 2003), sobretudo, nos avessos da linguagem e do humano, como bem podemos vislumbrar na reflexão de Miguel, quando este retorna à fazenda Buriti Bom, ecos de Santo Agostinho⁴⁹ a respeito de um tempo metafísico: “A vida não tem passado. Tôda hora o barro se refaz. Deus ensina” (ROSA, 1956a, v.2, p. 822). Desse modo, as pessoas que habitam em torno da árvore frutífera Buriti-Grande experienciam outras manifestações culturais com exuberância e sensualidade próprias, que são estilisticamente enfatizadas pela variedade de plasticidades das figuras, das sonoridades das palavras. E da união do Buriti-Grande ao Brejão-do-Umbigo nasce e se refaz a vida numa ação sem fim.

4.1.1. Encenações da crítica em “Buriti”

Em relação à recepção crítica da novela “Buriti”, faço alusão ao texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”⁵⁰, que está integrado à edição de *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador* (2020), em que a crítica literária de Paulo Rónai se baseia na Estilística. Este crítico encabeçava uma visão criteriosa a respeito de *Corpo de baile* ao instigar o leitor para a personalidade singular de Guimarães Rosa, que marcou consideravelmente a paisagem literária ao dar destaque a uma árvore gigante — o Buriti-Grande, com “setenta ou mais metros, roliço, a prumo” em direção ao céu (ROSA, 1956a, v.2, p. 135) — na capa desta obra, que sinaliza um ponto de demarcação para os enredos criados pelo escritor de Cordisburgo.

⁴⁹ Em *Confissões*, Santo Agostinho sobre o tema “O homem e o tempo” deixa transparecer não haver tempos futuros e tempos pretéritos, como se nós girássemos numa eternidade. Para ele, é impróprio “afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras” (AGOSTINHO, 2009, p. 284).

⁵⁰ Texto originalmente publicado como “O segredo de Guimarães Rosa”, no jornal *O Estado de São Paulo*, em 10 de junho de 1956, e sob o nome de “Rodando os segredos de Guimarães Rosa”, no *Diário de notícias*, em 10 de junho de 1956, cujo escrito foi republicado, posteriormente, ao lado de outros textos escritos por Paulo Rónai na obra chamada de *Encontros com o Brasil*, lançada pela editora Instituto Nacional do Livro nos anos de 1958 e 2009, sendo a edição de 2014 a mais recente deste volume pela editora Edições de Janeiro.

Paulo Rónai⁵¹ declara que o filho de Florduardo Pinto Rosa (Guimarães Rosa), antes de tudo, é um inventor de abismos de onde localizamos as brancas almas de sertanejos, conectadas fortemente à natureza ambiente, que, embora fechadas ao raciocínio, são “acessíveis a toda espécie de impulsos vagos, sonhos, premonições, credices, vivendo a séculos de distância da nossa civilização urbana e niveladora” (RÓNAI, 2020, p. 49). O olhar crítico literário de Rónai e, sobretudo, o de leitor das obras de Guimarães Rosa nos fornece a ideia de que as brancas almas (inventadas pelo escritor mineiro) não mostram estereotipadas ainda pelo cotidiano e de que elas são exemplos de uma receptividade para o extraordinário e para o milagre também.

Em torno da “personagem vegetal” (RÓNAI, 2020, p. 49), o professor de línguas estrangeiras delinea as personagens em: crianças, loucos, velhos, mendigos, cantadores, capangas, vaqueiros, prostitutas, moças, os quais compõem a obra, formando “o corpo de baile num teatro em que não há separação entre palco e plateia” (RÓNAI, 2020, p. 50). São seres que passam pelos abismos imaginados pelo poliglota Guimarães Rosa, incidindo nestes os medos atávicos do homem como o amor, o dever, o horror à solidão, à morte e ao esquecimento, além dos seus vãos esforços de sustentar o passado e fugir do futuro.

Não observamos a separação de fala entre autor e personagem de modo totalmente distinto. Rónai acentua ser intencional a ausência da transparência de uma definição exata entre o escritor e as personagens na narração em “Buriti”, pois, de uma forma ou de outra, elas comungam a mesma língua, pela qual Guimarães Rosa dá a palavra às suas personagens sem “que se note qualquer mudança de plano. Tal praxe não somente não conduz à limitação do registro das notações, mas, por um milagre de arte, confere-lhe amplitude raras vezes atingida em qualquer literatura” (RÓNAI, 2020, p. 50); vejamos abaixo o excerto escolhido acerca disso:

Estava jogando. Iô Liodoro, diante dela, era um grande amigo estranho? Um peso, um respirar, uma forma. E, entanto, calado mesmo para si mesmo — como se ele não pensasse por separado os atos de seu próprio viver, mas apenas cumprisse uma muito antiga lição, uma inclinação herdada. Ele mesmo não se conhecia. Ela, Lala, podia conhecê-lo! Olhasse-o com amizade, e era como se o entendesse, por completo, de repente (ROSA, 1956a, v.2, p. 790).

Em *Corpo de baile*, particularmente, na novela “Buriti” é acentuado o envolvimento

⁵¹ “Filho de Rónai Miksa, livreiro, e Gisela Loewy Rónai, Rónai Pál ou Paulo Rónai, nome aportuguesado que adotou no Brasil, era o mais velho de seis irmãos. Nasceu em Budapeste, em 13 de abril de 1907, e faleceu em 1 de dezembro de 1992, aos 85 anos, na sua casa em Nova Friburgo (Rio de Janeiro). O crítico húngaro se estabelece em terras brasileiras no ano de 1940 ao fugir do antisemitismo. Em pouco tempo, entrava no ciclo da vida intelectual e literária devido a sua facilidade em fazer amigos, segundo depoimentos de alguns deles, como os de: Carlos Drummond de Andrade, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e João Guimarães Rosa” (HENRIQUE, 2011, p. 83).

da classe superior no cotidiano dos Gerais que, conforme o desenrolar dos fatos, esta classe, acaba sendo abraçado pelas sombras do sortilégio, cedendo, aos poucos, a sentimentos incontroláveis, elementares e ameaçadores, embora procurasse resistência, como o encontro de Glorinha com fazendeiro amigo da família, Nhô Gualberto, a decisão de Iô Liodoro passar a noite com sua nora Leandra e a ligação sexual entre as cunhadas. Também é assinalado por Rónai que o introito dessa novela se dá com a chegada de Miguel (o Miguilim, a criança-poeta de “Campo geral”), como se fosse uma espécie de reminiscência de um visitante à região, que retorna àquele lugar para vacinar o gado, mas que “depois como experiência de uma das protagonistas, ganha extrema plasticidade pela mudança do ponto de vista” (RÓNAI, 2020, p. 53), não mais estendido ao olhar de Miguel apenas.

A nossa leitura é enriquecida perante os fatos ocorridos com cada personagem submersa por uma região, cuja natureza não serve meramente de enfeite à narração, de tal maneira que a paisagem sertaneja envolve o leitor quanto ao sentimento de pertencimento à estória, como se estivesse sendo uma das personagens da fazenda Buriti Bom. Um lugar que de dia é governado pela majestade de uma árvore, visto que sua “presença infundia na região uma sombra de soledade” (ROSA, 1956a, v.2, p. 676) e a noite o Buriti-Grande “tapava a lua ou carregava-a à ilhargá, enquanto em sua grimpá gotejava o bruxolim de estrelas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 687).

No texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai disserta que as sete estórias de *Corpo de baile* exigem do público leitor um olhar atento, que se deve atentar ao estilo de escrita rosiana, que explora a riqueza da língua popular do sertão de Minas. As narrativas da obra referida guardam muitos segredos ocultos e cada nova percepção de leitura coloque o leitor frente a uma nova derme, em que a antiga deverá estar descoberta ainda, a espera pela resposta original que resultou no bailar das personagens Chefe Zequiel, Iô Liodoro, Lalinha, Miguel, Maria da Glória, Maria Behú e Nhô Gaspar.

Durante o lançamento do livro *Corpo de baile*, em 1956, o professor de idiomas já aguardava o burburinho entre os intelectuais de literatura brasileira da época, que ficaram frente a frente de um escritor que afirmava seu comprometimento e engajamento literário em registrar determinadas matizes até então desconhecidas de seus compatriotas, bem como criar palavras não-dicionarizadas, além de recuperar o significado de outras, emprestar termos de línguas estrangeiras e desfrutar de rupturas sintáticas, para que resplandecesse a linguagem, sua principal inspiração na construção de suas estórias. Em certa ocasião, Guimarães Rosa nos chama atenção para a preferência dele em dizer *estórias* rejeitando em face da palavra

*histórias*⁵², pois, não interessavam os fatos registrados e sim o modo como essas narrativas foram planejadas, conforme Paulo Rónai (2020, p. 124) salienta: “num halo de maravilhosa ingenuidade, que os torna visceralmente diferentes de quaisquer outras”.

Até hoje a curiosidade, o conhecimento e o acesso às obras, no que diz respeito, em especial, ao uso da linguagem empregado por Guimarães Rosa, outorgam um espaço de debates sobre a nossa cultura, origem e consequências, cujas páginas de tessitura literária nos conectam à realidade passada, à ação positiva de pensar a nossa realidade atual e a de compreender nossos valores individuais. Acerca desse aspecto, o intérprete Rónai disserta que Guimarães Rosa:

obedecendo ora à exigência íntima da matização infinita, ora a um sensualismo brincalhão que se compraz em novas sonoridades, submete o idioma a uma atomização radical, da qual só encontraríamos precedentes em Joyce (“O mato — vizinha mansa — aeiouava”) [...]. A invenção de onomatopeias sem conta, a livre permutação de prefixos verbais, [...] a multiplicação das terminações afetivas são algumas dessas fecundas arbitrariedades que se abonam mais de uma vez na prática de outras línguas, cujas reminiscências o poliglota nem sempre soube ou quis reprimir (RÓNAI, 2020, p. 51).

Em entrevista a Günter Lorenz, em Gênova (1965), no I Congresso de Escritores Latino-Americanos, Guimarães Rosa ao falar sobre a sua relação com a linguagem, responde que o ser humano (seja integrante do espaço literário ou não) se não “fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente” (LORENZ, 1991, p. 83). É como um ciclo contínuo, não no sentido de retorno ao original, mas o de mudança sempre. Dessa maneira, quando observamos a disposição dos gêneros, ora qualificados de poemas, ora de contos e de romances, vemos que estão alinhados como se estivessem numa dança em que aguardam a música que lhe dita o ritmo a ser seguido.

Ao escrever o artigo “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai pontua a pretensão do autor de *Corpo de baile* em fugir totalmente aos parâmetros de classificação

⁵² Para Rosenfield, a preferência pela palavra *estórias* deve-se ao fato de que Guimarães Rosa com base na descrição da fazenda Buriti Bom, por exemplo, alude a determinados pontos de nossa cultura em uma região isolada que pode produzir novidades: “o condão de inesperadas coisas, conchinhas brancas de se pegarem à mão, e com um molhado de sal e sentimentos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 757). E assinalar que as ideias de Gilberto Freyre são reelaboradas de modo ficcional pelo autor de *Corpo de baile*: “A tentativa de abordar a identidade cultural e o caráter brasileiro pelo avesso — isto é, pelos pequenos detalhes da vida cotidiana, combinando ‘história’ com ‘estória’ — é um dos elos fortes entre o ensaísta e o romancista. [...] É de modo silencioso e oculto que a visão freyriana do Brasil está presente num autor como G. Rosa — apesar de que a crítica literária jamais mencione qualquer relação [...]. Rosa elaborou artisticamente a ‘influência’ de *Casa-grande e senzala*, tornando os elementos conceituais freyrianos novamente acessíveis a uma forma de receptividade específica: à percepção que se situa num nível mais profundo do que a consciência analítica e discursiva, no registro simultaneamente sensível e intelectual da sensibilidade poética” (ROSENFELD, 2006, p. 167-171).

tradicional de um gênero literário. Além do mais, ressalta que esta instabilidade de delimitação dos gêneros faz parte da escrita rosiana e qualifica o estilo de Guimarães Rosa como “inimitável de artifício e espontaneidade” (RÓNAI, 2020, p. 52). Visto que o autor de *Corpo de baile* se isenta do uso de uma linguagem estereotipada por compreender, sobremaneira, que os gêneros textuais, assim como o próprio conceito de literatura, são fenômenos dinâmicos, suscetíveis a mudanças (LIMA, L., 2002, p. 269).

Exatamente, em 3 de janeiro de 1964, o criador de Iô Liodoro explica a tripartição de *Corpo de baile* e o porquê das epígrafes selecionadas de escritos do filósofo Plotino e do místico Ruysbroeck em correspondência com o tradutor italiano Edoardo Bizzarri, para o qual descreveu a publicação de *Corpo de baile* em dois volumes, a segunda edição dela em um único volume com letras pequenas pouco convidativas. Guimarães Rosa afirmava que era necessário pensar outro projeto gráfico literário que não desmerecessem seu estilo de escrita e o “gigantismo físico” (ROSA, 2003, p. 120) do livro *Corpo de baile*, com a devida intenção de preservar a unidade das estórias.

Sairá, agora, no decurso de 1964, uma nova edição do “CORPO DE BAILE” — a 3ª. A novidade é que ele vai ficar sendo em 3 volumes. Três livros, autônomos. A ideia já me viera, há tempos. [...]. Agora, pois, ele se tri-faz. [...] Se bem que os livros se ofereçam como independentes mantêm-se, de certo modo, a unidade entre eles, mediante as seguintes manhas: 1) o título ab-original, “*Corpo de baile*”, é dado, entre parêntese, em letra discreta, no frontispício interno (mesmo porque garante e permite a menção de “3ª edição”, coisa que muito importa; 2) a capa (a mesma da 2ª edição) será igual para os 3 volumes, variando apenas as cores (grená-arroxeadado ou *bordeaux*, para um azul para outro; encarnado ou escarlato para o 3º); na relação das obras (“DO AUTOR”), explica-se que “*A partir da 3.ª edição, desdobra-se em 3 livros autônomos:*” e segue-se a indicação dos mesmos. / Em consequência, distribuir-se-ão também, pelos três, as epígrafes de Plotino e Ruysbroeck: cada um fica com uma, de cada; isto é, o “*Noites do Sertão*” pegará 2 de Plotino. (Porque eram 4.) Esta é outra maneira de preservar a unidade. O livro ficará sendo em três livros distintos em um só verdadeiro... (ROSA, 2003, p. 119-121, grifo do autor).

A tripartição do expressivo volume não prejudicaria em nada a mensagem extralógica (ao fugir do comum, ao defender a rebeldia de devassar um pouco a chamada “realidade”). A subversão artística literária de Guimarães Rosa é bem mais acentuada pela carga sentimental, transmitida pelos diálogos travados entre as personagens rosianas, que não chegam a ser cansativos ao leitor, tendo em vista a riqueza em detalhes multicoloridos a despeito da região em que ocorre os acontecimentos. Ademais, para o crítico Paulo Rónai (2020, p. 51), a diferença entre poemas, contos e novelas deve ser percebida como escritos interligados ao conteúdo lírico que trazem, que demanda ao público a iniciativa de repensar acerca da estrutura narrativa

apresentada.

Já Regina Zilberman (2007), também estudiosa da fortuna crítica de Guimarães Rosa, não se sentiu surpresa (tal qual Edoardo Bizzarri e Paulo Rónai) quanto à divisão de *Corpo de baile* em três obras distintas sem passar pela ameaça à originalidade dos textos rosianos, fator que realçou que o seu autor não estava ou mesmo se sentia preso a modelos previamente acertados nomeados de *démodés* de expressão literária. Ao contrário, as sete narrativas permaneciam intimamente associadas ao invés de órfãs da inteligência de escrita e de enredos enfadonhos.

Paulo Rónai lamenta não ter especificado detalhadamente cada personagem de *Corpo de baile*, porém ratifica que, sendo o escritor mineiro um ficcionista, inventor de figuras humanas inesquecíveis, enxergava as criações desse artista literário com uma incontável população — de comparsas, figuras excêntricas, esquisitões, perfeitamente individualizados, que colorem, dão movimento e graça grotesca de quadros de Bruegel e de Cranach (Cf. RÓNAI, 2020, p. 53).

Isso nos traz à baila as palavras de Mikhail Bakhtin quanto à possibilidade de que o grotesco ajuda a liberar a consciência, o pensamento e a imaginação das pessoas para que estejam disponíveis para conhecer novos caminhos antes não pensados. Em *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin salientou que em sua “natureza [o grotesco] é a expressão da plenitude contraditória e dual da vida, que contém a negação e a destruição (morte do antigo), consideradas como uma fase *indispensável*, inseparável da afirmação, do nascimento de algo novo e melhor” (BAKHTIN, 1987, p. 54).

É preciso lembrar que o diplomata Guimarães Rosa se sentia à vontade no meio do povo interiorano e marginal, cuja comunhão destes com a terra e os bichos sempre encantou o escritor mineiro. As histórias dos sertanejos que visitavam à venda de seu pai, que postergavam por horas a sua partida, pois estes camponeses não se cansavam em relatar vários causos da região em que viviam, agiram de tal forma como estimulantes para o espírito lúdico do criador de “A volta do marido pródigo” que “o ‘exprimendo’ passava por vezes a segundo plano, devido à força em que o ‘expressor’ se impunha à atenção. Embora sequioso de repercussão, não transigia no que lhe parecia o seu *apport* mais original”, como assinalou Paulo Rónai (2020, p. 246) no perfil de escrita de João Guimarães Rosa para a “Coleção do Brasil Moço”, que se subtitula em “Literatura Viva Comentada”.

Paulo Rónai e Guimarães Rosa se embrenhavam em incursões idiomáticas de línguas estrangeiras e compartilhavam temas de interesse, que contribuíram para em uma dessas

ocasiões o crítico húngaro estivesse diante de um pequeno volume constituído de 176 páginas intitulado *Primeiras estórias*, que quando terminada a sua leitura, elogiou a riqueza de uma diversidade e unidade compostas nas vinte e uma narrativas desta obra. A publicação de *Primeiras estórias* retornou o discurso de que Rónai havia posto em dúvida os dotes do ficcionista de *Grande sertão: veredas* para os contos escrito em “A arte de contar em Sagarana”, de 1958. No entanto, o crítico desfez seu ledo engano em artigo “Os vastos espaços”, de 1966, pontuando que livre de vinculações políticas, avesso a qualquer facilidade e intransigente em seus padrões artísticos, Guimarães Rosa conquistava a atenção de diversos tradutores e galgava mais ainda audiência internacional.

Além do mais, a crítica de Paulo Rónai não se esquivou em falar da transrealidade instaurada nos espaços por onde habitam ou atravessam as personagens rosianas, “Buriti Bom, por exemplo, era um lugar não semelhante e retirado de rota. Um ponto remansoso” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637). Rónai declarou serem os vastos espaços desertos das narrativas de Guimarães Rosa “povoados pelos devaneios da imaginação. Os riscos e os imprevistos da dura vida do dia a dia produzem resignação e fatalismo. [...] As raras quebras do ramerrão são motivos de alvoroço, espetáculo para os basbaques, agitação para os insofridos” (RÓNAI, 2020, p. 126-127). E concluiu seu ponto de vista ao dizer: “A sede do sobrenatural gera e suscita milagres, matiza a religião de variantes animísticas” (RÓNAI, 2020, p. 127).

Em “Notas para facilitar a leitura de ‘Campo geral’, de J. Guimarães Rosa”, Paulo Rónai admite, mais uma vez, que, embora contasse como um dos primeiros leitores de textos originais, a pedido do autor, não significava que sua compreensão era a mais correta, como sendo o melhor crítico das obras rosianas, no entanto, é transparente que se sentia um privilegiado; sempre atento ao que Guimarães Rosa se propusesse em trazer para a ficção: a “fusão da realidade exterior e do interior” (RÓNAI, 2020, p. 57). Ele deixa claro ainda que o autor de *Antes das primeiras estórias* gostava de expandir discussões inerentes e universais a todo ser humano (a questão de Deus, do diabo, da família, da vida e da morte, lutas pelo poder e posse, desejo e respeito, amor e desamor, obrigação e libertação etc.) partindo de um local interiorano, que estava unido à peleja de vida sertaneja, contemplando uma população que estava às margens da suposta civilização.

No que tange à questão de leitor ideal, Yudith Rosenbaum menciona que a crítica “tem, cada vez mais, entendido [*Corpo de baile*] em suas articulações internas, compreendendo os recados que emanam de suas histórias, da recorrência de suas personagens entre os procedimentos linguísticos que estruturam as narrativas” (ROSENBAUM, 2018, p. 133). O que

nos traz a ideia de que a estudiosa amplia a leitura rosiana ao ver ecos nas várias estórias em *Corpo de baile* que se alargam “para obras de diferentes livros do autor, criando elos, muitas vezes pelo avesso” (ROSENBAUM, 2018, p. 134). Nesse caso, ela cita duas narrativas: “Campo geral” e “Desenredo” (de *Tutaméia*), que resultaram no capítulo “Delírio e miopia: duas leituras rosianas”, do livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. Antes de mais nada, esclareço que a referência ao nome dessa professora de literatura brasileira, expõe que tanto Paulo Rónai quanto ela não detêm a melhor crítica da fortuna literária rosiana, isto é, “o leitor nunca terá do texto a certeza explícita de que sua interpretação é mais correta porque as finalidades e as condições se diferenciam entre a obra e o leitor” (HENRIQUE, 2011, p. 90).

Reitero que o leitor atual de “Buriti”, mesmo que de modo inconsciente, mas não autômato, busca expandir o(s) efeito(s) e o(s) significado(s) da novela para ele, sem deixar de considerar a reconstrução histórica sofrida pelo texto quanto à recepção dos primeiros leitores dessa narrativa, além de atentar-se para a compreensão presente de novos valores que é realizada por leitores de obras literárias nacionais e internacionais em tempos diversos; além do que, as leituras estéticas-recepcionais de Jauss (1979) nos deixam ciente de prevalecer uma relação intrínseca, dinâmica e sempre atual entre autor, texto e leitor.

Certamente, as percepções modificam-se conforme a sociedade desenvolve-se, incluindo aspectos que não eram discutidos em momentos passados, mas que estão contidos na obra literária. Trata-se, portanto, não apenas enfocar a experiência de uma pessoa (de um leitor), pelo contrário, leva-se em conta a história da recepção de uma dada escrita literária (“Buriti”) e sua relação com as normas estéticas e os prováveis conjuntos de expectativas mutáveis de leituras. É o caso, por exemplo, da velhice, do entendimento que tínhamos antes dela como sendo algo patológico e que hoje podemos tratar a discrepância como se dá o envelhecimento da classe privilegiada e da classe trabalhadora sob novos olhares e propostas adjacentes.

“[A] relação com o tempo é vivida diferenciadamente, segundo um maior ou menor grau de deterioração do corpo” (BEAUVOIR, 2018, p. 16) e a relação tempo e velhice ficaram mais perceptíveis por causa de determinados paradigmas (contextos sociais, políticos, antropológicos, entre outros) que nos induzem a enxergar que além de suas forças físicas, o envelhecimento de homens e de mulheres depende de seus prestígios sociais, econômicos e de vários privilégios também, como: cor, classe, região e escolaridade, que faz com que o destino de algumas pessoas venham a ser pesadas em uma balança que desmerece os não privilegiados (Cf. DEBERT, 1988 e BOSI, E., 1994).

Enquanto a velhice de Liodoro (proprietário da fazenda Buriti Bom) passa a imagem de ordem e poder, de “um homem soberbo de ações, inteiro como um maior” (ROSA, 1956a, v.2, p. 637) com “um sorriso de fortes brancos dentes” (ROSA, 1956a, v.2, p. 794), que não aparenta ter mais de cinquenta anos, a velhice do simples trabalhador chamado de Chefe Zequiél não impõe autoridade, nem é levado em conta sua experiência com a terra, os anos trabalhados e vividos em Buriti Bom. É tão somente um agregado da fazenda, um simples agricultor que representa o papel de gratidão, de um ser dominado, de subserviência, além de ser uma atração à serviço da curiosidade e do riso das pessoas que moravam na fazenda e dos visitantes da região, que riam de seus “incompreensíveis padecimentos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 685), dos quais sofria, e temia também “o pingo do barulho menor” (ROSA, 1956a, v.2, p. 740) no decorrer das noites do sertão mineiro. A seguir, a leitura dos excertos, retirados da narrativa “Buriti”, nos vislumbram a dimensão do tratamento dado ao proprietário Liodoro e ao trabalhador Zequiél pelas pessoas residentes da fazenda Buriti Bom:

Iô Liodoro regia sem se carecer [...] Temiam iô Liodoro? Tem um não em todo sim, e as pessôas são muito variadas. Aí em algumas horas, temessem. Mas não precisavam de dar demonstração. Tinham respeito. [...] Iô Liodoro era homem [...] com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos. / Os vaqueiros respeitavam-no e obedeciam-lhe com prazer, tão hábil quanto êles êle laçava e campeava [...] Êle era meio dos Gerais e dali — de seus matos, seus campos, feito uma árvore. Tudo geria, com um silencioso saber, como se de tudo despreocupado (ROSA, 1956a, v.2, p. 639 e p. 795). Que é que eu acho do Zequiél, o Chefe? Tôlo na retoleima, inteiro. / O Chefe Zequiél. Que voltando da roça, êle passava, no terreiro. Primeiro, todos dêle riam. Depois, comentavam seus incompreensíveis padecimentos. Mas riam, também, do que êle contasse. Sempre. / E tinha, entanto, a voz bôa e um jeito delicado, todo cumpridor de tudo, o respeito, seguindo sua vidazinha no bem-querer das obrigações. Trabalhava. Temia a noite, pontualmente, o pingo do barulho menor (ROSA, 1956a, v.2, p. 673, p. 685 e p. 740).

A Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa dissera-lhe que, a princípio, o Chefe Zequiél era “um pobre-de-Cristo, semienlouquecida sua ignorância” (ROSA, 2003, p. 104) cujas “variantes” (ROSA, 2003, p. 104) equivaleriam a “uma verdade extraordinária” (ROSA, 1962, p. 3), a uma “sinfonia do mato (com todas as espontâneas implicações do simbolismo emotivo que noite e selva acarretam e a dimensão única fornecida pela peculiar perspectiva narrativa — a pessoa do Chefe Zequiél)” (ROSA, 2003, p. 104), de validade poética, a tal ponto de ter deixado o tradutor italiano inconformado com possíveis rótulos de hermetismo, surrealismo e demais ismos de leitores despercebidos da poesia da noite sertaneja, que se iniciava quando a “casa-da-fazenda do Buriti Bom começava a dormir” e o “monjolo a trabalhar a noite inteira” (ROSA, 1956a, v.2, p. 692).

A respeito do que é testemunhado por Zequiél, durante o período noturno em Buriti Bom, Guimarães Rosa aconselha o tradutor Bizzarri (em carta datada em 10 de dezembro de 1963) que sempre é melhor partir o difícil em pedacinhos para entendermos o que há por detrás de cada gesto e fala deste espectador da noite, como nesses quatro exemplos demonstrados pelo escritor: “‘*Agadonha com possança.*’=Agarra (a coruja) com todo poder” (ROSA, 2003, p. 105, grifo do autor); “‘*Ponta de luar, pecador.*’ (Literal. Mas “Pecador” se refere a ele, Chefe, e aos demais viventes, que avistam a lua crescente em começo.)” (ROSA, 2003, p. 106, grifo do autor); “‘*O urutau, em veludo.*’ O urutau⁵³ (ave *mãe-da-lua*, dos Caprimulgídeos⁵⁴, *Nyctibius grandis*), em veludo (porque voa macio, como a coruja, sem nenhum rumor)” (ROSA, 2003, p. 106, grifo do autor) e “‘*Dessôro d’água, caras mortas.*’=Os rostos, como de mortos, ressumam uma água, (lívida)” (ROSA, 2003, p. 107, grifo do autor).

As combinações discursivas proferidas por Chefe Zequiél mostram-nos como as palavras estão suscetíveis às mudanças consideradas não existentes na língua, até mesmo tendo sido experimentadas na tessitura literária. Quando Guimarães Rosa escreve, produz outras construções sucessivas, resultando em um espaço textual de transbordamento linguístico-literário, que explora as potencialidades em cada formação de palavras mesclando o literal e o literário. Posto assim, a estetização de elementos culturais é algo intrínseco ao fenômeno literário presente no projeto estético-literário do autor, que, conforme Sarah Diogo (2017, p. 100), as figuras que bailam na fazenda Buriti Bom formam um diversificado manancial humano, universo este em que *estórias*, costumes e tradições erigem o tónus novelesco talhados *na e pela* linguagem indubitavelmente.

Em seu trabalho *Homens do sertão: identidades culturais em Buriti* de João Guimarães Rosa, Sarah Diogo adentra o verbo rosiano pelo terreno da perspectiva narrativa em torno da novela “Buriti”, com enfoque em três personagens: Nhô Gualberto, Iô Liodoro e Chefe Zequiél. Ela os classifica em homens do sertão “que nos permitem visualizar as culturas do Brasil sertanejo — de um Brasil dentro da nossa nação — forjadas numa sociedade patriarcal” (DIOGO, 2017, p. 99). Na sua leitura a respeito de *Corpo de baile e*, em especial, de “Buriti”, é proposto que para se abranger a multiplicidade do mundo, isto é, do universo sertanejo da

⁵³ Urutau (do Tupi *uruta’u*) é conhecido comumente pelos sertanejos como: mãe-da-lua. É uma ave de voo alto, que aparece por alta noite, a dar gritos sonoros, prolongados e monótonos que imitam a voz humana (Cf. MARTINS, 2001, p. 445). Nilce Martins (2001) comenta ainda que a palavra *mãe-da-lua* possui variantes conhecidas popularmente no sertão, por exemplo, *corujante* e *lulugem*, que são verbetes não dicionariados, e comparados à sons que a coruja produz a noite.

⁵⁴ No *Dicionário da Língua Portuguesa*, diz-se que os caprimulgídeos pertencem à família de aves “insetívoras, noturnas, de bico largo e curto, asas e cauda longas” (Cf. FERREIRA, 2014, p. 138).

fazenda Buriti Bom, é necessário haver mais de uma perspectiva, posto que exclusivamente “um olhar, uma voz, uma fala já não são capazes de narrar a polimorfa matéria viva, que exige estratégias narrativas que ao menos ousem apreendê-la em sua totalidade, o que é impossível, [porque] a vida não pode ser narrada em sua totalidade” (DIOGO, 2017, p. 60).

Sobre a figura de um narrador onisciente que comandaria as demais personagens, Sarah Diogo (em consonância com o crítico Paulo Rónai) afirma não a ter identificado em “Buriti”, na qual o narrador “espraia-se pela narrativa, cede sua voz aos personagens, de modo que passamos a conhecê-los mediante o discurso de outros seres ficcionais, [...] de dentro do cerne da estória” (DIOGO, 2017, p. 65). Ou seja, as personagens expressam-se em relação as demais forjando uma espécie de autoconhecimento quando são imersas em suas situações narrativas.

Em *Dicionário de teoria da narrativa*, Carlos Reis e Ana Lopes, elucidam que a focalização é definida como a representação diegética que pode ser achada com a intenção de estar ao alcance de um determinado campo de consciência, vinculado a uma personagem da história ou a um narrador heterodiegético; portanto, assim designada pelos autores, a “focalização além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, personagens, espaços, etc.) atinge a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação” (REIS; LOPES, 1988, p. 246). Logo, a “focalização seleciona o que será narrado — quantidade — e como será narrado — qualidade” (DIOGO, 2017, p. 65).

Ao inserir as reflexões de Wendel Santos, descritas em *A construção do romance em Guimarães Rosa*, de 1978, em seu trabalho *Homens do sertão: identidades culturais em Buriti de João Guimarães Rosa*, Sarah Diogo prende-se à expressão “acontecimento acontecendo” (SANTOS, W., 1978, p. 33) assim que o narrador-autor perde o seu posto para o personagem-narrador; “ao delegar o foco narrativo de 3ª pessoa, onisciente, para uma personagem, que passa a narrar em 1ª pessoa” (DIOGO, 2017, p. 67). A estudiosa rosiana interpreta a expressão supracitada como fenômeno responsável em arquitetar uma dicção narrativa constantemente atualizada, além do que a personagem “lembra o que aconteceu, mas seu discurso não se volta somente para a lembrança. [Pois,] a partir de sua fala, é possível depreender sua situação no presente da enunciação” (DIOGO, 2017, p. 67).

Sarah Diogo acresce à sua recepção crítica o fato de que a personagem central é idealizada como sendo o norte irradiador da visão a respeito do outro, o que colabora com a ideia lançada por Paulo Rónai, referente à presença de determinadas personagens sertanejas se

revezando no desempenho da função de centro da narrativa em “Buriti” (sobretudo em *Corpo de baile*), que acaba sendo costurada por diferentes mãos. Ou seja, a cessão de voz a que procede o narrador da estória “Buriti” condiciona-lhe caráter de texto polifônico. Esse ponto de vista é identificado no discurso crítico de Wendel Santos ao frisar que, por causa disso, “existe no romance o nascimento de uma estrutura verbal diversa de moda normal atribuída ao narrador-autor” (SANTOS, W., 1978, p. 31), o qual ilustra seu pensamento didaticamente:

É assim que a palavra de Miguel não é a mesma de Maria da Glória; a palavra de Maria da Glória difere da de Lalinha; a palavra de Lalinha não é a mesma do Chefe Zequiel, a palavra do Chefe Zequiel não é a mesma da de Nhô Gualberto Gaspar. Todos falam com (fictícia) independência uns mais outros menos conforme a função assumida. O efeito do processo é uma turbulenta variedade de vozes no espaço do romance, o qual por via desse fenômeno, é sem dúvida polifônico (SANTOS, W., 1978, p. 31).

A urdidura textual se integra a uma espécie de “laboratório de experimentação dos modos de narrar uma estória, num estilo de mosaico, em que cada fala acrescenta um novo elemento, ou mesmo rediz algo já dito, mas de outro ponto de vista”, conforme demonstra Sarah Diogo (2017 p. 67). Acompanhemos o trecho da novela “Buriti” atentando-nos para o discurso indireto livre, as formas verbais incidindo num paralelismo verbal (ora imperfeito, ora mais-que-perfeito, somados ao advérbio expressando circunstância de presente) no discurso que se segue, partindo do campo de consciência de Miguel:

Depois de saudades e tempo, Miguel voltava àquele lugar, à fazenda do Buriti Bom, alheia, longe. Dos de lá, desde ano, nunca tivera notícia; agora, entretanto, desejava que de coração o acolhessem. Receava. Era um estranho; continuava um estranho, tornara a ser um estranho? Ao menos, pudessem recebê-lo com alegria maior que a surpresa. Mas, para êle, aproximar-se dali estava sendo talvez trocar o repensado contra-curso de uma dúvida, pelo azado desatinozinho que o destino quer. Achava. [...] Na última noite passada no Buriti Bom, Miguel tinha conversado a respeito de coisas assim. O que fôra: Na sala-de-jantar. A lamparina, no meio da mesa. Nos consolos, os grandes lampiões. O riso de Glória. Iô Liodoro jogava, com dona Lalinha. Glória falava. Êle, Miguel, ouvia. / De repente, reconheceu, remoto, o barulhinho do monjolo. De par em par de minutos, o monjolo range. Gonzeia. Não se escuta sua pancada, que é fofa, no arroz. Êle está batendo, todo o tempo; eu é que ainda não tinha podido notar (ROSA, 1956a, v.2, p. 625-627).

Há uma articulação do discurso, realçado por Luiz Roncari em “Patriarcalismo e dionismo no santuário Buriti” (2008), quando se visualiza o desdobramento da matéria narrada sendo dividida entre as personagens. Com base nisso, Roncari tece comentários alusivos ao narrador em “Buriti”. Nesse momento, abro um parêntese para pontuar ser indispensável dizer

que Roncari seguiu as ideias de Paulo Rónai quando destacou a respeito dos narradores em *Corpo de baile*, sejam personagens centrais, sejam personagens não-centrais das histórias.

Dessa forma, atendo-me aos argumentos de Luiz Roncari em relação à própria natureza do foco narrativo ser complexa, visto que ela nunca vai ser inteiramente objetiva, “com o campo de visão do narrador amplo e o seu ponto de vista descolado da perspectiva do herói ou de alguma outra personagem escolhida” (RONCARI, 2008, p. 47). O pesquisador chama-nos a atenção para termos cautela quanto ao foco narrativo, que nunca é completamente subjetivo, pois, há o cuidado de não passar mais nada ao leitor — porém, somente aquilo que é percebido pelo protagonista, ficando restrito à sua versão dos fatos e limitado pelos seus juízos e interesses. Por fim, destaco que “[n]ada é narrado a partir de um ponto de vista inteiramente objetivo, mas também nada do que é dito é inteiramente subjetivo, revelando apenas interesses e estreiteza de visão, da qual o leitor não tenha nenhuma dose de verdade” (RONCARI, 2008, p. 48), que possa vir a extrair.

O efeito esperado por Sarah Diogo ao ler “Buriti” é o de que o modo como se realizou a focalização viabiliza a construção de uma novela multifacetada e dinâmica, ao mesmo tempo, que dá movimento e força às vozes que são alternadas entre Miguel, Gualberto, Lalinha e o narrador, a exemplo daquelas personagens que se dividem entre si para contar os acontecimentos da fazenda de Iô Liodoro sob uma linguagem espontânea, amalgamada ao espaço pelo qual elas vieram e no qual estão inseridas. Ademais, a composição do espaço se entrelaça bastante ao “caráter dos personagens e, ao lado da linguagem [deles, o que se torna em] uma forma de concretização do sentido” (DIOGO, 2017, p. 77). Dessa maneira, a estrutura física, a personalidade e as muitas ações do fazendeiro Liodoro são comparadas à força ativa de uma árvore: “Liodoro, grande era que êle não mostrava de si senão a forma. Força cabida, como a de uma árvore, em ser e viver, [...]. Diziam: o Buriti-Grande. [...] Estava sendo êle mesmo, em-pé, um peso, um lugar preenchido, o formato” (ROSA, 1956a, v.2, p. 683-688), e à paciência e olhar de um animal: “[...] Iô Liodoro balançava a paciência pujante de um boi. Assim êle circunvagava o olhar” (ROSA, 1956a, v.2, p. 683).

Adentramos na trama “Buriti” tendo a figura de Iô Liodoro como um homem imponente, seguro e assertivo em suas opiniões, sendo a própria figura tradicional do senhor patriarcal cujos aspectos que o qualificam, assim, são ressaltados durante os festejos e por meio de seus comportamentos. Em geral, as falas são carregadas de poder decisório, tratadas pelo narrador, que Sarah Diogo (2017, p. 120) expõe no capítulo “Homens do sertão”, de seu livro já referido, “o que [Liodoro] permitia queria, e o que queria mandava, silenciosão” (ROSA,

1956a, v.2, p. 641) e “por natureza, bem que carecia, mais que o comum dos outros, de reservar mulher” (ROSA, 1956a, v.2, p. 639), no entanto, o velho fazendeiro defendia os “bons costumes, com virtude estabelecida, mais forte que uma lei, na sisudez dos antigos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 639) e que os próprios animais demonstravam uma espécie de obediência e agrado constante:

Os cães vinham com agrado ao pé dêle, erguiam o focinho e os olhos, repousavam cabeça entre suas pernas. Êle passeava pelo curral, no meio das vacas, os vaqueiros tirando leite; se destacava. [...]. Punha a grande capa fusco-cinza, alargava-se seu vulto, não receava montar e sair, nos dias de chuva [...]. No quarto-de-fora guardava seu selim pradense, e a sela maior, tauxiada, seus apeiros ornados de prata; lá tinha os livros de escrita, e a pilha de cadernetas, na escrivantina. E iô Liodoro se alegrava com as canções das filhas; às vêzes, com palavras poucas, aludia a algum fato de sua meninice (ROSA, 1956a, v.2, p. 794-795).

Ao afirmar que todos em Buriti Bom se sujeitavam docemente ao mando de Liodoro Maurício Faleiros, que entre “o dia e a noite, a medida e a desmedida, a Casa-da-fazenda e o Brejão-do-Umbigo, [ele juntava] em si aspectos de uma cultura paradoxal” (DIOGO, 2017, p. 121), a estudiosa Sarah Diogo se ampara nas leituras de Luiz Roncari, que ratifica ser natural esse jogo ambíguo na formação e no estabelecimento do patriarcado brasileiro, do qual “Liodoro não se singulariza, [...] ele realiza por inteiro a duplicidade do comportamento ou da hipocrisia patriarcal brasileira: a máscara de integridade e seriedade na vida oficial, familiar e pública” (RONCARI, 2008, p. 54); e é na escuridão da noite, do soturno, que ele obtém “a concretização de todos os impulsos incontidos, clandestinamente, [...] geralmente com as mulheres de agregados e clientes pobres” (RONCARI, 2008, p. 54).

A duplicidade comportamental de Iô Liodoro (legitimado no e pelo sistema social do qual é integrante e herdeiro) também é percebido em seu vizinho, o fazendeiro de Gruximã: Gualberto Gaspar. Este é descrito pelo narrador como um sujeito desajeitado, de braços e pernas compridas, que possui cabeça raspada e olhar capcioso, “com seu ar de matuto em feira” (ROSA, 1956a, v.2, p. 735), e de sobremaneira apresenta ter amor e apego à terra em que está fixado com sua esposa Dona-Dona. Ele não tem medo de expor sua ojeriza aos caçadores aventureiros nem receio por pessoas estranhas à região. Por sua vez, o personagem Miguel achava em Gualberto “a maneira módica do povo dos Gerais, de sua própria gente, sensível ao mudo compasso, ao nível de alma daquelas regiões de lugar e de viver” (ROSA, 1956a, v.2, p. 641). Isso tudo somado à sua atenção extrema acompanhada de comentários dúbios, porque, ele “quebra a harmonia da fazenda, introduzindo considerações nada românticas que possibilitam outras margens” (DIOGO, 2017, p. 106-107) de interpretação ao espectador, sem

se preocupar em mitigar a ambiguidade nas palavras proferidas por esse fazendeiro:

Ao mais certo, nhô Gualberto tinha pensado vagarosamente nisso, era em outra razão. A que Dona Lalinha, além de não esperar para qualquer hora a volta arrependida do marido, a bem que ela calculava os outros resultados: que eram, pelo seguro, não sair de lá, ir engambelando todos e se cravando de sempre fazer parte, isso com lindos olhos na herança — quando iô Liodoro testasse. Môça de cidade raciocina muito. Nhô Gualberto achava e não achava. Calado é melhor; e seja, as fazendas vizinhavam em método de bem-estar (ROSA, 1956a, v.2, p. 640).

Chefe Zequiel — o homem da noite — é outro personagem explorado em *Homens do sertão*: identidades culturais em Buriti de João Guimarães Rosa. Para Diogo (2017), o narrador apresenta este sertanejo usando as seguintes palavras: “O Chefe era baixote e risonho, quando respondia sabia fazer tôda espécie de gestos. Risonho de sorriso, apesar de sua palidez. E êle muito se coçava” (ROSA, 1956a, v.2, p. 679). Ele é um trabalhador que sobrevive por meio da lavoura de subsistência. Na verdade, é um fiel agregado⁵⁵ que tem a permissão do fazendeiro Liodoro para residir no moinho em Buriti Bom. Em certo momento da leitura da novela “Buriti”, o pai de Maria da Glória explica o modo de vida do Chefe Zequiel: “— ‘Desandado é que êle está, o pobre, nos derradeiros tempos...’ — [...] plantava do que queria, o lucrozinho para si, e fechava sua roça no lugar que êle mesmo escolhesse” (ROSA, 1956a, v.2, p. 756), bem como acrescenta que ele ainda, “[...] transportava consigo, cada manhã, uns mantimentos, guardava latas e cabaças no ranchinho da roça, lá êle fazia questão de cozinhar seu almoço” (ROSA, 1956a, v.2, p. 756).

Chefe Zequiel é a figura de negação de Nhô Gualberto e de Iô Liodoro, principalmente, pelo fato de ser uma personagem em que a cultura se impõe em forma de discursos delirantes, a princípio, posto que quando penetramos esse universo noturno, enxergamos que ele carrega o germe da vitalidade de um sertão, em que “frio e cheio de calor, o Brejão bole” (ROSA, 1956a, v.2, p. 685). À noite, ele escuta todo os sons dos mais gerais — como o som do vento — aos mais específicos — como o som das formigas picando as folhas — “de escarafuncho” (ROSA, 1956a, v.2, p. 685). Figura também como um investigador dos bichos e das coisas que

⁵⁵ Agregação, agrego, agregado ou moradia de favor foi uma classe social marginalizada, subordinada, doméstica, hereditária e generalizada da sociedade brasileira que prevaleceu até meados do século XX. No livro *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (1995, p. 300) descreveu o agregado como “novo homem livre, preto ou branco, formado no mundo do engenho açucareiro com sua hierarquia remarcada, enquanto nele permanece mergulhado é quase tão igualmente respeitoso e servil ao senhor e ao feitor quanto o antigo escravo, mesmo porque não conta com qualquer perspectiva de sobreviver fora das fazendas. Essas condições tornaram o negro mais resignado com seu destino, agora melhorado pela assunção à dignidade de ser humano e ainda mais indoutrinável a uma concepção do mundo que explica a ordem social como sagrada, e a riqueza do rico e a pobreza do pobre como destinações inapeláveis”; Cf. ainda o artigo “Agregados e fazendas no nordeste de Minas Gerais” (RIBEIRO, E., 2010), na revista *Estudos Sociedade e Agricultura*.

surgem das entranhas da mata: “Trás noite, trás noite, [...]. O mato — vizinha mansa — aeiouava [...]. Um peixe espiririca. Um trapejo de remo. Um gemido de rã. O seriado tui-tui dos paturis e maçaricos, nos piris do alagoado. Nunca há silêncio” (ROSA, 1956a, v.2, p. 685), tendo em vista que desse universo, conseguimos visualizar um colorido “caldeirão cultural, em que tradições e mitos [são] amalgamados, funcionando como elementos próprios da narrativa” em análise (DIOGO, 2017, p. 158).

O Chefe Zequiel é atormentado por conhecimentos que não consegue esclarecê-los, nem os decifrar racionalmente, que o fazem permanecer longas noites em claro. Nesse sentido, parece que este simples agricultor tenha “descoberto alguma matéria enorme de conteúdo e significação, e que não [cabe] toda em sua fraca cabeça, e todas as inteiras noites não lhe basta[m] para perseguir o entendimento daquilo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 739), portanto, somente Zequiel enxerga e testemunha os múltiplos barulhos da noite.

Assim sendo, ele acaba por verbalizar a sua compreensão do mundo recorrendo a imagens descontínuas por meio de uma “linguagem filigranada” (DIOGO, 2017, p. 158) e, mais ainda, costurada com fragmentos advindos de diversas culturas. De sorte que, em retalhos imagéticos, o agregado de Liodoro prossegue relatando uma lenda bastante fragmentada com o passar dos anos: a da Cobra-grande (estudada pelo conhecedor das tradições populares, Câmara Cascudo, o primeiro a pensar o projeto composicional de um dicionário do folclore brasileiro⁵⁶). E no cerne de suas alusões identificamos a referência mitológica envolvendo o nascimento da noite: “A pessoa que vem vindo, não me dá pestanas [...]. Os macaquinhos gritam, gritam, não é bem de frio dansam ao redor de um trem nú. Cobra grande comeu um dêles” (ROSA, 1956a, v.2, p. 686); bem como o prenúncio de novos tempos quando é equiparado ao profeta bíblico Ezequiel, o anunciador das sentenças divinas, o Chefe se sente encurralado por uma inimiga — a Môrma —, por uma mulher “que pariu uma coruja” (ROSA, 1956a, v.2, p. 693) com a finalidade de disseminar o sofrimento naquele sertão.

Nesse arcabouço, Chefe Zequiel, Gualberto Gaspar e Liodoro são entendidos como representantes de um Brasil sertanejo, pós-colonial, heterogêneo, sob um contexto de

⁵⁶ “Uma moça engravidara da coisa-má, *maá-aiua*, ou bebendo um ovo de mutum, onde havia um cabelo humano, tendo uma grande cobra por filho, seguindo-a por toda parte. A mulher conseguiu esconder-se; a cobra procurou-a, chamando-a, no fundo do rio e pela mata, e, desiludida, voou para o céu, onde se transformou em estrelas. [...] Couto de Magalhães ouviu a lenda *Mai Pituna a uquan ãna*, como a noite pareceu nela, numa época em que não havia noite, a filha da Cobra-Grande, *Boia-Uaçu menbira*, casou-se e pediu *ao pai*, rubra, à noite. A Cobra-Grande mandou a noite dentro de um caroço de tucumã (*Astrocarynum tucumã*, Mart). Senhora dos elementos, a Cobra-Grande tinha os poderes cosmogônicos, e o conto, da classe dos etiológicos, explica a origem dos animais, aves, peixes, o dia e a noite. Esse mito desapareceu em sua compreensão popular e já na primeira metade do século XIX estava disperso e confuso” (CASCUDO, 1999, p. 289-290, grifo do autor).

modernização tardia, cuja projeção interpretativa da crítica de Sarah Diogo é a de que as “soluções estéticas encarnadas [por essas três personagens] configuram-se como modos de ser brasileiro em um país tão diversificado que surge em tons plásticos no mundo da narrativa literária” (DIOGO, 2017, p. 159). Portanto, sob o vetor da narratologia, a autora buscou compreender as personagens da novela “Buriti” enquanto signos pertencentes a mundos ficcionais específicos ao ser localizados a caracterização, a procedência, entre outros aspectos, com base nos elementos discursivos de cada uma delas na narrativa. Dessa forma, a personagem entendida como “signo corresponde a acentuar, [inicialmente], a sua condição de unidade discreta, suscetível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas” (REIS; LOPES, 1988, p. 217).

Desde o início de sua escrita em torno da recepção crítica de *Corpo de baile*, melhor dizendo, da novela “Buriti”, Sarah Diogo discorreu sobre as manifestações culturais, o contexto sócio-histórico e geográfico, vistos como aspectos que se integram ao texto e participam de forja da escrita literária de Guimarães Rosa. Antes de tudo, “[o] crítico deve ter não apenas gosto, mas um faro agudo para a forma necessária, um senso de contemporaneidade que nos faça ouvir suas palavras” (EIKHENBAUM, 2021, p. 108-109, grifo meu). Certamente, a vida social e a realização afetiva e espiritual das personagens não estão aquém às ditas injunções do histórico, do particular de um tempo e lugar, e nem ficam alheias aos seus destinos.

Em minhas discussões relativas à “Encenações da crítica em ‘Buriti’”, selecionei dois títulos da recepção crítica rosiana ligados à novela “Buriti”, que contêm análises diferentes. Foram elas: “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” (2020), de Paulo Rónai, e *Homens do sertão: identidades culturais em Buriti de João Guimarães Rosa* (2017), de Sarah Diogo. Em seguida, apresentei as respectivas críticas de cada autor, dando ênfase para as suas abordagens: a primeira, voltada totalmente ao exponencial de crítica da época, a Estilística; a segunda, debruçou-se na teoria da Narrativa. Muito embora Rónai e Diogo tenham posicionamentos estanques, acrescento a intersecção entre eles, muito caro ao texto rosiano: a preocupação de João Guimarães Rosa com os rumos da identidade literária cultural da América Latina. Esse autor buscava para a literatura produzida no Brasil, no continente, um lugar ao sol na tradição canônica, com a nítida intenção de distanciar a visão de ser a literatura brasileira uma literatura pitoresca que provoca risos e curiosidades ao evidenciar atores cruciais que são referenciais geográficos, históricos, linguísticos e culturais para a formação do povo brasileiro.

Dos 90 trabalhos sobre a narrativa “Buriti”, catalogados no banco de dados bibliográficos de João Guimarães Rosa, organizado pela USP, dos quais foram consultados

dois, já mencionados anteriormente, não encontrei entre eles propostas de discussões temáticas voltadas integralmente à velhice. Dos registros que fiz dos velhos em “Buriti” focados pelos estudiosos rosianos (Rónai e Diogo), observei que não houve destaque para a figura do homem velho Chefe Zequiel como descendente de saberes afro-brasileiros, que, pela sua oralidade, dá valor não apenas à letra (cultura escrita), a falada também é essencial por carregar estórias, conhecimentos e cultura. A narração do Chefe Zequiel foi creditada como perda de lucidez da realidade, como um ser desajustado, e desequilibrado emocional e afetivamente.

Ademais, a tematização da velhice dos afro-brasileiros das personagens rosianas ainda não se tornou assunto de interesse da crítica. Logo, Paulo Rónai e Sarah Diogo não ultrapassam as suas visões quanto à questão patriarcal que Liodoro carrega, visto que, procurei destacar a atitude dessa personagem principal ao lidar com um universo averso ao que ele aprendera com os seus pais, um sertão outro, no qual a identidade do local e das pessoas sofrem intensas mudanças, que se convertem em dilemas, sobretudo, nas figurações dos velhos. Além disso, o dono de “Buriti” não é indiferente e não anula a sua sexualidade perante a velhice, refutando assim, a aparente contradição entre desejo, prática do sexo e idade dos amantes. Em seguida, avanço para a análise da personagem Cara-de-Bronze, na subseção 4.2.

4.2. A cabeça encalombada de bossas, Cara-de-Bronze⁵⁷

O Velho, [...] Cara-de-Bronze [...] Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado [...] no espelho da velhice.

(Guimarães Rosa)⁵⁸

A velhice se coloca como um momento em que Segisberto Jéia Filho, Cara-de-Bronze, se reencontra e se redescobre por meio da poesia e passa a não se considerar mais como signo da exclusão, ainda que esteja totalmente recolhido em seus aposentos sob os cuidados de poucos funcionários que lhe ajudavam na higiene pessoal, na alimentação e eram porta-vozes de suas ordens, agora que estava tomado por uma enfermidade, anunciada pelo narrador do conto em tela. Porém, ficamos na incerteza se o velho está com hanseníase, o que sabemos é que ele sofre de vários sintomas: “O fazendeiro patrão não saía do quarto nem recebia os visitantes, porque tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro, devia de ser, encontrar-se um rico fazendeiro nesse estado não era raridade” (ROSA, 1956a,

⁵⁷ Além da edição-base, *Corpo de baile* (1ª edição), também consultei a 3ª edição, intitulada *No Urubùquaquá, no Pinhém: Corpo de baile* (de 1965, publicada pela editora José Olympio).

⁵⁸ Esta citação é parte do conto “Cara-de-Bronze” (ROSA, 1956a, p. 587).

v.2, p. 585).

Assim sendo, para Cara-de-Bronze, “a moléstia e a senescência impõem-se [...] como momentos de reflexão existencial que fazem questionar os bens acumulados e o próprio poder material” (SECCO, 1994, p. 62). É como se o velho fazendeiro fosse um estranho diante do solo pelo qual tanto lutou para ser dono, não conseguia se reconhecer como era antes, quando chegou em Urubùquaquá, jovem e ambicioso por dinheiro no Pinhém. Agora, era um incômodo, deteriorado pelo tempo, pela culpa, pela dúvida, pela solidão, por isso a necessidade de falar da sua estória para não ser esquecido, mesmo que fosse por meio da voz de outro, a do Grivo.

O Velho, com a cabeça encalombada de bossas — como se dela fossem brotar idades e montanhas. Êle fez o Urubùquaquá, amontoou riquezas. Mas, o que fazia, era para se esquecer, de si, por desimaginar. [...] Mas era o Cara-de-Bronze — sòzinho, dito zurêta, dito maldito de malacafa? Homem, morgado da morte, com culpas em aberto, em malavento malaventurado, podendo dar beija-mão a seus quarenta vaqueiros, mas escolhendo um só para o remitir (ROSA, 1956a, v.2, p. 587).

A faculdade de relembrar “exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora” (BOSI, E., 1994, p. 81). Aos poucos, cresce a motivação pelas imagens do passado, a necessidade de investigar o que há de mistério na vida para além das fronteiras de Urubùquaquá, e mais ainda da atuação objetivista da vida em Cara-de-Bronze. “Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quintessência do vivido” (BOSI, E., 1994, p. 81). Então, o narrador do conto nos adverte que: “Esta estória se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim; mais perto” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584).

Não se trata de afirmar que Cara-de-Bronze possui caracteres de divindade. “É simplesmente o ser vivido, experimentado, enriquecido pela luta — é a sabedoria ou, como a maneira mais comum de nomeá-lo está a indicar, é o Velho” (MOURÃO, 1991, p. 287). A ele não cabe a ideia de uma “bela velhice” ou de “velhice rigorosa” (BEAUVOIR, 2018, p. 49), que se encontra num estado de equilíbrio moral e físico, como pensavam alguns dos filósofos greco-romanos, que o homem chegava à plenitude quando se estava nos anos de outono. Mas, ocorre que o homem vai se moldando conforme os valores que assume durante a vida. Nesse sentido, Rui Mourão, fornece-nos a ideia de que Cara-de-Bronze “[é] a imagem de todos os homens, é a imagem da vida, é a própria vida [...], na sua presença, no seu espanto” (MOURÃO, 1991, p. 287). Ou seja, “a vida é aquilo que é, em toda a sua inteireza e atualidade” (MOURÃO, 1991, p. 287).

É justamente em torno da personagem Cara-de-Bronze que surge uma áurea de mistério a iniciar pela exatidão do nome dele, podendo haver variantes como: Sigisbé, Sejisbel Saturnim, Xezisbéo Saturnim, Jizisbéu, Zijisbéu Saturnim, Jizisbéu Saturnim, Sezisbério. Também “Velho” (ROSA, 1956a, v.2, p. 564) não é graça nem alcunha, mas sim sobrenomes, “nome-de-lei” (ROSA, 1956a, v.2, p. 564), de acordo com um dos empregados que esclarece. Os vaqueiros chegam à conclusão exata da pronúncia e do nome completo de Cara-de-Bronze ao conversarem com Tadeu, vaqueiro mais antigo que sempre viveu no Urubùquaquá: “Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho — conforme se assina embaixo de documentos. Dêle sempre eram, assim, nos recibos...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 564), acrescentando que: “Agora, o *Filho*, êle mesmo põe e tira: por sua mão, depois risca... A modo que não quer, que desgosta...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 564, grifo meu). Além disso, o Velho nunca quis ser pai e que se achava numa “idosa idade” (ROSA, 1956a, v.2, p. 564), além de não ter família e tampouco receber notícia de qualquer parente.

Dessa conversa, Tadeu relembra ainda aos seus colegas e ao Moimeichêgo, interessado pela figura de Cara-de-Bronze, a chegada do velho patrão àquela região dos Gerais, que era lugar “de mato-grosso, a mata escura” (ROSA, 1956a, v.2, p. 557). Um rapazinho carregando uma rede grande de algodão, de punhos tecidos com delicadeza. Ele parecia “fugido de tôdas as partes. Homem môço, que o mundo produziu e botou aqui. [...]. Vestia paletó de ganga azul e calça da côr das calças da gente. Mas já tinha também um pilhote de dinheiro” (ROSA, 1956a, v.2, p. 570), e conclui que ele era homem “para espantos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 571):

Endividado de ambição, endoidecido de querer ir arriba. A gente pode colhêr mesmo antes de semear: êle queria sôpensar que tudo era dêle... Não esbarrava de ansiado, mas, em qualquer lugar que estivesse, era como se tivesse mêdo de espiar para trás. Arcou, respirou muito, mordeu no couro-crú, arrancou pedaços do chão com seus braços. Mas, primeiro, Deus deixou, e remarcou para êle tôda sorte de ganho e acrescentes de dinheiro. Do jeito, não teve tarde em fazer cabeça e vir a estado. Tinha de ser dono (ROSA, 1956a, v.2, p. 571).

Vários relatos surgem sobre as características físicas do Velho, persistindo em todas as falas o aspecto da dureza das feições dele. Para os vaqueiros, o fazendeiro era moreno demais que “[a]marelou no tempo, feito óleo sassafrás” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573), com uma palidez concentrada num corpo que agora era “todo ossamenta de zebu: a arcadura...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573). Um velho, “baçoso escuro, com cara de bronze mesmo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 572), orelhudo, de cara quadrada, a testa só rugas, cabelo corrido — mas, sem ser careca —, cabeça comprida com alguns nós, pescoço cheios de veias, o branco do olho amarelado, cor dos

olhos pretos, de olhar triste, parecendo um “murucego”⁵⁹ (ROSA, 1956a, v.2, p. 574). Todos diziam que possuía narigão, boca fina, bochechas tão cavadas de ocas, queixo enorme e disforme, dedos das mãos grandes e magros, quase surdo e de voz baixa. Foi um homem que já apresentava os joelhos dobrados por sofrer de reumatismo até não conseguir mais andar, pernas inteiras com veias estouradas, dedos dos pés e das mãos mais as articulações do corpo sempre inchados, um corcunda de ombros repuxados para cima.

Há todo um desentendimento quando os empregados, instigados pelo Moimeichêgo (viajante e um dos encarregados de conduzir à outra fazenda os bois comprados da fazenda Urubùquaquá)⁶⁰, procuram descrever a figura humana de Segisberto Velho. Segundo os vaqueiros, ele: “parece um padre” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576), “um visconde” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576), “é esquipático” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576), “É um homem desinteirado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576), “é isso: no mel-do-fel da tristeza de tristeza prêta” (ROSA, 1956a, v.2, p. 577) e “é: bom no sol e ruim na lua” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576). As vozes vão se juntando com as que conseguiram observar de perto o patrão com as que nunca o enxergaram, porém só imaginavam o ser dele. De um modo risonho, ao mesmo tempo irônico, Tadeu já dissera que “só num mutirão” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573) para se fazer uma pintura de uma mesma pessoa. O resultado dessas disparidades de ideias acerca do patrão é o de uma “imagem incongruente. Quando esconde por detrás daquelas paredes é um ser que tem o nome de muitas pessoas e a aparência de muitas pessoas. Compreende-se, então o apelido Cara-de-Bronze” (MOURÃO, 1991, p. 286).

Para o tradutor de *Corpo de baile* na língua italiana, Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa descreve, resumidamente, a trajetória do sertanejo moço Segisberto Saturnino até o velho Cara-de-Bronze. É ainda imobilizado pela “paralisia da alma” (ROSA, 2003, p. 94) sucedida pela privação da palavra paterna o que faz desaparecer toda a possibilidade de laços históricos e simbólicos, sendo necessária a reconstituição labiríntica do homem Cara-de-Bronze. Nasce, assim, um relato reconstituído pelo entrecruzamento das vozes dos vaqueiros, das mulheres, do violeiro e do cantador, dos trabalhadores e dos visitantes da fazenda Urubùquaquá, incluindo as do Grivo e do próprio fazendeiro. No entanto, o único bem que o protagonista almeja era “a

⁵⁹ O verbete não dicionarizado é uma variante da palavra morcego, com epêntese do /u/ entre a primeira e a segunda sílabas, formando uma terceira. Do arcaico mur (Latim. *mure*, ‘rato’) + cego (Cf. MARTINS, 2001, p. 493).

⁶⁰ O nome Moimeichêgo é outra brincadeira (moi, me, ich, ego) do autor para representar e/ou ocultar a presença dele como personagem (“eu/autor”) no conto “Cara-de-Bronze”. É Moimeichêgo que dá voz aos vaqueiros ao iniciar as perguntas: “Quem é esse que canta?”; “O Velho?! Que é o Velho?”; “O Grivo? Quem é o Grivo?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 562-566); e a composição do nome desse vaqueiro indica quatro versões linguísticas do pronome “eu”: francês, inglês, alemão e latim.

viagem da viagem: o relato poético do que viu, ouviu e imaginou” (NUNES, 2009, p. 172, grifo meu) na sua “última velhice” (ROSA, 2003, p. 93).

O Cara-de-Bronze era do Maranhão (os campos-gerais, paisagem e formação geográfica típica, vão de Minas Gerais até lá, ininterrompidamente). Mocinho, fugira de lá, pensando que tivesse matado o pai [...], etc. Veio, fixou-se, concentrou-se na ambição no trabalho, ficou fazendeiro, poderoso e rico. Triste, exilado, imobilizado pela paralisia (que é a exteriorização de uma como que “paralisia da alma”), parece misterioso, e é; porém, seu coração, na última velhice, estalava. Então, sem se explicar, examinou seus vaqueiros — para ver qual teria mais viva e “aprensora” sensibilidade para captar a poesia das paisagens e lugares. E mandou-o à sua terra, para, depois, poder ouvir dele, trazidas por ele, por esse especialíssimo intermediário, todas as belezas e poesias de lá. O Cara-de-Bronze, pois, mandou o Grivo... buscar Poesia. Que tal? (ROSA, 2003, p. 93-94)

Sob este prisma, a narrativa “Cara-de-Bronze” se refere à poesia como tentativa de vir a ser definida pelos vaqueiros, que produzem discursos de uma realização poética que palmilham muito além “do rapsodo as fronteiras da expressão” (XISTO, 1991, p. 125), como nos excertos a seguir: “*O vaqueiro Tadeu*: Olhe, irmão: Deus é menino em mil sertões, e chove em tôdas as cabeceiras” (ROSA, 1956a, v.2, p. 565); “*O vaqueiro José Uéua*. — Mas o mais que êle disse, que foi assim: — Passarim, todo tempo, todo o tempo, se ri nas bochechas do vento; e minha alma está bem guardada; vento de tôdas as asas...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 591); “*Grivo* — É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 592) e “Sob o excesso amarelo do sol, um jumentinho escouceando um cacto” (ROSA, 1956a, v.2, p. 605).

Em correspondência com o seu tradutor italiano, Guimarães Rosa expõe sua “brincadeira” (ROSA, 2003, p. 93), um jogo anagramático com a palavra *poesia*, presente na fala do vaqueiro José Proeza, que revelaria o real motivo da viagem do Grivo. Para Clara Rowland (2011, p. 267), “a poesia é invertida num grito que é apenas recuperável numa reconstituição exclusivamente muda e textual, exclusivamente visual. Trata-se, no fundo, de um momento em que se expõe a resistência material da linguagem”:

José Proeza (surgindo do escuro): Ara, então! Buscar palavras cantigas?
Adino: Aí, Zé, opa!
GRIVO: Eu fui...
Mainarte: Jogou a rêde que não tem fios (ROSA, 1956a, v.2, p. 620).

Nas palavras de Octavio Paz, a poesia significa o retorno da linguagem à sua natureza original. O que poderia ser o fim último da imagem é, essencialmente, um passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a da linguagem, que está tocada pela poesia, nunca

interrompe de ser linguagem, sempre sendo movimentada por um conjunto de signos atuantes e significantes, isto é, o poema transcende sempre a linguagem. “Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa. A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime” (PAZ, 1996, p. 48).

A sutileza composicional própria do escritor de *Magma* é, assim, constituída quando “assinala o procurar [do] quem das coisas, nomeando, codificando, criando sentidos, graças a sua duplicidade fundamental em que o emaranhado de fios da trama e discursos se desenreda na arte paradoxal de capturar o inapreensível”, conforme Cleusa Passos (2007, p. 100). Tudo é narrado por meio do lirismo que se abre aos verdadeiros planos cênicos que se movimentam entre o geral e o aberto — a fazenda, o gado, a natureza do sertão — adentrando-se até a particularidade — o quarto, a vida pregressa, a solidão — do misterioso Cara-de-Bronze.

Desde o início da narrativa, observamos a riqueza de Cara-de-Bronze, proprietário de Urubùquaquá, “fazenda-de-gado: a maior — no meio — um estado de terra” (ROSA, 1956a, v.2, p. 557) em que há “água e alegre relva arrozã, [...] que refletem, orlantes, o cheiroso sassafrás, a buritirana espinhosa, e os buritis, os ramilhetes dos buritizais” (ROSA, 1956a, v.2, p. 557), estendendo-se até à casa-grande: “avarandada, assombrada, clara de cal, com barras de madeira dura os janelões — se marcava. Era seu assento num pendor de bacia. [...]. A Casa, batentes de pereiro e sucupira, portas de vinhático” (ROSA, 1956a, v.2, p. 557). Porém, a riqueza do lugar contrasta com a existência da atmosfera de melancolia e de tristeza que o espaço traduz. Tudo se liga ao estado de amargura e de solidão do dono da fazenda.

A Casa — (uma casa envelhece tão depressa) — que cheirava a escuro, num relento de recantos, de velhos couros. As grades ou paliçadas dos currais. Os arredores, chovidos. O tempo do mundo. / E os bois, nos curralões, o gado preso: desencontrados, contrapassantes, unidos dorsos, o seu, seu de costas — parece que o vendaval dos Gerais foi quem os quis alisar, afeiçoar-lhes as costas, carcaçosas; uns focinhos levantados, para o ar — livres, como se seus semelhantes os afogassem; olhos semeados, caras ocultas, meias-caras e sombras (ROSA, 1956a, v.2, p. 584-585).

De acordo com Ecléa Bosi, a inadaptação dos velhos deve ser encarada como um caminho a “meditar que nossas faculdades, para continuarem vivas, dependem de nossa atenção à vida, de nossos interesses pelas coisas, enfim, depende de um projeto” (BOSI, E., 1994, p. 80). Quando em algum momento renunciamos a um projeto de vida, por consequência matamos a “gã que [nos] empurra para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder” (ROSA, 1956b, p. 100). Nesse sentido, é importante entender as mudanças ocorridas na construção da personagem da narrativa homônima, fazendo-se considerável compreender que a “dinâmica afetiva de uma

personalidade determinada não é outra coisa senão compreender seus interesses e tendências” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 260).

O Cara-de-Bronze nega a condição de moribundo quando se interessa novamente pela “brotação das coisas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 589), pela narração do que se podia “ver se fôsse galopando em garupa de ema” (ROSA, 1956a, v.2, p. 589). Contexto discursivo que me direciona ao que Ecléa Bosi (1994, p. 82) ressalta: “a vida atual só parece significar se ela recolher de outra época o alento” para não a ver parada “no espelho da velhice” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587), em função de não a ver aprisionada por uma crise existencial que imobiliza qualquer tipo de ação sobre a própria vida. A realidade é que ao se adotar um rótulo, seja por ignorância, seja por medo ou insegurança, espera-se uma entrega à restrição, às barreiras, impedindo-nos de gozar todas as partes da vida integralmente.

Segisberto Saturnino acaba escolhendo o Grivo, “vaqueiro-poeta” (FANTINI, 2008, p. 156) com a finalidade de buscar “o *quem* das coisas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 590, grifo do autor) afora do Urubùquaquá, do Pinhém, para ver minimizada a melancolia que sentia. A viagem do Grivo se mostra como “Demanda da Palavra e da Criação Poética” (NUNES, 2009, p. 172), visto que “[o] vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua ida ganha uma finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância” (BOSI, E., 1994, p. 82). Considerando que as estórias contadas pelo narrador se inscrevem, maiormente, dentro de sua história, a “de nascimento, vida e morte. E a morte sela suas histórias como o selo do perdurável. As histórias dos lábios que já não podem recontá-las tornam-se exemplares. E, como reza a fábula, se não estão ainda mortos, é porque vivem ainda hoje” (BOSI, E., 1994, p. 89).

O Cara-de-Bronze que se autopuniu com a ignorância do seu passado e que se impôs à negação de trocas de afetos, por ter pensado ser o causador da morte do pai, tem a esperança renovada por uma rede de narrativas orais (como as do Boi, da Moça ou Noiva e as do Buriti em formato de romanceiros populares) que vão sendo deflagradas pelos relatos de Grivo. Sobre essa viagem, as conversações dos sertanejos são importantes também porque ajudam na reconstrução dessas narrativas que, até então, permaneciam ocultadas por mais de quarenta anos “nos confins dos [Gerais], doutra forma, estariam condenadas ao desaparecimento” (FANTINI, 2008, p. 159). Por isso, as idas e vindas de Grivo por essas regiões o permitiram “inventaria[r] uma infinita gama de singularidades culturais, linguísticas, visuais e sonoras que ele, enquanto tradutor-transculturador, desoculta, pondo em nova circulação” (FANTINI, 2008, p. 159).

A dolorida exposição das feridas no corpo faz Cara-de-Bronze repensar seu autoritarismo ao se desfazer de fantasias que retardavam a ideia de seu fim, da sua morte. O discurso do narrador nos deixa ciente de uma das reflexões do fazendeiro acerca de seu *status*: “O homem envelhece é porque não agüenta viver, ainda não sabe, e tem mêdo da morte: então, vai envelhecendo. Enricou. Que é que adiantava? De agora, êle estava ali, olhando no espelho da velhice — membeca ou querembáua, dava na mesma coisa” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587). O velho acalentava uma crença particular da própria imortalidade, embora soubesse da fragilidade dessa crença e não tivesse mais “elixir” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587):

- Os olhos são danados! [...]
- Êle não aquieta o espírito.
- Êle parece que está pensando e vivendo mais do que todos.
- Êle parece uma pessôa que já faleceu há que anos.
- Tem os ombros repuxados para cima, demais... (ROSA, 1956a, v.2, p. 574).

O olhar em direção à morte significa a tomada de consciência de que a coisa mais certa da vida é a morte, o que pode diminuir os sentimentos de medo e de culpa, além de ser uma espécie de ajuste em nossas próprias vidas, pela assertiva de que temos uma duração limitada; não somos seres imunes à morte. Joceny Pinheiro pontua exatamente essa circunstância em seu artigo: “Velhice, solidão e morte nas sociedades contemporâneas”. Acompanhemos o trecho:

É possível concluir que a morte, em si, não é simplesmente um evento, mas um processo social do desapego do indivíduo ao mundo e às pessoas, ela é anterior à morte física, essa sim, um evento preparado por meio do processo de rompimento gradual dos laços sociais que o indivíduo estabeleceu ao longo de sua existência. Em cada momento no qual se dá a exclusão do moribundo no espaço dos vivos, produtivos e ativos, um laço a mais se desfaz e o desligamento total se aproxima. Nesse sentido, o tempo vivido já não é mais contemporâneo, mas extemporâneo (PINHEIRO, 2002, p. 126).

A respeito dessa questão, Norbert Elias nos ajuda a entender que a morte é um dos grandes perigos biossociais na vida humana e que vem se enquadrando tanto como processo quanto como imagem mnemônica nas pessoas. Mostra-nos, também, que ela “é empurrada mais e mais para os bastidores da vida social durante o impulso civilizador. Para os próprios moribundos, isso significa que eles também são empurrados para os bastidores, são isolados” (ELIAS, 2001, p. 19). Dessa forma, o fazendeiro não se interessava mais pelos relatos dos vaqueiros, pela plantação e colheita nas roças e pela aquisição de gado. Ele nem considerava preocupante as “querências das vacas parideiras, [...] as profecias do tempo, as caças e a vinda das onças, e todos os semoventes” (ROSA, 1956a, v.2, p. 588) daquele lugar. Segundo Mainarte (o vaqueiro), Cara-de-Bronze ansiava por narrativas que atravessassem a ideia, “como alma de

assombração atravessa as paredes” (ROSA, 1956a, v.2, p. 590), tudo amarrado em palavras. Sua vida precisava ganhar sentido, não queria ouvir as notícias corriqueiras da fazenda, mas as que lhe fariam sair do estado de inutilidade e de isolamento.

Como comandava com mãos firmes, estabelecendo “cada um de sobremão, revigiando os outros” (ROSA, 1956a, v.2, p. 571), a mudança de atitude em Cara-de-Bronze causou estranhamento entre os seus quarenta vaqueiros que comentavam que o velho patrão estava perdendo suas capacidades mentais: “[Ele] sempre tinha sido homem-senhor, indagador [por] perguntar noticiuzinhas, perguntava, caprichava nisso. [...] Mudara. Agora [...] indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável” (ROSA, 1956a, v.2, p. 588). Não por acaso, antes de decidir por Grivo, Cara-de-Bronze entrevistou os empregados, separou os primeiros — Mainarte, Adino, Noró, José Uéua, Grivo, Abel, Fidélis e Sãos. Desses, restaram três — Mainarte, José Uéua, Grivo — que iam aos mesmos lugares para recontarem o que haviam visto de modo a transformar tudo em “outras retentivas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 595).

Segundo Ana Maria Machado, Cara-de-Bronze queria apenas um escolhido porque mensurava tudo com cautela. Quando trabalha o significado dos nomes na obra *Corpo de baile*, a estudiosa identifica Mainarte como a arte que vem pela mão, como na maiêutica, que inclui uma atitude basicamente interrogativa que multiplica as perguntas atrás de um conceito geral. Outro vaqueiro assinalado é José Uéua, que não consegue sair das exclamações, tudo para ele é espanto, tanto que as interjeições são duplicadas no próprio nome, no entanto, o patrão não almeja saber de “mansa-mão. Toque de viola sem viola” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573). “Sua postura [...] é que é exclamativa, admirativa, emotiva” (MACHADO, 2013, p. 70). Por isso, estavam excluídos os vaqueiros que não tinham força criativa, eram distraídos, contemplativos, enamorados ou noivos.

Segisberto Saturnino se identificou com a estória do jovem vaqueiro a respeito da morte, por serem os dois ricos “de muitos sofrimentos sofridos passados” (ROSA, 1956a, v.2, p. 592): “— *A Morte saiu dos brejos, me viu e me fêz sinal; tremiam verdes, como gente, as varas do pindaíbal...*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 592, grifo do autor), logo, compreendeu que Grivo seria capaz de “falar [e] sentir, até amolecer as cascas da alma” (ROSA, 1956a, v.2, p. 595). Ele era o que exibia mais potencial poético para a brotação de estórias, em especial, as que se referiam à região de origem do velho fazendeiro.

Grivo é o menino das “palavras sozinhas” (ROSA, 1956a, v.1, p. 86) que havia conquistado a atenção de Miguilim em “Campo geral”, quando criança. Contava uma estória comprida, muito diferente das outras que não tinham “imaginamentos de sentimento” (ROSA,

1956a, v.2, p. 573): “Êsse menino o Grivo era pouquinho maior que Miguilim, e meio estranhado, porque era pobre, muito pobre, quase que nem não tinha roupa, de tão remendada que estava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 85-86). Tratava-se de uma criança órfã de pai, que apenas morava com a mãe, “para [atrás] no Nhangã, no outro pé do morro, a única coisa que era dêles, por empréstimo, era um coqueiro buriti e um ôlho-d’água” (ROSA, 1956a, v.1, p. 86). Grivo não pedia esmola, comia o que lhe davam ou os restos, sem reclamar, e narrava antigos e novos relatos sem pretensão de receber por eles. É uma “personagem que tem por fundo a figura do Menino mítico, um dos arquétipos do *sagrado*, que domina, sob outras encarnações importantes, como Diadorim e Miguilim, a ficção de Guimarães Rosa” (NUNES, 2009, p. 177, grifo do autor).

Para Rui Mourão (1991, p. 288), a relação que existe entre Cara-de-Bronze e Grivo é a de mestre e discípulo. O aprendizado do vaqueiro é rigoroso e se inicia depois de ser escolhido entre os vaqueiros da fazenda. Ele deveria “tirar a cabeça das coisas proveitosas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 595) para “ver, ouvir e saber” (ROSA, 1956a, v.2, p. 595). Na condição de aprendiz, Grivo não podia esquecer “o que no comum não se vê: essas coisas de que ninguém não faz conta...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 594), ao ter contato com o sertão-mundo para poder espiar a “vista de de-cima do môrro e depois se afundar no sombrio de todo vão de grotta, o que tem em tôda beira de vertente, e lá em alta campina, onde o sol estrala; e quando o vento roda a chuva, quando a chuva fecha o campo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 595).

O narrador prossegue afirmando-nos que: “Sempre sòzinho, vai o Grivo. O que êle quer é ir, chegar, ficar um tempo; e voltar. Enquanto o Velho senesce. O Velho espera. Êle ordenou ao Grivo, no ignoro. [Não podia abandonar a demanda], que não tem como” (ROSA, 1956a, v.2, p. 602-603). O jovem vaqueiro havia encontrado a perfeição sob a forma feminina, Nhorinhá, num determinado trecho de sua viagem, cuja presença balançou as emoções e as razões do sertanejo. No entanto, a demanda do Cara-de-Bronze foi maior que o desejo de estar com aquela moça. Afinal, Grivo bebia a viagem do velho patrão, por isso, seguia em serviço:

Nhorinhá era linda — feito noiva núa, tôda pratas-e-ouros — e para êle sorriu, com os olhos da vida. Mas êle espiava em redor, e não recebeu aviso das coisas — não teve os pontos do buzo, de perder ou ganhar. Êle seguiu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher. (— *Essa eu olhei com o meu sangue...*) Deixou, para depois formoso se arrepender (ROSA, 1956a, v. 2, p. 609-610, grifo do autor).

Rico de esperteza singular, Cara-de-Bronze começava fazendo sociedade com os seus empregados rotineiramente. O “comércio simbólico” (FANTINI, 2008, p. 136) era normal entre

patrão e vaqueiros, cujo pagamento beneficiava a todos de alguma maneira. O Velho era consciente da possível expiação do jovem Grivo: o de não receber aviso das coisas, por isso, instruíra bem o jovem vaqueiro por meio de palavras, que revelam a presença dos diálogos platônicos sobre “as coisas seladas e as coisas não seladas”: “*Tà sesêmasména kai tà asémanta PLAT.*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 610, grifo do autor).

— Quando o Velho escolhe, é porque quer quem execute alguma coisa por êle. O Velho é quem faz os cálculos.

[...] — O Grivo não temeu. Se despediu alegre.

— Êle estava meio estapassado.

Nenhum por nenhum, não sabiam aonde êle ia, ao que ia. [...]

— Da janela do quarto dêle, o Velho acenou mão.

— Bateram o buzino dum berrante...

— Eh, e deu a despedida: foi-se embora o vaqueiro Grivo, amigo de nós todos... (ROSA, 1956a, v.2, p. 596, grifo do autor).

“A viagem do Grivo realiza-se como travessia por entre coisas que vão sendo nomeadas, uma a uma, detalhadamente árvores, conforme suas espécies, grandes e humildes desde as de alto porte aos carrapichos, arbustos, cipós, ervas, capins” (NUNES, 2009, p. 175), todos os “verdes viventes” (ROSA, 1956a, v.2, p. 601) e toda “qualidade de répteis de alma-vivente, bichos de entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar” (ROSA, 1956a, v.2, p. 605). O jovem vaqueiro atravessou e conheceu diversos lugares (rios, vilarejos, oratórios, fazendas) e pessoas (caçadores, moças e mulheres a tear, prostitutas, crianças, geralistas, velhas rezadeiras, família de leprosos, cafuas), além disso, Grivo viu bois, buritis, caatingas, doenças, esqueletos de animais e de gente, fome, gados, mandiocais, miséria, queimadas e seca. Em seu percurso, “sempre tinha alguém, homem ou mulher, pedindo notícia, de por acaso, de um filho que, fazia tempos, saíra por êsse mundo; e êle mentia uma caridade gentil, dizendo que lá no Urucúia aquêle-um certo e com bôa saúde estava” (ROSA, 1956a, v.2, p. 612).

Então, Grivo retornava àquela casa “muito calada, muito grande [...]. De uma viagem quase uma expedição, sem prazos, não se precisava bem [o local], tão extenso é o Alto Sertão” (ROSA, 1956a, v.2, p. 585). Chegava à fazenda no mês de dezembro, depois de dois anos, agora, voltava debaixo de um temporal, “em meia-manhã, com chuvas em nuvens, dependurada no ar para cair. O môo dos bois. Dos currais-de-ajunta — quadrângulos, quadrados, septos e cercas de baraúnas — vários continham uma boiada” (ROSA, 1956a, v.2, p. 557-558).

Na fazenda Urubùquaquá, os vaqueiros estavam agitados por causa da apartação do gadame, separavam os bois como separassem as ondas do mar, sem se perderem no que ocorria dentro da casa do Cara-de-Bronze. À medida que lidavam com o gado, formavam grupos. Dentro dos currais, metade dos vaqueiros lutavam com o gado, outra parte aguardava na

cobertura. Enquanto isso, o cozinheiro distribuía a refeição: “Os caldeirões com a couve e torresmos, a carne-sêca, o angu que fumeja e o feijão que borbulha. Colomira e Iãs-Flores trazem numa gamela os pratos-fundos de estanho [...] uma a um, vai enchendo os pratos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 582). Devagar, discutiam quais seriam as grandes novidades trazidas pelo jovem vaqueiro que almoçava no quarto com o Velho. Na varanda, João Fulano Quantidades continuava a cantar “mariíce de tarefas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 563). O tal violeiro⁶¹ tocava uma copla sem sossego de ideias. Ele formulava canções novas sempre:

*Buriti minha palmeira?
Já chegou um viajor...
Não encontra o céu sereno...
Já chegou o viajor...*

E achava o fácil:

*Buriti, minha palmeira,
é de todo viajor...
Dono dela é o céu sereno,
dono de mim é o meu amor...*

(— Eh, boi pra lá, eh boi pra cá!
O vaqueiro Cicica: Tais ouvindo, o que o homem está querendo relatar? Tão ouvindo?
O vaqueiro Adino: É do Grivo!
O vaqueiro Mainarte: Que será mais, que êle sabe?
— Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!
— Eh, boi pra cá, eh boi pra lá!) (ROSA, 1956a, v.2, p. 558, grifo do autor).

O dia transcorria, quase que rotineiro. À tardinha, retornava o cozinheiro-de-boiada Massacongô: “— Café, minha gente! Começou-se... [...] Merenda, merenda. De café, com pãozinho-de-mandioca. Hoje é mais trabalho, é festa” (ROSA, 1956a, v.2, p. 597). Os vaqueiros esperavam também a sua parte paga como resultado da festa (os relatos do regresso do viajante). Tratavam também sobre o que o escolhido viria a ganhar, e se interrogavam: “Sobrar alguma gratificação, p’r’ a gente?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 621). Mesmo perante o incrédulo comentário de Doím: “É baixo! Cara-de-Bronze...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 621), Tadeu mencionava positivamente: “Alguma coisazinha, a gente também aproveita...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 621).

⁶¹ “O diálogo sobre o cantador ultrapassa o prazer momentâneo das trovas, que não apenas refletem a força do lirismo textual — cuja maneira se apoia, na maioria das vezes, no cotidiano da fazenda — mas recuperam a temática da viagem, de maneira distinta. Os ‘sentimentos velhos’ podem sugerir as absorções de antigos temas e obras, permitindo ao leitor viajar pela tradição literária, daí o rastreamento, impreciso e suspenso por reticências. O violeiro cumpre a tarefa de propiciar o esquecimento com ‘modas novas’, contudo elas se elaboram também a partir do ‘velho’, acabando por despertar lembranças. Logo, as pequenas cantigas, aparentemente destinadas ao lazer, instauram uma importante dualidade entre o conhecido e o desconhecido, a dor e o alívio, o esquecimento e a rememoração, o pessoal e o coletivo — eixos importantes para o desenvolvimento da narrativa” (PASSOS, 2007, p. 101-102).

Em “Poéticas do desdobramento”, Marli Fantini afirma “a luta contra a falta de sentido gera hipóteses e interpretações, fazendo emergir uma grande rede discursiva [que] se entrecruzam criação, tradução e transcrição do motivo ‘original’” (FANTINI, 2008, p. 157) da viagem, em que os próprios vaqueiros até passam a produzir poesias, saindo um pouco da visão utilitária de suas rotinas com o gadame:

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

Moimeichêgo: Amigo, cada um está sempre procurando tôdas as pessoas dêste mundo.

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

Moimeichêgo: Que assuntos são êsses?

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

O vaqueiro Cicica: Mariposices... Assunto de remondiolas.

O vaqueiro José Uêua: Imaginamento. Tôda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante...

O vaqueiro Adino: Disla. Dislas disparates. Imaginamento em nulo-vejo. E vinte-réis de canela-em-pó...

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. Exemplo: um boi — o senhor não está enxergando o boi: escuta só o tanger do polaco dependurado no pescoço dêle; depois aquilo deu um silenciosim, dêle, dêle — : e o que é que o senhor vê? O que é que o senhor ouve? Dentro do coração do senhor tinha uma coisa lá dentro — dos enormes...

O vaqueiro José Uêua: No coração a gente tem é coisas igual ao que nem nunca em mão não se pode ter pertencente: as nuvens, as estrelas, as pessoas que já morreram, a beleza da cara das mulheres... A gente tem de ir é feito um burrinho que fareja as neblinas? (ROSA, 1956a, v.2, p. 572-573).

Esses diálogos despertam a curiosidade dos vaqueiros e Moimeichêgo os reforça quando diz que “cada um está sempre procurando tôdas as pessoas dêste mundo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 572). Essas buscas e retornos são conhecimentos do passado, organizados por meio da memória coletiva, desse modo, abre-se uma perspectiva sobre a mensagem de Cara-de-Bronze ao Grivo e deste aos vaqueiros, assim, desaparecendo a propriedade autoral da mensagem poética destinada inicialmente apenas ao Grivo.

Para Walter Benjamin (1987, p. 207-208), a autoridade está na origem da narrativa. O narrador, que está agonizando, vê desfilar inúmeras imagens, podendo ser visões de si mesmo e de sua trajetória. São imagens criadas dele e de tudo o que está em torno de sua realidade interior, pessoal, familiar e profissional, daí resulta o inesquecível em seus gestos e em seus olhares, conferindo-lhe autoridade acerca do que está ao seu redor. Neste caso, a morte é a sanção de tudo o que é possível a ser contado por ele, desse modo, Benjamin já atribuía à

narrativa uma forma artesanal de comunicação.

A tradição oral é patrimônio da poesia épica, cuja natureza se difere da que caracteriza o romance. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Sem ter a intenção de “transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório. [A narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. [O que imprime] nela a marca do narrador” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Aos narradores, é comum iniciar a exposição das circunstâncias em que foram informados dos fatos ou assistiram aos episódios; não podendo dizer o mesmo do romance, que, diversamente da narrativa oral, o romancista é um indivíduo isolado de outros narradores, é aquele que não recebe conselhos e não sabe dá-los. Ele segrega-se. Portanto, a “experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Sob este prisma, as informações trazidas pelo jovem Grivo não podem ser consideradas indispensáveis, apesar de seus companheiros de profissão insistirem no motivo, na razão da viagem dele, para saber se era verdade que agora estaria casado e que seria herdeiro da fortuna do patrão. É verdade que cada novidade de pessoa, de lugar, de bicho e de planta não deixava de ser apenas estórias, porém correspondia aos porquês daquela expedição à mando de Cara-de-Bronze; tanto que Grivo e Moimeichêgo aproximam-se dos colegas para um pequeno diálogo: “O GRIVO: Ninguém não enxerga um palmo atrás de seu nariz... / Moimeichêgo (com riso): Isso! É preciso é vir aquém” (ROSA, 1956a, v.2, p. 618-619).

Dessa maneira, a atmosfera do conto é salientada por Benedito Nunes, comparando-a com a medieval das cortes, dos jogos e das relações entre suseranos e vassallos, nos romances de cavalaria. Há uma pequena corte congregada ao redor do Velho no quarto, “distante e separada dos homens do campo, que desempenham tarefas comuns do cotidiano, não tomando parte nos exercícios de imaginamentos” (NUNES, 2009, p. 175). Tal como Galaaz, em *A Demanda do Santo Graal*, Grivo tem origem obscura e procura o Graal, mas é o da palavra. “Em algumas versões da *Demanda do Graal*, o objetivo da busca é restaurar a saúde e devolver a juventude do Rei, enfermo e extremamente idoso” (NUNES, 2009, p. 175), equivalendo-se o oposto no texto rosiano em questão.

Ao ponto que o quarto de Cara-de-Bronze é o espaço fixo em que o “cruzamento e a passagem de testemunho entre [o jovem e o velho se dão de forma] inviolável, e o dispositivo do conto depende do seu estabelecimento como centro inacessível” (ROWLAND, 2018, p. 54), no qual o vaqueiro regressado narra ao patrão a viagem. Entretanto, fora dos limites das paredes

dos aposentos da casa do fazendeiro, a palavra narrada ganha campo aberto para outras circunstâncias, para novos episódios que transmitirão experiências. Então, sobre esse espaço sertão-mundo movível, o narrador descreve: “Mais do que a curiosidade, era o mesmo não-entender que os animava” (ROSA, 1956a, v.2, p. 598), cabendo aos demais as ressonâncias de narrativas surgidas em torno da ligação entre essas personagens que assumem o lugar do outro. Já, em *A contradança poética: poesia e linguagem em Cara-de-Bronze* (2007), o rosiano Dias Júnior disserta que não é por acaso que essa demanda consta numas das epígrafes usadas por Guimarães Rosa antes de iniciar a narrativa em “Cara-de-Bronze”:

— Bôca-de-fôrno!?⁶²
— Fôrno...
— O mestre mandar?!
— Faz!”
— E fizer?
— Todo! (*O jôgo*) (ROSA, 1956a, v.2, p. 555, grifo do autor).

Tal epígrafe nos estimula a imaginar que Grivo assumirá o lugar de Cara-de-Bronze, tendo encargo de grande responsabilidade que não o permite falhar, para não desagradar quem lhe destinou a ordem, além de lembramo-nos uma brincadeira muito popular até hoje entre as crianças. Desta forma, Grivo é o sujeito da ação enquanto o velho é o destinatário dela.

[O] que ele chama de “Jogo” remete-nos a uma ordem que deve ser cumprida em nome de alguém, no caso, um mestre. Por outro lado, tem-se aquele que obedece e responde, que está pronto para realizar o “todo” daquilo que o mestre lhe ordenar. Nota-se que a concepção de ordem vista na brincadeira é a de se agradar o “mestre” trazendo-lhe aquilo que ele pedira. O que geralmente esse pede nessa brincadeira não é, de fato, o “todo”, mas alguma coisa singela, simples, mas que geralmente lhe agrada, ou mesmo “um raminho com orvalhos” [ROSA, 1956a, v.2, p. 620]. Nessa brincadeira, quem executa bem a ordem tem a chance de ficar no lugar do mestre, sendo então a nova pessoa a mandar (DIAS JÚNIOR, 2007, p. 82).

Ademais, para Cleusa Passos, a trajetória do jovem vaqueiro-poeta Grivo inverte ao do velho “Cara-de-Bronze, pois se faz do presente para o passado, devendo conviver com as renovações e desdobramentos que implicam a volta ao ponto de partida. Tal movimento possibilita expressivos encontros de viagens” (PASSOS, 2007, p. 102), como os do jovem vaqueiro — com o registro geográfico e onírico sertanejos —, a da memória dos velhos e da

⁶² Seguem as duas epígrafes usadas por Rosa (1956a, v.2, p. 557) em “Cara-de-Bronze”:

“— Mestre Domingos, que vem fazer aqui? (bis)

— Vim buscar meia-pataca pra tomar meu parati... (CANTIGA. Alvissaras de alforria)

Eu sou a noite p’ra a aurora, pedra-de-ouro no caminho: sei a beleza do sapo, a regra do passarinho; acho a sisudez da rosa, o brinquedo dos espinhos. (Das Cantigas de Serão de João Barandão)”.

tradição literária, por exemplo.

Em 2016, Clarissa Marchelli aponta a mítica edípiana em “Cara-de-Bronze”. Apesar de ser inversa, Édipo continua a vagar em terras sertanejas agora envolvendo Grivo e Cara-de-Bronze que, assim como ele, não recebem o aviso das coisas de perder ou de ganhar e todos são engolidos pela complexidade em que são tecidos os destinos das personagens. O fato é que ninguém pode escapar do destino, além dele ser o resultado de nossas próprias ações, também se leva em consideração as nossas livres resoluções.

Quanto a isso o narrador intervém: “Mas a estória não é a do Grivo, da viagem do Grivo, tremendamente longe, viagem tão tardada. Nem do que o Grivo viu, lá por lá” (ROSA, 1956a, v.2, p. 586). E ao se colocar em primeira pessoa no discurso chama atenção do leitor acerca da narração “difícil” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584) para se contar e ouvir, sobretudo quando se trata do entendimento atropelado pela pressa em se chegar logo à resolução. Significa não haver uma narrativa simplesmente, as narrativas brotam em torno da figura de Cara-de-Bronze e de sua encomenda ao Grivo. Elas são como o mato, no qual só se pode ir até o meio, logo, o narrador é influenciado pelas crescentes vozes e trocas intersubjetivas sem o perceber.

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, difícil; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, queriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no Riacho do Vento. Eles, não animo ninguém nesse engano; esses podem, e é melhor, dar volta para trás. [...] Estória custosa, que não tem nome; dessarte, destarte. Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dele. Assim, esta estória (ROSA, 1956a, v.2, p. 584-585).

Ressalto aqui o paralelo entre o poema de Hesíodo e as mensagens poéticas dos vaqueiros ao descreverem o homem Cara-de-Bronze que assim como os sujeitos brônzeas, não conheceu na vida uma pausa, sempre estando refém da dureza da vida, do trabalho difícil com o mato agressivo, que só à força é arrancado para dar lugar ao pasto e a outros plantios. Com base em Hesíodo (1996, p. 33), Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho está entre o terceiro arquétipo de homens mortais, a raça de bronze⁶³.

Raça de Bronze —
E Zeus Pai, terceira, outra raça de homens mortais

⁶³ Cf. O texto “A gota d’água no coração de ‘Cara-de-Bronze’, de Guimarães Rosa”, de Clarissa Marchelli (2016). No qual, a autora defende haver ecos da cultura helenística na narrativa rosiana “Cara-de-Bronze”, cuja leitura remete à lembrança da escrita crítica de Benedito Nunes (2009) a respeito desse intrigante texto que, para ele, reserva-nos uma síntese da concepção-do-mundo de Guimarães Rosa.

brônzea criou em nada se assemelhando à argêntea;
era de freixo, terrível e forte, e lhe importavam de Ares v. 145
obras gementes e violências; nenhum trigo
eles comiam e de aço tinham resistente o coração;
inacessíveis: grande sua força e braços invencíveis
dos ombros nasciam sobre as robustas partes.
Deles, brônzeas as armas e brônzeas as casas, v. 150
com bronze trabalhavam: negro ferro não havia.
E por suas próprias mãos tendo sucumbido
desceram ao úmido palácio do gélido Hades;
anônimos; a morte, por assombrosos que fossem,
pegou-os negra. Deixaram, do sol, a luz brilhante. v. 155

No ano de 1967, Benedito Nunes já havia assinalado em *O dorso do tigre* esta semelhança com a escrita de Hesíodo. As ações ver e sentir eram demandadas ao Grivo que se entrelaçam aos “‘trabalhos e dias’ que se desenrolam, as estações da vida que a travessia corta e que a mesma travessia une, para tomar manifesto, no relato que a prolonga e completa, o sentido que a tudo permeia” (NUNES, 2009, p. 176). A viagem da viagem do vaqueiro Grivo reúne “os diferentes momentos da travessia, e que dão acesso ao mundo natural e humano, enfim conhecido e possuído, através do logos poético que o recriou, só se produzem, sob forma de narrativa, na viagem concluída” (NUNES, 2009, p. 176).

Em diálogo textual, Benedito Nunes e Maria Leonel e Edna Nascimento assinalaram que era o que o velho Cara-de-Bronze precisava antes de morrer. De tal maneira que a programada “viagem-palavra” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 125) do Grivo modifica tanto a maneira de olhar do velho patrão quanto a dos vaqueiros sobre os atos e objetos da sua rotina, no ambiente da fazenda e da casa-grande, “que ganha dimensão transreal encarnada na poesia” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 125). Após o relato de Grivo, o dono de Urubùquaquá permaneceu em festa: “Chorou pranto” (ROSA, 1956a, v.2, p. 620), por isso, o vaqueiro-poeta chega a falar: “P’ra a alegria, alegria” (ROSA, 1956a, v.2, p. 620), “*De bem a melhor!* DE-BEM-A-MELHOR!...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 592, grifo do autor), sem dúvida, aquele “era o dia de uma vida inteira” (ROSA, 1956a, v.2, p. 585). E ao encaminhar-se para o desfecho daquele dia do mês de dezembro, Grivo não pôde revelar o que foi narrado ao Cara-de-Bronze, no entanto, sugeriu aos colegas da fazenda que Segisberto teria se afastado há vários anos da Palavra e ela o perguntara como conseguira sobreviver sem a presença dela. As lágrimas do velho patrão eram de sentimentos, tão interiorizados no íntimo, de alívio e de libertação:

O GRIVO: Fui e voltei. Alguma coisa mais eu disse?! Estou aqui. Como vocês estão. Como êsse gado — botado preso aí dentro do curral — jejua, jejua. Retornei, no tempo que pude, no berro do boi. Não cumpri? Falei sòzinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De

agora, berro do boi. Não cumpri? Falei sòzinho, com o Velho, com Segisberto. Palavras de voz. Palavras muito trazidas. De agora, tudo sossega. Tudo estava em ordem... (ROSA, 1956a, v.2, p. 617).

Observa-se que “o objeto da demanda que o velho Cara-de-Bronze ordenou foi retrair o surto originário da linguagem, [isto é,] recuperar a potencialidade criadora do Verbo” (NUNES, 2009, p. 176). Esse “especialíssimo intermediário” (ROSA, 2003, p. 94) entrega para quem lhe enviou à missão “não é a Noiva real, finalidade da viagem para os vaqueiros comuns, mas a imaginária, feita desses ‘nadas aéreos’, que as palavras são” (NUNES, 2009, p. 176):

O GRIVO (a Moimeichêgo): Eu disse ao velho: ... A noiva tem olhos gázeos...
Êle queria ouvir essas palavras. [...] (ROSA, 1956a, v.2, p. 619).

GRIVO (de repente começando a falar depressa, comovido): Êle, o Velho, me perguntou: — “Você viu e aprendeu como é tudo, por lá?” — perguntou, com muita cordura. Eu disse: — “Nhor vi.” Aí, êle quis: — “Como é a rêde de môça — que môça noiva recebe, quando se casa?” E eu disse: — “É uma rêde grande, branca, com varandas de labirinto...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 620).

Assim, há muito tempo Cara-de-Bronze almejava ouvir, imaginar e sentir o véu da noiva com quem ele não pudera se casar por ter achado que era um parricida. Na verdade, depois de anos, soube que o tiro direcionado ao pai não o acertou. Ele caíra embriagado no chão e estando fora de si atirara no filho primeiro, devido à excitação, gerada pela ingestão de bebida alcoólica, imaginara ser atacado por alguém. Em certo ponto do conto, o narrador nos elucida:

Mas — é estória da môça que o Grivo foi buscar, a mando de Segisberto Jéia. Sim a que se casou com o Grivo, mas que é também a outra, a Muito Branca-de-tôdas-as-Côres, sua voz poucos puderam ouvir, a môça de olhos verdes com um verde de folha folhagem, da pindaíba nova, da que é lustrada (ROSA, 1956a, v.2, p. 586).

Por fim, Cara-de-Bronze não queria absolvição dos seus feitos antes e depois da velhice, porém, ansiava por “um raminho com orvalhos” (ROSA, 1956a, v.2, p. 620), aguardava ser rebatizado porque agora compreendia que a liberdade da criatura acontece dentro de um circuito limitado, havendo, de um lado, as exigências da lei natural, irrefutáveis mesmo diante dos desarranjos na ordem do mundo, e, de outro lado, acha-se emparedada pelas consequências do seu próprio passado, que ecoam através dos tempos (DENIS, L., 1994). A esta perspectiva, o protagonista de “Páramo” (*Estas estórias*) não se contradiz, antes acrescenta-nos a ideia de que “todo verdadeiro grande passo adiante, no crescimento do espírito, exige o baque inteiro do ser, o apalpar imenso de perigos, um falecer no meio de trevas; a passagem. Mas, o que vem depois, é o renascido, um homem mais real e novo” (ROSA, 1969, p. 177).

4.2.1. “Cara-de-Bronze” no palco das leituras críticas

No texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai prossegue na contribuição com os estudos de recepção crítica de *Corpo de baile* deixando para última análise o conto “Cara-de-Bronze”, por considerá-lo o mais complexo “em que se multiplicam as armadilhas e os contornos de uma história são apenas esboçados” (RÓNAI, 2020, p. 54), a começar pelos interditos que rondam o dono de Urubùquaquá, totalmente recluso, porém continua a gerenciar os seus negócios. A escrita de Paulo Rónai demonstra-nos sua intriga quanto à chegada de um forasteiro mais interessado em preencher lacunas sobre o velho fazendeiro Cara-de-Bronze a conduzir o gado adquirido para outro proprietário de terra da região do Pinhém. Sobre a novela, ele salienta ser um extenso documento fragmentado por vozes diversas, a partir das inquietações do enigmático Moimeichêgo, que para o crítico constitui: “Nenhuma das qualidades da personagem invisível [Cara-de-Bronze] — nem sequer o nome — deixa de provocar apreciações contraditórias, fazendo entrever em plano mais geral a impossibilidade de um conhecimento objetivo da realidade humana” (RÓNAI, 2020, p. 54).

Leitoras dos textos ensaísticos de Paulo Rónai, Sarah Diogo e Ana Maria Machado explanam o vocabulário rosiano composto pela justaposição da personagem Moimeichêgo, cada qual a sua maneira. Sarah Diogo faz referência a um “eu” quadruplicado, que associado a essa figura “há outra entidade: a do narrador, que é parcialmente onisciente, pois que ele mesmo partilha da dúvida de todos os vaqueiros: quem viria a ser Cara-de-Bronze?” (DIOGO, 2017, p. 61). Ana Maria Machado declara que as perguntas de Moimeichêgo fazem a narrativa avançar ao mesmo tempo que consentem que a estória seja contada. Sem ele não haveria texto.

Ana Maria Machado (2013, p. 73) reitera que os termos “moi, me, ich e ego” (que formam o nome Moimeichêgo) são palavras que significam “eu” em quatro línguas diferentes, um desdobramento universal do “eu-narrador”, que indicam ter existido convergências de diferentes culturas para a função única da escrita. Sobre a participação do narrador exterior à narrativa, a estudiosa marca sua passagem por inquietações entre a descrição e o andamento da estória. “E toda a enumeração classificatória nas notas ao pé das páginas [ROSA, 1956a, v.2, p. 598-601] surge em resposta a perguntas diretas que atuam como agentes provocadores” (MACHADO, 2013, p. 73). Exemplos: “— *E que árvores, afora muitas, o Grivo pôde ver? [...]* Com que pessoas de árvores êle topou? / — *E os carrapichos, os carrapichinhos que querem vir na roupa da gente? / — E os arbustos, as plantinhas, os cipós, as ervas?*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 598, grifo do autor).

Por intermédio das respostas de Grivo às perguntas se depreende que a missão do

jovem vaqueiro foi a de trazer ao moribundo paralítico uma abundância de observações, de visões geográficas, humanas, folclóricas, animais, florais, “aparentemente desconexas e frívolas de seu antigo mundo, elementos que lhe permitissem reconstruir para o seu próprio uso a realidade íntima do passado, uma visão poética do seu universo”, conforme descreve Paulo Rónai (2020, p. 54). Apesar de Rónai ser agnóstico, qualidade anunciada ao tradutor italiano por Guimarães Rosa (ROSA, 2003), o crítico húngaro não hesitou expor o texto ao elemento sobrenatural: a própria poesia aflorada nos diálogos de “Cara-de-Bronze”. Aliás, ele não engessa a turba multicolor das personagens de *Corpo de baile*, antes destaca o autor como sendo um feiticeiro que as atrai à tarefa de buscarem “no tempo perdido, causa e fim de toda a poesia verdadeira” (RÓNAI, 2020, p. 54). Logo, o emissário reúne um material criterioso, de uma “riqueza disparatada e barroca, transborda do texto da história e se espalha por uma série de notas” (RÓNAI, 2020, p. 54).

Destas recolhas de extensas notas de rodapé do conto homônimo e de observações do estado de saúde-mental e física da personagem Cara-de-Bronze, com base nos diálogos entre as pessoas de Urubùquaquá, Danielle de Oliveira e Frank Schröder agruparam as suas experiências nos campos da literatura e hematopatologia para elaborarem um trabalho recente do texto “Cara-de-Bronze”. No artigo “‘Cara-de-Bronze’, um estudo clínico” (2021), os autores se apoiam na abordagem tanto da fortuna crítica rosiana quanto da literatura médica, com ênfase nos estudos de história e do imaginário envolvendo patologias que assustaram os brasileiros no início do século XX: hanseníase, malária, tuberculose, varíola, entre outras.

Danielle de Oliveira e Frank Schröder montam o quebra-cabeças perfazendo um possível “diagnóstico médico da personagem Cara-de-Bronze, nomeado ‘Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho’ sem o intuito de, em hipótese alguma, reduzir a riqueza literária ao repertório patológico” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 116). Além da leitura de destaque “Cara-de-Bronze”, os autores usufruíram de anotações dos diagnósticos sobre os pacientes de Itaguara que tiveram como médico itinerante Guimarães Rosa, cuja profissão exerceu no período entre 1930 e 1934 no município de Itaúna (MG), segundo os dados consultados no Instituto de Estudos Brasileiros (Arquivo João Guimarães Rosa/USP). Haja vista que Rosa era respeitado e famoso pela sua técnica de anamnese clínica, compilando não só os sintomas do doente, bem como informações indicativas da constituição corporal, hábitos e biografia deste.

Assim, o autor de *Corpo de baile* compôs o quadro de saúde de Cara-de-Bronze de modo minucioso e ardiloso. Sem dar voz ao paciente, e sim aos vaqueiros que sobre ele especulavam, preenchendo um questionário muito informativo à elaboração do diagnóstico ou

do prognóstico, já que o escritor não deixou escapar ao leitor o nome da doença que afligia o corpo e a alma do patrão do vaqueiro Grivo. Os diálogos dos sertanejos avançavam em direção à conclusão de que o Velho adquirira “‘lepra’ [ROSA, 1956a, v.2, p. 585], ‘ruimatismos’ [ROSA, 1956a, v.2, p. 575], contudo, o autor, hábil em suspenses, preferiu silenciar tal conteúdo. Ou lançou-o em modo de charada a leitores interessados pelo campo específico da medicina” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 116).

Ainda nessas discussões envolvendo Literatura e Medicina, saliento o trabalho inaugural *O viés médico na literatura de Guimarães Rosa* (2011), do médico e pesquisador Eugênio Goulart. Ele tendo percorrido a obra rosiana, debruçou-se na convivência com pacientes que sofriam por serem portadores de doenças paradigmáticas à época de Guimarães Rosa, até hoje são causadoras de grandes aflições: hanseníase, malária, tuberculose, varíola, ofidismo e algumas doenças psiquiátricas. Com base nesse estudo, ficamos sabendo de “uma rica listagem de remédios e receitas sertanejas, unguentos, ervas, chás, banhos, elixires, massagens — geralmente acompanhados por rituais de reza ou simpatias” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 117). Tal leitura forneceu subsídios para que Danielle de Oliveira e Frank Schröder focassem suas atenções ao velho proprietário Cara-de-Bronze.

A prática da anamnese é uma arte por si só essencial na clínica (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021). No momento em que paciente e médico encaram-se, numa espécie de conversa íntima, o médico-mediador pode mobilizar o que possui em si de humano, além das análises do *corpus* da situação que ocasionou a doença. Em “‘Cara-de-Bronze’, um estudo clínico”, os autores revelam sem a validação do momento de escuta e percepção vários aspectos, de forma que o repertório técnico-médico terá pouco valor caso não seja incluído: ambiente, gestos, odores, aparência, tom da voz, respiração e temperatura. Dor e febre são as queixas principais do paciente que servem como indícios para averiguar “histórico pessoal, familiar, social, pré-disposições, vícios, alergias, constituição fisiológica, hábitos alimentares, qualidade do sono, estados de humor, estilo de vida” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 118). É como se estivesse programado seguindo um roteiro de filme para que atue na escolha do tratamento médico que será dado ao paciente.

Como médico, Guimarães Rosa mostra-se familiarizado ao compor a *persona* Cara-de-Bronze, sendo chamado no texto recepcional em tela de “mestre de anamneses”, classificadas em dialógica e clínica por Danielle de Oliveira e Frank Schröder, que salientam em seu artigo que o autor do conto “Cara-de-Bronze” realiza medicina e poesia ao mesmo tempo. Para os estudiosos, Rosa “faz da poesia a mais curativa das medicinas, tratamento e

tratado. Os males: o exílio da alma, no caso dos platônicos; a saudade, no caso do sertanejo” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 118).

Da página 569 até 580, da primeira edição de *Corpo de baile*, Danielle de Oliveira e Frank Schröder aproveitam em seu trabalho o episódio da chuva, descrita no conto, para se atentarem à conversa dos vaqueiros (que aguardavam o temporal passar em torno do fogo), cuja discussão longa fornecem uma caracterização geral do “paciente” que se aproxima da anamnese clínica, formando uma complexidade de aspectos, tais como: histórico do Velho; traços de caráter, humor e hábitos; constituição corporal, além do riquíssimo quadro sintomático de um homem à beira da morte. Por meio desses aspectos, traçaram um diagnóstico diferencial atinente ao paciente Cara-de-Bronze, que se aproximava da idade entre 60 anos ou mais, dono de riquezas em Urubùquaquá desde os anos de 1884, quando ainda era muito jovem.

O fazendeiro apresenta um quadro clínico no qual vários sistemas e órgãos do corpo são atingidos na velhice, chamando-nos atenção a mandíbula protuberante: “O queixo é que é desconforme de grande!” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574); uma possível má-formação ortopédica congênita ligada à claudicação: “Sempre coxeou” (ROSA, 1956a, v.2, p. 575) e as crescentes alterações na pele, tanto pela cor “bronze” quanto por ulcerações no rosto até a cabeça e a perda capilar: “Ara, é um velho, baçoso escuro, com cara de bronze mesmo, uê!” (ROSA, 1956a, v.2, p. 572), “Eh, êle é grande, magro, magro, empaldecido [...] Amarelou no tempo, feito óleo de sassafrás...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573), “Palidez morena [...] Êle todo é em ossamenta de zebú: a arcadura...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574), “[...] tinha uma erupção, umas feridas feias brotadas no rosto. Seria lepra? Lepra, mal-de-lázaro [...] Cabelo corrido, mas duro, meio falhado, enralado...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 585) e mais “Por que os cabelos dêle não embranqueceram?” (ROSA, 1956a, v.2, p. 587).

Não há informação quanto à presença de ulcerações em outras partes do corpo no paciente Cara-de-Bronze, no entanto, ele possui sintomas que correspondem a uma alteração da função hepática, a icterícia: “O branco do ôlho amarelado. [...] Os olhos tristes... E os papos-dos-olhos...” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574), podendo “ser intoxicação devido a consumo excessivo de caroteno, presente no coco do buriti” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 120). As suas articulações das mãos, dos dedos e dos braços são afetadas: “as pernas inteiras de veias rebentadas”, “Ruimatismos”, “As mãos dêle, o senhor veja, veja”, “Os dedos-grandes das mãos, só o senhor vendo”, “Os dedos todos. Êles são magros e compridões, cheios de nós de inchaço nas juntas” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584). A coluna vertebral dele evidencia cifose: “é crocundado [...] Sempre andou com [...] os olhos abaixados para o chão” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574), com

dilatação venosa no pescoço avolumado (bócio) e nas pernas, já a função pulmonar parece comprometida: “pescoço renervado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 574) e “o respirar [...] vira um brundúcio de meio gemido” (ROSA, 1956a, v.2, p. 575). “O paciente apresenta ainda mudanças no sistema nervoso central (audição, mobilidade, fala) e neuropsicológicas (depressão e demência)” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 120). Vejamos alguns desses diagnósticos no trecho abaixo, retirado do conto:

— Ficou leso tal, de paralítico.
— Só pode andar é na cadeira, carregado... [...]
— Êle só fala baixo. A voz tem uma seriedade tristonh’...
— Êle ouve pouco. Surdoso [...]
— Diz’que, às vêzes, dá vágados...
— Sei que êle está sempre em atormentados. [...]
Não tinha elixir. No morro dum calundu, espetavam sua cabeça com uma agulha comprida, roíam-no monstros ratos (ROSA, 1956a, v.2, p. 575-p. 587).

Com base na literatura médica de personalidades atuantes nas áreas em dermatologia e em clínica médica: Gernout Rassner, Gerd Herold e Mechthild Lohan (autores citados no artigo), os pesquisadores Danielle de Oliveira e Frank Schröder posiciona-nos para “a descrição do paciente [Cara-de-Bronze] não corresponde ao leproso do imaginário literário e religioso, com traços de mutilação de órgãos periféricos e nariz retraído” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 120). O nariz era empinado e afilado, protuberante, assim como suas orelhas e os dedos estavam morfológicamente íntegros, apesar das dores nas articulações. Outros pontos são a forte coloração escura-metálica da pele e a icterícia marcantes na personagem, que para um leitor familiarizado em medicina afirmaria tratar-se de doença ligada ao armazenamento de ferro no organismo: a hemocromatose (diabete brônzea), cuja idade do paciente, o sexo masculino e as mudanças psicológicas vinculam-se à forma herdada da doença.

Dessa maneira, na narrativa “Cara-de-Bronze”, faltam indicativos para afirmação de diabetes e quanto às ulcerações seguidas das bolhas não sinalizam hemocromatose, eliminando a sua presença substituída pela causa de comorbidades, mesmo assim, os autores levam em conta outra hipótese, “a porfíria, uma doença hereditária de manifestação diversificada, na qual [se] notam além da disfunção hepática, as alterações cutâneas descritas (bolhas ou bulbos). Mas não a cor brônzea!” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 120).

As descrições permitem-nos interpretar o quadro clínico de Cara-de-Bronze referir-se ao da Sífilis, doença típica no início do século XX, no qual os males incuráveis eram diferentes “dos de hoje. Vacinas e, principalmente, antibióticos são um evento relativamente recente na história médica, por isso, é preciso ainda considerar a época, a prevalência e a popularidade das

patologias” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121). Baseando-se nelas, os autores do artigo que está sendo debatido distanciaram-se das hipóteses da hereditariedade e passaram a analisar as doenças infecciosas crônicas, encaminhando-se à hipótese de ser tuberculose e/ou sífilis.

Tais doenças “podem, nos estágios finais, afetar todos os sistemas orgânicos e [...] o sistema nervoso central. As erupções cutâneas podem ocorrer tanto na sífilis e como na tuberculose” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121). Conforme as experiências e os subentendidos do conto, os pesquisadores chegam à sífilis como diagnóstico mais provável. Nesta doença, os acometidos adquirem aspecto metálico e brônzeo, com sintomas neuropsicológicos, que são mais próximos e comuns nas fases terminais nos sífilíticos. Em 1920, “tuberculose e sífilis eram muito comuns, significativamente mais comuns do que porfíria, hemocromatose ou do que outras doenças bem mais específicas que sequer aventamos aqui” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121).

Segundo Eugênio Goulart, um dos grandes problemas de saúde recorrente durante o tempo em que Guimarães Rosa clinicou no sertão foi justamente a sífilis. Infecção sexualmente transmissível com a alcunha de “mal gálico”, em referência aos franceses da antiga Gália que assim eram chamados pelos romanos. Além disso, Goulart informa-nos que os gauleses contribuíram bastante para a disseminação da bactéria, a *Treponema pallidum*. Em relação à sua origem (primeira identificação), esta permanece em aberto para discussões. O fato é que essa enfermidade se desponta maiormente com “úlceras nos órgãos genitais [na fase aguda], e o quadro crônico, que surge quando a infecção não é tratada, apresenta alterações neurológicas graves, como a demência, devido à lesão cerebral” (GOULART, 2011, p. 84).

Danielle de Oliveira e Frank Schröder acrescentam à sífilis inúmeras formas de manifestação, recebendo o nome de *la grande imitatrice* pelos franceses, e *the great pretender* pelos ingleses. “Não sem razão, as civilizações têm atribuído a essa doença um caráter quase humano, personificado e portador de refinada faculdade mimética, que inclui simulação, dissimulação e máscara” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121), por isso, é interpretada como sendo uma doença camuflada. Então, onde estaria a máscara em Cara-de-Bronze? Na sua própria aparência corporal, ou melhor, “a máscara é a [sua] própria pele, espécie de monumento esculpido pela enfermidade que, quanto mais visualidade assume, menos compreensível se torna” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121).

Diante desse contexto, retorno à crítica de Paulo Rónai (2020), que destacou ser o Velho uma figura mal esboçada. Esse crítico se sente intrigado com relação à condição do patriarca, que subsiste precariamente, vivendo como prisioneiro na fazenda e que no seu quase

findar de seus limites indaga-nos, por meio dos vaqueiros, do Grivo, do Moimeichêgo e do narrador, que investigar algo não se trata de dar continuidade ou sucessividade, e nem buscar as origens das coisas. O que predomina é o que fazer a respeito delas. A sífilis teria levado Cara-de-Bronze a tornar-se um “homem desinteirado” (ROSA, 1956a, v.2, p. 576) e a se voltar para o caráter intemporal dos sentimentos, por isso, a poesia é predominante neste texto.

O disfarce em torno do nome da doença de Cara-de-Bronze é uma manobra narrativa lançada pelo escritor. “Tanto lepra como sífilis estão ligadas, na história cultural, a estigmas de segregação e julgamento moral, espécie de castigo divino por maus comportamentos, pecados, heresias” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121); o preconceito reside mais nessa doença, marcada por um imaginário popular associado à sodomia, à reprovação e à vergonha de hábitos sexuais “desviantes”. Por isso, quando, “em ‘Cara-de-Bronze’, os vaqueiros dizem *lepra e ruimatismos* é como se recorressem a eufemismos — pois não ousariam insinuar que o patrão tivesse um passado pouco exemplar” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 121, grifo meu). A segunda manobra narrativa, manipulada pelo autor, associa-se ao desenvolvimento da faculdade imaginativa e poética através da doença sugerida por Oliveira e Schröder, que funciona como uma hipótese compatível com a descrição histórico-literária de sífilis.

A personagem e paciente Cara-de-Bronze viu sua força poética rejuvenescida no fim da vida e passou a influenciar seus vaqueiros em discussões desligadas às questões objetivas e práticas da fazenda. O Velho agora “indagava engraçadas bobéias, como estivesse caducável” (ROSA, 1956a, v.2, p. 588). Entretanto, foram as observações de José Mainarte e de José Uéua, dois de seus vaqueiros preferidos (ao lado do Grivo), que induziram os autores de “‘Cara-de-Bronze’, um estudo clínico” a crerem haver o vínculo entre sífilis e genialidade, para as quais Guimarães Rosa usou a “fisiologia como motor poético” (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 122) à escrita de Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho:

O vaqueiro Mainarte: Não senhor. É imaginamentos de sentimento. O que o senhor vê assim: de mansa-mão. Toque de viola sem viola. [...]

O vaqueiro José Uéua: Assim: — mel se sente é na ponta da língua... O desafã. Por exemplos: — A rosação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e fôlhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul. A baba de boi da aranha. O que a gente havia de ver, se fôsse galopando em garupa de ema. Luaral. As estrelas. Urubús e as nuvens em alto vento: quando êles remam em vôo. O virar, vazio por si, dos lugares. A brotação das coisas. A narração de festa de rico e de horas pobrezinhas alegres em casa de gente pobre (ROSA, 1956a, v.2, p. 573-p. 589).

A correlação entre sífilis e genialidade criativa tornou-se popular no meio artístico, no qual algumas personalidades se envolviam e/ou contraíram a doença, além daquelas que

exploravam o imaginário literário sífilítico com base na formação médica⁶⁴. A fisiologia trata essa enfermidade como um desdobramento neuropatológico (demência), no entanto, a filosofia estética abraça essa ideia como sendo o elemento fundador de toda obra: a faculdade ou força da imaginação. Portanto, a narrativa “Cara-de-Bronze” é um texto literário que advoga a favor da imaginação, em que se vê a poesia se sobrepujar à fisiologia (OLIVEIRA; SCHRÖDER, 2021, p. 123).

Sob outro enfoque de leitura crítica do texto rosiano, Rodrigo Salles tece uma relação entre a excepcionalidade estrutural e o conteúdo parabático de “Cara-de-Bronze” na sua dissertação *Hibridismo formal na formação poética de Cara-de-Bronze de Guimarães Rosa* (2020), em que se ampara na Pós-estruturalista e nos estudos bibliográficos da fortuna crítica do autor mineiro (Benedito Nunes, Clara Rowland, Cleusa Passos, Paula Passareli, Pedro Xisto, Rui Mourão e Suzi Sperber). Para o estudioso, Guimarães Rosa quer acrescentar muitas expressões artísticas, para isto dispõe de uma estrutura híbrida “em que diversas formas de representação entram em cena para construir um texto, *aquém* de tudo, poético” (SALLES, 2020, p. 12, grifo do autor).

As diferentes expressões artísticas (teatro, canção e cinema) presentes na narrativa ajudam os vaqueiros a especularem acerca da vida pregressa do fazendeiro e o motivo da viagem de Grivo, e assim a estória vai se erguendo, de forma oblíqua. Para tanto, não há semelhança nos índices de *Corpo de baile* em que, inicialmente, as sete estórias são nomeadas de “Os poemas”, que são separadas em duas categorias ao final do livro. A primeira categoria “Gerais” (Os romances) agrega as estórias “Campo geral”, “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão” e “Buriti”. Já a segunda categoria Parábases (Os contos) adiciona as estórias “Uma estória de amor”, “O recado do morro” e “Cara-de-Bronze”; ademais, na terceira edição, o próprio autor dividiu a obra em três volumes autônomos: *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubùquaquá*, *no Pinhém* e *Noites do sertão* (cf. a subseção 4.1.1, p. 102). assim

Em se tratando das parábases⁶⁵, as estórias não sofrem nenhum prejuízo. Em *Corpo de*

⁶⁴ Estudar a história e a evolução das famosas doenças sociais (sífilis, tuberculose e hanseníase) e averiguar como estão intrinsecamente ligadas ao próprio contexto da história da sociedade, desde os primórdios da vida humana, podem revelar-nos aspectos cruciais para o desenvolvimento humano e como ocorrem os pontos de vista ético, econômico, político, social e artístico entre as pessoas, conforme cada época. Logo, a revisão bibliográfica sobre a sífilis e seu impacto na arte ganha êxito por descobrir como essa doença influenciou várias especialidades artísticas, ao ponto de criar-se, entre elas, uma tríade: a enfermidade, o artista e o produto artístico (Cf. DANTAS; DIAS; VALENTIM, 2019, p. 13).

⁶⁵ Dá-se a parábase “quando o coro momentaneamente se desliga do contexto das ações e, sozinho em cena, transmite ao público o apelo do dramaturgo. Disponível, na estrutura da comédia ática, para as múltiplas reflexões e polêmicas que são inseridas no próprio texto das peças, a parábase é o contraponto crítico das questões relativas à representação teatral. [...] O interlúdio coral da parábase [...] veicula a metalinguagem crítica que o comediógrafo insere na trama das ações” (Cf. BRANDÃO, 2001, p. 29).

baile, elas conduzem os leitores até às reflexões do escritor acerca de seu próprio procedimento literário, cifrando em “Cara-de-Bronze” uma “arte poética ou explicitação acerca da arte e da própria obra” (ROWLAND, 2011, p. 176). Há várias encenações reflexivas que se dão por meio de comentários metatextuais em toda obra, por isso, o discurso é polifônico, sem ser exaustivo. Na primeira leitura, “Cara-de-Bronze” é interpretado como poema, mas na segunda leitura somos levados às parábases, tendo em vista a necessidade da releitura que nos contempla agora com a consciência *a posteriori* de sua identidade. Isto sugere que a “estória pode recusar o fim lançando-se sobre si mesma, voltando-se sobre si na apreensão sempre reflexiva de seu significado” (SALLES, 2020, p. 18). As duas identidades, poema e parábase, fundem-se em poema-parábase sem se anular ou disputar. Sob esta perspectiva, Guimarães Rosa não tem a intenção de inaugurar em sua escrita poética um gênero novo, nem o enrijecer.

Aparentemente, temos em mãos um texto tradicional, mas que é permeado de uma pluralidade de gêneros que desencadeia possibilidades de expressões artísticas que não se fecham às leituras de Dante, Platão, Goethe, Chandogya-Upanixad, João Barandão, Osório Mar e Soares Guimarães, e nem excluem os diálogos dos boiadeiros. Tudo está imbricado como nos afirma o vaqueiro José Uéua: “Tôda qualidade de imaginamento, de alto a alto... Divertir na diferença semelhante” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573). O conto prolifera-se em formas de representações diferentes que são: três epígrafes (duas cantigas e um jogo), narrações, versos de canções, textos dramáticos, notas de rodapé, um roteiro de cinema e uma ladainha.

Nos termos de Rodrigo Salles: “A tensão aumenta quando reparamos que o conto nos empurra para fora sem oferecer as condições necessárias para que o salto se realize com segurança e por completo” (SALLES, 2020, p. 24). A indefinição persiste como se fosse um roteiro de cinema. Porém, antes de ser a receita de um filme, é um percurso poético atrelado ao som e às belezas cotidianas de um almoço na fazenda Urubùquaquá. Não há referências musicais acompanhando os versos das canções, visto que não se adjetiva nada, nem mesmo o andamento e a sonoridade, o que temos é ausência de pistas de como as canções deveriam soar, por sua vez, “a peça de teatro está diluída no meio de um mar de outras formas de representação e as rubricas, que fariam as pontes para a montagem, são trechos líricos irremissíveis em palco” (SALLES, 2020, p. 24).

“O hibridismo estrutural de ‘Cara-de-Bronze’ resulta em omissão, mas também em processo. Não ser simultâneo é importante para ser processual; trata-se de uma descoberta, um aprendizado encenado no nível da forma” (SALLES, 2020, p. 25). Nesse ponto, a presença das múltiplas formas de representação marca a ausência de suas consumações extratextuais, bem

como a expansão de possibilidades interpretativas dos leitores de “Cara-de-Bronze”, gerando tensão entre texto e performance, que dá à narração seu tom intervalar, cujas possibilidades tornam-se ainda maiores por não serem consumadas.

No conto em questão, o sentido nunca é completo e incompleto é a saída, por isso, Rodrigo Salles delinea ser esta uma narrativa poética, tanto omissiva quanto expansiva. Ela não logra aquilo que sugere. O próprio sujeito Cara-de-Bronze é um mistério e vai continuar sendo um mistério. “As estórias, antes de serem narradas, são afirmações, identificação do homem com seus feitos” (XISTO, 1991, p. 113). E mais: “O anagrama *Aí, Zé, Opa!*, assim, torna-se exemplar: se pronunciado, perde o sentido; ou seja, o texto que recusa sua condição prosaica, quando de fato o faz, desfaz o mistério” (SALLES, 2020, p. 27, grifo meu).

Em continuidade ao roteiro cinematográfico, o narrador propõe-se a ser solidário ao leitor porque a sua tensão narrativa transborda o texto e as fronteiras do livro, advertindo os ouvintes e os leitores que a estória não dá lugar para uma pausa, quando se pensa que está entre o intervalo de uma canção e um diálogo já se encontra dentro de um roteiro de filme. Dá-se, então, à metalepse narrativa, momento metatextual pelo qual ocorre a intromissão diegética do narrador. Rodrigo Salles se refere à inversão subversiva por ela neutralizar a fronteira oscilante, porém sagrada entre dois mundos: “aquele em que se conta, aquele que se conta” (SALLES, 2020, p. 27), trazendo à discussão a “hipótese inaceitável e insistente de que o extradiegético é talvez sempre diegético, e que o narrador e seus narratários, quer dizer, eu, vós, pertencemos talvez ainda a alguma narrativa” (Cf. GENETTE, 1979, p. 235).

A dissertação *Hibridismo formal na formação poética de Cara-de-Bronze de Guimarães Rosa* é organizada com base ao que o narrador expõe sobre a chegada do Grivo para o Velho e que aquele era o dia de uma vida inteira, tendo em vista que as disposições das representações artísticas adotam esse ritmo: manhã (narrador, teatro, ladainha, roteiro); tarde (narrador, teatro, Maranduba, notas de rodapé, canções) e a noite (a forma dramática toma conta do texto numa única cena, o diálogo emocionante de Tadeu, Grivo e Velho). Para Rodrigo Salles, há o impacto metafórico tangenciando o enigma da esfinge de *Édipo rei* (2011), porque aquele dia é a metáfora das fases da vida humana em Urubùquaquá, que se ligou ao sentido de aprendizagem e de crescimento. “De manhã engatinhamos e estamos sendo apresentados ao mundo e à forma. De tarde andamos eretos e amadurecemos na estória. De noite, em três apoios, já amadurecidos, buscamos as conclusões do que fomos” (SALLES, 2020, p. 34).

No período da manhã, apenas há espaço para o narrador que inicia a estória usando o termo adjunto adverbial em letras maiúsculas “NO URUBÛQUAQUÁ.” (ROSA, 1956a, v.2, p.

557), que logo de início reclama a autonomia de se sustentar como frase inaugural. Assim, Urubùquaquá é um palco-protagonista que se move além da exigência do ponto final, na narrativa afora, retroativamente povoado por diversas performances das personagens, cujo texto narrativo é muito rigoroso em ser impreciso. Ele não se deixa autorizar e as certezas são sempre questionadas e questionáveis. Visto que é com a chegada do Cara-de-Bronze em Urubùquaquá surge o momento no qual o cavaleiro vai porque veio o Cara-de-Bronze, e porque foi o Grivo, desse modo, sempre os viajantes estarão neste percurso: indo e vindo dos lugares, como salienta-nos o narrador do conto: “Parecia fugido de tôdas as partes. Homem môço, que o mundo produziu e botou aqui” (ROSA, 1956a, v.2, p. 570).

Rodrigo Salles (2020, p. 40) assinala que a impermanência do rosto do fazendeiro à permanência e à circularidade da viagem ligam-se, justamente, ao clima da viagem que ocorre a tematização das incertezas por meio dos conflitos e das intuições de cada uma das personagens em seus diálogos dramáticos, muito em função do enredo se desenvolver indiretamente “pela situação dialógica, enquanto o narrador estiliza em prosa as apresentações necessárias ao drama” (SALLES, 2020, p. 42). O teatro, então, assume função ontológica narrativa típica do narrador. Assim sendo, o drama é a forma de representação mais presente em “Cara-de-Bronze”. O predomínio da ação dramática pode ser resumido por meio de um longo colóquio extenso, com diálogos teatrais, entre os vaqueiros.

Este vai e vem entre as formas de representação é uma característica decisiva: cada linguagem tem suas expansões e limitações. “B u r i t i d e I n á c i a V a z” [ROSA, 1956, v.2, p. 569] não se torna buriti quando salta da escrita para a fala, mas se amplia em música e assim o “Cara-de-Bronze” vai perdendo e ganhando em seu passo equilibrista sobre a linha fina que separa o texto da performance. / Portanto, a função estrutural da forma dramática na manhã — que pode se estender por todo o conto — é principalmente narrativa. A troca com o narrador possibilita que a estória seja contada a partir da percepção dos vaqueiros e, por isso, o enredo só nos chega através de seu crivo: “do justo, o certo, do certo o crido, do crido o havido: daí é que sei... Vou indo!” [ROSA, 1956a, v.2, p. 567]. O conjunto dilatado das personagens sugere também a subjacência de uma estrutura coral, que por natureza já assumiria funções líricas e narrativas, e que tem na figura metatextual fractária de Moimeichêgo uma espécie de Corifeu (SALLES, 2020, p. 50).

Desde a página 573 até a página 577 do conto, a ladainha é mais uma forma de representação deslocada de sua função tradicional. Ela é operada pelos vaqueiros ao se alternarem sobre a vida e as características da figura humana em Cara-de-Bronze. Na verdade, trata-se de uma escolha a mais pelo hibridismo que, ao mesmo tempo, encena uma narrativa dramática e uma música, foge a um monólogo (linguagem repetitiva e fastidiosa), a uma reza interpelativa (catolicismo) e a um canto cerimonioso (capoeira). Outro hibridismo pede lugar

espacial e metafísico, diante a preciosa combinação entre áudio e imagem: o roteiro. Após, quase refeitos, aguardando a chuva passar, os vaqueiros observam uma boiada chegar e, ainda distraídos pela ladainha, já se enquadram a um roteiro divididos em duas colunas: à esquerda, onde estão as indicações de movimentação das personagens e dos planos, e à direita, onde estão os sons e as falas.

Nesse percurso de roteiro cinematográfico, há ações para as cantigas de *olêolá*, do vaqueiro Quantidades, com músicas as voltas com as águas, que narra uma estória de amor desencontrado entre uma moça e um vaqueiro, estabelecendo, assim, uma ligação entre a chuva e a viagem do vaqueiro pelo sertão em estado latente de poesia. As cenas descritas a seguir são do almoço agitado além do normal por causa da presença de Grivo, chegado de estúrdias viagens com indicações de planos que são: G.P.G Int. Coberta; G.P.G Na varanda; P.A. Int. Coberta; P.E.M.; Grande plano. É bem provável que G.P.G. se refira ao Grande Plano Geral e P.A. concernente à Plano Americano, e P.E.M. deve indicar algum tipo de Plano Médio que descreve um movimento de enquadro lento: “em P.E.M. da câmera, em lento avanço, enquadram-se: os currais, o terreiro, a Casa, a escada, a varanda” (ROSA, 1956a, v.2, p. 580).

No período da tarde, a chuva cessa, e após o almoço todos voltam aos seus serviços: “O mais, um escôo geral, para o esvazio. Os verdes vindo à face da luz, na beirada de cada folha a queda de uma gota. [...] Assim, o dia do Urubùquaquá se desce, no oblongo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584). Nesse ponto, o narrador salta para fora e se posiciona, junto ao leitor, tecendo com advertências, perguntas retóricas, apresentando-nos até à “dança interrogativa dos vaqueiros” (ROWLAND, 2011, p. 285), que coloca em dúvida a própria noção de autoridade:

“Eu sei que esta narração é [...] muito ruim para se contar e se ouvir, [...] Mas — também a gente vive sempre sômente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? [...] Quem já esteve um dia no Urubùquaquá? A Casa [...] que cheirava a escuro [...] Quem lá já esteve? Será que nem o bicho larvim, que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro. Mas, como na adivinha — só se pode entrar no mato é até ao meio dêle. Assim, esta estória [...] (ROSA, 1956a, v.2, p. 584-585).

“O narrador, agora ativo, dá a deixa para as experimentações dos vaqueiros” (SALLES, 2020, p. 68). Nesses diálogos vespertinos, os vaqueiros descrevem a ascensão lírica acerca da natureza de mudança do patrão, como também da demanda do Grivo, que ao explicarem as habilidades líricas do escolhido do Velho, encenam e/ou passam a improvisar versos tal qual o jovem vaqueiro realizava. A leitura da narrativa “Cara-de-Bronze” feita por Salles consiste no ápice dessa nova e breve diegese encenada pelos vaqueiros ao Moimeichêgo com base no diálogo entre o velho Cara-de-Bronze e o jovem Grivo:

O vaqueiro Mainarte. — Assim. O Velho gostou do Grivo. Por uma destas, como uma vez, que êles conversaram:
“Cara-de-Bronze” — A gente pode gostar de repente?
Grivo — Pode.
Cara-de-Bronze — Como-é-quê? Como que pode?
Grivo — É no segundo dum minuto que a paineira-branca se enfolha... (ROSA, 1956a, v.2, p. 591).

Então, o narrador segue para um momento de epopeia apequenada, narrada por Grivo e anunciada em letras garrafais: “A NARRAÇÃO DE GRIVO” (ROSA, 1956a, v.2, p. 597). O vaqueiro Grivo o papel de narrador intradieético-homodieético ao se juntar aos companheiros para contar uma “Maranduba”⁶⁶ (ROSA, 1956, p. 597), que apaga qualquer rastro de objetividade deixado no percurso do vaqueiro e com isso escolhe a ironia de não narrar uma viagem, mas a qualidade de lugares e coisas” (SALLES, 2020, p. 71-72).

De acordo com Salles (2020, p. 75), as notas de rodapé surgem, como se fossem enxertos, porém narrativos e dramáticos, que prolongam o texto principal e depois assumem maior protagonismo, em que se dispõe variações de plantas e de animais grandes e pequenos que Grivo viu no estilo catequético, incluindo referências a autores reais (Dante, Goethe, Platão) e inventados (João Barandão, Oslino Mar) ou aos de doutrinas indianas, como Chandogya-Upanixad, que se ligam à narrativa “Cara-de-Bronze”. Essa lista interminável transmite um infinito recursivo, ou seja, a natureza é inesgotável. Tal infinito advoga para a tese de formação poética concretizada na maranduba: “— *Dito completo?* / — Falta muito. Falta quase tudo” (ROSA, 1956a, v.2, p. 601, grifo do autor).

Segunda a leitura de Pedro Xisto sobre “Cara-de-Bronze”, a poesia retorna aos seus começos, que terão sido os próprios começos da linguagem, de modo dialético, “o homem descobrindo e abordando a natureza, o semelhante e a si mesmo. E marcando com o signo verbal a sua posse. E guardando-a pela memória” (XISTO, 1991, p. 115), que é sagrada. Já Benedito Nunes sugere as citações de versos de Dante e Goethe como revelações às tramas da viagem do Grivo sob a tutela mítica de não uma viagem, mas sim de outras viagens feitas por Dante atrás de Beatriz, bem como a de Fausto perante Helena, rediviva pelas mãos nefastas de Mefistófeles. “Os trechos desses poemas, bem como as expressões platônicas e os excertos dos *Upanishads*, todos citados em notas de pé de página, prolongam, como num jogo poético sobressalente, que pode, sem prejuízo, ser omitido pelo leitor, o fluxo da narrativa” (NUNES,

⁶⁶ Cf. PASSOS (2007, p. 101) e MARTINS (2001, p. 321): O termo “maranduba”, oriundo do tupi “marã’dub”, contém ainda a acepção de “o que viu”. É fundamental sublinhar que Grivo se faz responsável não pela narração de viagem aos companheiros, mas igualmente pelo olhar fino que deve capturar as imagens desejantes e jamais visualizadas por seu patrão: dentre elas, “a rede da moça-noiva”, daí a relevância do rastreamento etimológico proposto.

2009, p. 182). No que tange às canções, ao tempo e à temática do cancionero Quantidades parecem ter vida própria, principalmente, quando Rodrigo Salles, em suas discussões, se identifica com a interpretação de Benedito Nunes, que acerca delas estabeleceu uma atmosfera mitopoética. Vejamos o que o crítico paraense escreve em “A viagem do Grivo”:

As partes líricas são as trovas do violeiro, menestrel particular do Cara-de-Bronze, pago para cantar e tocar, no alpendre da casa, louvando o Buriti, o Boi e a Moça. Como um acompanhamento musical, as Trovas interferem nos outros momentos, épicos e dramáticos, fazendo com que o *tempo passado* dos primeiros se aproxime do *tempo presente* dos segundos. Essa aproximação reforça o clima poético da narrativa, criando condições para que se produza o “*sem-tempo*” do mito (NUNES, 2009, p. 178, grifo do autor).

O cancionero João Fulano, sobrenomeado Quantidades, não tem lugar e voz nos diálogos, suas descrições são breves e furtivas, seu nome é a própria indefinição, como a de uma brincadeira com um “não nome”. Salles (2020, p. 80) se justifica ao afirmar que isso convida a participação indispensável do leitor como sendo atuante na estória “Cara-de-Bronze”, argumentando que somos nós que devemos criar a música, tornando-nos parceiros do cancionero rosiano, e cada nova leitura do conto homônimo irá musicá-lo de maneira sempre diversa: “*Dererê — enflora tanto, limoeiro do sertão. Duras janelas que fecho: — Fundo! fundo! coração...*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 588, grifo do autor).

No período da noite, “maldada de prêta” (ROSA, 1956a, v.2, p. 615), o nível de indeterminação diminui, visto a intensificação das rubricas, que, aos poucos, deparamo-nos com uma certa estabilidade no enredo, posto que há um repouso formal na estória seguido de um diálogo ininterrupto, pelo qual chegamos ao momento mais esperado e emocionante do poema-parábise “Cara-de-Bronze” em que Grivo e Tadeu protagonizam o motivo da fuga de Segisberto, de sua chegada ao Urubùquaquá, o possível enlace entre o vaqueiro-poeta e a neta da ex-noiva do patrão, além do que realmente pôde captar do quem das coisas:

GRIVO: Pai Tadeu... Tomo a bênção...

Tadeu (no mesmo tom): Só mais de uns quarenta anos mais tarde, foi que êle soube: que não tinha matado ninguém não...! O tiro não acertou! O pai dêle tinha caído no chão, era porque estava só bêbado mesmo.

GRIVO: Tomo a bênção, Pai Tadeu!

Tadeu (prosseguindo): ... Com tantos anos assim passados, a môça que era namorada do rapaz já tinha casado com outro, tido filhos... Uma neta dessa môça, que se disse, era de tôda e muita formosura.

GRIVO: Pai Tadeu...

Tadeu: Deus te abençoe, meu filho.

GRIVO: Pai Tadeu, absolvição não é o que se manda buscar — que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos.

Tadeu: A vida é certa, no futuro e nos passados...

Mainarte: A vida?

Tadeu: Tudo contraverte... (ROSA, 1956a, v.2, p. 619-620).

Rodrigo Salles (2020, p. 91) aproxima os ditos populares enquanto elaborações de lições e maturidade, apontando-nos que se pode tirar proveito “das coisas desproveitosas, verdadeiramente proveitosas porque desinteressadas, naturais, que dizem coisas profundas, estéticas, sobre a vida das pessoas”, considerando que a leitura do conto “Cara-de-Bronze” se fecha quando se dá o cumprimento da formação poética, como a do vaqueiro Muçapira, que transforma a escuta prosaica do caminhar de gados numa verdadeira escuta poética de sua sede; vejamos: “*O vaqueiro Muçapira: ‘Estou escutando o caminhar de gados...’*” (ROSA, 1956a, p. 577), o qual conclui: “*O vaqueiro Muçapira: ‘Estou escutando a sede do gado’*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 621).

Lembremos ainda que o conto não se encerra totalmente, pois, nele tal qual a linguagem é suscetível à subversão da ordem tradicional dos sintagmas⁶⁷. As formas de representação também se abrem fora de seus escopos tradicionais e é nessa libertação dos sintagmas e da forma que todos podem ser criadores de suas performances em imaginamentos, como volto à retomada da mensagem do vaqueiro José Uéua: “*divertir na diferença semelhante*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 573, grifo meu) sob diversas formas, sejam elas canções, filmes, ladainhas, marandubas, peças e versos.

Assim, nesta subseção denominada de “‘Cara-de-Bronze’ no palco das leituras críticas”, expus três visões da recepção do conto em questão, todas com enfoques diferentes: “Rodando os segredos de Guimarães Rosa” (2020), de Paulo Rónai, sob o paradigma da Estilística; “‘Cara-de-Bronze’, um estudo clínico” (2021), de Danielle de Oliveira e Frank Schröder, que se concentra na análise do conto, relacionando Literatura e Medicina, e o trabalho *Hibridismo formal na formação poética de ‘Cara-de-Bronze’ de Guimarães Rosa* (2020), de Rodrigo Salles, que se volta aos aspectos formais e estruturais, considerando o aporte teórico Pós-estruturalista. Visto que as amostras de trabalhos da recepção crítica de *Corpo de baile*, apresentadas aqui, fazem parte dos 79 textos sobre “Cara-de-Bronze”, que estão disponíveis no banco de dados bibliográficos de João Guimarães Rosa, da USP, mas, em nenhum deles foram encontrados a palavra-chave *velhice* e/ou a discussão em torno do envelhecimento e suas configurações nas personagens.

⁶⁷ “Conforme os processos de enfatização ou de retardamento do sentido, o sintagma se preenche de significado, ou se abre, de modo a que não o apreendamos imediatamente. Na medida em que o sintagma está mais aberto, mais é exigido do leitor. Neste sentido, quanto mais aberto o sintagma, maior o contato narração-leitor. A sequência incompleta em seu sentido, ou insatisfatoriamente completa, apresenta um paradigma aberto, o qual, no dizer de Roland Barthes, equivale a uma perturbação lógica” (SPERBER, 1982, p. 7).

Nos textos selecionados para esta subseção, há em maior alcance o referencial quanto ao processo poético em “Cara-de-Bronze”, já a velhice, em contrapartida, é abordada como sendo ligada ao estado entre idosa idade ou não tão idosa idade do fazendeiro Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, homem rico, solitário, doente e amargurado em relação à vida, quase um moribundo, que em Grivo encontrou proveito nas coisas desprovetosas, como a “rotação das roseiras” (ROSA, 1956a, v.2, p. 589) apontada pelo vaqueiro José Uéua. Dessa maneira, assinalo o paralelo dos textos recepcionais citados sob a perspectiva de a velhice sem os autores terem percorrido esse tema.

Concernente ao texto de Rónai (2020), o crítico ressalta a atuação de Moimeichêgo (interessado pelas qualidades da personagem invisível Cara-de-Bronze), que faz aparecer as faces ocultas e contraditórias da estória do velho patrão e das inquirições dirigidas aos vaqueiros que emanam narrativas, memórias coletivas e aprendizados. De tal modo que a personagem central Cara-de-Bronze dissipa a ideia de ser ela própria uma testemunha individual da sua realidade, em razão da nossa necessidade do apelo ao outro para a comprovação das nossas visões a fim de enriquecê-las. As diferenças de observações sobre os mesmos fatos acerca de uma mesma pessoa são as que nos motivam a entrever a impossibilidade de um conhecimento objetivo da realidade humana, em especial, na fazenda Urubùquaquá.

Ao descrever a substância essencial da memória dos velhos, Ecléa Bosi afugenta em nós aquela ideia a de que somos autores sem participação ou inspiração de alguém. De acordo com a ensaísta, o encontro com determinadas narrativas (sejam elas pessoais, familiares, fraternais ou literárias) são revividas em nosso presente com frescor diante do qual não acharíamos facilmente numa evocação solitária.

É preciso reconhecer que muitas de nossas lembranças, ou mesmo de nossas ideias, não são originais: foram inspiradas nas conversas com os outros. Com o correr do tempo, elas passam a ter uma história, dentro da gente, acompanham a nossa vida e são enriquecidas por experiências e embates. Parecem tão nossas que ficaríamos surpresos se nos dissessem o seu ponto exato de entrada em nossa vida. Elas foram formuladas por outrem, e nós, simplesmente, as incorporamos ao nosso cabedal. Na maioria dos casos creio que este não seja um processo consciente (BOSI, E., 1994, p. 407).

De posse dos conceitos apresentados previamente as experiências vividas e assistidas fazem o velho Cara-de-Bronze se reencontrar com elas ou mesmo prolongá-las na memória coletiva das pessoas em Urubùquaquá a existência dele e de como a dialética (no sentido dos paradoxos, dos contrastes) das coisas são importantes às pessoas, visto que precisamos conhecer nossos limites, compreendendo que não é possível dominarmos a natureza por completo e que

nossos corpos não são imortais.

Oliveira e Schröder (2021) interpretam o conto “Cara-de-Bronze” percorrendo o campo da Literatura e Medicina, em que investigam as alucinações, a perda de equilíbrio emocional e racional sendo os agravantes da neurosífilis, que induz o velho ao estado de moribundo, em direção à morte; segundo a personagem Sacramento: “*O vaqueiro Sacramento: Já estou ouvindo o adeus dêle*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 568). Todavia, nada é certo em Cara-de-Bronze, uma vez que recebemos informações insuficientes acerca de qual tratamento o paciente recebia, mesmo assim, ele buscava a esperança num raminho com orvalhos trazido de fora da fazenda por Grivo. Os autores são coerentes quanto ao caso clínico-literário de considerarem a sífilis como o diagnóstico mais provável para a personagem-paciente em análise. Tal hipótese de doença funciona como um acessório literário do autor para que seja discutida a condição de senilidade do patrão e sua capacidade de comando de suas terras e gados.

Nesse sentido, o conto “Cara-de-Bronze” possibilita a discussão quanto à falta de controle sobre as emoções e os sentidos ocorrem para todos, em qualquer idade, sendo recorrente por diversos fatores intrapessoais e extrapessoais. Em algumas das circunstâncias de vida o indivíduo se mostra sem razão e lucidez, é o caso do personagem hebefrênico em “Darandina” (*Primeiras estórias*), cujo acometimento pela loucura faz com que a personagem se desfaça das máscaras sociais norteadoras de nossa maneira de agir e de pensar em sociedade (HENRIQUE, 2011).

Para Guita Debert (1999, p. 126): “A perda do senso crítico e da lucidez significa, ainda, viver de fantasias, criar ilusões sobre o sentimento dos outros, imaginando grandes amores ou altas perseguições”. Desse modo, Cara-de-Bronze leva-nos a questionar a falsa ideia de que quando os velhos controlam as suas emoções é sinal de vitalidade ao passo que o descontrole é sinal de senilidade. A postura dessa personagem coloca-nos a pensar que envelhecer, ser velhos, não nos obriga a aceitar as circunstâncias da vida passivamente, mas a de tornamo-nos capazes de contestá-las, indicando-nos que estamos vivos, e que há vitalidade em nós, para não sermos “náufragos” de injustiças e de abandonos, por exemplo.

A organização das narrações, dos diálogos e das ladainhas das personagens, tendo como assunto basilar Cara-de-Bronze, vincula-se à anamnese entre paciente e médico. Como o paciente (o Velho, Cara-de-Bronze) está debilitado e na economia de suas forças para aguardar a tal Demanda de Grivo, não sabemos pela voz dele o que de fato o fazia sentir ou reclamar de dor, porém a situação clínica-literária do velho coaduna com a condição de aproximação e “conhecimento da pessoa, das relações das pessoas entre si, de seus laços mútuos e das pressões

e limitações que exercem entre si faça parte do conhecimento médico” (ELIAS, 2001, p. 95); deixando entrever o conhecimento dogmático como uma trave para nossa própria condição humana. Tanto é que os vaqueiros do Velho penetram também nesse universo imaginativo dele para não serem reféns de determinados dogmatismos, passando, então, a partilhar desses assuntos iniciados pelo patrão: “*O vaqueiro Mainarte*: Era só uma claridade diversa diferente... / *O vaqueiro Cicica*: Dislas. E aquilo dava influência. Como que êle queria era botar a gente tôda endoidecendo festinho” (ROSA, 1956a, v.2, p. 589).

Apesar de Salles (2020) não discorrer sobre a velhice, sua dissertação atenta-nos para o fato de que a poesia estar em latência no mundo à espera de desvelamento, de maneira que percorrê-la é percorrer a si mesmo, por isso vincula a ação de Cara-de-Bronze ao enigma da esfinge. No relato de Grivo, não ouvimos aventuras de pessoas e personagens, feitos heroicos e conquistas amorosas; mas ouvimos uma descrição da natureza, dos rios, sóis, luas, ventos, bichos e plantas, sobretudo da “atividade adâmica ramificada nos rodapés das páginas” (Cf. XISTO, 1991). “Se no conto aprender é amadurecer, então este presente entregue pelo vaqueiro recria o estado sensível previsto para a verdadeira auscultação do mundo” (SALLES, 2020, p. 91).

E se apressarmos-nos para um fim, nunca saberemos chegar ao “Riacho do Vento”⁶⁸ nem ao centro, como a lagarta “que já está comendo da fruta, e perfura a fruta indo para seu centro” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584-845). Não iremos compreender tudo claramente por estarmos vivendo “um mundo em movimento, que solicita a atenção e a participação. Todo acontecimento social, político, econômico, aqui e em toda parte, diz-me respeito de certa forma” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 111). Este centro é o encontro do velho e do novo, que juntos analisam que todos sofrem influência deste imenso e complexo problema da existência, com seus temores, medos, instintos, esperanças e alegrias.

Logo, a velhice de “Cara-de-Bronze” revela-nos que compreenderemos uma coisa quando a “olhamos, não com olhar prolongado, exercitado, mas só podemos compreender uma coisa quando participamos dela com nossa atenção, quando a vemos por inteiro, num relance de olhar e lá deixamos o coração, a nossa compreensão” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 111), e assim estaremos livres para aprender a ler o mundo e a traduzir esta leitura em linguagem poética. Prosseguirei as discussões em torno da velhice dando atenção às personagens Camilo, Manuel e Rosalina, na seção 5.

⁶⁸ “Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? Os que saem logo por um fim, nunca chegam no *Riacho do Vento*” (ROSA, 1956a, v.2, p. 584, grifo meu).

5. “CORACÃO NÃO ENVELHECE, SÓ VAI FICANDO ESTORVADO”

Um dia você ainda vai ver [...]: coração não envelhece, só vai ficando estorvado. Como o ipê: volta a flôr antes da folha...

(Guimarães Rosa)⁶⁹

Nesta seção, intitulada de “Coração não envelhece, só vai ficando estorvado”, a análise literária-crítica se volta para três personagens velhos, de dois textos de João Guimarães Rosa: “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”, ambas integrantes de *Corpo de baile*. Discutir a velhice de Camilo, Manuelzão e Rosalina, nessas duas narrativas rosianas, é também estabelecer uma experiência pessoal, em que cada um vivencia intimamente e transmite uma relação com sua velhice, possibilitando pensarmos a condição do sertanejo: Manuelzão, que se vê iludido pela falsa ideia de ascensão social e aceitação no grupo dos patriarcas rurais do sertão brasileiro, mostrando as contradições daquele que fiscaliza e exige, ao mesmo tempo em que sofre com a fiscalização e a exigência do proprietário de terra; além do preconceito que há em relação à estória de amor do velho Camilo numa comunidade mal iniciada que já o condena à exclusão, retirando-lhe o direito de se apaixonar e se relacionar com uma mulher mais jovem e, por último, a “velhice contravinda” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308) de Rosalina que questiona o papel de reclusão da mulher idosa, reduzida como sendo um objeto ou a uma função social que desde a infância lhe impõe para assumir um papel de sujeito passivo.

Veremos adiante que pela prosa de Camilo eclode um milagre inesperado, a descrição de uma epopeia a respeito de um valente vaqueiro e sua boiada que inspira o existir de Manuelzão. Já Rosalina, velhinha de saberes antigos, cria uma forte relação com o jovem Lélío e o amor surge diante da paciência, dos cuidados e dos conselhos dela ao recém-chegado sertanejo. Nessas personagens, o velho e o novo se recriam dialeticamente, em que velhice e juventude se complementam, ao invés de se apartarem, pelo uso de uma linguagem reinventada. É por isso que Rosalina explica: “coração não envelhece, só vai ficando estorvado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309), quer dizer, ainda reside a permanência do interesse de amar, subvertendo o narcisismo e a fixação incestuosa à mãe e ao clã ao propagar uma orientação produtiva em suas relações para com a sociedade e com a sua própria velhice (Cf. FROMM, 1964).

Guimarães Rosa ao se corresponder com Edoardo Bizzarri fala da importância da formação do universo do sertão para o desenrolar do mundo cultural do vaqueiro, incluindo suas canções, cantigas, cordel com desafios de viola, provérbios, ditos populares, o alento com

⁶⁹ Esta citação é parte do conto “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309).

o aboio que se serviu de um legado de estórias. E não seria diferente, já que tanto “Uma estória de amor” quanto “A estória de Lélío e Lina” abordam as estórias, de sua origem e de seu poder⁷⁰. Dessa forma, os contos folclóricos são usados a fim de encerrar “verdades sob forma de parábolas ou símbolos, e realmente contendo uma ‘revelação’. O papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias” (ROSA, 2003, p. 91), bem como Rosalina incorporando os lados de Miguilim e Dito (de “Campo geral”) junto de Lélío, vaqueiro que assume apenas uma parte de Miguilim: sofredora e angustiada, com a intenção de alcançar o equilíbrio superior.

5.1. Conversas de boi entre Manuelzão e Camilo

Diz-que-direi sucedeu... Nas terras do homem real... [o] Boi Bonito crescia [,] mandava nos olhos da gente suas seguidas figuras. [Mas, o] Vaqueiro mandou o mêdo embora. [...] Para melhor não se ter mêdo, só essas belezas a gente olhava.

(Guimarães Rosa)⁷¹

Sabemos que as notas e observações de Guimarães Rosa são registros do que se poderia “chamar de uma cultura do boi, incluindo sua nomenclatura, paisagem física, costumes e atividades, como a apartação, contagem, estouros, ajunta etc. [e com] os diários [...] revelam [...] ‘romances’ e histórias de bois correntes no sertão” (VASCONCELOS, 1998, p. 85), especialmente, aqueles que eram contados nas festas e nos folguedos (a folia de reis, batuque, congada, lundu e o bumba-meu-boi). Nestes, encontramos um povoado cercado por velhos contadores de estórias, romeiros, dançarinos e tocadores de sanfona.

O embrião da narrativa, que passou a se chamar “Uma estória de amor”, surgiu da convivência do autor com os vaqueiros, adentrando em seu mundo com devida permissão deles, conhecendo os costumes e o imaginário, acompanhando a boiada de Manoel Nardy pelo interior de Minas Gerais em maio de 1952. Ao todo, conforme as informações de Sandra Vasconcelos (1996, 1998), foram dez dias da viagem-expedição para Guimarães Rosa, montado em lombo de cavalo, sem esquecer de suas cadernetas, sempre presas ao pescoço. Tais anotações dessa viagem resultaram em dois cadernos: “A Boiada 1” e “A Boiada 2”, dos quais aproveitou para

⁷⁰ Sandra Vasconcelos salienta a convivência de Guimarães Rosa com as narrativas populares com base na escrita de Paulo Dantas (apud VASCONCELOS, 1997, p. 11, grifo meu): “Acostumado desde menino a ouvir as narrativas de Juca Bananeira [cujo nome era José do Espírito Santo Cruz, de descendência africana] que lhe contava histórias de boiadeiros e jagunços, o autor mineiro destaca: *Quando menino, no sertão de Minas, onde nasci e me criei, meus pais costumavam pagas a velhas contadeiras de estórias. Elas iam à minha casa só para contar casos. E as velhas, nas puras misturas, me contavam estórias de fadas e de vacas, de bois e reis. Adorava escutá-las*”.

⁷¹ Esta citação é parte do conto “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” (ROSA, 1956a, v.1, p. 139).

tematizar num corpo de texto escrito, em que a memória coletiva pode ser atualizada por cada leitor acerca das personagens de Samarra: Adelço, Camilo, Dona Quilina, Joana Xaviel, João Urúgem, Leonísia, Manuel, Vavelho e Vilamão.

Assim sendo, se pensarmos pela tradicional perspectiva da velhice em que a morte do homem é decretada quando este chega aos sessenta anos de idade, então, podemos afirmar que as personagens Camilo José dos Santos (o velho Camilo) e Manuel Jesus Rodrigues (Manuelzão) subvertem esse parâmetro de inutilidade e de esquecimento, institucionalizado pela sociedade, que insiste em descaracterizar o papel sociopolítico-cultural dos velhos e das velhas. Dessa forma, a narrativa rosiana “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, segundo texto complementar do primeiro volume de *Corpo de baile* (1956), é um espaço literário aberto a experiências heterogêneas de envelhecimento humano quanto à renovação do corpo, da identidade e da autoimagem, que podem estabelecer relações de autoconfiança ou de medo.

Nesta narrativa, conhecemos duas personagens com visões diferentes quanto à vivência da velhice. Elas não a entendem enquanto uma epifania ou um momento de exaltação, porém, suas vidas são entrelaçadas pelos fios grisalhos da velhice em que Camilo aproxima-se de Manuelzão mediante experiência positiva de uma real possibilidade de haver um futuro entreaberto para cada um de nós. Por isso, quando visualizamos um horizonte de futuro, as perdas são metaforizadas no “presente, pela rearticulação existencial e desejante do sujeito” (BIRMAN, 1997, p. 203).

A personagem Camilo tem uma firmeza em seu ser, de modo que temos um sujeito que não se deixa estremecer pelo peso dos anos, ao contrário, usa-os sem que o sentido da velhice estabeleça um fim, antes um outro começo sob novas formas e contextos, agora com “as coisas seladas”, visto ter passado pelas “coisas não seladas” — “*Tà sesêmasména kai tà asémanta* PLAT.” (ROSA, 1956a, v.2, p. 610, grifo do autor) — durante a vida. Nesse sentido, Camilo é, de certa maneira, a mistura entre Grivo (aquele que traz o quem das coisas) e Cara-de-Bronze (aquele que ensina que o homem não pode viver sem o apalpar dos perigos; sem um falecer no meio de trevas).

Tal como Camilo, Manuelzão esbarra naquilo que pode e não pode mais fazer, também, ainda que procure delinear os seus próprios limites, tudo isso realizável pela ação da festa, em que se dá a suspensão dos trabalhos em Samarra. Não por acaso este nome liga-se à ideia de amarra, cuja composição ocorre pela letra “s” mais o verbo “amarra” (S+AMARRA=SAMARRA), partindo do nome sirga — a referência surgiu numa cantiga de vaqueiro que viria servir de inspiração para Guimarães Rosa quando estava na comitiva de

boiadeiros (Cf. ROSA, 2003, p. 124) — com significado de corda, aquela com que puxa a embarcação, ao longo da margem; assim, fazendo analogia à força, à ação de Manuelzão em conquistar e reunir diversas pessoas num mesmo espaço admissível de construção e de trânsito — pessoas, animais, religiosos, aboios, curiosos, pobres criaturas inofensivas, misteriosas e imaginativas etc. — apesar de algumas frustrações e resistências enfrentadas por ele. Por isso, abro outro parêntese para o discurso de Joel Birman, autor de *Estilo e modernidade em psicanálise*: “a experiência dolorosa do confronto com os seus limites não é uma experiência de limitação e de conformismo, pois o futuro está em aberto com os seus possíveis e com isso a melancolia não se instala” (BIRMAN, 1997, p. 203).

Manuelzão é um homem solteiro próximo dos seus sessenta anos de idade, crescido na pobreza e filho de um roceiro, que “instruído nas resignações [...] trabalhava e se divertia olhando só para o chão, noitinha sentava para fumar um cigarro, na porta da choupana” (ROSA, 1956a, v.1, p. 161), condição esta do pai que nunca agradou o protagonista quando era criança. Desde jovem lutava para sair do “buraco da miséria” (ROSA, 1956a, v.1, p. 161), divisando gado, transitando boiadas pelo sertão até chegar ao desejo de plantar raízes naquela terra fértil da Samarra, onde “o céu parecia mesmo Céu, de Deus, dos Anjos. E o pasto reinava bom, sem carrapatos, sem moscas de berne, sem pragas” (ROSA, 1956a, v.1, p. 161), finalmente.

Todavia, o capataz de Federico Freyre, sempre acostumado com sua vida sem pouso em lugar algum, sentiu a necessidade de compartilhar, de ter por perto pessoas que lhe fizessem companhia sempre e pudessem “aguentar as ruindades dum princípio tão sertanejo assim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 146), de um lugar a ser desbravado pela ação do homem. Esta circunstância o trouxe de volta ao seu filho natural, chamado de Adelço de Tal, rapaz cabeludo de trinta anos, escuro, estrábico, em nada parecendo com ele, cuja criação nunca assumiu, nem a filiação foi registrada em cartório; nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e que agora o trouxera, com a nora e os sete filhinhos do casal para morarem junto dele.

Manuelzão retirara o filho “mouro trabalhador” (ROSA, 1956a, v.1, p. 148) da vida de nômade pelo sertão, sem lugar fixo, lavourando e cuidando do gado em beiras do Córrego Boi Morto, depois nos Córregos da Novilha Brava, da Primavera ou dos Porcos e, por último, no Buriti-do-Açude. Pela narração, subentende-se que Adelço, sem ser ingênuo, estava ciente dos tempos ruins “em tôda a parte, e não era fácil alguém resistir a um convite assim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 146), tão forte foi a proposta do pai ausente, que prometia ao filho lucro rápido e progresso, cujo ânimo de Manuelzão arrastava todas as pessoas para aquelas terras. No entanto, o convívio entre pai e filho não era fácil, Adelço só possuía estima pela mulher e pelos filhos.

Em relação ao seu genitor, nutria desconfiança, obedecia-o sim, por ora somente, uma obrigação exercida no soturno, guardava traços de um homem mesquinho, maldoso, esperando para ser ruim em definitivo, conforme o olhar do pai acompanhava. Acerca desse caráter do filho, o narrador do texto expõe os pensamentos de Manuelzão: “Tinha a maldade de um cão? [...] Não queria detestar o filho. Seria, porém, aquele, um saído de seu sangue? Se assustava quase, de ter gerado e estar apurando um sujeito assim, desamigo de todos. Sua culpa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 148).

Vale destacar que o nome de Adelço é antecedido pelo artigo definido “o”, quase sempre, ressaltando a possível infidelidade do filho, que se apresenta contrário à festa cristã e as demais celebrações em diversas ocasiões, sendo sempre o mouro em oposição, ao passo que o pai Manuel Jesus Rodrigues é aquele que inicia, o homem firme que se pode confiar, o pulso que conduz — de acordo com Ana Maria Machado (2013, p. 136). Em relação à nora Leonísia, era uma mulher boa, “tinha sinal de um sabido anjo-da-guarda” (ROSA, 1956a, v.1, p. 148), que Manuelzão admirava o tempo todo, de tal maneira que a tornou a dona da casa. Quanto aos pequeninos netos, restava-lhe o *status* de avô, porém, concernente ao irmão de sua nora: o Promitivo, rapaz de dezoito anos, o velho administrador considerava-o como um vagabundo assumido, que não se separava deles, já que estava sob a tutela da esposa de Adelço.

Referente ao Camilo José dos Santos, o narrador da novela descreve a personagem como sendo um senhor ancião que chega a Samarra sem conseguir lembrar da escrita de seu nome e que já tinha mais de oitenta e poucos anos, quase chegando aos noventa, tendo nascido no Riacho dos Machados, crescido em Coração de Jesus de Inconfidência e alforriado no período de oito ou dez anos antes de aparecer na fazenda. Ele possuía estatura baixa, olhos azuis, com poucos fios na barba e cabelos grisalhos, sem calvície nenhuma, preservava boa aparência e simplicidade, além de mostrar cuidados no porte físico; chamando-nos também atenção para os seus modos e atitudes: “Seria talvez de todos os homens dali o mais branco, e o de mais apuradas feições, talvez mesmo mais que o Manuelzão. A vida não lhe desfizera um certo decôro antigo, um siso de respeito de sua figuração” (ROSA, 1956a, v.1, p. 152).

Diferente das personagens idosas de “Campo geral”: vovó Izidra⁷² (descrita como velha diaba endurecida de magreza) e Mãitina (descrita como a velha bruxa libertina)⁷³, Camilo

⁷² “Vovó Izidra se endurecia de magreza, aquelas verrugas pretas na cara, com os compridos fios de pêlo desenroscados, ela destoava na voz, no pescoço espichava parecendo uma porção de cordas, um pavor avermelhado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 29).

⁷³ “Mãitina [...] puxava [...] uma conversa ligeira, resmungada, aquela feia fala, [...] falava, falava, de ventas abertas, tôda apumada em sôbres. [...] até levantava de ofensa a saia, presentava o sesso, aquelas pernas pretas,

era visto com áurea de velho sábio e inventor de estórias, que se torna agregado à fazenda da Samarra, passando a fazer parte do quadro humano desse lugar, além de ser estimado por Dona Quilina, concebido por ela como uma das criaturas mais inofensivas e vulneráveis.

Elizabeth Mendonça (2013, p. 164) ressalta que a “solidariedade religiosa da cultura popular faz com que o velho seja recolhido na Samarra a pedido da mãe de Manuelzão”. Segundo a tradição, com base na fidalguia, era normal abrigar e/ou agregar “um coitado dêsse, raramente mais de um” (ROSA, 1956a, v.1, p. 151) nas ricas fazendas sertanejas. Camilo já vinha “asilando-se em ranchos ou cafuas mal abandonadas no campo sujo. Era digno e tímido. Olhava para as mãos dos outros, como quem espera comida ou pancada. Mas às vêzes a gente fitava nêle e tinha a vontade de tomar-lhe a benção” (ROSA, 1956a, v.1, p. 152). O velho parou em Samarra com o intuito de receber o que lhe dessem, não esperava ser acolhido.

O tratamento dado ao Camilo remete ao estereótipo da velhice, a descrição de um ser inválido, pobre, cuja presença estimulava repulsão e negação, com isso, vemos episódios da clássica versão da velhice com a incidência de valores negativos em torno dela. “Não é fácil imaginar que nosso próprio corpo, tão cheio de frescor e muitas vezes de sensações agradáveis, pode ficar vagaroso, cansado e desajeitado” (ELIAS, 2001, p. 80). Além de não querermos o envelhecimento, reprovamos a relação amorosa do idoso. Na novela, Camilo sofre com o distanciamento que lhe é imposto por Manuelzão, que acata o pedido da maioria, por considerar o casal Joana e Camilo uma aberração social e pecaminosa. Ademais, selecionei alguns trechos que demonstram essa discussão: o processo de recalcamento e a resistência ao envelhecimento:

[...] Camilo era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer (ROSA, 1956a, v.1, p. 151).

Como podia, o velho Camilo ajudava. [...] — ‘Será dúvida?’ — requeria sempre [...] E os meninos não sabiam aperreá-lo, nem estimá-lo, nem o respeitar diretamente. Os vaqueiros também não. Riam sério dêle” (ROSA, 1956a, v.1, p. 153).

Velho Camilo se sabe tinha morado mais de uns seis meses, na cafûa, com a Joana Xaviel. De lá pegara a vir, dias em dias, à Samarra, pedir um feijãozinho, um sal. Daí muito se disse que aquilo não resultava bem, os dois, não dava. Sòmente se vê: êles necessitando da caridade, e vivendo assim num bem-estar? Nem não eram casados (ROSA, 1956a, v.1, p. 184).

pernas magras, magras. — “O que é que vocês estão fazendo com a negra?” — a Rosa gritava. — “Olha, ela arruma em vocês malefício de ato, põe o que põe!” A Rosa temia tôda qualidade de praga e de feitiçaria” (ROSA, 1956a, v.1, p. 70). Embora velha com falas assustadoras, que gostava de fumo e de bebida, considerada muito libertina, Miguilim, após a morte de Dito, a reconheceu como uma mistura de mãe e de Tina, a tia velha, que o recolhida e o confortava durante a ausência do irmão morto: “Depois êle conversou com Mãitina. [Ela] era uma mulher muito imaginada, muito de constâncias. Ela prezava a bondade do Dito, ensinou que êle vinha em sonhos, acenava para a gente, aceitava louvor. Sempre que se precisava, Mãitina era pessoa para qualquer hora falar no Dito e por êle começar a chorar, junto com Miguilim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 110).

É preciso reconhecer que Camilo entende a impossibilidade da sua reprodução biológica e sua perda de força material, mas sabe preservar seus traços de individualidade, sua força imaginativa ainda perdura, há capacidade de criar e de se reinventar por meio das histórias e cantigas. Ele “desplanta” (ROSA, 1956a, v.1, p. 166) em recitar em qualquer dia de serviço:

Aprendera, em qualquer parte. Aqui e ali, pegara essas lérias, letras, alegres ou tristes, pelas voltas do mundo, essas guardara, mas como tolas notícias. — *“Aí vem um rapazinho, calça preta, remendada: é bestagem, rapazinho, que aqui não arranja nada!...”* Por umas e outras, em nenhuma não se sentia que elas assoprassem da lembrança cenas passadas, que fossem só dêle, velho Camilo — que já tinha sido môço, em outras terras, no meio de tantas pessoas [...]. O velho Camilo instruía as letras, mas que não comportava por dentro, não construía a cara dos outros no espelho. Só se a gente guardasse de retentiva cada pé-de-verso, então mais tarde era que se achava o querer solerte das palavras, vindo de longe, de dentro da gente mesmo. — *“O bicho que tem no mato, o melhor é pass’o-prêto: todo vestido de luto, assim mesmo sastifeito...”* As quadras viviam em redor da gente, suas pessoas, sem se poder pegar, mas que nunca morriam, como as das histórias. Cada cantiga era uma história (ROSA, 1956a, v.1, p. 166, grifo do autor).

Inicialmente, a presença de Camilo incomodava de tal maneira Manuelzão, que o simples fato de o ver todos os dias na fazenda, trazia-lhe a imagem de que também não era mais jovem. Somado a isso, as demandas no trabalho com as boiadas lhe proporcionavam ainda mais o sentimento de abatimento, solidão, desânimo e insatisfação por estar às vésperas de tornar-se sexagenário, sem ter conquistado a alcunha de “fazendeiro Manuelzão”, um bem-sucedido proprietário de terras e de gado, responsável por levar àquele lugar a prosperidade, situado entre o Rio e a Serra-dos-Gerais. E conforme a narração da novela, Samarra era um espaço que não condizia com aspecto de fazenda, mas sim um “só repostado, um currais-de-gado, pobre [...], onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 139). Portanto, o velho nômade impregna o âmago de Manuelzão, o qual consegue deixar a melancolia por meio de uma narrativa popular que não deixa de ser um testemunho mais expansivo dos modos de lembrança de uma pessoa. Refiro-me à memória (Cf. BOSI, E., 1994, p. 29).

A narração pela memória educa e sua escuta consente ao outro (para quem conta também) gerar sentido em relação ao que está no passado vivendo em um presente diferente, permitindo-se, além disso, compreender o futuro ao ser humanizado o momento que lhe circunda, ao passo que existe um verdadeiro mundo social detentor de riqueza e diversidade, sem jamais tê-los conhecido, o qual nos chega pela memória dos velhos, como bem ocorre no

texto literário, isto é, durante a festa em comemoração à igreja de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, organizada por Manuelzão.

Nesta narrativa rosiana, “Uma estória de amor”, assistimos o embate das inquietações veladas, que tornam o espírito frustrado, angustiado e torturado por ideias agrupadas à solidão, a uma vida falha e à morte próxima de Manuelzão, que, ao final da vida (assim, ele a concebia), impelido pela vontade de se perpetuar, decide construir uma capela, um desejo antigo de sua mãe (Dona Quilina), cuja festa de inauguração apaga qualquer promessa de vida incompleta alusiva à personagem Manuelzão.

IA HAVER A FESTA. [...]. Na Samarra. / Benzia-se a capela — templozinho, nem mais que uma guarita, feita a dois quilômetros da Casa [de Manuelzão], [...]. Uma ermida, com paredes de tapa-de-sebe, mas caiada e entelhada, barrada de vivo azul e tendo à testa a cruz. Nem um sino. A imagem no altar sorria sem tamanho e desjeitada, uma Nossa Senhora feia. Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Mesmo Manuelzão achara de inscrever na parte de fora a invocação, em desastradas letras, [...]. Dentro, dez pessoas talvez não pudessem estar, ainda apertadas. Mas, revezando-se, mexia-se por lá multidão de mulheres, que colocavam os adornos. Chifres de boi, dos bruxos, como vasos para flores; estampas; bandeirolas recortadas de leve papel; toalhas de crivo; colchas de bilro de Carinhonha, brancas como sal e açúcar (ROSA, 1956a, v.1, p. 139-140).

O velho Manuelzão olhava a plaquinha desejando ter escrito, debaixo do título da Santa, “MANUELZÃO J. ROÍZ” (ROSA, 1956a, v.1, p. 140), a fim de assegurar em juízo e na memória do povo daquele lugar, que por causa dele Samarra passava a se fundar, granjeando *status* de civilização e que grande parte desse mérito se devia ao esforço dele. Manuelzão sobrelevava-se frente a capelinha, estava bem trajado e com chapéu de couro, que do alto da sela de seu cavalo acompanhava toda a movimentação dos transeuntes e dos preparos da festa, como se estivesse numa vigília. A sua postura também afigurava o mesmo patamar da imagem de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro: “Alto, no alto animal, êle sobrelevava a capelinha. Seu chapéu-de-couro, que era o mais vistoso, na redondeza, o mais vasto. Com tanto sol, e conservava vestido o estreito jaleco, côr de onça-parda” (ROSA, 1956a, v.1, p. 139-140).

O narrador de “Uma estória de amor” preludia a qualidade do caráter de Manuelzão, a começar pelo próprio nome do vaqueiro, quando menciona a entrega das terras para ele tomar conta: “— ‘Te entrego, Manuelzão, isto te deixo em mão, por desbravar!’. E enviou o gado. Manuelzão: sua mão grande. Sua porfia” (ROSA, 1956a, v.1, p. 145). Sobre isso, adiante cito as estudiosas Julia Santos (1971) e Ana Maria Machado (2013) com as seguintes observações, que considero pertinentes à discussão do objeto literário.

Segundo Julia Santos (1971, p. 20, grifo do autor), o sentido empregado no nome Rodrigo ajusta-se às formas “patronímicas Roiz e Rodrigues que vem do alemão *Roderich*, de *hrôths* ‘fama’ e *Riks* ‘rei’, ‘poderoso’”, ao acrescentar no próprio nome de Manuelzão a reiteração de cada forma dessa, no sentido de exaltá-lo. No entanto, Ana Maria Machado (2013) chama a atenção para as muitas camadas presentes no nome do vaqueiro, que se dão por meio da decomposição. Manuelzão é a soma da mão (que comanda), Noé (que inicia) e -zão (que é grande):

Por outro lado, é Manuel Jesus Rodrigues ou Roíz. Manuel diz em hebraico que *Deus está conosco* e anuncia o Messias, *Jesus*. A encarnação cristã é reiterada ainda pelo sobrenome *Rodrigues*, descendente de *Rodrigo*, ou *Ruiz*, descendente de *Ruy*, respectivamente Nome e apelido do Cid, o grande herói cristão na expulsão dos árabes muçulmanos da península Ibérica, o grande Nome da luta medieval contra os infiéis e o islã (MACHADO, 2013, p. 135, grifo do autor).

A respeito do luto de Manuelzão, em função da perda de sua mãe, Philippe Ariès (2014) e Norbert Elias (2001) discorrem o caráter impessoal que é dado ao luto na sociedade contemporânea e de como a questão do autocontrole das emoções e dos sentimentos condicionam para a falta de espontaneidade entre as pessoas, na qual a demonstração de tristeza é sinal de fraqueza de espírito, de caráter, de pessoa desequilibrada que não contém as emoções e o choro (cf. seção 3.2, páginas 55 até 57). No caso do sertanejo Manuelzão, recai sobre ele um luto de caráter pessoal ao oferecer uma homenagem, uma comemoração, não tornando sua dor um assunto privado e/ou isolado, já que ao invés de condolências, de martírio e de trajes pretos, o protagonista tenta superar a dor da ausência de Dona Quilina, sua mãe, eternizando o seu amor de filho com a construção da capelinha, em forma de celebração, além do acompanhamento da missa e da festa.

A inauguração de uma igreja simples naquela região sertaneja, localizada entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, não se deu por ação ingênua, ato de fé e/ou caridade. Antes de tudo, significava um importante papel na fundação e no desenvolvimento das cidades, muito embora Manuelzão considerasse, em grande parte da sua vida, como sendo um conflito que lhe tirava momento para o repouso, salvo apenas os períodos para “um curto acaso” (ROSA, 1956a, v.1, p. 146) ou ouvir as cantigas, as “lérias, letras alegres ou tristes” (ROSA, 1956a, v.1, p. 166) de Camilo, que já tinha sido moço em outras terras. Além do mais, Manuelzão calculava os dividendos daquela construção, por assistir desde pequeno-sertanejo a extensão dos festejos religiosos nos Gerias: “Manuelzão, em sua vida, nunca tinha parado, não tinha descansado os gênios, seguira um movimento só. Agora, ei, esperava alguma coisa” (ROSA, 1956a, v.1, p.

142)⁷⁴. A circulação de homens, mulheres, crianças, padres, comerciantes e fazendeiros satisfazia Manuelzão, por acreditar que: “Não, ninguém lhe faltaria com o respeito, ali na Samarra êle era o chefe. [...] Assim a idéia da capela e da festa longo longe andava, de fé em fé, pelas corovocas da região. Manuelzão mesmo se admirava. [...] Gente de surrão e bordão, figuras de romaria” (ROSA, 1956a, v.1, p. 140-143).

A participação da instituição da igreja na construção e desenvolvimento das cidades deixou marcas tanto no espaço urbano quanto no cotidiano das pessoas, uma vez que as atividades da igreja e do seu alcance ideológico impactaram a cultura e o lazer na localidade também, reservando para si um grande patrimônio constituído de terras e de imóveis⁷⁵. A vida social limitava-se às tradicionais festas religiosas dedicadas à padroeira do lugar, com missas internas e campais, procissões que reuniam diversos fiéis de vários lugares, além da presença de mercadores e fazendeiros para afirmar ou garantir acordos e negócios. Como bem vislumbra a ação de Manuelzão: “de olho no prato, o outro no mato” (ROSA, 1956a, v.1, p. 211):

- “Manuelzão, minha cana está frechando. Umas já têm pendão...”
 - “Mas está tarde, uê, então!” Carecia de se deixar p’ra esperar um bocado mais, comprar a rapadura mais em conta. Carecia de se pôr tento em tudo, cada dia, para se poder comprar mais favorecido. O feijão e o milho pioravam. Principal era o boi, que vinha da outra banda:
 - Seo Joaquim Polvilho, tem dêsse trem pra me vender, boiada do Morro Vermelho?
 - Lá é uma larga grande. E a ajunta do gado lá é dura...
 - Sendo “brabeza”, não vale, O que eu posso pagar é menos. Mas a viúva do Antônio Mendes não tem boi?
 - Não sei. O que eu divulgo lá é gado de criar.
 - De verdade?
 - Ponho a mão nos Santos Evangelhos.
 - O costeiro lá, então, é um costeiro bom?
 - É um costeiro grande.
 - Mas, pra aonde estão vendendo o creme?
- Para o Jongô deviam de estar vendendo o creme, que era mandado, pelo rio, até a Pirapora. Êle, Manuelzão, com algum jeito, podia combinar de pagar um preço melhor — e ainda lucrava, revendendo para um Goldimão, que vinha com o caminhão tôda semana, de Corinto... Mas compadre Cupertino era um homem astuto, sabia se aproximar:
- Uai, uê, compadre Manuelzão, arrumando negócio no meio de sua festa?

⁷⁴ A personagem Miguilim (de “Campo geral”) via de perto a luta de sol a sol das pessoas no Mutúm, a necessidade da sobrevivência ao priorizar o trabalho acima de qualquer interesse: “nunca que ninguém tinha tempo, quase que nenhum, de trabalhar era que todos careciam” (ROSA, 1956a, v.1, p. 50), o que nos traz à semelhança ao sentimento do não direito ao repouso de Manuelzão, o qual se desencontrava naquela festança durante a reunião religiosa e a cantiga de roda dos vaqueiros: “Por si, êle nunca dera uma festa. Talvez mesmo nunca tivesse apreciado uma festa completa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 142).

⁷⁵ A respeito da influência da igreja sobre a vida social e na estruturação dos espaços urbanos, desde as áreas da educação, saúde e trabalho, por exemplo, sugiro as leituras: *Nosso chão: do sagrado ao profano* (MARX, 2003) e “A produção do espaço urbano e a influência da igreja católica na formação da cidade nordestina: considerações sobre Uiraúna – PB” (NASCIMENTO; JÚNIOR; BARBOSA, 2019).

— Compadre, veja. Mais antes trabalhar domingo do que furtar segunda-feira. Mesmo digo. Aqui a gente olha a garapa ainda na cana.
— A qual! Um é o mais solerte... Será, a sua boiada, há já pronta pra sair?
— Com Deus, compadre. De hoje a uns três dias ela balanceia, nos rumos da Santa-Lua... (ROSA, 1956a, v.1, p. 211-212).

As pessoas olhavam o velho Manuelzão com admiração. Elas chegavam à festa como se fosse de uma viagem, retornando para casa. Enquanto isso, em silêncio, o capataz de Samarra atinava em sua mente que o mundo, além de ser grande, parecia ser bem maior quando se ouvia a narração dos outros, *de volta de viagens*, os quais contavam várias estórias (por exemplo, como as do vaqueiro Grivo de volta à fazenda Urubùquaquá no conto “Cara-de-Bronze”): “Mundo grande! Mas, ainda muito maior, quando a gente podia estar em sua casa, e os outros vinham, empoeirados de sete maneiras, por estradas sertanias — e pediam um café, um gole d’água. Cada um tinha visto muita coisa, e só contava o que valesse. — ‘*Lá chove, e cá corre...*’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 162, grifo do autor).

A voz de Manuelzão sempre é complementada pela voz do narrador, atuando como narrador-vaqueiro, que introduz sua experiência e nos convida (os leitores) à novela, à cadência narrativa, para vivenciar as aflições e surpreender-nos com a vida de Manuelzão no sertão: “A gente mesmo, na estrada, não [se] acostuma com as coisas, não dá tempo. Para bem narrar uma viagem, quase que se tinha necessidade de inventar a devoção de uma mentira” (ROSA, 1956a, v.1, p. 162).

À mente do filho de Dona Quilina surgiam ideias sobre sua vida como a infância ao lado do pai não ambicioso, já estando adulto Manuelzão era cheio de expectativas, sem tempo para o amor, que, atualmente, vivia uma velhice sem êxito em seus planos, junto do filho que não o amava, no entanto, almejava como esposa uma mulher semelhante à nora. Manuelzão ainda era um simples administrador, enquanto o velho pobre Camilo, não sendo dono de nada, tinha o carinho de Joana Xaviel⁷⁶, uma companheira muito astuta e imaginativa de estórias:

Sua casa. Sempre pudesse ser. Mas lá, a Samarra, não era dêle. Manuelzão trabalhava para Federico Freyre — administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado. [...] Às horas, quando na bôa mira dum sonho consentido, êle chegava mesmo a se sôbre-ser, imaginando quase assim já fôsse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses. Um dia, havia-de. Sempre puxara por isso, a duras mãos e com tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando. Êle nascera na mais miserável pobrezinha, desde menino pelejara para dela sair, para pôr a cabeça fora

⁷⁶ “Joana Xaviel demonstrava uma dureza por dentro, uma inclinação brava. Quando garrava a falar as estórias, desde o alumeio da lamparina, a gente recebia um desavisado de ilusão, ela se remoçando beleza, aos repentes, um endemônio de jeito por formosura. Aquela mulher, mulher, morando de ninguém não querer, por essas chapadas, por aí, sem dono, em cafuas. Pegava a contar estórias — gerava torto encanto” (ROSA, 1956a, v.1, p. 143).

d'água, fora dessa pobreza de doer. Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquêles patamar meio confortado, espécie de comêço de metade de terminar (ROSA, 1956a, v.1, p. 144).

Após a consagração da primeira missa, a festa sagrada, viria a festa profana (talvez a mais aguardada pelos vaqueiros) em que Manuelzão não se permitia divertir, por não se agastar em bobagens, embora, aceitasse ao menos ouvir as estórias de Chico Brãaboz que puxava a toada com a sua rabeça cantando: “— Escorre. O mundo acaba é pra quem morre!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 214), aos poucos, aquêles das vozes e da dançaria dos alegres convidados, o velho Manuelzão se voltava a uma autoanálise em que analisava a conscientização de sua condição de explorado desde pequeno, que a falsa demonstração de gentileza do patrão Federico Freyre para com ele não a encobria mais:

Havia de ser abençoado a gente viver ainda muitos anos, residindo, [...]. A Samarra. Aqui o gado aumentava. Mesmo mais do que a carne de sustento de se comer, e o de vendido de dinheiro, aquêles trem, aquêles bois, formavam um consenso de respeito, uma fama. Triste que aquilo tudo não pertencesse — pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, êle, Manuelzão, era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as rêses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? (ROSA, 1956a, v.1, p. 227).

Nessa sociedade de criação de gado, agitava-se a esperança no humilde trabalhador ser dono de extensa propriedade de terra, pois, de simples peão tornava-se vaqueiro — título e cargo dos quais tanto se orgulhava, por lhe conferir honrosa posição de relevo no pequeno grupo rural sertanejo. O vaqueiro ou boiadeiro criava fortes vínculos entre homem e animal, galgando a possibilidade de passagem de empregado vir a ser fazendeiro. No seu currículo, cabiam duas qualidades (coragem e experiência) que se arrolavam em: amansar, curar e proteger os animais; preparar os campos para pastagem e transporte dos bois. Não deixava de ter um papel fundamental para o proprietário, que administrava sozinho a fazenda do patrão citadino, na maior parte do tempo ausente. Após o período de quatro ou cinco anos de serviço, obtém o direito à posse de parte do rebanho sob sua guarda, quer dizer, de quatro cabeças de gado negociado pelo vaqueiro pertencia-lhe uma delas, assim, cobiçava rico patrimônio por sua conta (Cf. DOCA, 1956, p. 169; VASCONCELOS, 1997 e 1998).

Ninguém discutia com Manuelzão ter a qualidade de bom negociante, tido como um administrador que trabalhava arduamente, no entanto, era o máximo de reconhecimento alcançado. Na verdade, ele nada mais representava do que a extensão do fazendeiro Federico Freyre cuja condição decorria de sua autoridade sobre os demais moradores e empregados. Isso

era prestígio ilusório porque jamais se integraria ao grupo fechado de proprietários de gados e de terras, concluindo que era “preciso a gente possuir base do seu, com volume. Ter dinheiro, muita terra e gado, e braços de homens pagos, e dar-se ao respeito, administrar política” (ROSA, 1956a, v.1, p. 183), importância e respeitabilidade advindas dessas posses. Então, Manuelzão estaria propenso a ideia de “vir a cair outra vez na pobreza” (ROSA, 1956a, v.1, p. 183).

Em Samarra, a preparação e a realização da festa transformam-se em prerrogativas para o velho administrador da fazenda como sendo, certamente, uma via pela qual haveria de “ressignificar sua história pessoal e se [configurarem a decadência física e a aproximação da morte] como uma nova etapa de amadurecimento psíquico, em que novos recursos, do pensar podem ser adquiridos” (FERRAZ, 2010, p. 106). Toda festa, por si só, principia reunião, assembleia, conversação, falas, ideias, trabalho, jogo, comilança, celebração, exaltação de ânimos, trocas comerciais, culturais e simbólicas. É o que se observa na Festa de Manuelzão, marcada por uma peculiar ambiguidade, que, em termos de aparência, dá à Samarra um ar de fazenda, com vilarejo, vendinhas, cemitério, igrejinha, estabelecendo-se de espaço desconhecido ao de referência na pecuária, sendo uma parada para os sertanejos. Já no ser do velho vaqueiro, na sua intimidade, significa reencontro com si mesmo, nova trajetória de vida, com a intenção de acolher a possibilidade de morrer chefiando outra boiada, de afirmação da velhice, bem como de perceber que a solução para os problemas da vida é o amor e de que à vida nunca se apresenta certas dificuldades sem que venhamos a ter a oportunidade da resolução.

Ainda sobre isso, a realização da festa acontece entre contrastes: as oficiais (consagradas, regulamentadas, organizadas) e as populares (inovadoras, divertidas, livre de regras sociais, quase sempre), que Marli Fantini identifica o fato das primeiras serem fechadas e hierarquizadas, tendem a perpetuar as tradições e o *status quo*, já as populares tendem a questionar até a desierarquização da ordem dominante, logo, inconclusas, preocupam-se com o futuro e suas potencialidades (FANTINI, 2008, p. 210):

A Capelinha estava só de Deus: fazendo parte da manhã, lambuzada de sol, contra o azul, mel em branca, parecia saída de um gear. Dentro, eram servidas de caber, de joelhos no batido, as pessoas primeiras — o padre, o sancristãozinho, Leonísia e o Adelço, o senhor do Vilamão e outros respeitáveis; e a menina mais velha de Leonísia e Adelço, que segurava na fita. Manuelzão no princípio aceitou a honra de entrar, à frente de todos, admirado por tantos olhos, pompa de ir direito ao altar, beijar a Santa, dito um padre-nosso. [...] Dando de repente, a missa já tinha se terminado, todos levantavam, nessa mistura, função do povo — era a festa. O padre tinha pronunciado o casamento de três mais; deu-se um afino nas violas. O leilão principiava. O leilão ia bem. Uma festa é para se gastar dinheiro, sem fazer

conta. Os violeiros deusdavam. Seo Vevelho, mais os filhos. A sanfona. Chico Bràabóz, prêto côres prêtas, mas com feições [as] lábias lérias (ROSA, 1956a, v.1, p. 191-193).

Na sua tese intitulada *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim*, Luciana Ferraz declara ser a velhice uma reedição dos modelos vividos durante a infância sendo “atualizados frente às novas vivências e às alterações do corpo” (FERRAZ, 2010, p. 106), especialmente em Manuelzão, quando, numa de suas autoanálises, expressa o desejo de que “não queria parar, não queria suspeitar em sua natureza própria um anúncio de desando, o desmancho, no ferro do corpo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 149). Um desmancho físico, psicológico, pessoal e familiar, que o vaqueiro resistia, pois o protagonista chega a ajuizar que o que tinha seria “mau-ôlho. Pensou no riachinho secado: acontecimento assim tão costumeiro, nesses campos de mundo. Mas tudo vem de mais longe. E se lembrava. Um dia, em hora de não imaginar, falara à mãe: ‘— Aqui junto falta é uma igreja...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 149).

Nesse sentido, a narrativa “Uma estória de amor” revela-nos que a morte não é um problema para Manuelzão, já que lidava com ela durante a vida de vaqueiro, no entanto, é o conhecimento dela que cria aflições: “Muitos assuntos êle mesmo não sabia que nêles não queria pensar [...]. O fel de defunto — se dizia. [...] Tinha não, tinha mêdo? [...] Perguntasse ao velho Camilo. [...] Mas o velho Camilo, o que soubesse, não sabia dizer, sabia dentro das ignorâncias” (ROSA, 1956a, v.1, p. 150-228).

Norbert Elias propõe uma comparação disso ao usar como exemplo o inseto encurralado, que luta pela vida a fim de confirmar somente ao ser humano é dado a consciência e o saber da morte, ao passo que ao animal irracional não é fornecido a ideia da morte, nem mesmo a da velhice. “Não devemos nos enganar: a mosca presa entre os dedos de uma pessoa luta tão convulsivamente quanto um ser humano entre as garras de um assassino, como se soubesse do perigo que corre” (ELIAS, 2001, p. 11), logo, os movimentos defensivos desse artrópode frente ao perigo mortal são um dom não aprendido de sua espécie. O segundo exposto por Elias é o de um primata: “Uma mãe macaca pode carregar sua cria morta durante certo tempo antes de largá-la em algum lugar e perdê-la. Nada sabe da morte, da de sua cria ou de sua própria. Os seres humanos sabem, e assim a morte se torna um problema para eles” (ELIAS, 2001, p. 11).

De qualquer maneira, o processo de saber envelhecer é tão importante quanto o processo de crescimento. Neste reside a fragilidade da velhice, um mister de sentimentos. Há uma série de alterações orgânicas especificamente causadas pelo avanço da idade, como: artrite, reumatismo, diabete, aumento da próstata, problemas cardiovasculares e rins com disfunção,

sendo que as alterações de ordem psíquica são as mais agravantes, porque, elas estão no campo da subjetividade crítica de cada pessoa. É essa inquietação que aflige Manuel J. Roíz que tece em sua memória uma fina rede de encontros e desencontros com que adquiriu durante a vida e com que ainda não galgou. Assim, os seus sentidos sofrem uma simbiose pelos estímulos audiovisuais da festa em Samarra e ao ser furado pela agulha do pensamento-presente é puxado para o mundo interior com a intenção de ser alinhavado para outros tempos e lugares.

O que lhe traz à consciência de finitude. Manuelzão nunca esteve preocupado com as mudanças no corpo, sempre seguia ambicioso por enriquecer, desbravar e comandar o gadame, mas ele “era o das forças, não se queixava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 147) e que chega um tempo em que “[a] vida cobra tudo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 148), no entanto, o velho capataz mesmo não se arrependia, por conta disso, não pensava e vivia tudo tão misturado, o ruim e o bom. Ele tinha para si que Samarra seria o seu último pouso e por isso se viu obrigado a ter por perto o filho Adelço, que era casado com Leonísia e pai de sete crianças. Após trinta anos de ausência entre os dois, Manuelzão se louvava agora por aquela “família tardezinha” (ROSA, 1956a, v.1, p. 147), haja vista que o protagonista pensa em sua velhice agora: “Estivesse, naquela hora, denunciando cabeceira de velhice?” (ROSA, 1956a, v.1, p. 147).

A velhice, enfim, se anunciava para o vaqueiro Manuelzão e percebida quando não houve a continuidade de tarefas realizadas, até então sem empecilhos, antes mesmo do ápice da festança já se sentia diferente, cansado e aquela dor no pé o encafifava: “Manuelzão [...] de repente sentia a dor de uma ferroada no machucado do pé, esbarrava no instante, sem querer se abaixar nem soltar meio-gemido” (ROSA, 1956a, v.1, p. 156), quando estava vendo o senhor Vilamão (um fazendeiro respeitável da região) quase cego por causa da catarata avançada e com dificuldade auditiva e atrapalhada.

Para Aurélio Bolsanello e Maria Bolsanello (1981, p. 59), quando a idade avança ocorre uma progressiva perda dos recursos físicos e mentais, geradores de sentimentos de desamparo e de uma tensão nervosa. Nessa linha de pensamento, Manuelzão inicia sua viagem num trânsito movediço, no qual a tensão ocorrida pelas crescentes limitações físicas e mentais, enlutado pelo falecimento da mãe, acossado pela figura de Federico Freyre e pela falta de reverência dos outros fazendeiros, produzem uma série de mecanismos protetores, que são a ansiedade e a hipocondria:

Mas, sob um súbito, Manuelzão não queria, não podia entrar no estreito da Capela; êle estava afrontado na bôca dos peitos, aquelas ânsias. Arquejava, da subida? Tomou fôlego. Não, nada não de ser. *As más idéias passavam*. Só — quem sabe — não seria mesmo melhor êle renunciar de sair com aquela boiada

grande, que iam pôr na estrada, logo uns três dias depois da festa — para a Santa-Lua (ROSA, 1956a, v.1, p. 165, grifo meu).

Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encaçado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, êle mais o velho Camilo — acamaradados! (ROSA, 1956a, v.1, p. 227).

A depressão do velho Manuelzão é consequência da perda da autoestima ocorrida por meio “da debilitação do funcionamento, associada a sentimentos de depreciação pessoal, vergonha e desamparo” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 59). Entretanto, ao mesmo tempo que Manuelzão procura recolhimento e proteção em seu quarto, ou melhor, na sua interioridade, ele não se distancia do externo, inclusive se expõe ao propor a festa como acolhimento de alguns dos fazendeiros e do padre em sua casa; além dos vaqueiros, há diversas pessoas no entorno da fazenda da Samarra⁷⁷.

A leitura que abstraio disso é a de que melancolia e solidão sofridas por Manuelzão se relativizam diante das comunicações, no que se refere ao uso comum da linguagem, à escuta das histórias que abrem e/ou fecham alguns dos enigmas relacionados à sua existência e das quais ele adentra e se encaminha para possíveis resoluções⁷⁸. De tal forma que Manuelzão se recolheu mais cedo da procissão e da reza na capela com a intenção de aliviar a dor do pé machucado, que consegue esquecê-la ao se prender à contação de histórias de Joana Xaviel⁷⁹:

Se somava que a Joana Xaviel tinha vindo para a festa. Sonsa entrava ali, no relento da cozinha, com Leonísia e umas das mulheres de vaqueiros, ensinando as histórias. Retornadas da procissão e da reza na Capela, essas não podiam ir dormir, aguardavam que o padre apagasse a luz do quarto-da-sala. De lá, depois do portal do corredor, o padre não alcançava escutar. Nem o senhor do Vilamão, noutro cômodo, com seus dois camaradas de fiança, [...]. Nem seo Vevelho e os filhos, dormindo na sala. Ouvia-as Manuelzão, já deitado, aqui, atrás de parede, quase encostado na cozinha. Não conseguia pegar no sono [...] Agora mesmo, não era por querido querer que estava ali escutando as histórias. Mais essas vinham, por si, feito no avanço do chapadão

⁷⁷ Acerca disso Ligia Chiappini configura ao administrador o direito à interioridade. Ela salienta que Manuelzão é “poroso e deixa passar as histórias e as conversas na cozinha, lugar de encontro das mulheres e símbolo com elas do perigoso poder da libido. Por outro lado, discretamente como sertanejo que é e que se comunica sem falar” (CHIAPPINI, 2009, p. 197), faz uso constante do silêncio, cujos pensamentos estão acordados, agitados e falantes.

⁷⁸ “Por isso, nas histórias, importa deter o fluir preguiçoso da lógica baseada pelo conformismo e por ele alimentada; em consequência, certos acontecimentos deverão ser arrancados de uma falsa continuidade, desmontando-se com este empenho uma cronologia estabelecida *a posteriori*” (LIMA, D., 2001, p. 89, grifo do autor).

⁷⁹ “Como as compridas histórias, de verdade, de reis donos de suas fazendas, grandes engenhos e mais muitos pastos, todo gado, e princesas apaixonadas, que o canto da mãe-da-lua numa vereda distante punha tristonhas, às vezes chorando, e os guerreiros trajados de cetim azul ou côr-de-rosa, que galopavam e rodopiavam em seus belos cavalos — as histórias contadas, na cozinha, antes de se ir dormir, por uma mulher. Essa, que morava desperdida, por aí, ora numa ora noutra chapada — o nome dela era a Joana Xaviel” (ROSA, 1956a, v.1, p. 166-167).

o menor vento briseia. A bem êle tinha decidido o cálculo de botar o pé jazendo na cama, ali, para ajudar que o machucado melhorasse. [...]. Se furtivava o sono, e no lugar dêle manavam [a voz] daquela mulher Joana Xaviel [...]. As estórias — tinham amargem e docice. A gente escutava, se esquecia de coisas que não sabia (ROSA, 1956a, v.1, p. 168-170).

Três anos antes da celebração da primeira missa na capela Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, apontou no juízo de Manuelzão “um broto de escrúpulos” (ROSA, 1956a, v.1, p. 149), quando: “Foi no meio duma noite, indo para a madrugada, todos estavam dormindo. Mas cada um sentiu, de repente, no coração, o estado do silenciozinho que êle fez, a pontuada falta da toada, do barulhinho. Acordaram, se falaram. Até as crianças. Até os cachorros latiram” (ROSA, 1956a, v.1, p. 149). Com a imagem do fim suscitada pelo secamento do riacho e pelos sinais de degradação física, a festa se desenvolve como uma louvação da vida, pois funciona também como “uma saída dela, [já que a] personagem, parando o trabalho, deixa a rotina cotidiana e se permite fazer algo de seu desejo, ou seja, além de atender ao pedido da mãe, resolve comemorar com todos” (MEDONÇA, 2013, p. 160).

Nesse caso, o silêncio do riacho é também um canto de fim e de começo do qual Chefe Zequiél fala-nos em Buriti: “À noite o mato propõe uma porção de silêncios; mas o campo responde e se povoa de sinais” (ROSA, 1956a, v.1, p. 635). O sertão adentro guarda os silêncios do coração, do remancho de cada ser: desejos, sonhos, projetos, frustrações, dor, morte, degradação, relações, assombros, inveja, o fel e o mel de cada pessoa e criatura da terra. E ao molhar os pés na poça d’água do restinho do riacho, Manuelzão⁸⁰ passa agir então diferente, o pé machucado o faz ficar em suspenso seja na cama, seja sentado num tamborete ou num lombo de um cavalo mantinham-no longe da realidade, da terra que um dia se alimentaria da decomposição do seu corpo velho:

— “Êle perdeu o chio...” Triste duma certeza: cada vez mais fundo, mais longe nos silêncios, êle tinha ido s’embora, o riachinho de todos. Chegado na beirada, Manuelzão entrou, ainda molhou os pés, no fresco lameal. Manuelzão, segurando a tocha de cêra de carnaúba, o peito batendo com um estranhado diferente, êle se debruçou e esclareceu. Ainda viu o derradeiro fiapo d’água escorrer, estilar, cair degrau de altura de palmo a derradeira gota, o bilbo. E o que a tocha na mão de Manuelzão mais alumiu: que todos tremiam mágoa nos olhos. Ainda esperaram ali, sem sensatez; por fim se

⁸⁰ Na visão de Sandra Vasconcelos (1997, p. 87): “O corpo machucado de Manuelzão carrega uma cicatriz de origem, a marca, a mágoa, a mácula. As histórias que ouve e as que cria ao ouvi-las entrelaçam o nível do vivido e do imaginado e, ao se concretizar na imagem das duas fileiras de árvores e no buraco deixado pelo riacho seco, apontam para a necessidade de cobrir a falta daquilo que Manuelzão não sabe. A busca do tempo nas origens mexe, na verdade, com a cicatriz. Seu pé, metido na lama do riacho, é um pé que manca, um pé a que manca — ou falta — algo. Sugestivamente, este ferimento se produz na parte de seu corpo que ficou submersa no que restava da água do riacho, sendo, portanto, ‘dissolvida’ pelo barro, matéria da criação”.

avistou no céu a estrêla-d'alva⁸¹. O riacho soluço se estancara, sem resto, e talvez para sempre. Secara-se a lagrimal, sua boquinha serrana. Era como se um menino sòzinho tivesse morrido (ROSA, 1956a, v.1, p. 150).

Veremos que a crise de envelhecimento em Manuelzão funciona como um divisor de águas entre seu passado e seu futuro, sem esquecer do seu presente, da sua representatividade e significado para o dono da Samarra, para Leonísia, a quem desejava e ao mesmo tempo o afligia entre tê-la como filha ou como esposa dos sonhos, não achando justo o filho mouro merecer amor incondicional da mulher, aquela união amargurava bastante o pai de Adelço. Até mesmo a união de Joana Xaviel e Camilo causava-lhe desconforto, porém, aspirava ouvir (sozinhos no quarto) da “bôca abençoada” (ROSA, 1956a, v.1, p. 172) dela a outra parte da estória da “Destemida”⁸², com o mal tendo castigo e não se aproveitando da bondade das pessoas.

O velho Manuelzão almejava ainda se aproximar dos cem anos de idade, estando rico caquético, sem memória, um tolo de comédia tal qual o senhor do Vilamão — “aquê se inteirava mesmo ancião, reperdido na palha de uma velhice” (ROSA, 1956a, v.1, p. 156) —, que mantinha a autoridade devido às aparências sociais e econômicas. Ele negava para si a imagem de um cão selvagem ou um velho pobre: como João Urúgem⁸³, uma espécie de homem-

⁸¹ Comparando o vagalume de “As margens da alegria” (conto de *Primeiras estórias*): com a estrela d'alva de “Uma estória de amor”, simbolizam a esperança que não fenece, continua no íntimo da criança e do velho. “Um verde saindo das trevas da mata, trazendo novas possibilidades de aprendizagem” (HENRIQUE, 2011, p. 57): “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria” (ROSA, 1962, p. 7).

⁸² “O homem rico prezava tôda a confiança no vaqueiro, deu a êle a melhor maior fazenda [...], mas tinha de zelar cuidados com a Cumbuquinha, uma vaca que o homem rico amava com muita consideração. Foi quanto foi para a Destemida exigir do marido, a sentido rogo: que queria comer carne da Cumbuquinha [...] e ela estava grávida de criança, mesmo precisava. [...]. O vaqueiro pobre matou a Cumbuquinha... [...] ‘Mas até os meninos, enquanto teve carne, muitos dias, pediam: — Nha mãe, me dá um taquinho da Cumbuquinha, pra eu assar?’ A senhora mãe do homem rico escutou essa conversa dessa, por uns acasos; o vaqueiro pobre tinha informado falso, o minto de que a Cumbuquinha rolara num barranco e se morrera, quebrados os quartos. Então a Destemida, mediante venenos, matou a mãe do homem rico, antes que ela fôsse poder delatar ao filho os exatos. O Homem Rico chorou um pouco, [...] daí pois mandou se fazer o enterro mais bonito que se pudesse. — ‘... Quando acabaram de aprontar a defunta, ela ficou um prêço enorme... Os apreparos dessa mulher...’ Mas a Destemida ainda se encaprichou de conseguir roubar as tôdas alfaias, e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório. A estória se acabava [...] com [...] a Destemida graduada de rica [...]. Mas essa estória estava errada [...]. Ah, ela tinha de ter outra parte — faltava a segunda parte?” (ROSA, 1956a, v.1, p. 171-172).

⁸³ “Mesmo tinha viajado de vir ali, estúrdio, um homem-bicho, para vislumbrar a festa! O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas viaja solitário, no pé-de-serra. Desde não se sabia mais, desde môço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que êle não executara — tinha ido viver sòzinho no pé-de-serra, onde o urubú faz casa nas grotas e as corujas escolhem sombra, onde há monte de mato, essas pedras com limo muito molhado, fontes, minadouros de água que sobe da terra aos borbos, jorra tesa, com força, o inteiro ano. João Urúgem, que morava numa choupana em árvores e moitas, que os degraus de sete lajedos — cada laje mais larga e chata — separavam da beira da lagôa, onde o jacaré-de-cabeça-azulada põe o focinho fora d'água, quando o sol sai tarde, e espirra mau-agouro e olha mau-olhado. João Urúgem fedia a mijo de cavalo. Viera de lá, por conta da festa da capela — isso se entendia. Êle não

bicho, que desde moço vivia sozinho na choupana entre árvores e moitas, por causa de uma falsa acusação de furto, o qual foi inocentado tempos depois, e não queria o destino de Camilo também. Embora fosse um homem sábio de estórias, era bastante marginalizado pela falta de patrimônio material e de uma condição social confortável.

As reflexões de Manuelzão incidiam-lhe em meio à festa, enquanto pensava no riacho, no pé machucado, no aperto no peito, na dança dos rapazes, no futuro dos netos, na discriminação das escolhas de João Urúgem, inadequadas àquela sociedade sendo formada ali no sertão, sobretudo, quando flagra o olhar afetuoso do octogenário direcionado à Joana Xavier: “O velho Camilo depunha a lata d’água e o caneco, para as mulheres. Para a Joana Xavier — com olhas e queres. De avistar um noivo, de braço com sua noiva, nas alvuras — dos que tinham acabado de se casar” (ROSA, 1956a, v.1, p. 201-202). Ele constata que a justiça é uma lei forjada exercida em favor somente aos proprietários e/ou aos ricos de descendência, cuja “lei concorre para assegurar a propriedade privada, ‘corda de justiça’ que tanto serve para punir o infrator/invasor” (LIMA, D., 2003, p. 158), violência que chega a interditar o velho Camilo viver a sua *estória de amor*, a tal ponto que leva Manuelzão a assumir a seguinte opinião: “Velho assim não podia gostar de mulher? À decência da sociedade era não se deixasse [...] Regras às bostas [...]. Mas a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 215-221).

Aos poucos, Manuelzão vai concluindo que o apego à negação da impermanência das coisas agrega desafetos, amarguras, fecha alternativas e alimenta ainda mais os estereótipos. E próximo de onde ficava o córrego há toda uma representatividade de fecundidade no seu leito vazio que, simbolicamente, mostra como é mais descomplicado viver pela e sobre as aparências do que ser, do que reconhecer sua própria trajetória em assumir o eu verdadeiro. Quando observa o que resistia (no sentido de persistência) do córrego, Manuelzão encontra a tradução de sua situação de velho vaqueiro, de empregado habitante em terra alheia, de pobre (mesmo com cinquenta vacas, oito equinos e cavalos) e sem mulher, sem amor do filho, vendo quem aproveitaria condição mais arranjada de vida seriam os sete netinhos, com estudo garantido.

Restavam as duas filas de pequenas árvores, se trançando por cima da deixa do riacho, formando escuro um tubo fundo, onde as porcas iam parir seus leitões e as guínés punham ovos. Não se podia derrubar aquela linha de mato, porque, um dia quem sabe, o riachinho podia voltar, sua vala ficava à espera, protegida. [...]. E, nas copas do arvoredo, as rolinhas fôgo-apagou pregueavam seus ninhos (ROSA, 1956a, v.1, p. 150).

sabia mais falar corretamente com os outros, parece que chorava pensando que estava se rindo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 154-155).

“Manuelzão se sentara na roda dos hóspedes principais, o banquinho baixo encostado numa árvore, êle precisava, hoje não estava muito conseguido com o corpo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 223) ouvindo o lundu, de repente, com o grito do velho narcejão veio-lhe a imagem: “O que semelha grandezas, é coisa. O engrandecer das sombras, na hora de manhã do sol saindo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 224). Surge a figura de Adelço surpreendendo o pai, como se cumprisse uma lição: “— Nho pai, o senhor não supre bem, do pé... Seja melhor eu ir, levar êsse trem de boiada, nos conformes... O senhor toma um repouso...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 225). O velho Manuelzão demais se felicitava, aluído de um peso com aquelas palavras do filho, entretanto, estava resolvido em não quebrar a sua palavra — “Saúde de homem é que nem honra, vergonha” (ROSA, 1956a, v.1, p. 227) —, respondeu ao herdeiro: “— Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 225).

A partir desse sinal, todos se reúnem diante do chamado de Manuelzão para ouvirem Camilo que é convocado não como um qualquer, mas como “Seo Camilo”, “Velho Camilo”, “senhor conte uma estória”, “a estória do Velho Camilo”. O ancião inicia a estória com uma voz singular que surpreendia a todos os ouvintes, que não esperavam a sua relevante potência, como nos confirma o narrador da novela: “de velho Camilo de gandavo, mas saído em outro Velho Camilo, sobremente com avoadada cabeça, com senso forte” (ROSA, 1956a, v.1, p. 229), evento que faz com que a sua narrativa ganhe performance, despertando o interesse e atraindo o centro daquela festa:

— “Diz-que-direi sucedeu... Nas terras do homem real... Os que experimentavam poder amontar no cavalo, logo frouxavam êle pelos campos. Êles não güentavam carreira dêle... O cavalo ficou gordo. O cavalo do finado homem — que era encantado...”

— *É o Romanço do Boi Bonito!*

— *É a Décima do Boi e do Cavallo!...*

A vir, venham, gente e gente, para rodear, pra escutar. Aqui quem ainda estiver faltando: João Xem, Hilário, Recesvindo, Zazo, Zito, Duvirjo, Tertuliano, João Vaca, Gregório, Simião, José-José. Venham o seo Vevelho, os filhos. As môças. Deixar também êsses meninos. Chico Bràabóz, com a beca prêta. Povo, povo, trazer um assento de tamborete, para o velho Camilo se acomodar. Maranduba vai-se ouvir! Aí, toquem as violas serena, de cinco e seis cordas dobradas, de mississol-remilá. O violão tem os mil dedos, fez-se o violão pra se gerar. Seo Velho Camilo em fim de festa, carece de recomeçar. Venham o Pruxe, o Maçarico, o Lói, Acizilino, o Queixo-de-Boi, Jão Orminiano, Jenuário. Com facho, tocha, rôlo de cêra acêso, e espertem essas fogueiras — seo Camilo é contador! (ROSA, 1956a, v.1, p. 229-230, grifo do autor).

Quando Camilo se propõe a narrar o “Romanço do Boi Bonito” ou a “Décima do Boi e do Cavalo”⁸⁴, ele passa a ser a representação do saber característico da velhice, anunciado pela força expressiva do próprio tecido verbal nessa narrativa, em que aguardava a ocasião propícia para expor sua estória, diferente das que já costumava contar. Pelo viés da narração, Camilo “recorre ao direito de ir-e-vir, o acesso ao amor interdito [...], o direito de ser ‘outro’ sem, necessariamente, ser tratado como ‘outro’” (FANTINI, 2008, p. 257).

— “Quando tudo era falante... No centro dêste sertão e de todos. Havia o homem — a coroa e o rei do reino — sôbre grande e ilustre fazenda, senhor de cabedal e possanças, barba branca pra coçar. Largos campos, fim das terras, essas províncias de serra, pastagens de vacaria, o ur, p.ro dos marruás. A Fazenda Lei do Mundo, no campo do Seu Pensar... Velho homem morreu, ficou o herdeiro filho [...]. Nos pastos mais de longe da Fazenda, via um boi, que era o Boi Bonito, vaqueiro nenhum não agüentava trazer no curral... / O sinal dêsse boi era: branco leite, côr de flôr. Não tinha marca de ferro. Chifres de bom parecer. Nos verdes onde pastava, tantos pássaros a cantar (ROSA, 1956a, v.1, p. 230).

Adotando o caráter épico-lírico, tal como os antigos romances ibéricos faziam, isto é, estruturadas narrativas em versos heptassílabos, octossílabos até eneassílabos, Camilo conta a estória de luta do homem contra a força mágica da natureza, sobre as proezas de um vaqueiro⁸⁵, apelidado de Menino⁸⁶, que captura um boi indomável, bravo e desafiador, amparado por um cavalo encantado. Nesse momento, o velho Camilo canta o recitado do vaqueiro Menino envolvendo o Boi Bonito. “O vaqueiro, voz de ferro, peso de responsabilidade. O boi cantava claro e lindo, que, por voz nem alegre nem triste, mais podia ser de fada” (ROSA, 1956a, v.1, p. 242). Preso, o herói revela o seu nome, Seunavino, e exige não a posse de terras, nem o casamento com a filha do fazendeiro, mas sim o Cavalo e a libertação do Boi Bonito.

— “*Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
dêste pasto acostumado!*”

⁸⁴ Acerca de narrativas de Boi: Romero (1977); Cascudo (1999); Vasconcelos (1997); Rosa (2009, 2011), apresentam o mesmo núcleo temático, com episódios diferentes, e sobre tipos e aspectos de boi, sugiro a leitura *Tipos e aspectos do Brasil* (1956). Além desses trabalhos, a tese de Kelly Ferreira (2021) alude à voz do “povo do boi” (ROSA, 2009, p. 152) em obras de Guimarães Rosa, promovendo diálogos com a literatura de cordel cujo *corpus* da pesquisa parte de três textos antigos: “Rabicho da Geralda”, “Vaca do Burel” e “Boi Espácio”.

⁸⁵ Benedito Nunes traça semelhanças entre o vaqueiro legendário, Menino, que consegue amansar o boi indomável, narrado por Camilo, e Diadorim: “Menino diferente, tem a estatura de um ser mítico, fabuloso, que parecia igualar-se ao próprio Rio em sua força e em seus segredos. Possui o conhecimento das coisas e mostra a Riobaldo a beleza das flores e dos pássaros” (NUNES, 2009, p. 154). Ler, em especial, *Grande sertão: veredas* (1956b, p. 103-110).

⁸⁶ “Deu vez, veio um vaqueiro, de fora. Saiu na Fazenda. Pediu serviço. / — Beija mão, meu vaqueiro. / — Vosmecê é meu patrão. / Vaqueirama existente veio ver: / — Deus vos salve, companheiros! / — Deus o salve, camarada! / O nome dêsse vaqueiro, êle mesmo não dizia: — O meu nome a ninguém conto, pois o tenho verdadeiro. Se o meu nome arreceberem, sina e respeito eu perdo. Me chamem de nada, até saberem: se sou tôlo, se sou ladino. Enquanto eu não tiver nome, me chamem só de Menino...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 230-231).

— *Um vaqueiro como você,
ô meu mão,
no carrasco eu tenho deixado!”*

— *“Levanta-te, Boi Bonito,
ô meu mano,
com os chifres que Deus te deu!
Algum dia você já viu,
ô meu mano,
um vaqueiro como eu?”*

— *“Te esperei um tempo inteiro,
ô meu mão,
por guardado e destinado.
Os chifres que são os meus,
ô meu mão,
nunca foram batizados...”*

*Digo adeus aos belos campos,
ô meu mão,
onde criei o meu passado?
Riachim, Buriti do Mel,
ô meu mão,
amor do pasto secado?...”* (ROSA, 1956a, v.1, p. 241-242, grifo do autor)

A estrutura da narrativa contatada pelo velho Camilo forma dísticos ou quadras, utilizando-se de um refrão trissílabo (curto) entre versos ímpares e pares a fim de que sejam facilmente memorizados pelo povo. Concernente a isto, no texto intitulado de “Vaqueiro do nordeste”, Maria Doca descreve sobre a vaquejada, que é a reunião no rodeador, espaço seletivo para o ajuntamento, “da gadaria das fazendas circunvizinhas, para a marcação [e apartação] do gado. Terminada a faina [...], lá se vão as boiadas a caminho das fazendas, acalentadas pelo canto monótono, saudoso, triste e distante: o ‘aboiado’” (DOCA, 1956, p. 170).

Marli Fantini (2008, p. 258) salienta tratar-se do momento epifânico de Camilo, em que a experiência erótica do velho se converte em sabedoria sentenciosa, de caráter popular folclórica, sem, contudo, perder as profundezas de uma sabedoria transcendente, modificando-se em saber transmissível, no qual o sertão de Samarra é estimulado pelo fulgor do sublime ao atrair os ouvintes que são tocados pelos sentimentos de êxtase e de compaixão, cada qual se reconhecendo na trama narrada pelo velho apaixonado por Joana Xaviel:

Até as mulheres choravam. Leonísia suavemente, Joana Xaviel suave. Joana Xaviel de certo chorava. Essa estória ela não sabia, e nunca tinha escutado. Essa estória ela não contava. O velho Camilo que amava. [...]. Manuelzão estendeu a mão. Para ninguém êle apontava. A boiada fôsse sair — êle abraçava o Adelço e Leonísia (ROSA, 1956a, v.1, p. 243).

A narração da estória do Vaqueiro Menino e do Boi Bonito, feita pelo velho Camilo, influi de maneira muito particular no sentimento de existência do protagonista porque não sente mais o peso da idade. Manuelzão experimenta suas energias proativas renovadas e mais seguro para seguir com a boiada até Santa-Lua, mesmo se fosse a sua última jornada como boiadeiro, tanto que se ouve o som do riacho novamente no confronto final entre Menino e Boi, no campo resplandecido: “Para melhor não se ter mêdo, só essas belezas a gente olhava. Não se ouvia o bem-te-vi: se via o que êle não via. Se escutava o riachinho. [...]. Foi nas fornalhas de um instante — o meio-tempo daquilo durado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 241).

Elizabeth Mendonça atenta-nos para o final da novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, quando Manuel Jesus Rodrigues consegue retomar a sua antiga firmeza, quer dizer, a “mensagem do velho é entendida pelo vaqueiro que, pelo estado de ânimo em que se encontrava, podemos inferir que estava aberto a receber as dádivas proporcionadas pela narrativa-louvação de Camilo” (MENDONÇA, 2013, p. 168). De tal maneira que as últimas falas sobre o Menino e o Boi incidem no psicológico de Manuelzão, que sofre alteração significativamente, pois é reanimado pela oralidade e passa a encarnar o vaqueiro Seunavio, a vencer o medo e a desbravar o Boi Bonito: o sertão. A vitalidade do sertanejo é retomada, simbolizada pelo laço do vaqueiro:

— Seo Camilo, a estória é bôa!
— Manuelzão, sua festa é bôa!
— Simião, me preza um laço dos seus, um laço bom, que careço, a quando a boiada fôr sair...
— Laço lação! Eu gosto de ver a argola estalar no pé-do-chifre e o trem pular pra riba!
— Aprecio, por demais, de ajudar numa saída de gado. Vadiar mais os companheiros... [...]
— Tenção de caluda, companheiros, deixa a estória terminar [...].
“— Deus vos salve, Fazendeiro. Vaqueiros, meus companheiros. Violeiros... Fim final. Cantem êste Boi e o Vaqueiro, com belo palavreado ...”
— Espera aí, seo Camilo...
— Manuelzão, que é que há?
— Está clareando agora, está resumindo...
Uai, é dúvida?
Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa — dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir — mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.
— A boiada vai sair! (ROSA, 1956a, v.1, p. 244-245).

Pensando nisso, a simplicidade no trato de se vestir e no modo de se expressar garante ao Camilo significância fundamental na estória, não apenas para o personagem Manuelzão, mas para todos os envolvidos na preparação da Festa em Samarra, em função de que a sua conversa

evocativa “é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desapareção de entes amados, é semelhante a uma obra de arte” (BOSI, E., 1994, p. 82-83). À vista disso, considero Camilo um sertanejo que vive no sertão disposto a experimentar apenas o sertão com estórias que não são alienadoras, “pois contrasta a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor” (BOSI, E., 1994, p. 82-83) de nossa contemporaneidade.

Deste modo, na novela “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, a palavra significa um elemento que desencadeia veneno e, ao mesmo tempo, poder curativo pela qual Manuelzão põe-se como um ouvinte capaz de surpreender-se com a simples audição de relatos de cantigas, aparentemente ingênuas, e sempre presente ao longo dos anos de sua lida de aboio pelo sertão:

*“Eh, mundão! Quem me mata é Deus,
quem me come é o chão!...” [...]*
*“— Eu mais o meu companheiro
vamos bem emparelhado:
eu me chamo Vira-Mundo,
e ele é Mundo-Virado...” [...]*
*Montado no meu cavalo
eu abri êste sertão... (ROSA, 1956a, v.1, p. 162-182, grifo do autor)⁸⁷.*

Tal qual ocorre com a personagem central Miguilim (de “Campo geral”, *Corpo de baile*), assim que a estória é encerrada, segue em viagem em direção ao “de cada mão um morro, um mato. Uns feixes: as árvores, ao luar. [O velho vaqueiro Manuelzão segue os olhos] profundos do mundo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 224): os Gerais sem tamanho. Não mais preso à sentinela de frustrações e de melancolias, mas consciente de seu próprio destino, libertado das amarras de ideais ilusórios, que trazem concepções exploratórias.

5.1.1. “Uma estória de amor” no tear da recepção crítica

Paulo Rónai (2020) defende a tese da linha simbólica ser uma presença dominante nos “contos” em *Corpo de baile* cujo enredo, propriamente dito, serve antes de acompanhamento para o enlace das estórias. De maneira que a narrativa “Uma estória de amor” apresenta um

⁸⁷ Ou nestes outros exemplos de canto do vaqueiro que Gilberto Gil (leitor de Guimarães Rosa) em parceria com Capinan transpareceram a força da cultura vaqueira ao nos brindar com “Viramundo” (1965), inspirados pelas letras rosianas, com discursos do homem do seu sertão: “[...] Sou viramundo virado / Pelo mundo do sertão / Mas inda viro este mundo / Em festa, trabalho e pão / Virado será o mundo / E viramundo verão / O virador deste mundo [...]” (RENNÓ, 1996, p. 60) e “Aboio” (1966) “[...] Meu povo, tome coragem / Se aventure, se levante / Na arribação deste boi / Se aproxime dos apelos / E chamamento / Do canto do boiadeiro, oi / Levanta, meu companheiro / Boi Fuloê e Judeu / Levanta, Maracajá / Boi Estrela, Boi Espaço / Boi da serenidade / Da vida que Deus me deu / Ecô” (RENNÓ, 1996, p. 68) .

homem sexagenário tentando se equilibrar entre duas ações: exterior e interior, que promove uma festa como comemoração pela construção de uma igreja na Samarra. De acordo com a leitura do autor do texto “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, a primeira ação se refere a exterior, composta pela sequência da festa, a chegada dos convidados, o cerimonial do banquete; já, a segunda ação se refere ao íntimo, ao “embate de inquietações surdas no espírito frustrado de Manuelzão, torturado por ideias de vida falha, solidão, morte próxima” (RÓNAI, 2020, p. 53).

Essas duas ações, demonstradas por Paulo Rónai, incidem na consequência de uma situação inesperada, a decisão do velho Camilo em narrar o “Romanço do Boi Bonito” e/ou a “Décima do Boi e do Cavalo” para o público da festa, que lembra os antigos xamãs, isto é, o comportamento análogo à figura dos velhos xamãs, que imprimiam “nos homens as feições indelévels da identidade social da cultura a que [pertenciam]” (SEVCENKO, 1998, p. 126):

O velho Camilo estava em pé, no meio da roda. Êle tinha uma voz. Singular, que não se esperava, por isso muitos já acudiam, por ouvir. Contasse, na mesma da hora. Êle, assaz, se começou: [...] — “Em era um homem fazendeiro, e muito bom vaqueiro. No centro dêste sertão. Tinha um cavalo — só êle mesmo sabia amontar. O homem morreu. Seu filho, seu herdeiro primeiro, que ficou sendo de posse-dono da fazenda, não agüentava tomar conta do cavalo. Só o cavalo era bendito. Só êsse cavalo do finado homem...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 229)

A sua estória “liga o profano com o sagrado, o cotidiano com o sobrenatural, o presente com o passado e o futuro, a vida com a morte” (SEVCENKO, 1998, p. 125). A narrativa de Camilo, aos poucos, envolve a todos da consagração à Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, como se estivessem numa travessia, imaginando a luta do vaqueiro corajoso, montado em seu cavalo encantado contra um boi valente, e, assim, as pessoas (presentes na festa) passam a se desprender das referências do dia a dia, que inseguras, assustadas, confusas, se entregam à orientação do velho Camilo contador, “vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformadas pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas” (SEVCENKO, 1998, p. 125).

Então, a estória de Camilo acaba sendo uma verdadeira epopeia, um milagre cuja vaga intuição acrescenta “o sentido da festa e apaga os tristes símbolos da vida incompleta de Manuelzão: o riacho que secou, o *cavour* que ele almejou por toda a existência e que estava fora de moda quando, afinal, se achou em condições de adquiri-lo” (RÓNAI, 2020, p. 53, grifo do autor).

Manuelzão mesmo pensava [...] ofendia aos pobres, que nem não tinham direito com o que se cobrir, com bom pano. Bom, mas que não se usava mais, era o cavú, como o do senhor do Vilamão: jeitoso para se montar a cavalo, porque se abria bem; e tinha o mantelete por cima, a capêta de abrigo, que se enrolava nos braços. Desde menino, Manuelzão sempre curtira vontade de ter um cavú daqueles, mas que não era vestimenta para gente pobrezinha, nem o pai dêle Manuelzão nunca tinha conseguido possuir um. Agora, que êle para isso conseguira dinheiro arranjável, não adiantava nada, porque o cavú não existia mais, de nenhum jeito, para se comprar, nem costureira não fazia, nem alfaiate em cidades. Só o senhor do Vilamão era quem ainda alcançava competência de usar um, seu dêle, resguardado em tão rica velhice, o derradeiro cavour que nêsse mundo sobrara (ROSA, 1956a, v.1, p. 157).

Não por acaso, a narrativa do velho agregado tem como enfoque o universo dos vaqueiros ligando-se diretamente à trajetória de Manuelzão quando retrata semelhanças entre o capataz de Samarra e o vaqueiro Menino. A esperteza de Camilo o faz louvar Manuel Jesus Rodrigues “em sua essência, naquilo que ele é, não pelo que tem, uma vez que os personagens abastados da novela exaltam [o fazendeiro] Federico Freyre” (MENDONÇA, 2013, p. 169).

Para Paulo Rónai, Manuelzão não resolve seus problemas interiores, no entanto, sua condição de velho é reconhecida e procura restaurar sua harmonia corpo e mente conforme a atual situação que se encontra, de modo que a ideia de ridicularização de estar velho se esvazia. Quando o crítico em dois momentos (“Rondando os segredos de Guimarães Rosa” e “O conto de Guimarães Rosa”) ao escrever que “a canção épica que brota da boca de um velho mendigo, resolvendo tensões, disparando apreensões, numa exaltação subjacente da força da poesia” (RÓNAI, 2020, p. 219), está enfatizando a situação socialmente desprestigiada desse velho, contrária aos tempos anteriores, que viam o idoso tomado por uma áurea de sabedoria, como guardião da memória da sociedade, e a quem as pessoas se dirigiam com respeito pelo fato de ser uma figura essencial para a comunidade, como o xamã o foi, por exemplo.

Nesse sentido, menciono Carmen Secco, que amparada pelas leituras de Walter Benjamin (1987), assevera que os velhos eram “os detentores das narrações exemplares, relatos que tocavam o maravilhoso próprio dos mitos e acendiam, nos ouvintes, centelhas de sonho, tatuando neles, com o recurso das emoções, a história coletiva, por meio da qual se construía a memória cultural e social” (SECCO, 1994, p. 11-12, grifo meu). De tal modo que a narrativa do velho Camilo, dirigida ao vaqueiro Manuelzão, abrange a afirmação de Benjamin (1987, p. 221) quando afirma: “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”.

O velho Camilo acabou ganhando ares de agregado da fazenda, porque realizava pequenos trabalhos domésticos, e assim evitava alguns dos comentários maldosos que diziam por ser inválido, ancião, só, sem residência e rumo poderia estar adulando Manuelzão ao levar

flores e a rezar frente à sepultura de sua mãe Dona Quilina. Este administrador, portanto, antevia que: “alguém tinha sobra para dizer que [...] Camilo estivesse solando de adulação, cada um caça e coça⁸⁸. Também ficava injusto aceitar com reconhecimentos aquela lembrança, assim diante dos outros, que na labuta do diário se cansavam, sem tempo nenhum para miudezas” (ROSA, 1956a, v.1, p. 151).

A situação de Camilo na fazenda da Samarra expõe uma relação cotidiana “naturalizada e nos registros sobre a sociedade rural aparece incorporada à paisagem das fazendas, tão discreta e necessária quanto as aguadas, pastagens e salinas”, conforme afirma Eduardo Ribeiro (2010, p. 393), que se aprofundou no estudo da expansão populacional no Brasil entre os séculos XIX e XX. Partindo dessa perspectiva, subentende-se que Camilo e Manuelzão mantinham uma “relação subordinada, doméstica, hereditária e generalizada, baseada em reciprocidades que uniam protetor e protegido” (RIBEIRO, E., 2010, p. 395), porém, estavam unidos a uma autoridade real, ao proprietário da Samarra, Federico Freyre. Ou seja, Manuelzão se destaca como um ser “híbrido que corporifica de forma precária o dono e age por sua delegação de poder. Assim, com ele se identifica-desidentifica intermitentemente, porque exerce autoridade que, de fato, é máscara oca, que qualquer outro pode usar” (LIMA, D., 2003, p. 156).

Diferente da leitura de Paulo Rónai, Maria Leonel e Edna Nascimento centram as suas atenções na constituição do tema velhice da personagem Manuelzão, de “Uma estória de amor”, sob o título “O espelho da velhice em *Corpo de baile*” (2018). As autoras apresentam o protagonista vivendo num momento confortável, entretanto, era uma “espécie de começo de metade de terminar” (ROSA, 1956a, v.1, p. 144). Manuelzão chegava à velhice ainda como administrador da fazenda da Samarra, ainda pobre se comparado aos proprietários de terra da região dos Gerais, como o seu chefe Federico Freyre, quase sempre ausente, que lhe confiando aquelas terras há quatro anos, antes da morte de Dona Quilina e da inauguração da capelinha em homenagem à sua mãe.

As autoras interpretaram a novela rosiana supracitada abordando a configuração da velhice com base na festa, acontecimento provedor de transfiguração do cotidiano do velho vaqueiro para se enveredar em comportamentos considerados indignos, pelos quais o herói da narrativa rompe as normas. Além de usarem como fonte referencial Ecléa Bosi (1994) e

⁸⁸ “Caça e coça (Cada um): Pode ser o que V. alvitra: ‘ninguém faz nada por nada’, ou ‘Cada um mede os outros segundo seu metro’. Ou também: Cada um pensa e acha o que quer. Cada um gosta de encontrar defeitos nos outros, de atribuir aos outros más intenções. Melhor ainda: de tanto se meterem a observar os outros, acham sempre culpas e defeitos no próximo” (ROSA, 2003, p. 53-54).

Carmem Secco (1994), incluíram em seus estudos Os arquétipos literários, de Eleazar Meletínski, para quem a festa condiz como um ritual que se relaciona com a circunstância de renovação, mais “abundância e prosperidade [...] pela magia da multiplicação, pelos motivos sexuais e pelas relações amorosas [...]. Em tempo de festa admite-se a transgressão de algumas normas sociais” (MELETÍNSKI, 2002, p. 179).

A festa quebra a rotina de trabalho na Samarra e abre espaço para os não-convidados, para as más ideias em Manuelzão, surpreendendo-se com sentimento de desejo pela nora. O velho capataz é atraído pela beleza física da esposa de seu filho Adelço, que o faz sentir anseios de querer mudar de vida, ao se vê casando com a verdadeira formosura, a simpática Leonísia. Pois, Manuelzão era tão habituado ao “agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aqui, você-ali, maria-hoje-em-dia” (ROSA, 1956a, v.1, p. 179), sendo estas atividades desconsentidas na velhice e que fazem o sogro voltar à realidade, em que devia viver para os netinhos:

Tempo de festa, era só para a festa, não p’ra o comum, cabeça da gente não dá pra tantas coisas. Não dava para o amor. Por certo ainda podia se casar, tinha forças e parecer para isso? Soubesse de achar uma môça da igualha de formosura, da simpatia de Leonísia, sim, casava. Mas — doideiras! — idades passadas, emperro, falta de costume — já estava desconsentido para casamento. E... *era uma vez uma vaca Vitória: caiu no buraco — e começa outra estória... e era uma vez uma vaca Tereza: saíu do buraco — e a estória era a mesma...* Um amor está no descampadal do ar, no ite das frutas, no duro do chão onde minha boiada pasta. O de-vir, que não se sabe. Queria saber de mim? Errou a vida? Ia seguir trabalho de ser, adiante viver para os netinhos, êsses cresciam tendo mais, conhecendo. O meu, em meus melhores! Mesmo achava, devia gostar do Adelço; mas ainda não conseguia reunido, na prática. Tencionou; pelevava (ROSA, 1956a, v.1, p. 186, grifo do autor).

Quando as estudiosas rosianas acentuam a lembrança de ser velho em Manuelzão, trazem para as suas discussões o fato de que na velhice deve haver a privação de prazeres constrangedores. De acordo com Túlio Cícero (2011, p. 14): “A velhice só é honrada na medida em que resiste, afirma seu direito, não deixa ninguém [lhe] roubar seu poder e conserva sua ascendência sobre os familiares até o último suspiro”. Embora o pai de Adelço se sentisse decantado pele sua virilidade, não se via distanciado ou excluído do convívio com os jovens vaqueiros, tanto ele como Camilo desfilavam entre as pessoas diversas. As pesquisadoras Leonel e Nascimento retratam ainda a aflição de Manuelzão entre persistir na fazenda da “Samarra e continuar em festa junto de Leonísia, ou seguir a rotina de trabalho, chefiando a boiada. Contudo, quando a procura, ela o traz novamente para a realidade de velho ao atribuir-lhe o papel social que ocupava na relação entre ambos” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p.

117) ao inquirir o sogro: “— ‘Pai, o que o senhor está sentindo? A não está bem? Não estou gostando dessa sua côr, isto é cansaços da festa, tamanha lufa. O senhor preza um chá?’ Não” (ROSA, 1956a, v.1, p. 216).

No decorrer do texto “O espelho da velhice em *Corpo de baile*”, afirmam-se que as atitudes justificáveis de Manuel Jesus Rodrigues se deviam ao caos gerado pela festa, provocando-lhe reflexões e ações anti-heróis. Segundo Maria Leonel e Edna Nascimento, o protagonista lembra do episódio de discriminação, que resultou na separação abrupta do casal de contador de estórias: velho Camilo e Joana Xaviel, em função de estarem morando juntos. “É a história de amor de Camilo que Manuelzão queria ter, mas não manifesta tal desejo; pelas normas sociais, ancião não pode amar” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 117). No último ponto de discussão das autoras, é dado relevo ao encarregado da Samarra possuir momentos de introspecção e prazer imaginativos por conta da execução da festa, que lhe provoca sensação de ser outro Manuelzão e/ou deixa transparecer a sua verdadeira essência:

Voltando ao desenrolar da festa, nela, Manuelzão dá asas ao desejo. Na aparência, ele é o guardador dos bons costumes, na essência, tem sentimentos de anti-herói, tem inveja do filho por ele ter Leonísia e do velho Camilo que, apesar da idade, tem comportamento de moço. [Por fim tem] atitudes de herói por decidir comandar a boiada, apesar da doença, pois, num momento, sentiu-se [afrontado por aquelas ânsias], noutra, [sentia aquelas angústias de ar] [...], até uma dor-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência” [ROSA, 1956a, v.1, p. 227] — dores e desconfortos que permitem supor uma moléstia cardíaca — e do machucado no pé. Ao resolver prosseguir na dura rotina, considera a possibilidade de morrer e renuncia ao desejo pela nora. Isso quer dizer que, nessa novela, a subversão do velho, claramente explicitada nas reflexões e devaneios propiciados pela festa, não chega à ação (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 118).

A dissertação de mestrado *Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto* (2013) de Elizabeth Mendonça foca a temática da velhice nas narrativas miacoutianas — *Estórias abensonhadas, Contos do nascer da terra, Cronicando e O fio das missangas* — além das narrativas rosianas — *Primeiras estórias, Tutaméia: terceiras estórias, Manuelzão e Miguilim: Corpo de baile* — abalizada pela incursão de aproximações históricas e de afinidades culturais entre as literaturas africanas e brasileiras por meio do “comparatismo da solidariedade”⁸⁹, cuja abordagem de velhice e morte no subcapítulo “A estória de três velhos:

⁸⁹ Cf. Abdala Junior (1999, p. 89) ao sugerir que as fronteiras de separação literárias sejam substituídas por fronteiras de cooperação. Isto é, em “termos de literatura comparada, o mesmo impulso nos leva a enfatizar estudos pelos paralelos um — conceito mais amplo que o geográfico e que envolve simetrias socioculturais. Assim, os países ibéricos situam-se em paralelo equivalente ao de suas ex-colônias. Ao comparatismo da necessidade que vem da circulação norte/sul, vamos promover, pois, o comparatismo da solidariedade, buscando o que existe de

uma consciência angustiada, um *griot*-louvador⁹⁰ e uma fidalga caricatura” interessou-me de maneira especial, haja vista que a estudiosa se centraliza nos velhos Manuelzão, Camilo e Vilamão.

Elizabeth Mendonça (2013, p. 150) ressalta o “Batuque dos Gerais”⁹¹ dando a “Uma estória de amor” a classificação de “colcha de retalhos pelo encaixe das estórias, cantigas e poesias costuradas pelo tear do autor e [do] texto impregnado de fotografias visuais e sonoras do sertão mineiro, surge o personagem Manuelzão, com 60 anos,” capataz de um lugar na Samarra, pouco à vontade com a situação, morando em casa alheia, “um administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 144). Essa gradação na descrição de Manuelzão feita pelo narrador evidencia o conflito interior do protagonista da novela, cujos termos são analisados pela estudiosa do seguinte modo: “o *quase* e o *meio* indefinem a sua função. Já o termo *certo* o define naquilo que é, ou seja, apenas mais um dos muitos empregados da Samarra” (MENDONÇA, 2013, p. 151, grifo meu).

Além disso, Elizabeth Mendonça sugere que esse mesmo narrador realiza uma descrição focalizada na grandeza exterior do velho de Samarra do qual os leitores podem o vislumbrar “na voz de comandar mil bois” (ROSA, 1956a, v.1, p. 140), “que ele está em pleno vigor, mesmo sendo um sexagenário em meio às agruras de uma vida de trabalho num ambiente hostil, que poderia levar a um envelhecimento precoce” (MENDONÇA, 2013, p. 151).

Esta corporeidade de Manuelzão direciona-nos ao fato de sua preocupação, a de sua angústia constante, advém do olhar do outro sobre a figura dele, especialmente, ao que se relaciona à sua velhice. Apreendendo isso como parte importante na novela “Uma estória de amor”, Elizabeth Mendonça traz para a sua argumentação Simone de Beauvoir (2018, p. 511), que salienta: “Um grande mal-entendido separa as pessoas que percebem de fora um homem ‘bem-sucedido’, na aparente plenitude de seu ser-para-outrem, e a vivência que ele tem de si mesmo”, quer dizer, a festa parece marcar mais a posição social do encarregado da Samarra a significar cerimônia de inauguração da capelinha idealizada por Manuelzão.

próprio e de comum em nossas culturas. Vemos sobretudo duas laçadas, duas perspectivas simultâneas de aproximação: entre os países hispano-americanos e entre os países de língua (oficial) portuguesa”.

⁹⁰ Segundo Nei Lopes (2014, p. 602, grifo do autor), *griot* advém do “vocabulário franco-africano, criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço. Presente sobretudo na África ocidental, notadamente onde se desenvolveram os faustosos impérios medievais africanos (Gana, Mali, Songai etc.), recebe denominações variadas: *dyéli* ou *diali*, entre os bambaras e mandingas; *guésséré*, entre os saracolês; *wambabé*, entre os peúles; *aouloubé*, entre os tucolores; e *guéwel* (do árabe *qawwal*), entre os uolofes”.

⁹¹ Epígrafe de “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”: Batuque dos Gerais é uma máquina de tear narrativas, ligando as histórias tradicionais às estórias do sertão dos Gerais. “O tear / o tear / o tear / o tear / quando pega a tecer / vai até ao amanhecer / quando pega / a tecer, / vai até ao amanhecer...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 137).

O velho Manuelzão admite, apesar de cercado pelos amigos, convidados, mulheres, rezadeiras, padre, coroinha, família e demais pessoas na festa, sempre esteve sozinho e não consegue se enquadrar naquele universo a aguardar a aprovação alheia. Estando dentro de um quadrante social na novela: povo, Camilo, João Urúgem e proprietários rurais, Manuelzão pôde visualizar de forma crítica a sua fuga da pobreza ao tentar “macaquear as medidas dos fazendeiros” (MENDONÇA, 2013, p. 154), mesmo assim, não consegue distância completa de suas origens, de seu passado de miséria e lembra dos acolhidos carinhosamente por Dona Quilina: “A mãe de Manuelzão gostava delas, das fôgo-apagou. Gostava de tôdas as criaturas inofensivas e vulneráveis — os meninos, a rolinha pedrês, o velho Camilo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 150-151).

Entretanto, o ponto culminante da festa deve-se ao olhar dos ricos “quando no meio da festa, durante o almoço, em que ele [Manuelzão], estando cercado pelos convivas abastados, resolve dar conhecimento a todos de uma carta de Federico Freyre” (MENDONÇA, 2013, p. 155), trazida pelos vaqueiros Tão Orminiano e Queixo-de-Boi diretamente da Fazenda Santa-Lua (outra propriedade do dono da Samarra).

Leu. Êsse Joaquim Leal era um bom amigo, de pessoa. Leu correto, os pontos das palavras, mas menos leu: porque faltou dar na voz o rompante fraseado — o ser do sido, a fiúza de Federico Freyre, alta amizade, esclarecendo o acato a êle, Manuelzão, fazedor da Samarra, lugar de gado com todo funcionar, e que tudo se agradecia era a êle mesmo, só a êle, Manuelzão... — faltou o em-tom encarecido. Mas, mesmo assim, os outros entendiam e mais escutavam, aprovando com as cabeças. Até o senhor do Vilamão, no lustroso paletó prêto de alpaca — o significado da carta devia de varar o sebo de sua caduquice e ir remexer no centro de sua mocidade, já tão encoberta pelos tempos. Aquilo eram proezas para com respeito se dizer: o valer dêle, Manuelzão; a Samarra, lugar de bases; Federico Freyre — o poder do dinheiro moderno! (ROSA, 1956a, v.1, p. 206-207)

A carta comprovava que Manuelzão não se assemelhava à figura paterna sem ambição, sem sonhos a realizar, trabalhador resignado de sua condição. O velho administrador havia construído uma imagem para si, diferente da criança miserável e do jovem peão ainda em começo de profissão, por isso, esperava nela o seu valor em registro e nominal: “Todos, exaltados, falassem: — *Êste é o Manuel Manuelzão J. Jesús Roíz Rodrigues!*... Mais falassem. Um pouco, êsse respeito, se falou” (ROSA, 1956a, v.1, p. 207, grifo do autor). No entanto, na mensagem lida por Joaquim Leal é reafirmado mais o dever de lealdade do empregado para

com o fazendeiro⁹². Tanto que Maria Doca sinaliza essa subordinação ao chefe em “Vaqueiros do Nordeste” ao salientar que: “Quando lhe cabe administrar a fazenda do patrão citadino, tem direito à posse de parte do rebanho sob sua guarda, sendo proverbial a honestidade do vaqueiro na administração dos bens alheios” (DOCA, 1956, p. 169).

Segundo Elizabeth Mendonça, Manuelzão destoa da ideia tradicional da maioria dos velhos e das velhas terem a predileção pelos dias antigos, chamando-nos a atenção para a frase: “*É o futuro que decide se o passado está vivo ou não*”, dita por Sartre à Simone de Beauvoir, que, por sua vez, explicitou do seguinte modo: “Um homem que tem como projeto progredir decola de seu passado; define seu antigo eu como o eu que não existe mais, e se desinteressa dele” (BEAUVOIR, 2018, p. 503). Entendendo que o projeto do vaqueiro Manuelzão, para si, nada mais é a recusa em não aceitar a velhice, do tempo limitado, em querer ser grandioso perante todos, afastando-se do seu passado de roceiro nômade, “mas, devido ao aprisionamento da ordem socioeconômica, não tem muito sucesso” (MENDONÇA, 2013, p. 155). Dessa forma, a estudiosa do texto literário rosiano desfaz a afirmativa do mito do “trabalho que resguardaria uma velhice feliz, pois o que o senhor de Vilamão possui, [...], foi herdado e não construído. Manuelzão, imerso na ordem social dos grandes latifundiários, vê-se preso, não tendo saída; assim, faz um balanço de sua vida e [...] conta o que conseguiu” (MENDONÇA, 2013, p. 155):

Mas, ali na Samarra, êle feito se fazia. Separava suas cinqüenta vacas, e uns oito entre burros e cavalos, só dêle. [...] Diversidade grande de quando de primeiro se tinha vindo, se dormia ali, no arrancho, e os macacos manhaneiros gritando juntos matinavam, dependurados das árvores [...]. E agora estava hospedando o padre. O senhor do Vilamão, seo Vavelho, pessoas de posse. Mais ainda havia de melhorar, e muito, tudo. Por ora não se podia uma laranjeira, nem bananeira, nenhum pé de fruta — formiga desmanchava; espera, que a gente ia acabar com as formigas que amolecem o chão, e com o macacume de mato-dentro (ROSA, 1956a, v.1, p. 179-180).

O personagem senhor de Vilamão é a própria materialidade de um ser abastado, cuja riqueza advém do sofrimento, da opressão, da violência, da morte e da ocupação de terras indígenas. Manuelzão admira o velho fidalgo pelo que ele tem e não pela forma como adquiriu a herança. Tanto o *cavour* que a personagem impunha quanto o seu comportamento parecem evidenciar apenas o ter, a aparência, em detrimento do ser e da essência. Em outras palavras, a

⁹² Luciana Ferraz (2010, p. 117) explica a função da duplicidade contida no registro do nome de Manuelzão, em que se usa primeiro a letra de máquina (garrafais na placa embaixo do nome da santa) e em segundo a letra de forma (marcada pelo uso das aspas) que mesclam os dois mundos: o homem letrado e o homem sertanejo simples, com intuito de ter o reconhecimento também pelo diálogo do outro, então, a cena da leitura da carta enviada pelo fazendeiro da Samarra chama a atenção. Na sala da Casa, onde se reúne apenas as pessoas importantes, Joaquim Leal a lê numa ocasião propícia ao Manuel, que reivindica a confirmação do seu lugar, visto o simulacro da inscrição de seu nome na placa da capela, que não foi possível por falta de espaço.

autoridade do senhor de Vilamão é falsa, representa a sombra da injustiça social, contradição ao personagem João Urúgem cuja “acusação infundada contra [ele o levou] a se excluir do convívio, roubando-lhe os atributos humanos, amargurando-o e inviabilizando suas possibilidades de reinserção naquela comunidade” (LIMA, D., 2001, p. 110).

O senhor do Vilamão, miúdo mansinho de tão caduco, o pai dêle tinha sido o maior de todos os fazendeiros, no rumo de Paracatú. Um faraó de homem, dono de quinhentos escravos, fazenda de tôda gala. Ainda êle mesmo, o senhor do Vilamão, persistia rico no que herdou, também com fazendão, quantidade de vaqueiros, enxadeiros, malados e meeiros, e assistia numa casa enorme, com capela por dentro — mas espaçosa, possuindo nobre altar, com douração, com os ornatos todos — onde cabiam bancos de jacarandá, de recosto, e a gente admirava a cruz e os instrumentos do martírio, repintados, em amarelo e azul, no forro branco do teto. Lá, naquela fazenda Atrás-dos-Morros, se servia vinho comercial, bebidas de sala; mesmo em dias sem festa se comiam eram iguanas. Só as riquezas que guardavam em arca de roupa! O senhor do Vilamão ainda vestia camisas de holanda, que prendia com botão de brilhante, e aplicava os punhos, duros de goma. [...] Trabalhar, até alcançar a firmeza de uns assim, de quem o nome vale. O senhor do Vilamão. Trisavô, tataravô dêle, tinham desbrenhado os territórios, seus homens de arcabuz sustentando de guerrear o bugre, luta má, nas beiras de campo — frechechêu e tiroteio (ROSA, 1956a, v.1, p. 174-183).

Ao contrário da visão de Manuelzão a respeito da figura humana do senhor do Vilamão, Camilo louva o que o capataz ergueu na Samarra, o que ele é, um vaqueiro enfrentando a fauna e a flora selvagem da paisagem sertaneja, designado a fazer daquela região entre o Rio e a Serra-dos-Gerais uma fazenda respeitável. Assim, o velho agregado transfigura esse mundo de trabalho do sertanejo num mundo heroico para os ouvintes e, em particular, para o anfitrião da festa Manuelzão, servindo como um elogio-louvação, ou melhor, uma estória-louvação a narrativa contada por Camilo.

Manuelzão ansiava pela companhia dos fidalgos e imitá-los era a sua intenção, no entanto, a figura miserável de Camilo se destacava pelo caráter de nobreza que carregava e isso o intrigava bastante: “Como era que tanta composição de respeito agüentava resistir em miséria tanta, num triste desvalido? De sombra, se vislumbrava que a Joana, sua parte, dêle Velho Camilo não fazia pouco-caso” (ROSA, 1956a, v.1, p. 202); além disso, “velho Camilo era ali, entre todos, o que sembrava ter mais fineza e cortesia, de homem constituído, bem governado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 215), cujo porte era de altivez, não de fidalguia, mas o de segurança, autoridade de vivência, quando se fazia prudente perante a descortês alheia:

O velho Camilo depunha a lata d’água e o caneco, para as mulheres. Para a Joana Xaviel — com olhas e queres. De avistar um noivo, de braço com sua noiva, nas alvuras — dos que tinham acabado de se casar — o Promitivo

perguntava: — “Seo Camilo, o senhor também não se casa?” — “Já passei do rumo...” Assim respondia. Ao que podia ter respondido torto, repontado. Não o fazia, nunca; falava amansando as palavras. Mas tinha o queixo longe do umbigo (ROSA, 1956a, v.1, p. 201-202).

Segundo Sandra Vasconcelos (1997, p. 101): “O tempo mítico intervém no tempo profano e histórico de forma efêmera e fragmentária, ao passo que a visão reveladora que o mito poderia propiciar, antes gozo coletivo, só é possível a Manuelzão desfrutar”. De acordo com Elizabeth Mendonça, antes da estória-louvação, o velho Manuelzão se apresentava como um “ser em conflito entre ter e não ter bens materiais; por desejar o que é dos outros, tanto afetivamente quanto economicamente, sente-se miserável e perdido, jogando fora, com isso, a experiência de vida de um homem com 60 anos” (MENDONÇA, 2013, p. 169). A leitura feita pela pesquisadora norteia-nos a pensar numa aproximação constante de Camilo se dava não por cobrar culpas ou reclamar a separação violenta da sua amada, na verdade, a intenção desse velho era oportunizar à personagem central de enxergar muito além de sua “consciência angustiada” (MENDONÇA, 2013, p. 169), encontrando uma resposta para as suas dúvidas, resposta essa escondida nele; uma nostalgia ofuscada para os ouvintes do relato como ao público leitor de “Uma estória de amor”.

O texto de Sandra Vasconcelos se intercala com o estudo de Elizabeth Mendonça quando propõe a análise da personagem da narrativa contada por Camilo dentro da estória, do acontecimento de outra: a Festa de Manuelzão, de onde surgem novas personagens sem denominação pela boca do velho contador. Tal mistério do “nome do Vaqueiro Menino pode ressaltar o tempo fabular presente na narrativa” (MENDONÇA, 2013, p. 171):

No princípio do mundo, acendia um tempo em que o homem teve de brigar com todos os outros bichos, para merecer de receber, primeiro, o que era — o espírito primeiro. Cantiga que devia de ser simples, mas para os pássaros, as árvores, as terras, as águas. Se não fôsse a vez do Velho Camilo, poucos podiam perceber o contado (ROSA, 1956a, v.1, p. 242).

O nome do corajoso e misterioso vaqueiro é revelado ao final da estória contada por Camilo: “Meu nome hei: Seunavino... (ROSA, 1956a, v.1, p. 244)”. Acerca disso, Ana Maria Machado se prende à ideia de desejo do capataz pela nora, que não sucumbe ao sentimento erótico por ela, tendo em vista esse nome falar diretamente ao coração de Manuelzão, porque o liga ao papel de construtor, fundador da nave da primeira igreja da Samarra, além de herdeiro da nave (a arca de Noé). É para ele a mensagem transmitida pela boca do octogenário sertanejo, funcionando como um conselho que orienta a dúvida nessa estória de amor tentadora e proibida (Manuelzão e Leonísia). Devido uma nova arrumação em “suas letras, o Nome SEUNAVINO

fala a esse novo patriarca fundador e lhe aponta o caminho a seguir: *Suavim, Noé*. E, suavemente, Manuelzão sai de cena e parte com sua boiada, deixando a nora na Samarra” (MACHADO, 2013, p. 138, grifo do autor). E para a estudiosa rosiana Julia Santos (1971, p. 125) afirma que ao ser revelado o nome não se *chega à chave do mistério*:

Ao contrário de elucidá-lo, o nome só vem projetá-lo em maior profundidade. A forma SEUNAVINO não é mais que uma ressonância do seu “noa” MENINO. Não leva a nenhuma explicação, é uma rima; e como tal, escapa para o plano do musical — um feixe de sons irrelacionáveis, a não ser com aquilo que, no ser do personagem, foge à explicação lógica para o plano fantástico. O nome não se atém a nenhuma característica física ou de ação do vaqueiro. É — sem transcender nenhum limite — o de dentro e o de fora do personagem: inexplicável como não se explica o seu gesto, e parentesco com o sobrenatural.

Já para Elizabeth Mendonça, em *Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto*, a personagem central de “Uma estória de amor” “substituiu o erotismo pelo paternalismo, uma vez que parece estar ligado a uma religiosidade cristã” (MENDONÇA, 2013, p. 172). Sendo assim, assegura que “é só a partir [do final da estória] que Manuelzão pode constituir-se como sujeito de um discurso verbal” (MENDONÇA, 2013, p. 173): “A boiada vai sair. Somos que vamos” e “— A boiada vai sair!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 245).

Nesse sentido, a narrativa proferida por Camilo dentro da narrativa, a “Festa de Manuelzão”⁹³, desempenha papel iluminador, ajudando o velho vaqueiro a se enxergar como pai e homem, abandonando a perspectiva do olhar do outro e passa a valorizar a dele. Ademais, Manuelzão “restaura o poder do velho ao solicitar-lhe que ensine” ao favorecer a contação do agregado (MENDONÇA, 2013, p. 172), portanto, ocorre a restituição social do velho Camilo. Tal atitude do administrador evidencia o quão pode ser danoso para anulação da voz do velho, desacelerando ou obstruindo de tal maneira a transmissão de tradições. Trago as palavras de Ecléa Bosi (1994, p. 77) sobre esta questão: “A sociedade rejeita o velho, não oferece nenhuma sobrevivência à sua obra”. Por isso, a ensaísta considerou importante relembrar uma lenda dos nativos de Bali (é uma ilha e província da Indonésia) para fins de exemplificação:

⁹³ “A festa, gesto coletivo em que cada participante é ao mesmo tempo ator e expectador, é não é só elemento que enfaixa e organiza todos os acontecimentos [da estória] mas também privilegiado que arranca da destruição da morte o tempo da experiência. Longe de comemorar uma memória imediata, a festa assinala um momento acima do tempo e da crise, possibilitando o resgate do irredimido e do irrealizado. Seu caráter inclusivo tem a propriedade de fazê-la abarcar o todo, transformando-a numa fala coletiva polifonizada. Instante de absoluta concentração do tempo, a festa pode restaurar as fontes da vida que secaram da mesma forma que as águas do riacho seco da Samarra são restauradas na narrativa do velho Camilo” (VASCONCELOS, 1997, p. 13).

Uma lenda balinesa que fala de um lugar longínquo, nas montanhas, onde outrora se sacrificavam os velhos. Com o tempo, não restou nenhum avô que contasse as tradições para os netos. A lembrança das tradições se perdeu. Um dia quiseram construir um salão de paredes de troncos para a sede do Conselho. Diante dos troncos abatidos e já desganhados os construtores viam-se perplexos. Quem diria onde estava a base para ser enterrada e o alto que serviria de apoio para o teto? Nenhum deles poderia responder: há muitos anos não se levantavam construções de grande porte, e eles tinham perdido a experiência. Um velho, que havia sido escondido pelo neto, aparece e ensina a comunidade a distinguir a base e o cimo dos troncos. Nunca mais um velho foi sacrificado (BOSI, 1994, p. 76-77).

Em *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* (2010), Luciana Ferraz realiza um estudo dos traços da constituição do sujeito em seus desejos e processos identificatórios das personagens Manuelzão e Miguilim, à luz de alguns referenciais teóricos da Psicanálise (como os de Lacan e Freud), bem como dos textos sobre a escrita literária de Guimarães Rosa. Neste trabalho, sobretudo, em “Leituras de Manuelzão: o envelhecer” (capítulo 4), é discutido o profundo dilaceramento psíquico de Manuelzão que se conscientiza de sua condição e da impossibilidade de escapar ao círculo que move suas ações no mundo concomitantemente. Dessa forma, “as pulsões de vida e de morte transparecem e configuram não só o sujeito, mas o movimento mesmo da trama da novela: o jogo entre o prazer de desfrutar a festa e viver uma ‘estória de amor’, de um lado, e a lei do trabalho e da moral de outro” (FERRAZ, 2010, p. 109).

A escrita de Paulo Rónai (2020), Maria Leonel e Edna Nascimento (2018), Elizabeth Mendonça (2013) e Luciana Ferraz (2010, p. 109) coadunam com a ideia de que o núcleo familiar do vaqueiro Manuelzão é caracterizado como sendo restrito. Além do velho ser capataz de Federico Freyre, ele se apresenta como um ser em estado de migração constante, tendo por companhia o sentimento de estranheza e a sensação de culpa pela presença de um erro ou da iminência de uma ruindade acontecer. Talvez, por isso, trazia um “viver sem pique nem pouso — fazendo outros sertões, comboiando boiadas, produzindo retiros provisórios, onde por pouquinho prazo se demorava — sabendo as poeiras do mundo, como se navega” (ROSA, 1956a, v.1, p. 145).

Sendo assim, as três personagens: Miguilim (criança), Riobaldo (adulto, ainda jagunço) e Manuelzão (velho) comungam de uma estranheza no existir, da culpa de um erro e de terem de enfrentar seu maior algoz: o medo, sob diferentes aspectos (o pavor de não ser aceito, a decisão do certo ou errado, o dizer adeus). Leiamos alguns momentos que vão ao encontro de tais pensamentos das personagens:

Todos os dias que depois vieram, eram tempo de doer. Miguilim tinha sido arrancado de uma porção de coisas, e estava no mesmo lugar. Quando chegava o poder de chorar, era até bom [...]. Mas, no mais das horas, êle estava cansado. Cansado e como que assustado. Sufocado. Êle não era êle mesmo. Diante dêle, as pessoas, as coisas, perdiam o peso de ser. Os lugares, o Mutúm — se esvaziavam, numa ligeireza, vagarosos. E Miguilim mesmo se achava diferente de todos. Ao vago, dava a mesma idéia de uma vez, em que, muito pequeno, tinha dormido de dia, fora de seu costume — quando acordou, sentiu o existir do mundo em hora estranha, e perguntou assustado: — “Uai, Mãe, hoje já é amanhã?!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 107).

Feito meninos. Disso eu fiz um pensamento: que eu era muito diverso dêles todos [...]. Então, eu não era jagunço completo, estava ali no meio executando um êrro. Tudo receei. Êles não pensavam. Zé Bebelo, êsse raciocinava o tempo inteiro, mas na regra do prático (ROSA, 1956b, p. 353).

A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... (ROSA, 1956a, v.1, p. 227).

A festa acontece num tempo sem tempo, ou seja, indeterminado “IA HAVER A FESTA” (ROSA, 1956, v.1, p. 139) por um narrador onisciente que nos conta a estória pelo olhar das personagens, ao mesmo tempo, onipresente quando intercala na sua narrativa a expressão “a gente” (repetido mais de 70 vezes no texto em questão), como interpelando-nos e discutindo conosco as ações dos envolvidos na festa em Samarra. Luciana Ferraz destaca que o tempo é marcado por uma subjetivação, expresso em reminiscências, pensamentos, desejos de Manuelzão, somando-se ao tempo cronológico de duração da festa: três dias, no qual o velho vaqueiro reavalia a sua vida, em “Uma estória de amor”.

Por sua vez, isso acontece num espaço brasileiro interiorano, no qual o animal, o boi é, com certeza, “o traço distintivo, principal via de acesso para adentrar na visão desses homens. É com este animal que se trava não só o trabalho diário, mas o enfrentamento das forças da natureza: a maior façanha para o homem sertanejo é encarar o touro bravo” (FERRAZ, 2010, p. 113). Como bem trata Guimarães Rosa em *Ave, palavra*, no texto “Pé-duro, chapéu-de-couro”, dessa fusão homem e natureza, de homem e animal, de corpo a corpo fundidos, de cavalo e cavaleiro: “De um só couro são as rédeas, os homens, as bardas, as roupas e os animais — como num epigrama” (ROSA, 2009, p. 157).

Sandra Vasconcelos (1998), uma das referências no texto de Ferraz, aproxima o comportamento dos convivas ao comportamento de uma boiada, até na maneira de compreender e de se relacionar com as mulheres. Samarra é um exemplo de que a língua e as formas típicas da cultura pecuária estão intrínsecas à estrutura psíquica do homem e da mulher sertaneja. Essa intimidade entre homens e bois, em que não há homem e boi, mas sim a junção homem-boi, é

descrita pelo narrador quando, naquele local, pobre e novo, cercado por grandes macacos, o cheiro dos bois corrige “o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 139); isto é: “O embate homens/bois figurativiza um dos pilares da problemática humana estudada pela psicanálise: na eterna luta do homem ‘contra’ seus impulsos, o boi poderia representar o que há de inato, instintivo no humano” (FERRAZ, 2010, p. 114):

Ali e no pátio, onde os homens e animais formavam convivência [...] (ROSA, 1956a, v.1, p. 145).

Estavam de bem, só que, em qualquer novidade, nesta vida, se carece de esperar o costume, para o homem e para o boi (ROSA, 1956a, v.1, p. 147).

Apartavam-se em grupos. Mas se reconheciam, se aceitando sem estranhice, feito diversos gados, quando encurralados de repente juntos (ROSA, 1956a, v.1, p. 154).

[...] tudo trabalho empatoso, a gente era sofrendo e tendo de aturar, que nem um boi, daqueles tangidos no acerto escravo de todos, sem soberania de sossego (ROSA, 1956a, v.1, p. 160).

Pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aqui, você-ali, maria-hoje-em-dia — eram gado sem marca, como as gariobas, sem dono, do cerrado (ROSA, 1956a, v.1, p. 179).

O povo trançando, feito gado em pastos novos (ROSA, 1956a, v.1, p. 198).

O velho Manuelzão se mostra incomodado com a participação, com a maneira das mulheres na preparação da missa e dos demais eventos consagrando à nossa Senhora do Perpétuo Socorro (nome da capelinha projetada por ele). Era um universo feminino adverso ao que o capataz estava acostumado a guiar e a comandar. Luciana Ferraz nos direciona à chegada dessas mulheres que passava a impressão de o colocarem de lado nos preparativos ao tomarem conta de tudo. Até mesmo a falta de uma pia de água benta chamava à atenção dele, como se fosse um excomungado.

Manuelzão se fechava em silêncio como em protesto àquelas mulheres “surgidas quase de repente de toda parte, muitas êle nem conhecia. Mau acordo com que elas se juntavam, semelhavam um batalhão de mutirão” (ROSA, 1956a, v.1, p. 140). No entanto, enquanto Manuelzão e seus homens construíam a capelinha (roçar, torar a madeira, carrear, fincar os esteios, levantar os oitões), ele obedecia à “voz de comando de mil bois” (ROSA, 1956a, v.1, p. 140), pois, as mulheres pertenciam ao bando delas, assim julgava o velho vaqueiro. Além disso, ele desconfiava mesmo dos objetos trazidos pelos devotos como ofertas à santa, pois os romeiros acreditavam ser de Deus, por exemplo, ovos de gavião, orquídeas, balaios, pedras, um bacamarte, uma concha do mar, um jarro de estanho secular, cartas de baralho, um patacão de moeda antiga, cristais de quartzo, uma mortalha de homem, um boné de oficial e até um frango-d’água, entre os elementos que foram leiloados para a compra do sino que faltava para a composição da capela.

O fato é que se instaura um clima que perturba Manuelzão, o qual pontuado apropriadamente por Luciana Ferraz, com base em Antonio Candido (1964), quando afirma que isso faz parte de muitos ritos de passagem, como fosse um advento de transformação a receber vários nomes. No caso do capataz da Samarra é a festa⁹⁴, para quem o trabalho é imperativo, temos uma personagem que se vê como estranha na presença de um não saber que a move e a retira do seu normal: “Essas coisas ocorrem nuns escuros, é custoso de saber se a gente deve se aprovar ou confessar um arrependimento” (ROSA, 1956a, v.1, p. 147). Mediante o desejo em curso pela nora, sentimento inconfesso, com a finalidade de ocupar o lugar vazio pela ausência da mãe morta, além das ofertas dos fiéis e da movimentação das mulheres que não o veem, “provocam uma ferida narcísica [em Manuelzão], pois a chegada [deles] o faz perder a posição de ‘objeto de desejo’ [de líder] que seu aparente poder lhe conferia” (FERRAZ, 2010, p. 124).

Luciana Ferraz defende o episódio do sumiço do riacho como sendo a representação do destino do velho vaqueiro, sem considerar que este seja o fim, o caminho para a morte próxima, ao fazer uma associação ao episódio de ressurreição de Jesus Cristo, discutido na Bíblia. Ou seja, “a noção de morte que parecia ir se configurando dá espaço para a vida, para o recomeço” (FERRAZ, 2010, p. 126): “Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e êle se fora. Desconfiava da morte. [...]. A festa ia se acabar, êle ia ir com a boiada — sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmagnava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 187). O córrego deixa marca, como um traço no qual vira um “útero acolhedor” (FERRAZ, 2010, p. 127) para ovos de aves, embriões e filhotes que serviam de alimento para algum carnívoro. “O rio seco, que agora serve de útero aos filhotes, figura um período de latência que, depois do ritual da festa, de algum modo frutificará [...], a memória se mantém e metaforiza a esperança da fluência do fio d’água” (FERRAZ, 2010, p. 127).

Construindo assim uma relação casa-riacho-seco, acrescido da mãe-enterrada com a imagem espelhada de Leonísia, mulher jovem e fértil tal qual uma fonte de água, jorrando intermitente. “Se Leonísia configura a nostalgia e o desejo da mãe perdida, ao mesmo tempo em que ódio e rivalidade com Adelço, Joana parece representar o feminino sedutor com o terrível lado castrador. É um elemento de sedução e de violação da ordem: portadora da fala e

⁹⁴ Em “A esfera do sentido”, Sandra Vasconcelos (1997, p. 101) afirma: “A festa na Samarra se reveste de um sentido ritual, pois ela marca de forma inelutável um momento crucial na vida do vaqueiro que, graças à recitação do mito pelo velho contador de histórias, descobre definitivamente quem é e compreende qual é o destino que tem a cumprir. [...] Manuelzão toma a decisão de partir, apesar do medo da morte. Sua partida, no final, se constitui numa rendição à passagem inexorável do tempo. Insuflado pelo que ainda lhe resta de vigor, retemperado em suas forças, Manuelzão renuncia a seu desejo por Leonísia e, apaziguado, prepara-se para enfrentar o desafio do desconhecido”.

do falo” (FERRAZ, 2010, p. 137). Separado pela parede da cozinha, Manuelzão em seu leito é privado da visão, apenas fica na posição de escuta, mesmo assim não deixa de ficar enfeitiçado. Joana Xaviel “encena o mistério da sexualidade ao mesmo tempo em que dá voz às aflições do anfitrião, marcas do recalçado, que está em busca de si mesmo” (FERRAZ, 2010, p. 137).

Para Sigmund Freud (apud FERRAZ, 2010), não há a representação da morte no inconsciente humano, por isso, o sujeito se crê imortal e o desejo à vida permanece em efervescência. Nesse sentido, Luciana Ferraz discorda da leitura de Deise Lima quando declara a presença das exclamações em “Chega o dia declarar!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 245) e “A boiada vai sair!” (ROSA, 1956, p. 245) indicam a euforia e apontam para um caminho futuro, de continuidade e não de fim. Distante da autora de *Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa* que expôs: “Manuelzão personifica tanto a sabedoria típica da velhice (ao olhar retrospectivamente sua existência) quanto o caráter vão desta sabedoria, uma vez que refletir sobre sua história pessoal apenas lhe permite inscrever-se mais conscientemente no contingente de deserdados” (LIMA, D., 2001, p. 41). O velho capataz permanece incapaz de modificar a sua condição de explorado e a vir a tornar um fazendeiro.

Durante a festa, a identificação e a negação do Camilo e do pai fazem Manuelzão tomar ciência de sua exploração e a questionar a sua crença de que o trabalho é a fonte de riqueza e bem-estar para o sujeito que se dedica fielmente à rotina impreterivelmente. Ele passa a se atentar para as possíveis frustrações decorrentes de coordenadas históricas e econômico-sociais que dificultam o crescimento e a ascensão das pessoas. O velho capataz se conscientiza dessa adversidade, mas acredita firmemente que os netos irão ter um melhor proveito, com estudo garantido, em decorrência dos bens conquistados pelo avô durante os anos de lida de Manuelzão nas fazendas aboiando gado selvagem.

Segundo Luciana Ferraz (2010, p. 142), “Camilo, como ele, semelhava um errante quase morto, diante da vida dura do trabalho que levaram e era uma pessoa separada, distante das demais”, além de desfrutar de uma liberdade pessoal, não se preocupando com a opinião do outro acerca de sua opção de vida e de amor; ao passo que em Manuelzão, os desejos, as vontades e as ações estão em latência, ganham vida consciencial assim que o vaqueiro enxergar o seu rosto no outro — “O *outro* descobriu o ser de seu rosto, mesmo no meio-escuro” (ROSA, 1956a, v.1, p. 221, grifo meu) — e durante a narração do velho contador se chega ao êxtase. Antes do encerramento da discussão em torno da recepção crítica da estória do velho agregado, considero essencial a passagem abaixo, na qual o cantador e contador de estórias Chico Brãaboz interpela Camilo, parecendo já antecipar o desfecho de Manuelzão na trama:

Chico Bràabóz, quando ia tomando, carecia de se apresentar, de ciente, em qualquer conversa. Especulava: — “Seo Camilo, escute, o Manuelzão aqui está indagando umas coisas, êle quer negociar com a vida. O senhor me responda, o senhor que já viveu o de *outros* e o seu: quais são as horas melhores?” Velho Camilo respondia, com seo sério, suas palavras de teor: — De verdade. Horas melhores, quando acho o que comer, e o que vestir. Horas piores, quando acho alguma malquerença, que não posso atalhar...” Assim respondido (ROSA, 1956a, v.1, p. 215, grifo meu).

Nesse momento, Camilo ocupa o lugar simbólico de pai de Manuelzão ao assumir “o papel do ‘Outro’ [segundo a] psicanálise. Disso pode [ser desencadeado] não só a atração, mas também o receio [dele] ser ‘descoberto’ por ele [...]” (FERRAZ, 2010, p. 144). Dessa maneira, só poderia aparecer entre momentos de sombra e luz, velamento e desvelamento, isto significa que se Camilo “é o outro que desenha o rosto no espelho, ele também ilumina, como fará com suas estórias” (FERRAZ, 2010, p. 144). Em relação a isso, o narrador da novela arremeta-nos com esta passagem: “Com facho, tocha, rôlo de cêra acêso, e espertem essas fogueiras — seo Camilo é contador!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 230).

No teatro das palavras, a ligação entre a “Décima do Boi e do Cavalo” e a trajetória do capataz da Samara, bem como a do vaqueiro Menino, significa que se modifica ao longo do caminho da estória; sugerindo a luta das forças pulsionais do homem perante a força da natureza. O Boi, o Cavalo, o velho Manuelzão e o vaqueiro Menino avançam para o encontro “de seu desejo, fazem uso de ‘cavalos encantados’ [...] e não aceitam o que ‘vem de fora’, a ‘regra’ da comunidade (a filha do rei para Menino, a constituição de família para Manuelzão) [...] a possibilidade [dele] mesmo narrar sua estória” (FERRAZ, 2010, p. 148). Derrubando estruturas antigas e abrindo novos caminhos narrativos. Luciana Ferraz conclui:

A “falta” que é constitutiva de todos, segundo Lacan, na esteira do pensamento de [Freud], e que é “mostrada” com chegada das mulheres na preparação da festa, de certa forma se “reconstrói” em novo tecido diante do narrar. Diversos paralelismos podem ser observados: no *Romanço*, o fazendeiro rico, como ele, não tem pai [...]; o Cavalo encantado conhece o caminho e dirige Menino, assim como é encantada a narrativa de Camilo; o Cavalo é o meio pelo qual Menino encontra o que procura; a narrativa de Camilo é o meio pelo qual Manuelzão se encontra (FERRAZ, 2010, p. 150).

Manuelzão se identifica como personagem das narrativas do velho Camilo ao se inserir em sentimentos de pertença e de referência. Conforme vão se dando os acontecimentos, Manuelzão não se acha mais distante na procissão, nem mais de fora como na estória contada por Joana Xaviel, já que “o princípio do desmancho e a recriação informa a dinâmica da narrativa” (VASCONCELOS, 1997, p. 23). O olhar de longe e de perto, tanto do narrador quanto do protagonista, apartam e desapartam e tomam de sobressalto, além do personagem, o

leitor quando enxerga o desnudamento da interioridade do velho administrador da fazenda na Samarra, “com suas vontades e motivações inconfessáveis, reprimidas mas latentes” (VASCONCELOS, 1997, p. 23).

A personagem central se diferencia de “muitos processos de envelhecimento, a ferida e carência narcísicas de Manuelzão [...] vão ‘cicatrizando’ à medida que as estórias lhe permitem articular as pulsões e realinhar a castração simbólica” (FERRAZ, 2010, p. 152). A autora de *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* reforça o discurso de que diante das dores do pé o capataz é obrigado a perceber os limites de seu corpo.

Tal fato pode tê-lo sensibilizado para outras questões — por exemplo, sua insignificância pessoal diante do fluxo da vida, desestabilizando sua onipotência, figuritizada por sua posição ‘de cima do cavalo’ no início da festa — talvez fazendo nascer uma abertura de comunhão com as narrativas. Em termos psicanalíticos [...], depois do esvaziamento libidinal dos investimentos objetivos de cunho mais narcísico (a ligação com a mãe, por exemplo), ocorreu um reencaminhamento sublimatório: as forças pulsionais parecem livres para se realocar em direção ao coletivo e à natureza, e para elaborarem de modo mais sereno a aproximação da velhice (FERRAZ, 2010, p. 150).

Cumprido esclarecer que tanto Luciana Ferraz quanto Elizabeth Mendonça adentraram no estudo edípico abalizadas em Sandra Vasconcelos (1997, p. 86): “O drama de Manuelzão apresenta ainda que de forma oblíqua, ressonâncias do mito de Édipo. Não é acidental que ele apareça ao longo de todo o texto com o ferimento no pé”. Assim, Ferraz se encaminha para o argumento de “associação entre a intuição da existência de um erro e o sentimento da culpa, reeditando, com outras roupagens, a vivência de Édipo, uma vez que Leonísia está colocada no lugar de mãe e o seu amor é interdito. Os ecos do mito, cujo nome significa ‘pé inchado’” (FERRAZ, 2010, p. 154) aparecem mencionados várias vezes no texto, como nesta passagem: “Leonísia prestava gentil a caridade — mesmo com tantos cansaços do dia, ela por suas boas, mãos tinha botado água na bacia, tratou do machucado no pé dele Manuelzão, sem o desdém” (ROSA, 1956a, v.1, p. 169).

Haja vista que Mendonça, em sua dissertação, fala-nos além da ideia de morte, de fraqueza interior e da aproximação subversiva com esse mito aparece no velho capataz a negativa “de sua identidade como homem sedentário e dono de riquezas, mas empregado que a todo o momento deve estar sujeito às durezas da vida nômade pelo sertão conduzindo boiadas de outro” (MENDONÇA, 2013, p. 164).

Cabe reiterar que esta subseção, nomeada de “Uma estória de amor” no tear da recepção crítica”, teve como ponto de partida referências de quatro trabalhos com perspectivas recepcionais que melhor se adequavam para a apreciação da novela “Uma estória de amor

(Festa de Manuelzão)”. Para tanto, continuei sustentada na crítica Estilística de Paulo Rónai: “Rondando os segredos de Guimarães Rosa” e “O conto de Guimarães Rosa”, do livro *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa* por Paulo Rónai (2020), seu maior decifrador de sua escrita. Também, prossegui com as letras de Maria Leonel e Edna Nascimento que se centram na crítica literária Arquetípica: “O espelho da velhice em *Corpo de baile*” (2018), do livro *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e Grande sertão: veredas. Sob o prisma da Literatura Comparada*, Elizabeth Mendonça, na dissertação de mestrado: *Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto* (2013), e a tese de Luciana Ferraz: *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* (2010), articulam aspectos da psicanálise à análise estilística da narrativa rosiana. Acentuo que dentre os 57 títulos de trabalhos da fortuna crítica de João Guimarães Rosa, voltados para o texto “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)”, constam apenas 2 com a temática da velhice (já citados acima) no banco bibliográfico da USP atualmente.

Quando aborda a categoriza social de Camilo e de Manuelzão, Paulo Rónai faz uma insinuação do tema da velhice dos sertanejos, sem força econômica e histórica para ascender na sociedade, os quais são influenciados por um folclore popular amenizador da situação marginal da qual se encontram. As mulheres, homens, crianças, jovens e velhos têm intrínsecas as melodias com traços estéticos essencialmente sintonizados ao sentimento de solidão e mistério do sertão. O estilo de arguição de Rónai mostrou-me algumas considerações antropológicas e sociológicas da velhice sertaneja em que a alteridade e a experiência são válidas para adentrar e viver num ambiente em que impera o mando da natureza sobre o vaqueiro. Quem dominar o boi bravo, consegue ter acesso às belas bondades.

Com base nos textos críticos à época da publicação da obra *Corpo de baile* e também do seu relançamento em três volumes (a subdivisão dos sete textos), referido aqui, Maria Leonel e Edna Nascimento aplicam à sua escrita que a festa de Manuelzão só acontece de fato durante a narração do “Romanço do Boi Bonito”, pela qual Camilo ilustra, poeticamente, a relação de sedução entre o boi bravo e o vaqueiro que persegue esse animal a fim de capturá-lo. No que tange à festa, continua sob a gerência Manuelzão, quando ele decide, então, acompanhar a boiada, mesmo com os crespos da velhice que começam a se apresentar, não mais com ideia de renúncia à vida no sertão. Diferente da argumentação dessas autoras, Manuelzão não abdicou pelo sentimento à nora, antes de partir para Santa-Lua, o velho administrador faz as pazes com Adelço e Leonísia, abençoando o casal. A festa para Manuelzão provocou nele a ideia de possuir desejo sexual, emoções, que embora fosse honrado e trabalhador não tinha conhecido

e/ou conquistado um amor de uma mulher que apresentasse um aconchego firme como o de sua mãe Dona Quilina, e a consciência do senso da injustiça socioeconômica que estava inserido.

Guimarães Rosa já exercitava as transfigurações das imagens do sertão, as vivências dos vaqueiros e a descrições de animais, a exemplo da obra *Magma* (cf. seção 2), sendo que anterior à sua escrita, teve papel muito “importante o historiador potiguar Luís Câmara Cascudo, que fez extenso levantamento da arte popular nordestina. Em outra linha de trabalho, Euclides da Cunha espelhou, também, esse universo ao relatar a Guerra de Canudos no romance *Os sertões*” (DIEGUEZ, 2008, p. 49). Por exemplo, em *Ave, palavra*, “o escritor sacrificou, sem pestanejar, a regra que manda ser econômico no uso de adjetivos” — conforme Flávio Dieguez (2008, p. 49) — para falar do boi, do povo do boi e dos animais vistos em parques públicos do Brasil e da Europa em cinco capítulos nomeados de “Zoo” com subtítulos: *Whipsnade Park, Londres; Rio, Quinta da Boa Vista; Hagenbecks Tierpark, Hamburgo-Stellingen; Jardin des Plantes; Parc Zoologique du Bois de Vincennes*, respectivamente.

“É no pórtico do zoológico de Hamburgo que [Guimarães Rosa] resume a essência daquilo que, de certa forma, procurou retratar em toda a sua obra, ao poetizar a relação do homem com o meio natural” (BORYSON, 2008, p. 46): “Amar os animais é aprendizado de humanidade” (ROSA, 2009, p. 140); no momento seguinte, em *Ave, palavra*, Guimarães Rosa menciona os nomes de José de Alencar e de Euclides da Cunha, em “Pé-duro, chapéu-de-couro”, como sendo seus principais influenciadores na literatura:

Assim a apanhou Alencar — a figura afirmativa do boieiro sertanejo — passando-a na arte como avatar romântico, daí tomado, bem ou mal, por outros, à maneira regional ou realista, mais indesejado da sugestão são de epopeia, porquanto sua presença — esportiva, equestre, viril, virtualmente marcial — influi esse tom maior romanceável, aqui como nos países de perto, de vulto pecuário análogo, valendo ver em exemplos, tais o “rodeo” e a “vaqueria general” no Doña Bárbara [...] Todavia, foi Euclides quem tirou à luz o vaqueiro, em primeiro plano e como o essencial do quadro — não mais mero paisagístico, mas ecológico — onde ele exerce a sua existência e pelas próprias dimensões funcionais sobressai. Em *Os sertões*, o mestiço limpo adestrado na guarda dos bovinos assomou, inteiro, e ocupou em relevo o centro do livro, como se de sua superfície, já estatuado, dissesse de se desprender. E as páginas, essas, rodaram voz, ensinando-nos o vaqueiro, sua estampa intensa, seu código e currículo, sua humanidade, sua história rude (ROSA, 2009, p. 153).

Elizabeth Mendonça e Luciana Ferraz realizaram um estudo voltado para a velhice do sertanejo Manuelzão, inspiradas nessa dinâmica poética de bois e vacas e sua relação com as pessoas transcritas em versos. Em seus trabalhos, demonstraram que “o herói em conflito, o sexagenário angustiado, foi ajudado por outro velho, Camilo” (MENDONÇA, 2013, p. 164).

Sendo assim, Guimarães Rosa afirma que podemos descobrir o belo na natureza e se harmonizar com ela, respeitando as suas transformações e as nossas também. Entretanto, não busco afirmação de que os acontecimentos da natureza são bons ou ruins para as pessoas, ao contrário, a “*Natureza não tem intenções; não tem objetivos; não tem propósitos*. As únicas criaturas neste universo que podem estabelecer objetivos, que podem criar e dar sentido, são os próprios seres humanos” (ELIAS, 2001, p. 91-92, grifo meu).

Então, a maneira como Manuelzão se dá conta do seu próprio envelhecimento por meio da sensação de perda, dor intensa no peito, pés, cabeça e fraquezas incomuns, acabam por deixá-lo em desarmonia consigo e com os outros, com medo da diminuição de sua força potencial, aumento de dependência dos outros, além do arrefecimento da admiração pelo senhor de Vilamão devido às posturas estranhas adotadas por este durante a festa e até pelo fazendeiro Frederico Freyre, confluindo, assim, a premissa de ser insuportável para muitos imaginar que lhes compete a responsabilidade total de decisão dos rumos que a humanidade deve seguir, bem como dos planos e das ações que dão significado para as pessoas. “O que esperam é um sentido predeterminado vindo de fora; o que é possível é um sentido criado por elas mesmas e, em última análise, pelos homens em conjunto, que dê direção às suas vidas” (ELIAS, 2001, p. 92)⁹⁵.

Desse modo, as narrativas presentes na novela em questão “parecem funcionar como possibilidades de recuperação do fluxo do riacho via palavra” (FERRAZ, 2010, p. 154-155), pela qual Manuelzão se vê como um contador de histórias, certamente, um tecedor de enredos, ideias, pensamentos e de ações que estarão em trabalho constante, pois, quando uma história estiver próxima do seu encerramento, outra já se estará sendo tecida pelo tear: a vida.

Ao seguirmos com a boiada também cujo percurso nos direciona (enquanto leitores) ao círculo histórico-discursivo, quer dizer, quando interpretamos, estamos articulando, “discursivamente o que compreendemos, e o que compreendemos, neste momento, compreendemo-lo temporalmente, mas tanto prospectiva quanto retrospectivamente, à luz do passado, que permanece em certa medida no presente, e do futuro que naquele se projeta” (NUNES, 1999, p. 80-81). É no coletivo que a leitura se complementa e a resposta ao que se busca possui um *continuum* ininterrupto, de forma que as narrativas funcionam como saída

⁹⁵ Norbert Elias expõe um debate sobre o amadurecimento da humanidade quanto ao sentido de aprendizado e a capacidade de lidar e/ou atuar na natureza: “Certamente, a exploração humana da natureza também implica grandes ameaças. Processos naturais extra-humanos são incapazes de aprendizado. A própria sociedade humana é um estágio no desenvolvimento da natureza. Mas distingue-se de todos os estágios anteriores pelo fato de que os seres humanos podem mudar seu comportamento e sentimentos como resultado de experiências comuns e pessoais, isto é, de processos de aprendizado, numa medida muito maior, e de maneira diferente, que as outras criaturas. Essa capacidade de mudar pode ser de valor extraordinário para os homens” (ELIAS, 2001, p. 92).

possível e mais viável para a condição humana em que a mente está sempre criando, imaginando (cf. seção 3.4.1).

Por último, as leituras de Ferraz (2010), Mendonça (2013), Leonel; Nascimento (2018) e Rónai (2020) permitiram-me examinar a condição de existência do vaqueiro, figura estoica e “vivente [de] uma intensa e perene luta [...] na faina profissional, montado em seu cavalo [...] horas a fio imóvel, desajeitado e recurvo sobre a alimária, olhando a paisagem cinzenta e monótona, enquanto a gadaria pasta molemente a vegetação ressequida dos ‘gerais” (DOCA, 1956, p. 169). E é com as palavras do velho Manuelzão: “A vida não larga, mas a vida não farta [...]. Boiadeiro em cima da sela, dando altas despedidas, sabendo saudade em beira de fôgo, frias noites, nos ranchos” (ROSA, 1956a, v.1, p. 160), que ingresso, agora, à subseção 5.2, em que faço a análise da personagem Rosalina: a velhinha do Pinhém, seguida da recepção crítica escolhida para este trabalho.

5.2. A singularidade de Rosalina

[...] era uma velhice contravinda em gentil e singular — com um calor de dentro, a voz que pegava, o acêso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos — que a gente a queria imaginar quando môça, seu vivido. Velhinha como-uma-flôr.

(Guimarães Rosa)⁹⁶

Não é demais lembrar que quando se fala em mulheres visualizamos, em geral, as de idades mais jovens, espirituosas, dinâmicas e cheias de atitudes. No entanto, aquelas de caráter plural, multifacetadas e heterogêneas são esquecidas: as mulheres velhas. A estudiosa francesa Simone de Beauvoir⁹⁷ já nos alertava quanto a esse cuidado ao afirmar em seu escrito *A velhice*: “A idade acarreta uma desqualificação. São os valores associados à juventude que são apreciados” (BEAUVOIR, 2018, p. 213). Em diálogo com a autora, Alda Motta fala-nos claramente: “Mas *as velhas também existem*, e se destacam hoje, mais além da imagem tradicional de ranzinzas ou de doces avozinhas, como mais dinâmicas, saudáveis, livres, sexuadas e criativas do que as de sua geração em épocas anteriores” (MOTTA, 2011, p. 14, grifo do autor).

⁹⁶ Esta citação é parte do romance “A estória de Lélío e Lina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308).

⁹⁷ Para Simone de Beauvoir (2018, p. 410, grifo meu): “Nem na literatura, nem na vida, encontrei qualquer mulher que considerasse sua velhice com complacência. Do mesmo modo, nunca se fala em *bela velha*; no máximo se dirá *uma encantadora anciã*. Ao passo que admiramos certos *belos velhos*; o macho não é uma presa; não se exige dele nem frescor, nem doçura, nem graça, mas a força e a inteligência do sujeito conquistador; os cabelos brancos e as rugas não contradizem esse ideal viril”.

Na produção literária de João Guimarães Rosa, embora o maior número de narradores seja composto por homens, Cleusa Passos (2000) e Beth Ziani⁹⁸ (2008) mostram-nos que as vozes femininas nos escritos desse autor não estão para disputar com as dos homens nem para figurar como participação secundária passiva na narrativa. Elas se integram ao espaço do sertão, a uma sociedade controlada e vigiada pelo sexo oposto na qual se estabelece um espaço *restrito* às mulheres. Entretanto, mesmo sob essa dominação masculina, as mulheres rosianas revelam aspectos furtivos e influenciam fortemente os homens em *Corpo de baile*, opondo-se a uma virilidade “construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade” (BOURDIEU, 2012, p. 67)⁹⁹.

São belas bondades que assumem “várias representações e expressam a força feminina na sensualidade, nas conquistas em troca de benefícios, em estratégias de vingança; no desejo e no amor, na sabedoria, no cuidado ou na necessidade de transformar a vida” (ZIANI, 2008, p. 38), com papéis de donzelas, moças virgens, viúvas, prostitutas, contadoras de estória, benzedeiras, curandeiras, religiosas, senhoras casadas e descasadas, mulheres com relações extraconjugais e homoafetivas, mulheres espertas e sábias conselheiras, de fato, verdadeiras conhecedoras da alma humana, a exemplo: Dona Rosalina de “A estória de Lélío e Lina”, uma velhinha que acolhe carinhosamente o afeto de um recém-chegado ao Pinhém, configurando um equilíbrio entre prazer e realidade: a mocinha-velha existente em Rosalina (Lina).

Enquanto em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” o velho vaqueiro da Samarra viaja com a sua boiada a caminho de Santa-Lua, “[n]a entrada-das-águas, tempo de afã em tôda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora [acosta-se no] Pinhém montado num animal pampa; um cachorro seguia-o” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249). Tal forasteiro (a princípio) chama atenção dos empregados que retornam da lida com a boiada e do fazendeiro

⁹⁸ Elizabeth Ziani é idealizadora do “Projeto Memória Viva do Sertão de Minas Gerais” com trabalhos coletivos, na pintura e no bordado, em especial, que geram ações de valorização da cultura local e na relação estabelecida pelas comunidades com seu território, revitalizado a partir da literatura rosiana. Como resultado, escreveu sua tese de doutorado *As dobras do texto — trajetória da obra de Guimarães Rosa pelo sertão*, sob a orientação de Abdala Junior e defendida em 2017.

⁹⁹ Embora minha discussão não incida sobre o papel sexual e a discriminação simbólica, considero importante ressaltar a fala de Pierre Bourdieu, para entendermos como se dá a construção das relações sociais entre os sexos, cujo princípio o patriarcado se aproveitou para propagar o dogma da inata inferioridade e dominar as mulheres. “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Esse programa social de percepção incorporada aplica-se a todas as coisas do mundo e, antes de tudo, ao *próprio corpo*, em sua realidade biológica: é ele que constrói a diferença entre os sexos biológicos, conformando-a aos princípios de uma visão mítica do mundo, enraizada na relação arbitrária de dominação dos homens sobre as mulheres, ela mesma inscrita, com a divisão do trabalho, na realidade da ordem social. A diferença *biológica* entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros*” (BOURDIEU, 2012, p. 19-20, grifo do autor).

Senclér, que curiosos o recebem e aceitam o mais novo vaqueiro, que se ocupará quase que inteiramente pela busca amorosa, justificando sua ida como sendo uma “saúde de destino” (ROSA, 1956a, v.1, p. 252) e sem o perceber já se vincula à Dona Rosalina, um laço iniciado quando encontra pelo caminho o fraldo da velhinha de nome afetuoso Formôs: “um miunço, rareado amarelado, mestiço de veadeiro focinho fino prêto, lombo indo se eriçando, a costela se mostrando um bocadinho, atrás do rabo revirado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 250).

Da varanda, seo Senclér tirava conversa com o pessoal. [...] De pronto, relancearam o que nêle havia a ver, a ôlho de vaqueiro: rapaz môço, bôa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade; com sua roupinha bem tratada: só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. Alforjes cheios, saco de dobro na garupa, capa na capoteira; laço estaço — uma “corda” bem cuidada; hampa de vara-de-topar que provava prestança. O cavalo — recém-ferrado dos quatro, relimpo de liso — estada vista: assim alto oito palmos da cernelha ao casco, com as largas malhas vermelhas desenhadas em fundo belo branco. [...] O vaqueiro chegado se desquadrou e esquinou na sela, [tirou] o chapéu e saudou. Riu de orelha a orelha. / Deixara de propósito cair o cabo do cabresto, e o cachorrinho se sentou, pata em cima, enquanto o cavalo parava quieto. — “Ôi guêgue!” — seo Senclér falou. — “Meu não é, Patrão. Topei vagueando à avessa no ôco do cerradão, em distância de três dias...” [...] — “Gente, mas é o fraldo da nha dona Rosalina, o Formôs...” — falou um dos homens. — “Que tempo que sumiço que levou...” [...] — “E a dona é daqui? O bichinho é de estima?” — o forasteiro perguntou. — “De aqui mesmo, umas braças. Lorindão leva, [...] mora em banda...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249-250).

Lélio se apresenta trajado como vaqueiro adequadamente, faltando-lhe apenas a companhia da boiada. Conforme os apontamentos de Flávio Dieguez, todo vaqueiro deveria ter: calções ou polainas de couro quase cru, cor de ferrugem, amarradas na cinta, por baixo ceroulas de algodão; sobre o peito, uma pele de animal (na maioria, pele de cabrito) presa por quatro tiras; jaqueta de couro atirado num dos ombros; chapéu de couro (como a de cangaceiro, baixo de abas curtas — as de Lélio eram maior que a sua cabeça); chinelas ou sandálias de couro; esporas de ferro presas aos pés nus; chicote longo, espada metida em boldriés descendo da escápula e faca no cinto; na sela, uma fazenda vermelha enrolada em manto contendo rede e muda de roupa (camisa e cuecão); duas sacolas (ou boroacas) dos lados da sela para levar farinha e carne assada, isqueiro de pedra, fumo e cachimbo sobressalente (geralmente, o outro na boca) e pistola de longo cano descendo pela coxa esquerda (DIEGUEZ, 2008, p. 48).

Além do que, a predominância do espírito aventureiro acentua em Lélio o sentimento de liberdade de ação, pelo que nem se afeiçoou ao sedentário e disciplinado labor agrícola, nem ao cargo de motorista. Na cidade, conheceu “um setelagoano, rapaz prestadiço, chofer de caminhão, êsse o aconselhou a deixar o campo e aprender aquêlo ofício, [...], até ao Belorizonte.

Experimentou com o caminhão: não tinha nenhum jeito. Nem queria”¹⁰⁰ (ROSA, 1956a, v.1, p. 258).

“Construindo uma hierarquia que lhe empresta uma autoimagem positiva, ao se comparar ao lavrador (inferiorizado pela ‘labuta no cabo da enxada de sol a sol’) e não ao proprietário (ocupante do ápice da pirâmide social nas regiões da pecuária extensiva)” (LIMA, D., 2001, p. 54), Lélío se permite abraçar o caráter errante de seu trabalho como estilo de vida que melhor o qualifica: “Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupo, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém” (ROSA, 1956a, v.1, p. 253), portanto, estava certo de que desempenharia a sua atividade principal, a de vaqueiro.

Conforme Luiz Roncari, o jovem se adaptou bem ao Pinhém onde a “luta pela sobrevivência [...] não parecia muito opressiva, embora o trabalho fosse árduo, e os homens não estavam sujeitos às ambições de poder e riqueza como os de fora do lugar” (RONCARI, 2004, p. 152), no qual: força, autoridade, ascensão socioeconômica eram escolhas de poucos. “O lugar só intensificava o que já era uma disposição intrínseca do sujeito, propiciando-lhe o conhecimento de si através do amor e do Amor através de suas experiências” (RONCARI, 2004, p. 154). Nesse sentido, entrelaça-se um encadeamento de atitudes que se agrupam num encontro com outro como oportunidade da reminiscência platônica do esquecido, mas que de alguma maneira é intrínseca a cada pessoa: “Assim queria já ter vivido muito mais, senhor aproveitado de muitos rebatidos anos, para poder ter maior assunto em que se reconhecer e entender” (ROSA, 1956a, v.1, p. 258).

Se a criança, o jovem ou o adulto ignoram a fuga do tempo com suas consequências e/ou artimanhas, Lélío se antecipa ao refletir — já conforme acomodado em adequado no quarto-dos-vaqueiros “dono de si e sem estôrvo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 256) — sobre continuidade e ruptura, percebendo que os caminhos além de brotarem dos acasos, dos impasses, podem advir de escolhas arbitrárias, repentinas ou amadurecidas dentro de suas possibilidades. Quando “descobria, de repente, alguma coisa nova importante, às vezes êle prezava, no fundo de sua idéia, que estava só se recordando daquilo, já sabido há muito, muito tempo sem lugar nem data, e mesmo mais completo do que agora estivesse aprendendo (ROSA, 1956a, v.1, p. 258).

¹⁰⁰ “Atualmente, poucos são os homens que vivem da lida com o gado, as veredas e os buritis foram substituídos por plantações de eucaliptos que alimentam as indústrias, o carro-de-boi é quase uma relíquia e o gado viaja de caminhão. O progresso trouxe os eucaliptos, muitos boiadeiros viraram carvoeiros e trilhas se transformaram em estradas. Consciente ou inconscientemente, não importa, o mergulho do escritor [Guimarães Rosa] no mundo e no modo de vida sertanejo acabou se tornando uma forma de preservá-lo do esquecimento” (VASCONCELOS, 1998, p. 87).

No cotidiano, “a maneira pela qual sentimos a fuga do tempo depende do seu conteúdo. Mas se o homem idoso a prevê no futuro, em sua forma pura, ela lhe parece vertiginosamente rápida” (BEAUVOIR, 2018, p. 388). Dessa maneira, a fazenda no Pinhém é lugar de transição, de florescimento para Lélío, território em que há a suspensão do tempo progressivo e indelével para depois seguir com a velha Rosalina para um tempo apaziguado no Peixe-Manso, onde inaugura um recomeço de vida, não mais regido pela ausência ou mesmo pela inconstância amorosa.

Muito embora Seo Senclér não soubesse aproveitar de seus interesses financeiros, mantinha-se orgulhoso do Pinhém, local abastado e fecundo de vida, com água sem fim se concebia neste um campeiro sempre verdejante, agregando uma comunidade aprazível e o estilo de vida das propriedades rurais mais ricas da região de Minas Gerais, não havendo a possibilidade de terra e de gado pobres, de modo que o narrador descreve esta soberba do velho patriarca: “Mas, ali, no Ribeirão do Pinhém, e no São-Bento, era a felicidade de terrão e relva, em ilha farta — capões de cultura alternando com pastagens de chão fosfado, calcário, salitrado — quase tão rica quanto as do Urubùquaquá e do Peixe-Manso” (ROSA, 1956a, v.1, p. 251).

Mas, seo Senclér olhando, o rapaz sentiu que êle lhe indagava a graça. — “Eu sou o Lélío do Higino. Meu pai era o vaqueiro Higino de Sás, em Deus falecido.” — “Está passando?” — “Nhor não. Estou alheio.” — “E, assim escoteiro, vindo donde?” — “Da Tromba-d’Anta.” — “A Serra?” — “Nhor sim senhor.” — “Gado por lá?” — “Muito gado cabeludo, tudo pé-duro de terra-branca. Mas trabalhei p’ra um seo Dom Borel, senhor uruguaí, que botou fazenda p’ra boiada de raça fina...” — “Pois aqui o gadame é burro-bruto, a vaqueirada é que é fina, nhe sabe?” — “Pois sei, sim. Glória daqui corre longe... / Seo Senclér demorava. Gostava do em-ser do vaqueirinho, do rumo de suas respostas. [...] Num contempo, continuava: — “Travessou o rio no Passo-do-Porco?” — “Nhor não: no Pôrto-do-Quim-Reimundo.” — “Mas a Tromba-d’Anta é longe, e mais perto de cidades. Por que é que quis vir p’ra os Gerais, então? Por lá matou alguém de crime?...” — “Ah cruz-de-jesus, não. Quem havia de querer morrer de minha mão?...” / Mas o vaqueiro Aristó desejava falar no meio, e sob olhar seo Senclér o autorizava. — “Patrão, se sabe que o pai dêle, Higino de Sás, assentou nome de vaqueiro-mestre, por todo êsse risco de sertão do rio Urucúia...” [...]. “Pois, veio por caçar no Chapadão o lume da fama do pai?” — “Também nhor não. Só saudade de destino.” — “Você é solteiro, então?” — “Nhor, sim, solto, solto.” — “Tem arma alguma?” — “Assim, se não é dúvida, um revolvrim meu, na patrona...” — “Disso, próprio, gosto: é arma resguardada [...] O resto é com o Aristó, que é o capataz...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249-252).

“E assim o vaqueiro Lélío do Higino estava entrado, na forma do uso, como solteiro com passadio e paga, e o mais em nome de Deus, amém” (ROSA, 1956a, v.1, p. 252). Ali, na fazenda do Seo Senclér, Lélío se encontrava em descaminho de um amor irrealizável sentido pela filha do fazendeiro Gabino de nome Sinhá-Linda e pronto para viver uma nova aventura

no lugar em que o pai havia achado o amor ou o perdido em destino, mas com a certeza de ter feito fama na vaquejada¹⁰¹. Para o recém-chegado, o Pinhém era “um novo estirão de sua vida, que principiava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 256), não havendo nada de “emendado e envelhecido” (ROSA, 1956a, v.1, p. 256). Um espaço “fecundo e propício à vida, liberando assim o homem para outras preocupações além do trabalho, como para o prazer e o amor” (RONCARI, 2004, p. 151). Ainda que os sertanejos e as sertanejas padecessem ameaças internas e externas, os habitantes do Pinhém viviam com mais liberdade de escolhas do que em outras paragens nos Gerais.

A Casa de dona Rute e seo Senclér, sempre que referida, é grafada com maiúscula, de modo a distingui-la das demais e como se fosse a própria ou única verdadeira casa. Não existe, portanto, aqui, muita variação com relação ao padrão da família patriarcal brasileira. [...] Todo o resto da população do Pinhém era periférica e circundava a família dos ricos proprietários: famílias oficialmente reconhecidas; casais amasiados, “amigação”, como Tomé e Jiní, Aristó e Aparecida, Ustavo e Adélia Baiana, com situações mais ou menos estabelecidas, alguns vendo as filhas indo para o casamento, e outros vendo-as se desgarrarem em namoros circunstanciais; vaqueiros solteiros; mulheres agregadas, como a Conceição e a Tomásia, e algumas marginalizadas, como a Toloba e a Caruncha (RONCARI, 2004, p. 157).

Lélio, tal qual Riobaldo (quando rapazinho e jagunço), experimenta diferentes amores. Ele tem a sua Otacília na figura de Sinhá-Linda, imagem ideal, angélica, mas obsessiva e alienante. Também ama Jiní, mulata cor de violeta, que é sensualidade pura, o extremo oposto da Mocinha de Paracatú e, além de se encantar com a beleza de Dona Rute, Chica e das namoradas românticas: Manuela e Mariinha, manter encontros aos domingos com as “tias” Tomásia e Conceição, uma relação sexual passageira com a Caruncha, ele é incendiado pelo amor incomum e inesperado pela velha Rosalina (Cf. NUNES, 2009; RONCARI, 2004).

Antes de Dona Rosalina, o vaqueiro era atraído pelas mulheres com interesses que acabavam em relações desmedidas, simpáticas e diretas (as indiretas também), que não lhe traziam repouso no corpo nem equilíbrio no coração, como seu envolvimento num triângulo amoroso com mulher amigada de um dos seus companheiros de jornada, o Tomé Cássio. Logo que soube da existência de Jiní pela voz do vaqueiro Delmiro, com certa sinuosidade, não criou

¹⁰¹ O narrador nos informa que: “A mãe de Lélio se chamara neste mundo Maria Francisca, tinha sido bonita e bôa, sempre trabalhadeira, sempre séria; por que, então, o pai tinha precisado de largá-la, de se sumir de casa, para vir p’ra o Urucúia, pra morar com uma mulher acontecida, qualquer, achada de viagem, em beira de cerrado?” (ROSA, 1956a, v.1, p. 283)

resistência¹⁰² ao encanto do corpo, acinturado, de uma beleza sensível, porém, uma “fruta de beira de estrada, pendurada em pontilha de galho” (ROSA, 1956a, v.1, p. 326), entre eles, os encontros duraram até o instante em que Lélío descobriu que ela se deitava com outros homens, por isso, repetia em seu íntimo: “Um dia, não tem mais Jiní...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 364).

O rapaz estava reproduzindo semelhante situação ocorrida em Tromba-d’Anta: o adultério. A desconfiança de traição sentida pelo boiadeiro marido de Maria Felícia foi crucial para Lélío pedir dispensa do trabalho na fazenda ao capataz de Seo Dom Borel. A consciência do jovem lhe cobrava: “O marido era homem legal de bondoso, não merecia mau revento, qualquer ofensa de desgosto” (ROSA, 1956a, v.1, p. 258), ainda que fosse um esposo ausente. Em se tratando de afetos, ele não tinha nenhum por Felícia, ao contrário dela que já se apaixonava. Porém, estava apreensivo e chateado pela atual amante do Pinhém porque não via “o mingó amor, não sentia que êle [Lélío] mesmo fôsse para [Jiní] uma pessoa, mas só uma coisa apreciada no momento, um pé de pau de que ela carecesse” (ROSA, 1956a, v.1, p. 329).

Este caráter emocional do jovem vaqueiro é explanado por Luiz Roncari, da seguinte maneira: “Lélío é como uma membrana afetiva aberta e exposta, sem filtros protetores; por isso, tudo o fere e marca de imediato, logo no primeiro contato, à primeira vista, e assim são os seus amores” (RONCARI, 2004, p, 183). A fim de elucidar o que diz o crítico, segue alguns trechos da narrativa (“A estória de Lélío e Lina”) quando se deu a paixão pela Mocinha de Paracatú (Sinhá-Linda) e o término do caso extraconjugal com a Jiní:

Na Mocinha que tinha viajado para Paracatú. Ela era tôda pequenina, brancaflor, desajeitadinha, garbosinha, escorregosa de se ver. Quase parecia uma menina. [...]. Mas, depois, outras vêzes, aquêles olhos relumejavam de si, mudando, mudando, no possível dum brilho solto, que amadurecia, fazendo a gente imaginar em anjos e nas coisas que os anjos só é que estão vendo. [...]. E então Lélío viu, na rua, o Assis Tropeiro conversando com o pai da Môça. E viu a Môça. Naquele momento, o que êle sentiu foi quase diferente de sua vida tôda [...]. Se ela olhasse e mandasse, êle tinha asas, gostava de poder ir longe, até à distância do mundo, por ela estrepolar, fazer o que fôsse, guerrear, não voltar — essas ilusões. Ela tinha os cabelos quase acobreados, cortados curto, os pezinhos um pouquinho grandes (ROSA, 1956a, v.1, p. 257-259).

¹⁰² O verbete resistência (do Latim *resistentia*) fez-me lembrar desta passagem de Rita Fortes (2010, p. 216, grifo meu) quando diz: A Jiní “[...] de, tanto ter os homens à sua volta, urgentemente desejosos, ela descobre o poder de sedução, tipificado pelo estereótipo de mulata sensual. Se ela é um *objeto*, será, também, o tormento dos sujeitos que a desejam ardorosamente, como Tomé e Lélío, dentre outras personagens masculinas desta novela. Ou seja, ela é o estereótipo daquilo que Loreto Couto enxergou no Brasil [...] combustível do ‘infernai incêndio’. [...] O clima, não, mas a presença de negras e mulatas pareceu-lhe uma excitação ao pecado, difícil de resistir-se no Brasil [FREYRE, 2003, p. 515]”. Cf. Este trecho grifado de *Casa-grande e senzala*, refere-se ao momento em que Gilberto Freyre (2003) menciona o pensamento de Domingos do Loreto Couto (autor de *Desagravos no Brasil*) concernente ao tema: clima e a sensualidade no Brasil.

Achável o acabado, a Jiní e êle desterrados um do outro, tempos de distância. Nem agüentava lembrar sabor — por crime da vergonha, porque reconhecia ter sido panças, amando e tendo em falso. Armava a esquecer, por entre margens, varando a surdo as horas de descaramento ou desânimo, tais ou quais teve. A esmo de um prazer, quando revocava essa uni, mulher bela. Apre, resistia, freio nos beijos. Então, êle requeria os costumes do existir miúdo, junto muito com os outros, sem inteiro, sem espaço. A tudo no comum trivial, de mistura. Tanto trabalhava [...] (ROSA, 1956a, v.1, p. 368).

Perante as ilusões amorosas e sozinho no mundo, Lélío conhece companheiros de jornada e moças não muito diferentes de si, o que ele vê e sente vai a público, sujeito às censuras e às aprovações das opiniões da comunidade, compartilhando de um *phátos* comum, coletivo, e não individual. Naquele espaço do sertão, atual moradia do jovem, todos “sabem da vida de todos, o que cada um mostra e esconde, que se fica sabendo por meio de terceiros ou de sinais indiretos de que nem sempre se consegue ocultar” (RONCARI, 2004, p. 155).

Assim que nasce a amizade por Dona Rosalina, Lélío repensa os seus sentimentos, as suas relações superficiais e irresponsáveis com as pessoas (as mulheres sobretudo), que resultam em graves conflitos na maioria das vezes. Antes dela, vivia isoladamente suas experiências sem projeções, nem arrazoava sobre seus feitos, preferia ser conduzido a ser orientado: “*Presos debaixo do céu, os homens e os bois sabiam sua distrição* [aflição, cf. MARTINS, 2001, p. 262]” (ROSA, 1956a, v.1, p. 317, grifo meu). Nos termos de Luiz Roncari, isto significa que a construção da subjetividade e do amadurecimento interno estão subordinados a uma “espécie de colonização do interior desabitado e selvagem, que precisa de referências para poder avaliar e pesar na sua variedade a verdadeira dimensão da experiência, para que ela se acomode e participe da definição do destino” (RONCARI, 2004, p. 161).

O encontro do rapaz com a velha senhora faz com que a narrativa ganhe mais complexidade e reviravolta de protagonista, pois, fica subentendido um enredo voltado quase que exclusivamente para o jovem vaqueiro, no entanto, deve-se à sua chegada que passamos a conhecer a velha “fada do Pinhém” — para Nilce Martins (1996) —, quer dizer, a singularidade de Rosalina entra em destaque com as suas sábias palavras, conselhos, ocasião em que se inicia o romance entre Lélío e Lina, não no sentido erótico, o da vontade em que é acentuado demasiadamente o objeto a ser atraído, conquistado e possuído; mas, positivamente, o de haver outra projeção dos sentimentos, cuja frustração e decepção não têm espaços.

A respeito dessa personagem feminina, Sílvio Holanda (2009) segue os passos da crítica literária de Benedito Nunes (2009), quando reafirma em “A contribuição de Benedito Nunes à fortuna crítica rosiana” que a concepção erótica pensada pelo autor tanto em *Corpo de baile* quanto em *Grande sertão: veredas* destaca-se pela energia corporal não-pecaminosa, pela

ausência de degradação e de malícia nas mulheres em geral, que nem sempre são figuras secundárias, ou melhor, circunstanciais.

Benedito Nunes havia declarado que a galeria dos tipos femininos rosianos estaria inacabada, se não colocássemos ao lado de Nhorinhá: uma “flôrzinha amarela do chão, que diz: — *Eu sou bonita!...*” (ROSA, 1956a, v.1, p. 371, grifo do autor), de Jiní: “uma beleza sensível” (ROSA, 1956a, v.1, p. 264), de Doralda: que “deixava seu perfume se fazer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 540) e de Otacília: “mel do alecrim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 310), a figura ímpar dessa velhinha extremamente sábia, Dona Rosalina, [...] velha-moça, que é muito mais do que o símbolo da eterna fluência da vida, renascendo das cinzas da velhice” (NUNES, 2009, p. 161-162). Ela compreende que nas “mulheres que se entregam, amam e se fazem amar, o fogo continua em atividade, sem jamais apagar-se de todo. Quando ele falta, desaparece não só a beleza física: o coração esfria e cessa a força do espírito” (NUNES, 2009, p. 142). Por isso, após ter sabido do conhecimento de Lélío sobre a paixão pela moça Sinhá-Linda, Rosalina entende que “nem seja bôa, nem saúde verdadeira de mulher ela não demonstra ter” (ROSA, 1956a, v.1, p. 323) e confia ao moço que jamais deixou de ser jovem:

Êle contou. E ela tinha escutado com tôda atenção. Depois disse: — “Modo outro, meu Mocinho, eu vejo que isso é um madrastio que você arranjou para si, nessa Mocinha de fantasma...” Lélío não respondeu. [...]. *Escuta: mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos, e é sêca no coração...* Tira isso. Te esconde do à-vez da tetéia coitadinha, que ela nunca vai saber o que a vida é. Pede a você mesmo para ir se esquecendo dela aos poucos, meu Mocinho...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 323-324, grifo meu).

O amor nasce a partir do carnal e se converte em espiritual, dando lugar tanto ao profano quanto ao sagrado, à proporção que se vincula a “um misticismo de teor platônico, próximo da teologia cristã, sendo o amor concebido, simultaneamente, como força ascendente e descendente”, segundo Sílvio Holanda (2009, p. 72-73), para o qual a cosmovisão de amor ensinada por Rosalina é espiritual, cuja transfiguração tem a força impessoal e universal de Eros, que possui uma dimensão cósmica de atrair, seduzir e cativar as almas, que em sua perene atividade impulsiva e sôfrega prepara-se para voar em outra direção a fim de passar de um estado de carência para o de plenitude e, assim por diante, continuar em novos voos para equilibrar os opostos. De tal modo que Lélío começa a entender que o sentimento com fins de satisfação sexual vem e pode ir-se, não traz felicidade e é estéril, por isso, Lina lhe afirma que este tipo de amor “tenteia de vereda em vereda, de serra em serra...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 377).

Conforme Nilce Martins (1996) e Luiz Roncari (2004), o amor “é a espécie rara de se achar...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 377), que pode trazer felicidade ou sofrimento, um sentimento que não se subordina à vontade e querer impedir ou esquecer um amor é como “mandar o capim esbarrar de crescer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 324). E mais: “Juízo e amor, juntos, não é coisa demais [e] amar por amar talvez seja melhor amar mais alto” (ROSA, 1956a, v.1, p. 375). Para Lélío, desprovido de tudo aquilo que se alcança por meio de mediações (valores consolidados, projetos próprios, caráter formado e definido), a voz de Rosalina lhe proporcionava outros caminhos e lhe trazia à razão: “— Meu Mocinho, com a Manuela ou com a Chica, você podia ter sido feliz. Mas, com a Mariinha, não. Não dava certo. Porque, nas maiores artes, ela é muito parecida com você...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 319-320). Isso passa uma forte impressão de que, apesar das diferenças de observações em torno de um mesmo fato, são os contrapontos que embelezam ainda mais os acontecimentos que permanecem como pontos de demarcação de uma trajetória, as lembranças e as vivências anteriores aproximam o tempo individual do tempo social. “O que nos parece unidade é múltiplo” (BOSI, E., 1994, p. 413):

Amizade que viera rompendo. De comêço, os companheiros estranhavam. Maldavam: — “Será está vigiando a Crispinha crescer, mó de namôro? Ou a Goga mesma, cuja velhice?... Outras vêzes, achavam que êle estivesse agradando à velhinha, de manhã, interesseiro, pelo testamental; mas que ela possuía o pouco, pouco, só tralha e trastes, e, assim mesmo, morresse, o filho era quem herdava. *Lélío ria de tôdas. Ia dizer a êles o que era poder estar ali perto dela, entrar naquela casa? Chegava lá, e tinha coração.* A ela, sem receio nenhum, contava tudo o que estava pensando, e era ela mesma quem lhe ensinava tudo o que êle estava sentindo. A velhinha sabia. A limpo em qualquer caso, da vida dela mesma, ou das dos outros, tirava um propósito de lição. A mais, tirava, das coisas, do mato, da noite, do céu, um risco de conversa atôa — mas para estremecer essa alegriazinha sem paga que escorre num tocado de viola ou numa volta de cantiga. — “Sôbre por cima da lagôa, de tarde, estão jogando umas violetas...” — ela falava. — “Da lagôa sobe um pato: vôa, vôa...” E vinha, uma noite de luar, tinha aquêles ditados: — “Tem um anjo desterrado na lua... Do lado de lá da lua, há luz e festa...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320-321, grifo meu).

Rosalina “dá ao seu Mocinho uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores, e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias, a ela confidenciadas” (NUNES, 2009, p. 163-164). A velhinha “tinha gostado dêle, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflor¹⁰³, valia que não se mede nem se pede — se recebe” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320). E “olhando por aquêles olhos, homem destremia da banzeira da vida, se livrava de qualquer arrôcho e ria de si mesmo um

¹⁰³ Este verbete não dicionarizado é empregado de modo figurado com o significado de flor que começa a murchar, a perder o seu brilho, mas não o perfume (Cf. MARTINS, 2001, p. 600).

pouco, respirando mais” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320). De fato, olhava-o como se estivesse abençoando-o e no “suave saudar, nunca pessoa nenhuma tinha feito assim; ou, de certo, tinham feito, quando êle era muito menino” (ROSA, 1956a, v.1, p. 307).

Os olhos de Rosalina¹⁰⁴ “não revelam somente quem olha, revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 653). Ao contrário dos olhos de Jiní, que são “*do outro*, de quem têm o que não temos e a quem falta o que somos, desse modo possuem uma beleza que só diz o que não somos e o que nos falta, não espelham nem refletem, apenas contrastam e atraem” (RONCARI, 2004, p. 215, grifo do autor). Olhos verdes “que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho¹⁰⁵” (ROSA, 1956a, v.1, p. 279); não são olhos que refletem duas almas, são os que tramam no encoberto de todos: “Deram os olhos nos olhos — e êle não podia ter engano: a Jiní olhou amor. E êle seguiu, se economizando, vagaroso no cavalo. Espiou para trás: ela também virara para espiar — olhos dêles já tramavam. Ainda se voltou, duas vêzes. Ela também. E ela bateu com a mão” (ROSA, 1956a, v.1, p. 324).

Dessa maneira, o discurso de Rosalina sai dos gastos sentidos da retórica para ressaltar o saber da realidade em direção ao trânsito aberto às novas perspectivas sobre as coisas do mundo. Rosalina “rastreava a alma [...], com o quite do olhar” (ROSA, 1956a, v.1, p. 349) e interpretava para os jovens suas reações e sentimentos, prevendo o que poderia ou estaria no alcance deles, sem pré-julgamento, com descrição e intento de poder ajudá-los sem escandalizar seus próprios feitos. “A ela um podia perguntar o que quisesse: a voz da Velhinha nunca se espantava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 364), além disso “sabia ver outras coisas por mais que os buritis e os gaviões, e o caldo dos pastos, verdolengos, [do] Pinhém” (ROSA, 1956a, v.1, p. 356):

Dona Rosalina declarava estórias que eram tão verdadeiras que fugiam do retrato do viver comum: mas as criaturas tôdas dêste mundo, com mais ou menos pressa, quisessem ou não quisessem, estavam tôdas encaminhadas para alguma outra parte. A vivo, ela só falava o que era preciso. Ou, então, o que era bonito e que para sempre valia, como o bom berro de um boi no sòzinho

¹⁰⁴ Cf. Lenise Lucchese (2011, p. 149): “Antes de receber o olhar de Rosalina, Lélío direcionava os olhos para dentro de si mesmo, sem perceber que a subjetividade não alcançava a totalidade da existência humana; impossível enxergar-se a si mesmo; os olhos não se veem. As tentativas de objetivação resultaram em não-ver o que se desvelava. Ele se achava capaz de controlar o que não é controlável e desvendar o que se refugiava no recôndito da existência, mas não sabia que ao se proteger pelo poder aparente, o eu-sujeito subjugava-se a si mesmo, tornava-se objeto da própria cegueira e olvidava as incontáveis transfigurações do real”.

¹⁰⁵ Os olhos verdes de Jiní se assemelham aos de Diadorim pelo fato de guardarem a perdição e encobrirem o engano por trás deles, como descreve Riobaldo: “Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dêle, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto êsses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível” (ROSA, 1956b, p. 48).

do campo, ou o xilixe continuado do riacho na ponta branca das pedras (ROSA, 1956a, v.1, p. 355).

A velhice instruída por Lina expõe a beleza do viver pela força do amor, no qual não existe fronteiras de idade, mas sim um permanente estado de imersão na vida, no mundo, desautorizando formas estereotipadas de comportamento ao pôr em destaque a ideia de uma “existência compreendida como um poder-ser, isto é, como possibilidade” (NUNES, 1999, p. 50). Elucidando que a presença da velhice não almeja sobretudo uma simples diversificação de experiências, uma vez que velho e novo se recriam dialeticamente, mostrando que velhice e juventude se complementam em vez de se apartarem na narrativa “A estória de Lélío e Lina”.

Às pessoas que possuem interesses polivalentes, a velhice é mais favorecida. Para elas, uma readaptação é mais fácil e compreendida do que para outras. Certamente, é difícil renunciar ao que significou o centro de suas atenções, nesse sentido, a inação desencoraja a curiosidade e a paixão, o que não pode se deixar governar pela indiferença que despoeva o mundo no qual não atingimos mais nenhuma razão para agir, instalando-se a morte como um último sentido (BEAUVOIR, 1970; 2018). Uma mulher que despendeu suas energias no culto aos seus atrativos físicos e na conquista de homens é a que mais sofre com a velhice; ademais, a mulher madura luta contra um número muito maior de tabus sexuais: em qualquer situação em que ela manifeste interesse sexual, encontra de imediato uma forte repressão (BEAUVOIR, 2019; BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981).

No momento em que é chamada de santa, a velha Rosalina interrompe o jovem rapaz afirmando que jamais foi e será uma santa¹⁰⁶. Mas nunca deixou de ser pessoa respeitável naquele sertão, acompanhou a educação que lhe deram conforme as leis dos antigos, sem se deixar levar pela expectativa de uma feminilidade que significa obediência e conformismo. Ela contradizia os paradigmas de que a mulher é condicionada desde a infância para seu futuro papel de mãe zelosa, de tal modo que cada aspecto tende a ser marcado pelo condicionamento, mesmo que não venha a gerar filhos. Ao longo da biografia humana, “a maternidade tornou-se um instrumento de sujeição social e cultural da mulher: o homem restringe a atividade sexual dela à procriação e, com isso, controla as funções sexuais e reprodutivas da mulher” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 125).

¹⁰⁶ “Por um falar, êle disse: — ‘A senhora é uma santa.’ / — ‘Que remédio?...’ — ela respondeu, com uma festa de riso. — ‘Meu Mocinho: nunca fui soberba... E acho que nem não fui tola. E se não ganhei fama de santa, também pior não tive, em derredor do meu nome... Até padre-monsenhor se hospedava em minha casa. Todos me declaravam respeito. Não fui Mariinha: tive um. filho — o Alípio...’ O Alípio estava bem de vida, acrescentando sempre. Era sitiante a dali cinco léguas, na Pedra-Rendada: lá tinha até terra-roxa-misturada, que tudo produz. Ao dito, êle era já fazendeiro, de verdade, dono de seiscentos alqueires. Mandava de tudo para ela [...]. Mas pouco vinha ali, porque trabalhava o tempo todo, no desejo de mais se enriquecer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309).

Rosalina não abdica da sua existência em nome da maternidade, continua a insistir pelo seu florescimento e pela presença do desejo. Sua narrativa ao Lélío lhe diz ter tido uma rica vida sentimental, correspondida no amor por vários homens, dentre os quais lhe rendeu um filho proveniente do seu segundo esposo André Faleiros: o Alípio, um sitiante próspero na Pedra-Rendada, que sempre lhe mandava dinheiro, arroz, feijão, milho, sem deixar que lhe faltasse nada em casa. Não moravam juntos “porque a nora não queria, não gostava, as duas combinavam mal” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309). “O que Dona Rosalina não conta é como terminaram seus casamentos ou episódios de amor, se por morte, rompimento, abandono, força das circunstâncias, o que se conclui é que de nenhum ela guarda mágoa, rancor, arrependimento” (MARTINS, 1996. p. 80). Também, não ocultava amargor pela velhice, ela era sentida e vivida conforme a expressão de Túlio Cícero (2006, p. 39): “O que se tem é o que se usa e o que se pretende fazer seja adequado às forças próprias”, isto é, usando os termos da personagem, “Já fui mesmo rosa. Não pude ser mais tempo. Ninguém pode... Estou na desflor¹⁰⁷” (ROSA, 1956a, v.1, p. 310).

Não é uma adoção pela melancolia. É uma conscientização de que como uma velha “sabe bem que se deixa de ser um objeto erótico não é somente porque sua carne não oferece mais ao homem riquezas frescas: é também porque seu passado, sua experiência faz dela, queira ou não, uma pessoa; lutou, amou, quis, sofreu, gozou por sua conta” (BEAUVOIR, 2019, p. 388); galgando uma autonomia que não a intimida. O passado de Rosalina se projeta como “fonte de experiências que se desdobram no presente, sustentando a possibilidade de se manter como mulher desejante. Nela, a função materna não se opõe à sexualidade nem à mocinha/fada, marca paradoxal de seu existir pautado pela aceitação do tempo” (PASSOS, 2000, p. 132).

“Rosalina é a reunião dos opostos, das várias formas de amor, cujo símbolo é a rosa” (SECCO, 2003, p. 92). Rosalina não é simplesmente um índice de nome próprio de uma pessoa, é também signo, que faz parte de um elemento poético “que liga o significado ao significante, produzindo significação. E que, além de construir uma fonte de significação, ele participa da própria estruturação do relato ficcional” (MACHADO, 2013, p. 7). Dessa forma, vê-se que os radicais “ROSA+LIN(h)A”, formadores de seu nome, traduzem o seu caráter em se metamorfosear mesmo estando na velhice, pois, como uma ROSA continua a perfumar e a sensualizar com doçura no coração e como LINA chega ao clímax da defloração, da maturidade,

¹⁰⁷ O verbete não dicionarizado emprega-se no sentido de desfloração, figurando idade de murchar, fenecer, perder o viço, o esplendor da mocidade, sendo antônimo de florescimento (Cf. MARTINS, 2001, p. 246).

em que remete à imagem de uma linha invisível da existência que tece o viver, cosendo os opostos, juntando a seu favor as formas de ser: branda-enérgica, mãe-mulher e velha-moça.

Velhinha, os cabelos alvos. Mas, mesmo reparando, era uma velhice contravinda em gentil e singular — com um calor de dentro, a voz que pegava, o acêso rideiro dos olhos, o apanho do corpo, a vontade medida de movimentos — que a gente a queria imaginar quando môça, seu vivido. Velhinha como-uma-flôr. O rastro de alguma beleza que ainda se podia vislumbrar. Como de entre as fôlhas de um livro-de-reza um amor-perfeito cai, e precisa de se pôr outra vez no mesmo lugar, sim sem perfume, sem veludo, desbotado, uma passa de flôr (ROSA, 1956a, v.1, p. 308).

Rosalina deseja transmitir para o vaqueiro Lélío que sua sensualidade permanece viva em seu coração, apesar de se encontrar em estado de *desflor*. Fala-nos que a felicidade, os momentos alegres e os de aprendizados são os mais fortes, ela os gozou mais que a tristeza posterior. Seus sentimentos não murcham, não havendo perda da vida por completo, porque contraverte a noção de declínio, infundindo ao vaqueiro amoroso outro poder inteiro de viver, com fruição que a faz definir a própria velhice: “Aquela mulher [...] em sua brejeirice, não tirava da compostura ‘— Um dia você ainda vai ver, meu Mocinho: coração não envelhece, só vai ficando estorvado. Como o ipê: volta a flôr antes da folha...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309).

Dona Rosalina é uma velhinha como uma flor¹⁰⁸ da qual se percebe um rastro de alguma beleza que ainda se pode vislumbrar em sua figura madura de mulher. “Eis a razão por que a sua velhice física exprime uma nova juventude, e por que, na aparência de anciã se escondia a mocinha, que Lélío vislumbrou numa curva do caminho” (NUNES, 2009, p. 164). Foi isso o que chamou atenção de Lélío quando andava meio a esmo num dia de domingo “embebendo tempo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305), insatisfeito com sua vida amorosa, ao se espantar com a forma física e com a generosidade dessa mulher, parecendo conversar sozinha com a natureza em tom de cantoria na busca de alguns gravetos:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para êle, uma môça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha. E ela também escutara seus passos, porque se reaprumou, a meio voltando a cara, com a mão concertava o pano verde na cabeça. E — só a voz — baixinho no natural, como se estivesse conversando sòzinha, num simples de delicadeza: — “... *goiabeira, lenha bôa: queima mesmo verde, mal*

¹⁰⁸ “Para Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*), a flor é o símbolo do amor e da harmonia que caracterizam a natureza primordial; a flor identifica-se ao simbolismo da infância [além disso] é idêntica ao Elixir da vida; a floração é o retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 437). De outro modo, Heloísa de Araujo argumenta que Rosalina tem em seu nome a flor de Vênus “temperada por Marte, já sem os ardores do corpo, alma só, é o *amor* transfigurado em *amizade*, em relação harmônica. Em dona Rosalina, Lina, a violência e a tristeza de Marte transformam-se em *fortaleza* e *consolação*: de vícios passam a ser virtudes. Os ardores do corpo e a violência são mantidos sob outra forma, sob forma espiritualizada. São amadurecidos em amizade e fortaleza: tornam-se sentimentos de uma pessoa adulta, madura” (ARAUJO, 1992, p. 64, grifo do autor).

cortada da árvore... — mas voz diferente de mil, saltando com uma força de sôssego (ROSA, 1956a, v.1, p. 305, grifo do autor).

Rosalina faz da natureza seu espelho no qual não vê a sua rugosidade nem das plantas, mas tão somente na recém-verde goiabeira uma maturada lenha que lhe será útil, quer dizer, não se deixa dramatizar pela sua situação de velha. Ela parodia com o conto de fadas em que a princesa e a mocinha são jovens, boas, belas e amadas, já as bruxas são velhas, feias e maldosas. Sossegadamente, faz de sua idade uma amiga e de suas antigas realizações (família, namoros, casamentos, maternidade, viuvez...) aprendizados, tira proveito e se orgulha de seu corpo e dotes femininos de outros tempos, sem deixar esvaecer-se a beleza interna: o desejo, a memória, e a externa: sensualidade de uma mulher madura que já foi muito cortejada: “Mas estas mãos já foram muito beijadas. De seda... Depois, fui vendo que o tempo mudava, não estive querendo ser como a coruja — de tardinha, não se vôa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 310-311).

Ela identifica em Lélío a ânsia de ser amado — “rapaz de coração lavradio e pastoso” (ROSA, 1956a, v.1, p. 314) — ao acompanhar desde início suas aventuras amorosas, o modo como ele a observava em especial o seu caminhar, a sua firmeza de pisar no solo com segurança, não sendo o de uma pessoa idosa: “Salvante que aquela firmeza em pisar e caminhar não dizia de mulher idosa. Nem os sapatos pretos, de sola baixa, nos pés miúdos, tudo tão sobressaído singelo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 307). O que para Cleusa Passos (2000, p. 138) se constitui nisto: “Pés, mãos, perfil e cabelos, tudo conflui, em Rosalina, para uma configuração que encontra a ‘unidade’ virtual do afeto ambíguo de Lélío. A metonímia não elide o corpo, todavia possibilita de escrevê-lo como propiciador de encantos a se multiplicarem”. Tanto que Rosalina passava a chamá-lo de “— ‘Meu Mocinho...’ Mas dizia depressa, branda e enérgica, que nem que ‘meu-mocinho’ um nome fôsse, e que êle mesmo fôsse dela, por bem que tantos cuidados não o prendiam nem vexavam” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308), e, desde o primeiro domingo de Lélío no Pinhém, ia à casa de Rosalina almoçar sob a companhia do cachorro Formôs e do papagaio Bom-Pensamento, que o recebia sempre assim: “— ‘*Rosalina! Olha o amor... Olha o amor... Rosalina!...*’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 367, grifo do autor).

Disso tudo, Lélío “achava estúrdio que o conhecimento dela tivesse sido só daquela mesma hora, parecia poder puxar lembrança comprida. [...]. De que coisa êle estava querendo se lembrar? De onde?” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308). Sentia que a roda do tempo lhe havia confundido até aquele instante, pois, então, o passado ficava para trás e o presente se anunciava: “Com uma delicadeza tão de natural, ela tirava os carrapichos presos na roupa dêle. — ‘Sabe o nome dêstes, meu Mocinho? É amor-de-tropeiro...’ E ria” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308).

Não continuou naquele desgabo. Mas segurou a mão de Lélío, e disse, curtamente, num modo tão verdadeiro, tão sério, que êle precisou de rir forte, de propósito: — “Agora é que você vem vindo, e eu já vou-m’bora. A gente contraverte. Direito e avêso... Ou fui eu que nasci de mais cedo, ou você nasceu tarde demais. Deus pune só por meio de pesadêlo. Quem sabe foi mesmo por um castigo?...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 311).

“Mas a voz dela limpava tôdas as coisas de veneno, e era com doçura no sempre dizer, sem ralho nem queixa [...], ria um pecado de riso quente no esmalte de seus velhos olhos de menina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 329-330), de caráter bastante lúdico nem dispensava, nem limitava sua força lírica-psicológica, por meio da qual se lançou e se declarou ao vaqueiro: que ela era a sua mocinha, a sua mulher destinada para ele, mas envelhecida: “— Mas eu nasci mesmo foi para gostar de você, meu Mocinho...”¹⁰⁹ (ROSA, 1956a, v.1, p. 330). Ao contrário da Sinhá-Linda, que era muito jovem, não a florada ainda na vida, e, por isso, como Rosalina a conhecia de Paracatú afirmou-lhe: “[...] muito menina demais, muito nova para você, *meu Mocinho*... — ela fazia as contas. — ‘...E mesmo pelas idades, você também caiu num desencontro... Ou me engano? A outra é outra...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 314, grifo meu).

Com as forças do entendimento de Rosalina sobressai o seu conhecimento do amor, tanto que escreveu Benedito Nunes (2009, p. 163): “do amor realizado que ela podia rever, como quem recapitula as fases de uma trajetória. Poderia ter amado Lélío. Noutra vertente do tempo a singular amizade que tem por ele seria ligação amorosa”. O tempo que os afastou foi o mesmo que uniu Lélío e Lina. Nascidos para se encontrarem no próprio desmancho do tempo, sua ausência anulava possibilidades do destino entre os dois, seriam um para o outro uma “fruta de beira de estrada, pendurada em pontilha de galho” (ROSA, 1956a, v.1, p. 326): uma relação reduzida à materialidade, um vínculo entre corpos como coisas, “impedindo a consciência e a subjetividade tenham espaço no intercâmbio entre os seres” (RONCARI, 2004, p. 184).

O boiadeiro Lélío é tomado por uma luminosidade, por um “embrevecido instante, só nos silêncios de um-dois-três. No ninguém falar” (ROSA, 1962, p. 168), absorto pelo “acêso rideiro dos olhos” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308) da mocinha que o levou de volta em neblinas para algum lugar de Tromba-d’Anta quando encarou de frente uma vaca selvagem. Sente tranquilidade ao ser governado por aquela atmosfera familiar centrando-se nos olhos de Lina, “que tivessem de chorar, de alegria só era que podiam” (ROSA, 1956a, v.1, p. 306):

¹⁰⁹ Em ocasião anterior a esta fala de Rosalina, Lélío havia perguntado o que ele representava para ela: “— E... eu? — Lélío finalmente perguntou. Ela esbarrou um tempo. Depois disse, com o mesmo meneio de voz: — ‘De você eu gosto demais, para saber, meu Mocinho. Você é o sol — mas só ao sol mesmo é que nuvem pode prejudicar...’ E como Lélío achasse graça: — ‘Gostei, sim. Você é diferente. Tenho até pena de que essas mças te esperdicem’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 310).

“(Uma vez, na Tromba-d’Anta, se deu que êle estava montado numa mula empacadeira, quando de longe uma vaca avançou: e que vinha em fé furiada, no medonho com que vaca investe. Esporou, esporeou — é baixo, a besta não queria se mover do lugar. Então, êle fechara os olhos — para não ver doer. E sucedeu que a vaca desdeixava de vir mais, tinha travado esbarrada, em distância, desistindo. Estava salvo. Mas, para êle, aquêle gotejo de minuto em que esperou, espedido, estarreado, foi como se tivesse subido dali, em neblinas, para lugar algum, fora de todo perigo, por sempre, e de tôda marimba de guerra...)” (ROSA, 1956a, v.1, p. 306).

Estava diante de uma velhinha, uma senhora de cabelos brancos que, mesmo envergonhada, começava a conversar com naturalidade e doçura: “*Você é arte-mágico?... [...]* — Eu estou é passeando. Mas Crispininha e a Goga não tomam trabalho de escolher, trazem para casa lenha de qualquer má qualidade...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 306-307, grifo do autor). Durante tal diálogo, Lélío resolve carregar os gravetos o que o faz imaginar ser aquele “rapazinho da estória: que encontrava uma velhinha na estrada, e ajudava-a a pôr o atilho de lenha às costas, e nem sabia quem ela era, nem que tinha poderes...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 307). Rosalina com “[...] o tom de voz demudava, tão ligeiro [...]. Falava de velha para môço, quase brincalhã. Abria os braços, mas sem estouvamento nenhum. Era diversa de tôdas as outras pessôas” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308), trazendo-lhe à lembrança da velha lendária, frágil e desamparada do conto infantil, que era Nossa Senhora disfarçada para experimentar a caridade dos passantes na floresta (NUNES, 2009, p. 163).

O perfil entre velha e moça em Rosalina recobra ecos remotos de antigas fadas como: a personagem da cavalaria Melusina, uma fada que havia casado com um mortal e pedia ao marido que não a procurasse durante os sábados, no entanto, não respeitou o seu segredo e veio a saber de sua transformação de humana à sua aparência de animal: a de uma serpente (cuja pele se renova indefinidamente) e a “Fada das Migalhas”, uma velha mendiga que se casara com um rapazinho, que costumava aparentar tanto como uma velhinha centenária como uma mulher jovem com fins de poder partilhar do leito matrimonial, ganhando outro nome de: a “Bela de Belquis”, noticiada nos escritos de Charles Nodier (Cf. PASSOS, 2000; CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001 e CAMARANI, 2006).

Não é por acaso que o encontro de Lélío e Lina resulta num contorno mágico e folclórico. “A sabedoria de Rosalina é sentenciosa, de caráter popular, folclórico mesmo. Mas tem as profundezas da sabedoria mística” (NUNES, 2009, p. 164), por exemplo: “Carregar peso leve é que cansa homem” (ROSA, 1956a, v.1, p. 307); “Homem é criatura de diversos lados, desparelha” (ROSA, 1956a, v.1, p. 311); “pé de coité, nascendo em quintal de fazenda, dá má-sorte” (ROSA, 1956a, v.1, p. 313); “mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não

floresce da alma nos olhos e é seca no coração” (ROSA, 1956a, v.1, p. 323-324); “Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 330); “água, meu Mocinho, grita a qualquer pancada” (ROSA, 1956a, v.1, p. 347); “Ruindade é pressa, meu Mocinho. Pressa de qualquer coisa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 356) e “tira-se leite é onde há pasto... A bôa sacola, aumenta a esmola...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 363).

No romance, “A estória de Lélío e Lina” é trazido à discussão o consórcio entre juventude e velhice ou a transmutação de uma em outra. Na alta e baixa Idade Média, era empregado “igualmente como características de figuras femininas ideais, que nem sempre se assemelhavam a abstrações personificadas” (CURTIUS, 1979, p. 106). Essas entidades povoavam a alma cósmica em formas de: sibila, gênios tutelares, demônios, seres sobre-humanos, protetores ou malfazejos e exerciam extraordinário poder sobre os homens, no qual as visões e os sonhos eram levados com seriedade no fim da Antiguidade, como a velhinha, “cheia de juventude de Boécio [...] exerce as funções de uma salvadora contemplada visionariamente [e no] *Pastor* de Hermas (meado do século II) há notícia de visões, em que a Igreja é representada por uma velha em contínuo rejuvenescimento” (CURTIUS, 1979, p. 107).

Com base em Ernst Curtius (1979), para Benedito Nunes (2009, p. 165), na figura da personagem Rosalina, ressurge essa antiga imagem da literatura medieval, em que a anciã e a menina se ajustavam à experiência, numa época de transição em que o velho e o novo se achavam confundidos; essa dupla se constituiu num arquétipo, arraigado no inconsciente coletivo renascendo com o vigor de verdadeiro mito, no sentido de Carl Gustav Jung. Sendo assim, a Dona Rosalina “pode ser enquadrada na figura de *Sofia*, a ‘anciã rejuvenescente’, [e] como a espiritualização de *Eros*, no fundo buscada, sem que o soubesse, pelo seu amante, filho e amigo Lélío” (NUNES, 1998, p. 255, grifo do autor).

No Pinhém, a vida ia fluindo com a sucessão de eventos bons e ruins na fazenda. Durante esse período, Rosalina ajudou Lélío a cumprir seu idílio e o que o prendia àquele espaço era o afeto pela velhinha, que compreendia a necessidade da partida dele a fim de continuar sua demanda em outro espaço do sertão, pois, sua presença e trabalhos não tinham mais sentido. Ele pensava: “[...] quando muitas pessôas estão vivendo reunidas, e umas e outras começam a ir-s’embora, convinha a gente não esperar com os últimos: porque era bem com êsses derradeiros que a má-sorte ia ficando” (ROSA, 1956a, v.1, p. 318). Não estavam mais: a Jiní (que se casou com rico fazendeiro), o Tomé (era vaqueiro do Cara-de-Bronze), o J’sé-Jórjo (internado como louco em hospital na cidade), o Ustavo (morto por um boi) e Seo Senclér com sua esposa Dona Rute (venderam a fazenda para sanar dívidas e recomeçarem a vida na cidade).

No entanto, o rapaz não iria partir sozinho, desta vez, a sua velha-mocinha Rosalina o acompanharia. Ela que presenciou as aventuras e as desventuras das travessias afetivas (a força do desejo, da paixão, do amor, da traição e da generosidade) em Lélío, ao longo de um ano na fazenda de Seo Senclér. Desde quando a conheceu, não conseguia mais ficar sem ver, conversar e ouvir a velha sábia Rosalina que discorria em versos e provérbios acerca da paixão amorosa e dos perigos do mundo. Ela falava de Deus “mas como se Deus estivesse nem muito longe nem muito perto demais” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309). O Deus de que ela explanava se volta à forma de três figuras: seo Senclér¹¹⁰, filho Alípio e Govêrno. O fazendeiro “era o patriarca, que se distinguia dos vaqueiros por ser o proprietário, mas mantinha uma soberania não opressiva, vivendo a mesma determinação dos demais, mais amorosa do que econômica” (RONCARI, 2004, p. 194). O filho Alípio era um provedor que lhe garantia a casa, o dinheiro e os alimentos, além de trabalhar “o tempo todo, no desejo de mais se enriquecer” (ROSA, 1956a, v.1, p. 309). E o Govêrno “era um ausente, porém não por omissão, mas porque o seo Senclér o encarnava em si mesmo, reproduzia o microcosmo, a mesma ordem soberana e patriarcal do Segundo Império” (RONCARI, 2004, p. 194).

Ressalto que o Deus de que Rosalina fala não é aquele ligado como necessidade lógica, mas sim como realidade sensível e verificável a todo instante, que se distancia daquela imagem pregada pela igreja católica. Seu conceito se aproxima mais da ideia de um ser Existente atrelado à vida social do sertanejo, às suas necessidades, de ação temporal humana no plano humano. Ele orienta o homem por meio das leis e processos da natureza do sertão, nesse sentido, faço referência ao velho Riobaldo que expõe não haver o demo (no sentido religioso tradicionalmente imposto), e sim o homem-travessia guiado por um Ser que está na natureza: “Um homem é um homem, no que não vê e no que consome” (ROSA, 1956b, p. 481).

Ao Lélío, Rosalina comentava o jeito de ser, as características e as qualidades de cada vaqueiro e das moçoilas que sonhavam em se casar, dos casais que eram formados, das aves, das flores e ervas medicinais, dos animais, das prostitutas e suas outras tarefas na fazenda, de suas duas irmãs — “uma foi para o convento, na Piedade, viveu e morreu como santa; a outra moçou, dizem que não houve rapariga que fôsse mais dos homens” (ROSA, 1956a, v.1, p. 349)

¹¹⁰ “Dizia do Pinhém. Dos apertos em que o seo Senclér ultimamente navegava, por via do despreço em que estava caindo o gado puro zebú: no arranco da alta, êle tinha venturado de comprar touros e bezerras da Uberaba, por um custo fora de juízo. Toleima, baldear reprodutores de marca para ali, por aquêles pastos selvajados, sem fêchos quase, sem campo-feito. No durar da sêca, o gado se espalhava, por demais, procurando, e então muitos caíam de barranco alto, por quererem comer o capim das bordas. E bastava um bote escondido de cobra, ou uma folhagem de treme-treme pastada em encosto úmido de mato, e estava a rês morta, perda de mais de cem, duzentos contos-de-réis. Pior, mas, era agora: zebú assim, desvalendo, seo Senclér se arrancava pêlo, fio a fio, vivia atrás de dáfida e demoratório — ajuda do Govêrno — e acompridava seu desânimo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 263-264).

—, da donzela Mariinha a se declarar publicamente a um homem casado, propondo para ele o lugar de amante, a perda da virgindade de Manuela, não sendo mais principal valor feminino, a ascensão de prostituta à senhora respeitável e rica de Jiní, a mulher como objeto de troca ou de mercadoria à disposição dos patriarcas e acudindo as necessidades sexuais dos vaqueiros, a falta de cavalheirismo e palavra de Canuto¹¹¹, da amizade — que “ninguém esteja louco quando tem amor ou amizade por outra pessoa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 365) — e a hipocrisia do filho Alípio¹¹², que não aceitava, nem compreendia a relação dela com Lélío, cuja ignorância o fez contratar um jagunço para evitar o acesso do moço à casa de Rosalina.

A velhice de Dona Rosalina desenreda em Lélío a intenção de buscar um passado idealizado, porém afirmava que ele pudesse aprender a olhar o presente, ainda que com os obstáculos. Sua herança pessoal no clã da oligarquia familiar rural nos Gerais se projetava para esse jovem como aprendizagem a fim de não cair em autocondenação por aquilo que os valores sociais vigentes depreciavam, abraçando para si falsos moralismos, em primeiro deveria adotar a alegria: “Se todos fossem ficando tristes, mais tristes, todos se acabavam em ruindade [...]. Alegria tinha de ser chamada à força. Era preciso chamar a alegria, como se chama a chuva, na desgraça de uma sêca demorada” (ROSA, 1956a, v.1, p. 356).

De Tromba-d’Anta, chegava um homenzinho muito volúvel e instável e tornava-se em um homem maduro, que agora conseguia escolher de modo consciente o que deseja e para onde vai graças ao “tom poético-realista” (MARTINS, 1996, p. 80) de Rosalina. Ela o aconselha a seguir seu destino: “— ‘Vai, meu Mocinho. Chegou o de ir. Não por fuga, nem por canseira daqui, nem por medo. Mas, o que eu sei, e seu coração sabe, é que a razão da vida é grande demais, e algum outro lugar deve de estar esperando por você...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 380). Dona Rosalina ainda vacila um pouco ao que Lélío lhe propõe e insiste em poder acompanhá-lo: “[...] Mas, Meu-Mocinho, uma velha não se carrega. Estou em fecho de meus dias... Que é que você vai fazer com uma velhinha às costas?” (ROSA, 1956a, v.1, p. 382). Ele replica: “—

¹¹¹ “O que o Canuto depunha: que já tinha estado com a Manuela, em corpos, já a conhecia como mulher. [...] Mas, depois, Manuela, por sua crente vontade, sem êle perguntar nada, confessou que, antes dêle, outro também a tinha deflorado. [...] Só pelas tantas da noite, vendo que êle não dormia, dona Rosalina apareceu e veio retomar a conversa. Mas não tocava nêle Lélío, falava como se o caso de amor fôsse só entre Manuela e Canuto [...]. — ‘A única coisa que tem importância, é o sentimento fundo de cada um, meu Mocinho... Um homem deve saber principiar pela mulher que êle ama, sem o rascunho de aragens passadas’” (ROSA, 1956, v.1, p. 346-349).

¹¹² “À fé, era um bruto, mesmo para, quem tem calo de sertão era bruto, nem não se podia entender que fôsse filho de uma senhora de tantas finezas e primores. Agora, por último tempo, Lélío sabia, a fúria dêle era maior. Que intimara a dona Rosalina a não deixar que Lélío passasse a soleira de sua porta, e nem ela nem Lélío tinham cumprido de obedecer. Aí, então, êle mesmo viera, andara por lá, em horas diversas, armado e com acompanhamento de um sujeito jagunço, com as caras de brabo dos côitos das Araras. Que Lélío se vigiasse muito cuidado, ficasse tenente — dona Rosalina mesma recomendava. Medo, êle não tinha. Debaixo de alheio, um homem não se rege. — ‘Êste cavalo meu não esbarra para ssú-ssú...’ — êle declarava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 321-322).

Mãe, vamos juntos. Se não, eu sei, eu tenho a sorte tristonha. / — Mas, você não se arrepende, não, Meu-Mocinho? Por se dar o caso de você querer casar com uma môça que não goste de mim...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 382). Ela acaba cedendo em coragem e certeza: “— ‘Pois vamos, Meu-Mocinho!’ — ela disse, por fim, com seus olhos com a felicidade. — ‘Deixa dizerem. Ai, rir. Vão falar que você roubou uma Velhinha velha!...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 382).

— “Tudo aprontei, Meu-Mocinho, de meus arrumes...” Dona Rosalina estava com o vestido verde-escuro, chapéu da mesma côr, com a grande pluma de pássaro; e o chicotinho de tala, de cabo de prata. Lélío com sua roupinha bem tratada; só o chapéu-de-couro baixava muito, maior que a cabeça do dono. [...] Ventava um tanto. Suspendia o cheiro constante dos Gerais, brando travante. O orvalho era escasso nas folhagens. [...] — “Burití e boi! Isto sempre vamos ter, no caminho, e lá, no Peixe-Manso, Meu-Mocinho...” Aumentava a manhã, e êles apressavam os animais. Êle a ela: — “É nada?” E ela a êle: — “É tudo. E vamos por aí, com chuva e sol, Meu-Mocinho, como se deve...” O Formôs corria adiante, latindo sua alegria (ROSA, 1956a, v.1, p. 381-383).

Nesta paisagem natural e tradicionalmente conhecida, “Burití e boi!” (ROSA, 1956a, v.1, p. 382), no Peixe-Manso, a velha e o moço acreditavam na existência de um sertão ainda preservado das novas ações, que ameaçavam e alteravam a paisagem sertaneja e seus modos de vida para um dito Brasil moderno. Tendo em vista que o Pinhém era ocupado por donos mais preocupados com os rendimentos e interesses comerciais, dominados agora por estranhos (não sertanejos). Desse modo, é “na tradição viva (que possibilita o refletir sobre os valores costumes e regras comumente aceitos), simbolizada na sabedoria sertaneja de Lina, e não na idealização de um passado já morto que Lélío buscará seu norte, seu rumo” (BITTENCOURT, 2011, p. 493-494).

A personagem Rosalina permite-nos pensar a nossa imprevisibilidade das emoções, consequências dos atos, a situação afetiva, socioeconômica e psicológica quanto à velhice. Sem dúvida, possui uma personalidade e atitude altruísta, mesmo assim, seus diálogos com Lélío mostram-nos que o medo de envelhecer existe e é real, porque sendo “a mulher em quase todas as sociedades valorizadas exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado das crianças, desprezo e desdém marcariam sua passagem prematura à velhice” (DEBERT, 1999, p. 140). Para ela, o conceito de belo está não no exterior sobretudo, é no coração que reside a verdadeira beleza, a essência humana. Em sua sexualidade, propriamente dita, as mulheres já são fisicamente fabulosas e surpreendentes. O rosto de uma mulher revela seu passado e o de antes de conhecer o ser amado, as aventuras e as tensões pelas quais o seu corpo experimentou: cicatrizes, alterações e características que a distinguem à luz de suas expressividades em cada

geografia afetiva-corpo-emocional da mulher¹¹³. A velha Rosalina é uma das mulheres da obra de Guimarães Rosa “com habilidades para revelar o sertão, sabedoria para traduzir o que não é visto e modificar o que é comum e rotina” (ZIANI, 2008, p. 40).

Nessa viagem, travessia do sertão, em Rosalina, “rosa mística, floração tardia de *eros* — o sexo se cristaliza, e a seiva do *élan* amorosos se convertera em anelo da divindade” (NUNES, 2009, p. 165, grifo do autor). Com Lélío, “no riso rodante do mundo, da ponta das manhãs até ao subir extenso das noites, com o milmilhar de estrelas do sertão” (ROSA, 1956a, v.1, p. 261), Rosalina redescobre o amor no jovem durante a sua velhice, que ainda guardava “velhos olhos de menina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 330) no Pinhém para ter “olhos com a felicidade” (ROSA, 1956a, v.1, p. 382) no Peixe-Manso... Mãe Lina?! Não, apenas Lina que com Lélío abraçava e governava os horizontes.

No escuro, alegres, entravam em estrada. — “Parece até que ainda estou fugindo com namorado, Meu-Mocinho... A perseguir, pelo furto da môça, puxe-te o danado dôido tropel de cascos — lá evém o pai com os jagunços do pai...” — assim ela gracejava. Olharam para trás: a estrêla-d’alva saiu do chão e brilhou, enorme. Olharam para trás: um comêço de claridade ameaçava, no nascente; beira da lagôa, faltava nada para as saracuras cantarem. Olharam para trás: o sol surgia. Com pouco, atravessavam o pasto da Cascavel. Os passarinhos refinavam. Com êsses mil gritos, as maitacas, as araras, os papagaios se cruzavam. Zulzul, o céu vivia, azo que pulsava. [...] A Vereda-Azul, a buritiquêra, enxameava de pássaros. Altos, altos, gaviões. O gado comia com orvalho (ROSA, 1956a, v.1, p. 382-383).

5.2.1. O caso amoroso da crítica: Lélío e Lina

Em “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, Paulo Rónai compara a personagem Rosalina à criatividade poética de Miguilim (de “Campo geral”, *Corpo de baile*), que, embora a incompreensão e maus tratos do pai, cresce, agrupa as lições das plantas e dos bichos, absorve a sabedoria do irmão Dito e ganha segurança em estar no meio dos segredos inquietantes do mundo dos adultos, amadurecendo dia a dia, “mas impressionando-se sobretudo com milagres que só para ele existem: o papagaio pronunciando pela primeira vez o nome do irmão meses após a morte deste, um par de óculos dando à vida nova dimensão e sentido” (RÓNAI, 2020, p. 52).

A velhinha Rosalina preserva consigo “um pecado de riso quente no esmalte de seus

¹¹³ Cf. Em *O mito da beleza*, Naomi Wolf realiza um verdadeiro manifesto político de libertação do corpo feminino — que havia se libertado da famigerada mística feminina da domesticidade — ao lançar um alerta a respeito do uso do mito da beleza como arma política de controle social. A autora defende: “Quando os homens e as mulheres se olharem fora dos limites do mito da beleza, haverá maior erotismo entre os sexos, da mesma forma que maior honestidade. Nós não somos tão incompreensíveis uns aos outros quanto neste momento querem que acreditemos ser” (WOLF, 2020, p. 260).

velhos olhos de menina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 330): restos da alma infantil, tendo o privilégio de poder vivenciar alguns milagres também, entretanto, em circunstâncias imprevistas à sociedade e até para ela. Nesse sentido, Paulo Rónai destaca “a inverossímil aventura do vaqueiro Lélío na fazenda do Pinhém, de onde ele sai raptando uma velha senhora que poderia ser sua mãe, e a quem só o ligam laços de simpatia” (RÓNAI, 2020, p. 52) no romance “A estória de Lélío e Lina”.

Inicialmente, o leitor é conduzido à narrativa das peripécias do vaqueiro, “rapaz mômço, bôa cara e comum jeito, sem semelho de barba nenhum, ar de novidade” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249), chamado de Lélío do Higino, em busca de trabalho e proteção do fazendeiro Senclér, com a intenção de se estabelecer naquele universo da pecuária. Neste espaço inconfundível do sertão, o Pinhém, será palco das lides da vaquejada, de eventos rotineiros “com desfile de vaqueiros de diversos tipos, cenas da vida pastoril, as fases da adaptação de Lélío a seus novos camaradas, [como também] as suas experiências sexuais” (RÓNAI, 2020, p. 52).

Tais aspectos acima são ratificados na recepção crítica de Nilce Martins sob o nome de “A fada do Pinhém” (1996). Em especial, na narrativa “A estória de Lélío e Lina”, o lirismo rosiano abarca densamente a visão poética da natureza e a ênfase no lado sentimental das personagens: “a solidariedade dos vaqueiros, o relacionamento dos fazendeiros e seus subalternos, as estórias de personagens diversos, retratos de pessoas e animais, as trovas do Pernambo, cena do trabalho dos boiadeiros e descrições poéticas” (MARTINS, 1996, p. 83) de Rosalina sobre a vida. Tudo isso ocorrendo dentro de uma história real com aspectos típicos de uma fazenda de gado, com a formação e/ou desagregação de famílias e de casos amorosos. É neste lugar grosso e palpável, com “felicidade de terrão e relva” (ROSA, 1956a, v.1, p. 251), ocorrerá o episódio feérico: a “extraordinária amizade entre a velha sábia e folgazã e o jovem pastor de imaginação quimérica se destaca sem nada grotesco ou absurdo, com uma naturalidade serena” (RÓNAI, 2020, p. 52).

Como Rosalina é a condutora da transrealidade, mostrando a Lélío o caminho com a intenção de equilibrar os opostos, a violência e a tristeza em seu mais novo pupilo, ela estabelece uma relação de empatia entre eles, logo de início, assim, o rapaz vai sendo enredado pelos encantos da velhinha — segundo Maria Leonel e Edna Nascimento (2018, p. 119) em “O ‘espelho da velhice’ em *Corpo de baile*”.

Na ocasião em que Lélío, finalmente, estava “a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma mômça se curvava, por pegar alguma coisa no chão” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305), o impensável surge: a imagem de uma velhinha sob

a silhueta de uma menina-moça, e quanto mais se estreita a amizade amorosa entre ele e Rosalina surge a liberdade da senhora se expressar a vontade de ter o antigo corpo sem o peso da idade em diversos momentos da narrativa. Ela diz a ele que gostaria de ter o conhecido na mocidade, se assim o tempo cronológico a permitisse. Suas palavras eram ditas com cuidado de não criar sentimento de culpabilidade e de estranheza:

— “Meu Mocinho... — ela disse — ... antes eu não encontrei você, não podia, meu filho, porque a gente não estava pronta de preparada...” — “E eu, mãe?” — êle perguntou, sem primeiro se esclarecer. — “Uma estrelinha brilha, um átimo, na barra da madrugada, antes d’o sol sair...” — assim ela respondeu (ROSA, 1956a, v.1, p. 340).

Maria Leonel e Edna Nascimento balizadas em *Os arquétipos literários* (2002), consideram não ser por acaso que Lélío possui um arquétipo antigo de herói “órfão” e “solitário”, por isso se sente isolado, ainda que, “às vezes, pensa em se apartar de Rosalina, ele mesmo acha estranha a ligação com uma velhinha” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 119). “Mas, aí, pondo barra a todos os meio-propósitos, ele vinha, voltava à casa dela, conforme não podia deixar de vir. Carecia” (ROSA, 1956a, v.1, p. 322).

Mais uma vez, a conduta da Dona Rosalina retém o jovem vaqueiro na fazenda, para fins de aguardar a festa de Natal, circunstância esta antecipadora do momento feérico entre Lélío e Lina. Afirmava em positivo que de festa se espera sempre ações inesperadas e alegres: “— Festa, meu Mocinho, é o contrário de saudade...’ [...]. — ‘Para se agüentar a vida no atual, a gente carece das duas... Mas agora estamos precisando mesmo é de festa: que é um arremedo de anticipo...’ E ela não temperava sua influência, refletindo que tudo ia ser raro de bom” (ROSA, 1956a, v.1, p. 333).

Para a festa, a Rosalina “botara um vestido prêto, lustroso, a gola escondia todo o pescoço, prêsa por debaixo do queixo, e os cabelos dela, tão arranjados, tão branquinhos, alumiamam” (ROSA, 1956a, v.1, p. 336). Nestas ocasiões, acostumado a fazer versos para cada pessoa da festa, o vaqueiro Pernambo aproveita a oportunidade para homenagear Dona Rosalina: “*Vi o coração do campo, vi o rastro do luar; vejo dona Rosalina, mas nem posso comparar...*” (ROSA, 1956a, v.1, p. 336, grifo do autor). De fato, a velhinha “parecia uma das pessôas mais influídas e alegradas: fazia rumor nenhum, mas como que animava o engenho da festa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 336). É ela quem propõe que se dance, pois sem dança não há razão para festa, ou seja, “festa devia a festa” (ROSA, 1956a, v.1, p. 339):

Mas Lélío nem teve tempo para escolher dama: dona Rosalina veio sorrindo, pegou no braço dêle, que era o seu Mocinho — os dois formaram a mazurca

dansando. [...] Ai a Velhinha se asia tão delicada, senhora de serenim, em giro baile, leve espécie de criança, que sabia ser e sorrir e olhar, sem estôrvo nenhum (ROSA, 1956a, v.1, p. 340).

Aos poucos, formaram pares: Delmiro e Chica; Lidebrando e Benvinda; Mingôlo e Adélia Baiana; Fradim e Drelina e “a Maria Júlia olhava [...] em ruins vermelhos” (ROSA, 1956a, v.1, p. 340), por ver o Soussouza cortejando as “tias” para dançar com a Tomázia ou com a Conceição. É dado a compreender que a dança, além de gerar informalidades nas relações entre homens e mulheres, inclui possibilidades para as relações incestuosas na sociedade do sertão, que tem por hábito em não se estabilizar num só local, sendo comum a mudança dos sertanejos para vários locais e/ou fazendas¹¹⁴. Em *O Brasil de Rosa*, Luiz Roncari enuncia a formação de casais lembravam a dança da quadrilha, em que pares se formavam e se desfaziam ao final da música, cuja natureza era cheia de improvisações e surpresas a brincar com os destinos dos participantes. De acordo com ele: “Um baile frenético e cíclico, regido por um marcante caprichoso, mais interessado em promover encontros proibidos e inesperados [...] do que em seguir a ordem e chegar a uma acomodação conveniente” (RONCARI, 2004, p. 164).

Durante a festa, Lélío passa por decepções que não são despercebidas pela sua amiga experiente. Ela olhava para ele e “entedia o acontecimento quieto de tudo, [...] nem precisavam de conversar” (ROSA, 1956a, v.1, p. 356). Então, o rapaz decide ir embora de vez, no entanto, permanece somente para os festejos dos casamentos dos vaqueiros. Na sequência, Lélío e Lina resolvem partir juntos do Pinhém: “Mas, agora, sabia. Que ali tinha uma pessoa, que êle só a custo de desgosto podia largar, triste rumo de entrar pelo resto da vida. Assaz essa pessoa era dona Rosalina” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320).

Acerca disso, Maria Leonel e Edna Nascimento acrescentam que, para Lélío, a Dona Rosalina tornara-se em fortaleza e consolação durante a festa de Natal, pois conclui que dela jamais viria se desapartar na vida. É na festa que o vaqueiro atinge a ideia de não entender nem a guerra nem o amor, após seus fracassos com Manuela, Mariinha e a raiva pelo boiadeiro Canuto, que além de encerrar namoro com Manuela, estava a difamar para o novo namorado. Ademais, Rosalina o lembra “que a amizade que se instaura entre eles é especial, e é condenada pelas normas do lugar, como ela afirma” (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 121).

¹¹⁴ Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo fala ao seu interlocutor do constante trânsito dos vaqueiros, boiadeiros e jagunços pelo sertão, gerando assim uma “desordem” (RONCARI, 2004, p. 165) nas relações familiares: “Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: — ‘Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?’ — ‘Quero criar nada não...’ — me deu resposta: — ‘Eu gosto muito de mudar...’” (ROSA, 1956b, p. 43).

No texto, “Em ‘A estória de Lélío’, Lina cura Lélío”, Clarissa Marchelli vincula o diálogo de Lélío e Rosalina ao diálogo platônico. A estudiosa afirma que a personagem Rosalina encarna “Diotima, a sacerdotisa que elucida a Sócrates a especificidade constitutiva do sentimento amoroso, a curandeira Lina transmite um saber intuitivo: a insatisfação contínua própria da paixão” (MARCHELLI, 2018, p. 101).

A presença da velha Rosalina significa um aporte de transformação da expectativa em esperança. O vaqueiro Lélío chega sem esperanças e com sentimentos fraturados, cujas lembranças de Sinhá-Linda doíam-lhe na alma: “Assim mesmo, por causa dela, e do instante de Deus, tinha aventurado o sertão dos Gerais, mais ou menos por causa dela terminava vindo esbarrar no Pinhém. Ela doía um pouco” (ROSA, 1956a, v.1, p. 258).

“A cada nova expectativa, uma frustração seguida. Para todas as desilusões, um único remédio: a eficácia das palavras consoladoras da experiente Rosalina” (MARCHELLI, 2018, p. 104-105). Se o jovem Lélío é sonhador e sedutor, Rosalina é seu antídoto, que lhe dará a cura por meio das suas palavras consoladoras, e assim o vaqueiro moço aprenderá sobre as artes do amor. A estrutura do romance em discussão assemelha-se ao do ritual de iniciação de Lélío “nos mistérios do amor, que lhe são revelados por Rosalina, a mulher revestida do duplo desempenho mítico da mãe Deméter e da filha Perséfone. A velha Rosalina e a jovem Lina não se contradizem, porque simbolizam o eterno feminino”, conforme argumenta Ronaldo Souza, no texto “O magistério erótico de “A estória de Lélío e Lina” (2006, p. 1), em que Clarissa Marchelli se ampara também em seu texto.

Os casos de amor de Lélío do Higino funcionam como antídoto para uma carência insaciável. Sobre estes, Rosalina fala ao seu mocinho declarando-lhe ter ciência de que ele não gostava totalmente de Manuela, por mais que ela torcesse pelo laço matrimonial dos dois. Assim, Lina o diz: “Às vezes, eu acho que você gosta é mesmo daquela môça de Paracatú, [...] Só porque ela está tão fora de alcances, tão impossível, que você tem licença de pensar nela sem a necessidade de pensar logo também no que você é e não é, no que você queria ser...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 349). Dessa forma, Lélío demonstra um idealismo desmedido em seus relacionamentos afetivos ao que Rosalina conclui o pensamento a respeito: “[...] De tão distante e apartada, ela pode, ser bem enxergada, no fim de um enorme limpo campo... E dona Rosalina pôs a mão na testa de Lélío, num carinho, leve, leve; êle já estava quase adormecido” (ROSA, 1956a, v.1, p. 349-350). Com razão, em Lélío, as ligações de amor quando carnis: inviáveis, quando idealizadas: irrealizáveis e “suas projeções afetivas, quer partam da ordem concreta, quer da ordem abstrata, tudo o que fazem é povoar o anseio de Lélío. Quem melhor sintetiza a

promessa de amor no jovem [...] é a experiente dona Rosalina” (MARCHELLI, 2018, p. 107).

Clarissa Marchelli acresce à sua análise a leitura do texto “Representações arquetípicas em ‘A estória de Lélío e Lina’”, do qual retira a seguinte passagem de Helena Armange: “o *Self* é o arquétipo da integração psíquica, fator orientador interno, expressão da individualidade. Atingi-lo pressupõe a integração das partes conscientes e inconscientes da personalidade” (ARMANGE, 2007, p. 87, grifo do autor), ou seja, encontrar um equilíbrio adequado é uma disposição humana, um desejo primordial e coletivo. Tendo em vista que os problemas de ordem moral afetam e desafiam a individualidade do eu como um todo, “a *Sombra*, de acordo com Jung, é o nível em que o indivíduo não tem o controle sobre suas emoções, tornando-se vítima dos próprios afetos e perdendo a capacidade de julgamento” (ARMANGE, 2007, p. 87, grifo do autor).

É o que acomete e desafia as tomadas de decisões em Lélío: a respeito da postura de Jiní, saber que Mariinha gostava de outro e o comportamento sexual lascivo de Manuela. No que Rosalina adverte o rapaz: “— ‘Pois, meu Mocinho, você espalha pétala de flôr de cova, em cima de criatura viva?!’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 368). Lélío tem ciência de seu equívoco ao pensar: “mas, se nêle mesmo o engano era corpo, e repente do corpo, que dirá da Jiní; quem culpa tinha? Estava certo? Estava errado? — ‘Esteja sempre certo, meu Mocinho. E ninguém não sabe: talvez o céu não cai é só mesmo por causa do vôo dos urubús...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 368).

De Rosalina, Lélío vai recebendo “doses mínimas de consolo para as frustrações, transmutando homeopaticamente as expectativas” (MARCHELLI, 2018, p. 107) do jovem que apazigua o rancor em relação à Manuela e à Mariinha. Além disso, em sua fala, a experiente amiga retoma a trajetória de vida da religiosa Maria Madalena, os desafios que enfrentou até chegar à resiliência, demonstrando que tal como ela, Lélío estava atravessando percalços semelhantes com a finalidade de adquirir a cura para as suas inconstâncias e intemperanças. De modo que as problemáticas do coração do vaqueiro funcionam como contraponto dramático do magistério erótico de Dona Rosalina, sendo que o amor “segredo de Manuela por Canuto, e de Canuto por Manuela, não é senão a expressão velada da raiva que Lélío sente de si. Do efêmero envolvimento com Manuela, descobrimos, na verdade, a belicosidade de Lélío” (MARCHELLI, 2018, p. 111)¹¹⁵.

¹¹⁵ “Por um momento, o que suscitava pior — a tristeza balançada na raiva — se pousava. Mas a raiva latejava forte, raiva do Canuto, capaz de amargos. A que um não quer — e, aí mesmo, assassina. Advertido que ela dona Rosalina devia de ver o que êle sogastava; pois disse: — ‘Fala: — *Macio feito pedra... Macio feito pedra... —*

O que, então, parece se dar entre o vaqueiro debutante e a experiente dona Rosalina não é mais um relacionamento idealizado, como [...] casamento sagrado [que] constitui um hino de louvor ao divino zoogônico, que preside à origem primeira e ao fim último de tudo que existe. [Porém, é como disserta] Armange, [...] a viagem ou deslocamento espacial representa transformações internas, relacionadas à busca do *Self*, por parte das personagens” [ARMANGE, 2007, p. 98]. Na condição de instrutora é que Lina se faz imprescindível à viagem tanto externa quanto interna de Lélío. E mesmo que tenham decidido juntos partir do Pinhém e ganhar sertão a fora, Lélío, numa perpétua procura de si, convida Lina a lhe acompanhar devido à necessidade que ainda tem da mestra (MARCHELLI, 2018, p. 113, grifo do autor).

Conforme assinalado acima, a cumplicidade entre Lélío e Lina sela uma amizade que ultrapassa o afeto mobilizador em direção, à categoria de benevolência¹¹⁶. “Por disposição de caráter e, finalmente, por uma exigência de bondade não apenas para com o outro, como também para si” (MARCHELLI, 2018, p. 114). Já a dissertação de Danilo Atroch intitulada de *O outro na constituição do si-mesmo na obra de Guimarães Rosa* (2013) é um estudo do processo de individuação das personagens rosianas voltado aos contos “Substância”, “Estória Nº 3”, “A estória do homem do pinguelo”, “Um moço muito branco”, “As margens da alegria”, “Os cimos”, “A terceira margem do rio” e a novela “A estória de Lélío e Lina”. Desta recepção crítica, com base na perspectiva junguiana, interessou-me a subseção “‘A estória de Lélío e Lina’ ou a retomada do espírito na entrada das águas”, parte integradora desta quarta seção.

Segundo a leitura de Daniel Atroch, Carl Gustav Jung caracteriza o homem como um ser intelectual, anímico e espiritual, que possui analogia com os elementos dos antigos, por exemplo, o elemento ígneo (o fogo), predominando o espírito, expondo a ideia de que à proporção que este o indivíduo humano moderno avança, a onipotência do espírito do homem é tomada pela razão. Em outras palavras, assim que “o espírito se torna pesado, transforma-se

Quando a pedra amaciar, você então sabe o que macio é, meu Mocinho Vai, a voz dela, era bom, punha a gente pequenino. Lélío ainda se calava, mas porque queria que ela contasse, perguntasse, soubesse, tudo suprisse. De fim, pôde, desafogou num suspiro. E falou. Falou, o tempo que quis. Falava sua raiva, falava mordido. Falou sua tristeza. / Dona Rosalina o escutava sem sombra nem surpresa. Escutou, e disse: — ‘Mas, só porque o Canuto é um bobalhão, e a Manuela uma bôa môça, você não tem que ficar atalhado assim... Lélío a olhou com sobranceiras altas, não entendia. E ela explicou: — A Manuela tem saúde e lealdade’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 347, grifo do autor).

¹¹⁶ Cf. Aristóteles (1973, p. 384) em *Ética a Nicômaco*: “Ora, dir-se-ia que o amor é um sentimento e a amizade é uma disposição de caráter, porque se pode sentir amor mesmo pelas coisas inanimadas, mas o amor mútuo envolve escolha, e a escolha procede de uma disposição de caráter. E os homens desejam bem àqueles a quem amam por eles mesmos, não por efeito de um sentimento, mas de uma disposição de caráter. E finalmente, os que amam um amigo amam o que é bom para eles mesmos; porque o homem bom, ao tornar-se amigo, passa a ser um bem para o seu amigo. Cada qual, portanto, ao mesmo tempo que ama o que é bom para ele, retribui com benevolência e apazibilidade em igualdade de termos; porque se diz que amizade é igualdade, e ambas são encontradas mais comumente na amizade dos bons”.

em água e o intelecto tomado de presunção luciferina usurpa o trono onde reinava o espírito” (JUNG, 2006a, p. 27 apud ATROCH, 2013, p. 71), restando-lhe a alternativa: mergulhar nas profundezas da alma para reacender o fogo apagado pelas águas. É deste reduto no inconsciente que o “herói [Lélio] terá que submergir no feminino, emblematizado pela água, para depois emergir, *individuado*, gesto que se traduz na narrativa [como a] restituição do espírito” (ATROCH, 2013, p. 72, grifo do autor)¹¹⁷.

Na estória em questão, acontece a travessia de um moço imaturo para as relações com o feminino, porém bastante interessado a vivenciar prazer e dor respectivamente, em “formulações intelectuais ou imaginárias (pois em Lélio, o intelecto ocupa o lugar do espírito), e que retorna ao lugar onde morou o pai [...] e acaba adquirindo as experiências que formarão o seu caráter enquanto homem individuado”, segundo Danilo Atroch (2013, p. 73). Tal busca pelo pai equivale “à demanda pelo espírito deposto nas profundezas do inconsciente (a alma, representada pela água, o elemento feminino)” (ATROCH, 2013, p. 73).

Após ser aceito pelo dono da fazenda e receber instruções do capataz Aristó, Lélio sofre com as ferroadas das formigas na barriga, no pé e no pescoço quando estava se banhando no córrego e com a estúpida brincadeira do vaqueiro Canuto que o laça como se fosse um bezerro, não dando tempo para relaxamento ao recém-chegado. Esses dois fatos já são prenúncios de experiências dolorosas. Ser laçado por outro foi agir contra a vontade dele que estava acostumado a ter o domínio do laço, não ser dominado como “uma rês pequena” (ROSA, 1956a, v.1, p. 254). Avançando a narrativa, é evidenciado a intenção real dessa atitude de Canuto¹¹⁸ (afirmava ser afilhado do pai de Lélio e gostava de dizer que o conhecia bastante por ter vivido há muito tempo no Pinhém, além dele o ter ensinado o atual ofício de vaqueiro): ciente da fama do padrinho não queria que o filho acabasse de “laçar a Manuela, sua namorada, o que reitera o valor de emblema do controle sobre as [adversidades] da vida, que o laço representa na novela. [...] O jovem vaqueiro é tão avesso a ser laçado, ou estar à mercê do

¹¹⁷ Sobre o termo grifado, Daniel Atroch se abaliza no texto “As águas e o simbolismo aquático” de Mircea Eliade: “A imersão na água simboliza o regresso ao pré-formal, a regeneração total, um novo nascimento, porque uma imersão equivale a uma dissolução das formas, a uma reintegração no modo indiferenciado da pré-existência; e a emersão das águas repete o gesto cosmogônico da manifestação formal. [...]. Tudo o que é *forma* se manifesta acima das águas, destacando-se das águas” (ELIADE, 2008, p. 153-173, grifo do autor).

¹¹⁸ “[...] Mas Aristó não queria delatar de suas doenças. Levantou precisão de alguém ir tocar por uma vaca, a *Bambarra* — que destraviara no meio da sêca, [...] Canuto logo falou: junto com o Lélio êle fôsse, traziam bem. Aristó concordou. [...] Canuto tinha pressa de dizer alguma coisa. Por duas vêzes chegara a abrir a bôca, num nervoso, logo arrependido. Da terceira — Lélio via que aquilo era desculpa de última hora — pediu que queria ver seu laço. — ‘De quinze braças?’ — perguntou. — ‘Dezoito.’ E o Canuto repassava entre os dedos cada mínimo do laço, gabando que era bom, bem reforçado, bem trançado. Estava muito sério. De repente, disse: — ‘Você sabe, aqui tem mocinhas em bom ensejo para se namorar...’ Tomou uma folga. — ‘Tem uma, a Manuela, cunhada do Soussouza... A Manuela está comprometida comigo...’ Continuou falando do laço: — ‘Está bem cuidado, com nenhum tento esgarço, nenhuma fraqueza...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 273-274, grifo do autor).

arbítrio de outrem,” (ATROCH, 2013, p. 75) que “gostava que nenhum dos outros comentasse sua ausência, a modo deixando dito que cada um ali era livre de suas ações” (ROSA, 1956a, v.1, p. 287); acompanhemos as passagens citadas pelo narrador do romance em tela:

[...] Lélío subiu pelo terreiro, ao fim do pátio, onde passava o rêgo. [...] Lélío prazia em se lavar, se molhar demorado. Estava de alma esvaziada, forro de sombra arrastada atrás, nenhum peso de pena, nem preocupado, nem legítima saudade. Ia-se dar, no Pinhém. Mas tardara tempo demais, ali com os pés na grama e curvado para o estreito d’água: de repente, sentiu uma ferroada na barriga, outra na perna, e já outra no pescoço. Deu um pinote, e sapateou, se coçando. Pegou entre dois dedos uma coisica raivosa daquelas: — “Pa-pa-rá!...” — [...] eram as daniscas formigas pretas [...]. / Lélío sacudiu a água dos cabelos, e veio vindo, voltando. Mas, a meio, esbarrou. Surso, sôbre êle um laço descia no ar, jogado com destreza de movimento curto e rápido, de quem está laçando rês pequena no fechado; mas que o colheu sem chicotear, num tirão manso, escorregando — o corpo do couro não se esticou. O laçador medira de atirar e bambear, devia de ser um sujeito de tôda competência. Lélío livrara os braços, imediato, e êle mesmo segurou a argola, quando o trem ia cerrar-se, à altura da barriga. Abriu bem as pernas. No salteio, entendera: estava alvo de um brinquedo bruto, como nem imaginava que alguém procedesse, a não ser entre meninos e demos (ROSA, 1956a, v.1, p. 253-254).

Nos termos de Jung (apud ATROCH, 2013), Lélío tem a possibilidade de ver a sua imagem refletida, descer às profundezas do seu íntimo, no entanto, a consciência consegue disfarçar dele mesmo: a sua impaciência e a sua avidez em acumular experiências diversas prematuramente. Ele almeja ter “a vivência encontrada nas pessoas de caráter paciente. A ‘pobreza’ de sua alma, o estar vazio [...] leva-o a aspirar ser senhor de uma experiência que não é sua, apesar de, concomitantemente, este vazio indicar um porvir uma possibilidade de desenvolvimento” (ATROCH, 2013, p. 75). De tal forma que se surpreende ao conviver com o vaqueiro Lidebrando por “amansar a vida” (ROSA, 1956a, v.1, p. 283), laçar a paz e a paciência de Deus e abandonando a pressa e a inquietude próprias do diabo: “Para aquêle, tudo era sério e medido, sem descuido, sem pressa. Lélío gostaria de ser assim” (ROSA, 1956a, v.1, p. 282).

Como o vaqueiro desconhece o pai que lhe é oculto, torna-se em espírito perdido, e voltar ao Pinhém significa buscar o que estava perdido. Isso apenas depois do seu confronto com o feminino, com a *anima* (alma)¹¹⁹, simbolizadas pelas águas, que os acontecimentos reveladores ocorrem. Daniel Atroch (2013, p. 77) elucida: “Esse caráter místico da mulher, que se confunde com as coisas da alma, é corroborado amplamente pelo texto, quando narrador afirma que Lélío esperava qualquer coisa de milagroso quando se tratava de mulheres”:

¹¹⁹ Cf. Daniel Atroch (2013, p. 73) quando ressalta que “[o] emblema da alma aparece desde a primeira frase da novela, na forma do elemento aquático”: “*Na entrada-das-águas, tempo de afã em toda fazenda-de-gado nos Gerais, um vaqueiro de fora chegou à do Pinhém*” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249, grifo meu).

“Sempre que ia para uma novidade de mulher, êle esperava qualquer maravilha, de quase milagre; quando, na hora, êle escopava: tudo era tão muito menos do que um esquentara imaginado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 297).

Neste percurso, em direção ao autoconhecimento, obrigatoriamente, o herói terá que submergir no feminino que lhe é apresentado em forma de tríade: Sinhá-Linda (donzela, irmã), Jiní (amante) e Rosalina (mãe) para ativar o elemento ígneo — o qual subjaz nas mulheres — ao lado do seu masculino com a finalidade de se reconectar ao seu pai, cuja ausência não lhe oferece referência e, por causa disso, tem a alma vazia, não se sente por inteiro. O herói só irá dominar o seu estertor quando lidar com a *anima* da qual as três mulheres possuem atributos essenciais, segundo a concepção junguiana, “[...] sua bondade nutritiva e dispensadora de cuidadosa (*dona Rosalina*), sua emocionalidade orgiástica (*Jiní*) e a sua obscuridade subterrânea (Sinhá-Linda)” (ATROCH, 2017, p. 149, grifos do autor).

A Sinhá-Linda constitui-se como o primeiro aspecto do arquétipo feminino, da *anima* de Lélío. Ela é donzela, mas ainda pueril, imatura, indiferenciada com relação ao sexo. Não se despertara para os namoros e rubores de adolescente, pois, anda e diverte-se com os rapazes, chegando até se confundir com o masculino: “Ela montava vestida de homem, como um menino. Às vezes dizia engraçadas palavras, se divertia a rodo, com os rapazes. — ‘O buriti é a palmeira de Deus!’ — ela disse, disse” (ROSA, 1956a, v.1, p. 260). Sinhá-Linda “chama a atenção para o buriti, palmeira cuja verticalidade e altura evocam o membro viril” (ATROCH, 2013, p. 78), o que remete a uma das cantigas de Pernambuco: “...*Buriti virou um homem, me pegou e me fez mal. Agora, casa comigo, Buriti, Buritizal!...*” (ROSA, 1956a, v.1, p. 300, grifo do autor).

Depois de ser perguntado por Sinhá-Linda qual seria o nome de um determinado pássaro¹²⁰, que eles observaram, Lélío percebe que a Moça de Paracatú ainda está verde para o amor, mesmo assim, o jovem apaixonado faz sua derradeira tentativa de conquistá-la ao trazer-lhe doce de buriti, de uma localidade um pouco distante de onde estavam acampados. O resultado consistiu numa total frustração, porque: “Ela riu, provou, e sacudiu a cabecinha: disse aos rapazes que era um dôce grosseiro, ruim. Nem olhara mais para Lélío” (ROSA, 1956a, v.1, p. 261).

Diferente de Sinhá-Linda, o segundo arquétipo feminino de Lélío é a esposa de Tomé

¹²⁰ “Ela era elegante sem querer, parece que nem sabia que era. Perguntou a Lélío o nome de um passarinho: era uma maria-tola do cerrado, êle não considerou decente responder uma bobagem dessa, achou melhor dizer que não sabia. Por que não tinha sido um sabiá ou um sofrê; mesmo o quem-quem — que em tôda baixada de campo limpo navega, aos pares, pulando atrás dos bois? Os olhos dela rebrilhavam, reproduzindo folha de faca nova” (ROSA, 1956a, v.1, p. 260).

Cássio: a Jiní, que é amante sem ser apenas uma lembrança que queima, porém manifesta-se inclusive de forma literal, no calor. Sua natureza acentuadamente carnal se sobressai e “quase não possui traços psicológicos discerníveis, é pura vida e sexualidade. [Ela é] desejo impetuoso, a perdição, o pecado, afinal, trata-se da mulher de um amigo seu, que o faz perder o tino” (ATROCH, 2013, p. 81-82). Portanto, é uma relação de pura corporeidade desprovida de um porvir, a sexualidade entre os amantes consumia-se por si mesma¹²¹. Como afirma Daniel Atroch, a queda é condição apriorística para que o indivíduo possa ascender os percalços e atinja o último aspecto do arquétipo feminino em “A estória de Lélío e Lina”: Rosalina.

Na Jiní, essa Eva rosiana, é como se o símbolo da água (emblema do feminino) ganhasse corpo e vida (malgrado a presença intensa do fogo na personagem). Não há nenhuma contradição em ler a Jiní carnal como personificação da água, pois mesmo que represente a alma, a água é “[...] tangível e terrestre, também é o fluido do corpo dominado pelo instinto, sangue e fluxo de sangue, o odor do animal e a corporalidade cheia de paixão” (JUNG, 2006a, p. 30). É fácil ver na Jiní os atributos que Jung viu na água. A água corre para baixo, e é nas profundezas, ou seja, nos “instintos baixos”, que vamos encontrar o seu desenrolar. É também aí que, de algum modo, jaz o espírito escondido, sendo o ocaso, como afirmei, provação fundamental para quem almeja resgatar os atributos do espírito (ATROCH, 2013, p. 84).

Sendo assim, Dona Rosalina consolida o amor que Lélío sente pela Sinhá-Linda, liberto da culpa e da urgência luciferina que o movia, agora pacientado por ter atravessado os arquétipos femininos encontra seu par místico, na forma da “jovem-velhinha” (ATROCH, 2013, p. 88). O castigo de Deus ao rapaz Lélío foi tornar a mulher, que estava destinada a ele, tão velha quanto a ávida antecipação das coisas no seu pensamento a poderia tornar-se, porque, o intelecto ocupa o lugar do espírito, exaurindo quase por completo as experiências no sentido intelectual e imaginário, assentando nele mesmo a ideia, a lembrança e a experiência efetiva.

“Então, para que as bodas possam realizar-se, Lélío, convivendo com Rosalina, virá a se tornar também um homem ‘velho’, experiente, individuado” (ATROCH, 2013, p. 88), visto que, Sinhá-Linda é novinha demais e Rosalina uma velhinha, esse é o descompasso das idades que a última menciona. A velhinha havia sido firme com o moço: “— ‘Tudo está certo, meu Mocinho. Tudo vale é no fim. Guarda tua coragem...’ — foi o que disse. E Lélío beijou a velha

¹²¹ “Atôa, enquanto desarreava o animal, e esperava o jantar, e jantava, e conversava com os outros, êle não podia segurar seu nervoso, dava que dava, ardia naquela ânsia d’ a hora chegar. Ia — pensava; ia, mas para atender à Jiní; dizer os conselhos, como amigo, de mal e mão não ia haver nada, não. Foi. No lusco, a Jiní estava de branco, sentada na beira da laje; ficou em pé feito fogo. Nem êle pôde abrir nem ouvir palavra nenhuma, ela se abraçou, se agarrou com êle, era um corpo quente, cobrejante, e uma bôca cheirosa, beijos que se mexiam mole molhados, que beijando. Ali mesmo, se conheceram em carne, souberam-se. E dali foram para a casa, apertados sempre, esbarrando a cada passo para o chupo de um beijo, e se pegando com as mãos, retremiam, respiravam com barulho, não conversavam” (ROSA, 1956a, v.1, p. 327).

mão enrugada, se despedindo” (ROSA, 1956a, v.1, p. 330).

[...] Rosalina é o último estágio do arquétipo feminino, da alma de Lélío, a se apresentar ao herói, representando a Mãe (“Assim dona Rosalina tinha gostado d’ele, como mãe gosta de um filho” [ROSA, 1956a, v.1, p. 320]), a sabedoria, o conhecimento livre [da voracidade], a paciência divina que colhe os frutos maduros da experiência vivida (ATROCH, 2013, p. 87).

Portanto, Lélío se une com a sua figura maternal (Rosalina), como substituindo o pai que ele não teve, reconhecendo-se nele por meio da retomada do espírito que a experiência com o feminino lhe proporciona. Juntos resolvem fazer a cavalgada para o Peixe-Manso, dando a entender, conforme a psicologia Analítica de Carl Gustav Jung, que Lélío logo que chegara no Pinhém mergulhava como peixe nas profundezas e emergira diferenciado para finalmente ascender como o pássaro (gavião) a fim de governar os horizontes (ATROCH, 2013, p. 93)¹²².

Com foco diferente, a tese de Lenise Lucchese intitulada de *Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa* (2011) centra-se nas discussões e na regência de Eros em imagens poéticas ligadas ao olhar com leituras de Gaston Bachelard, Manuel Castro e Ronaldo Souza. *Grande sertão: veredas* constitui o núcleo irradiador das reflexões que se estende às narrativas de *Corpo de baile*: “A estória de Lélío e Lina”, “Dão-Lalalão”, “Buriti” e de *Primeiras estórias*: “Substância”, reforçando a abrangência de Eros que engendra o universo poético de Guimarães Rosa, para tanto, optei por estas duas seções: “‘A estória de Lélío e Lina’: a sacralidade do olhar enquanto visagem” e “Velhos olhos de menina”. A estudiosa explana que quando o olhar se compraz na sabedoria de apreender o real enquanto dinâmica de visibilidade e invisibilidade restaura o mundo originário regido por Eros¹²³, então o encontro entre Lélío e Rosalina se funde e confunde com a perene brotação da natureza.

¹²² Na fazenda de Seo Senclér, há vários gaviões e seu pio dá origem ao nome do lugar, Pinhém: “No seu vôo de ida e vinda, ondulado, um gavião estava a esculpir no ar o dorso de uma montanha de vidro. — *Pinhé... Pinhé...* — a fêmea chamava, alargando atôas asas e se mudando no galho de árvore, como se fôsse um poleiro esquentado” (ROSA, 1956a, v.1, p. 272, grifo do autor). Relembro a fala de Soussouza sobre o pássaro: “— Todo gavião graúdo dá sorte...” (ROSA, 1956a, v.1, p. 291), e, momentos antes de avistar Rosalina, Lélío recebeu um prenúncio: “Um gavião gritava por outro, rodavam em alto vôo, o tempo do dia se esquentava [...]; êle pensou: ‘Daqui, vou dar numa vereda’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305). Além do mais: “Os gaviões são como indícios, no Pinhém, do que Lélío aspira (o encontro com o pai/espírito), a serem interpretados pelo herói (dado que mesmo ele não sabe o que busca), assim como no mundo clássico [...] O peixe, como habitante das águas, é o produto da diferenciação, traduzida, por Jung, pela tomada do espírito (que deve se diferenciar do caos aquático)” (ATROCH, 2013, p. 91-92).

¹²³ Em “Eros e a moral”, Ernst Curtius apresenta-nos quatro diferentes atitudes para com Eros em meado do século XII. São estes: o ideal estético amaldiçoa-o, a devassidão rebaixa-o, a mística espiritualiza-o, a gnose consagra-o. O *contemptus mundi* elimina-o, mas a *universitas mundi* o adota. Na mística [de Bernardo de Claraval], a mãe de Deus é ‘a grande mediadora da graça, que impede o filho de julgar, mostrando-lhe o seio materno’. Assim, pois, como a *Natura plangens*, ela intervém no processo divino do cosmo. No quadro cristão, verifica-se aqui algo que corresponde à gnose de Silvestre: na representação da divindade, infiltra-se a noção de uma potência feminina” (CURTIUS, 1979, p. 127, grifo do autor).

Como Eros e Thanatos, as imagens do olhar, nas obras com as quais se dialogará, nesta tese, trazem, em si, a ambiguidade do ver e não-ver, da sombra e da luz, da alegria e da dor, do viver e do morrer que são um e o mesmo, permitem o acesso à transfiguração da vida, que se (entre)tece na sintaxe poética e geram metamorfose existencial: “experienciação”, inferida como a transformação da experiência comum em aprendizagem e sabedoria, ou “aprendimentos”, na poesia de Manuel de Barros (LUCCHESI, 2011, p. 14).

De tal modo que o narrador anuncia a chegada de um jovem atrás de serviço com modos de “vaqueiro foriço” (ROSA, 1956a, v.1, p. 249) com olhar de estrangeiro. Isso faz com que possa ser encarado o limite vital do não-ver no recém-chegado no Pinhém, tornando para ele um importante espaço de clareia e possibilidade de recomeço. Os olhos de Lélío eram protegidos pelas abas grandes do chapéu de couro dele. Por isso, seguiu viagem sem vislumbres ou deslumbramentos; “apenas caminhou rumo ao lugar cuja ‘glória’ era famosa [...], rumo ao desconhecido no enfrentamento de si e do mundo até transpor o ‘ordinário’ das coisas” (LUCCHESI, 2011, p. 100-101). Tanto que a saída de Tromba-d’Anta até ao Pinhém se tornou numa catábese¹²⁴ para Lélío. Auxiliado pelo olhar “rideiro” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308) de Rosalina, ele transcendeu as experiências triviais dos vaqueiros logo que se inteirou de uma extraordinária e dolorosa incursão anímica até o momento que enfim conquistava outros horizontes, as novas situações da vida ganhavam um sentido poético.

No decorrer do romance, Lélío deixa de lado a raiva desmesurada que sentia de Jiní, após surpreendê-la traindo-o, compreendendo a impossibilidade de florescer amor entre os dois. Seus olhos não escondiam a tristeza e o desassossego por ter caído na sedução pelo corpo de Jiní. Ao adentrar na casa da amorosa velha Rosalina olhou o cozimento do doce de mangaba sendo preparado pela velhinha, e, “por um momento teve pena de si mesmo, não cabia naquele sôssego” (ROSA, 1956a, v.1, p. 329). Ele justificou seu sentimento ao comparar as mangabas com o verde cor, porém, Rosalina já havia adivinhado que aquilo que Lélío dizia estava ligado aos “olhos verdes de Jiní como um canavial, cuja beleza é realçada somente se associado à seca. Assim também era Jiní para Lélío: beleza estonteante, mas em corpo/solo seco, infértil” (LUCCHESI, 2011, p. 128): “— ‘Fala, meu Mocinho: verde como o que?...” — ela disse. Eram os grandes olhos da uni, ou um canavial na ladeira, tempo da sêca, quando tudo está feio e pardo, só o verde fino lençol dêle dá realce” (ROSA, 1956a, v.1, p. 329). A velha o sabia: “—

¹²⁴ Na tese *Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa*, Lenise Lucchese explica o termo em dois momentos do texto. No primeiro: “uma catábese descreve a transcensão da comum experiência humana, — o que se dá sempre que, no limite de um mundo, se veja o limiar de outro” (SOUSA, 1988 apud LUCCHESI, 2011, p. 33). E no segundo: “*katábasis* em grego —, ou, na tradução latina *descensus ad inferos* — designa um subgênero de relatos míticos, em que se narram as vicissitudes dramáticas de uma viagem *sui generis* aos confins da terra, empreendida por personagens extraordinários, que descem aos infernos e de lá retornam” (SOUSA, 2008 apud LUCCHESI, 2011, p. 101, grifo do autor).

‘Como ramo que tropeiro bota em cima de atoleiro, para indicar, aos que vêm, que o lugar ali afunda...’” (ROSA, 1956a, v.1, p. 329).

Outro episódio, de “A estória de Lélío e Lina”, comentado por Lenise Lucchese, é quando Lélío confunde amizade com amor, a respeito do sentimento de Mariinha por ele, em nada o rapaz atinou dos sinais que a moça lhe enviava. Sem ver os olhos de amor por outro, Lélío achou que estivesse descoberto o amor verdadeiro ao ser acordado por um badalo de sino, de fato era a sensação do sonho de amor que tivera em noite anterior. Ansioso como sempre, buscou a casa de Rosalina para dizer-lhe: “O amor era isso — lãodalalão — um sino e seu badaladal. Êle estava maior que todos. O dia fugia claro, a tarde passava; [...] apressava ir ver Mariinha, antes que outra noite viesse, as noites maltratavam. Nem quis café” (ROSA, 1956a, v.1, p. 374). Tudo isso mostra que: “Sem condenação às ‘loucuras’ do amor, pontua que os olhos podem se equivocar, que situações enganosas podem ser transformadoras e que o cosmos existe porque nele subsiste o caos” (LUCCHESE, 2011, p. 125-126).

Buriti, boi, aves e flores fazem parte de Rosalina e de seu universo, especialmente, os buritis. Estes “constituem a erótica imagem do ser humano enquanto verticalidade, que se volta aos céus e, ao mesmo tempo, liga-se às raízes da terra” (LUCCHESE, 2011, p. 139-140). A velhinha se congrega à natureza desde os “caldos dos pastos, verdolengos” (ROSA, 1956a, v.1, p. 356), aos pássaros, às plantas e às experiências humanas, é, portanto, um ser ambíguo, pois, vive a experiência de Eros e Thanatos bem como o da transcendência que atinge o ápice na imanência. A estudiosa Lucchese (2011, p. 140) reafirma ainda: “Rosalina, Terra-Mãe, é fonte de vitalidade e vige sob o poder de Eros. [...] Ela está sob o signo da total fidelidade à Terra [:] o nascer e o morrer fazem parte da circularidade vital”.

O alívio sentido por Lélío vinha “da voz, do justo olhar, do feitiço de pessoa de dona Rosalina — que ela semelhava pertencer a outra raça de gente, nela a praxe da poeira não pegava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 348). As descrições da natureza ditas por Lina ao Lélío resultam na “ampla união dos elementos, sinalizam [...] o embate de forças [...], prenunciam transformação existencial e anunciam a criação de um novo ser-tão. [Posto que], a natureza enquanto *physis* não se separa do ser humano, [...] é a potência do surgimento” (LUCCHESE, 2011, p. 144, grifo do autor). A poeticidade do real celebra a união do ser humano com a natureza enquanto *physis*. Tudo na paisagem se convertia para aquele momento do olhar entre o jovem e a velha, para um sem repente, mas que duraria “como um rio vai passando” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305), no qual “o tempo do dia se esquentava” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305) e só “parecia então que o peso de pressa era maior, subia uma tristeza, um medo, [...] estava pisando

em borralho quente” (ROSA, 1956a, v.1, p. 305) quando se surpreendeu com a imagem da velhinha-flor. Ele que saíra da casa das tias “lavorava que nem um susto, um arrôcho maior” (ROSA, 1956a, v.1, p. 304). O moço Lélío e a velha Lina renasciam para uma nova dinâmica, um conduzia ao outro:

O sol secava quase tôda a lama. Secava dura, ali nos Gerais a lama logo se atijolava, mais que em qualquer outra parte. No arvored, verde novo e velho, que enfarava, só as borboletas estavam maduras. Um cachorro latia, com sotaque humano. Passarinho cantava, o canto de chama: no que diz, desdiz. O dia se alargava bom, nuvens só num ponto; o azul do céu insistia. As bananeiras rasgadas, dependuravam rôxos corações. Ao pé dum gravatá, de fôlhas com os espinhos pontudos cruzados em dois rumos, queria se esconder um cabo-ré-do-campo, perdendo suas penas: o menor dar de vento as sacudia (ROSA, 1956a, v.1, p. 304).

Enquanto um mergulhava no escuro da tristeza, o outro mergulhava para o claro numa aparente morte. Dessa passagem, Lucchese retira uma imagem poética do encontro de Eros e Thanatos em que a natureza coaduna para o sucesso de ambos. Porque, Rosalina adentra no casulo como lagarta e sai da crisálida como borboleta atrás de polinizar o coração do jovem, “ela se curva para pegar algo no chão e se ergue, rompendo a delicada casca do ovo; emerge das profundezas da terra para re-viver o destino junto a Lélío. Ao quebrar o casulo transborda potencialidade de vida e inicia Lélío na percepção das metamorfoses do ser e do real” (LUCCHESE, 2011, p. 147).

Localizada na Lagoa-de-Cima, fora da posse do Pinhém, a casa de Dona Rosalina era um espaço de sossego e de acolhimento. A casa passa a ser a Casa, morada do Ser. Para Lélío, habitá-la com aquela senhora era o mesmo que se sentir mergulhado em si, vela-se para o desvelado dos entes revelados, de tudo que o cerca, e se ocupa com o ser do seu ser. A casa de Rosalina espalha-se para além da estrutura física e da dimensão interna: “Chegava lá, e tinha coração” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320). Nela há uma íntima ligação com a natureza: “três canteiros de jardimzinho, com roseira, malva, e onze-horas de mais de uma côr” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308). As flores são testemunhas da fecundidade da terra e encarnação da feminilidade, elas não param de brotar, renascimento constante da natureza. Para Lucchese (2011, p. 151-152), o jardim de Rosalina é a “imagem da fecundidade telúrica e da circularidade da vida”.

Deflorar a terra para cultivá-la é o mesmo que participar do ciclo da fertilidade sagrada. As flores, ao adentrarem a profundidade telúrica, assemelham-se à busca humana pela transcendência que existe na imanência. [...]. Como Afrodite, que surge da “espuma” do mar e coloca seus pés sobre a terra florida, Rosalina também se une ao mundo celeste, ctônico, aquático e aéreo.

Adentrando-se no universo (a casa, o jardim) de Rosalina, Lélío descobre que a força do amor é capaz de criar um sertão outro. Nesses alqueires ontológicos, há revelações de um cosmos, sem a intenção de olvidar a evocação que faz à deusa Afrodite; haja vista que Rosalina embriaga Lélío com o perfume das flores e o gosto das ervas que lhe curavam de um enjoo constante. Por fim, Rosalina o recebe em sua Casa, em seu corpo, em seu jardim, onde a morte é sinônimo de renascer, porque as rosas que morrem se doam ao solo, à terra como fertilizantes para a geração de flores, frutas e alimentos para pequenos bichos; sendo que as rosas mortas do quintal da velhinha são como ela, velha e moça, partes de um ciclo sagrado da vida que se plenifica na morte:

Desde o primeiro dia de domingo em que lá fora, e no outro, seguinte, quando nem estava bem, sentia o estômago empachado, e um comêço de dor. — “É fígado, meu Mocinho. Vem...” Levava-o à horta, crescida e chovida, e ao quintal, onde tudo era aprazível: com a flôr-de-baile, que se abre de noite; a figueira, em bom lugar, que dava figos o ano todo; o vivo cheiro da pimentinha vermelha; os grandes mamoeiros e o pé de mamão-macho, encordoadado, voaçado de abelhas; o urucum, bichoso, azaranzado perto da cêrca; os quiabeiros, a cidreira, os marmeleiros, a acelga verdinverde; as rosas solteironas, que se enferrujavam e mofavam na roseira; e o limoeiro — que, na norma dos limoeiros, na mesma ocasião se carregava de tudo, junto, tinha botões, florinhas, e os limões de todos os tamanhos, verdes, de-vez e maduros limoeiro tão tratado e cuidado, e por tanto agradecido, que deu flôr antes do tempo. Ali, dona Rosalina ainda parecia mais fazeja e mais senhora, dona de ervas e flores, sabedora do mundo seu. E ela apanhou um raminho ou dois, de funcho: mandou que êle mastigasse bem a folha e o talo também, perfumava a bôca; e depois, por cima, deu a êle um gole de água morna para beber (ROSA, 1956a, v.1, p. 322-323).

Para Lélío, a visão do jardim de Rosalina gera conforto e prazer sinestésico. O que conduz às primeiras emoções eróticas ligadas à Rosalina até a consumação do amor com seu Mocinho. Eros foi chamado para o cenário cósmico da horta “crescida e chovida” (ROSA, 1956a, v.1, p. 322), terreno fecundante, no qual a “flôr-de-baile” (ROSA, 1956a, v.1, p. 322) abre-se à “noite/morte, sinaliza que, em momentos de treva, a vida se faz presente, transfigurada, e se torna um grande baile, não mais de ‘flores degoladas, que procuram suas hastes’ [ROSA, 1956a, v.1, p. 821]” (LUCCHESI, 2011, p. 157). Literalmente, os pares das contradanças não se isolam nas exibições. Eles se encontram e se reconhecem pelo olhar e formam um grande par: Eros-Thanatos, do qual o narrador de “A estória de Lélío e Lina” fala do sentimento de Rosalina: “Assim dona Rosalina tinha gostado dêle, como mãe gosta de um filho: orvalho de resflor, valia que não se mede nem se pede — se recebe” (ROSA, 1956a, v.1, p. 320). O par resflor-desflor é a própria Rosalina que “aceitou o orvalho, já com dificuldades de manter o brilho e o viço, e ganhou o poder fecundante da gotícula de vida” (LUCCHESI,

2011, p. 159). Então, sendo “matéria ávida” (ROSA, 1956a, v.1, p. 791), o “encontro dos olhares de Lélío e Lina, ritual erótico, arrebatava corpos e almas ardentes, integra-se à natureza e torna-se cosmogônico” (LUCCHESI, 2011, p. 159). Finalmente, eles partiam. “Iam os Gerais — os campos altos. E se olharam, era como se estivessem se abraçando” (ROSA, 1956a, v.1, p. 383).

Nesta subseção “O caso amoroso da crítica: Lélío e Lina”, mencionei cinco trabalhos da fortuna crítica de “A estória de Lélío e Lina”. Permaneci com a crítica Estilística de Paulo Rónai (2020) em: “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”, do livro *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai*, seu maior decifrador, depois segui com a crítica literária Arquetípica de Maria Leonel e Edna Nascimento em: “O ‘espelho da velhice’ em *Corpo de baile*” (2018), da obra *Infinidamente Rosa*, pelo viés da Filosofia, atentei-me ao artigo científico de Clarissa Marchelli: “Em ‘A estória de Lélío e Lina’, Lina cura Lélío” (2018), apresentei a dissertação de Danilo Atroch: *O outro na constituição do si-mesmo na obra de Guimarães Rosa* (2013), sobre o processo de *individuação* de Lélío com ideias da psicologia Analítica e a tese *Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa* (2011) de Lenise Lucchese, versando a respeito do mito do amor unindo-se às imagens do olhar. Em recente pesquisa ao banco de dados bibliográfico de Guimarães Rosa da USP, a fortuna crítica do romance “A estória de Lélío e Lina” conta com 35 títulos de trabalhos; apenas o texto de Leonel e Nascimento (2018) volta-se ao assunto desta minha tese: a velhice.

Paulo Rónai não trabalha diretamente com a abordagem da velhice, no entanto, a comparação de Rosalina como uma velha sábia e graciosa, que foge com um rapazinho, faz referência aos romances proibidos, sendo a donzela uma velhinha. Nesse sentido, Rosalina contradiz os padrões de uma senhora velha, pois, une-se ao seu Mocinho valendo-se do “acêso rideiro” (ROSA, 1956a, v.1, p. 308) em seus olhos e de suas rugas de experiências, que lhe trouxeram tolerância e paciência, sem precisar do corpo perfeito de Jiní, da virgindade das moças e dos convites “de muita amabilidade” (ROSA, 1956a, v.1, p. 298) das mulheres agregadas (as “tias”) Conceição e Tomázia.

A postura do filho Alípio contra a ligação do vaqueiro Lélío com a sua mãe permite reavaliarmos que durante muito tempo a gestão da velhice pertencia à esfera familiar e privada. Ao contrário da prescrição tradicional reservada à mulher: domesticidade, repressão social e sexual (MOTTA, 2011)¹²⁵, Rosalina demonstra capacidade comunicativa, interesse pelas

¹²⁵ Em *As velhas também*, Alda Motta (2011, p. 14-15) argumenta: “[P]ara a mulher a prescrição tradicional foi: domesticidade e repressão social e sexual, desestímulo ou dificuldade de acesso e permanência no mercado de

peessoas, tem conhecimento no plantio de ervas, flores e da homeopatia, cuidado com as plantas, gosta das explicações sobre a existência de um Deus próximo aos sertanejos, a realidade do sertão-mundo e sabedoria pelos ditos populares. Ela exhibe atributos que nos trazem as seguintes questões: de que forma o envelhecimento do corpo ou idade legal alteram a classificação ou separação das pessoas; quais seriam as tensões e os conflitos; além disso, as oposições entre jovem-velho e o jovem-jovem e entre o velho-jovem e o velho-velho podem estabelecer laços simbólicos ou criar mecanismos de diferenciação, por exemplo.

Maria Leonel e Edna Nascimento (2018, p. 121, grifo meu) expuseram as qualidades de Rosalina, que são: “*velha extraordinária, completa, contrariando completamente o esperado estereótipo da velhice*”, concluindo que são ocasiões como as festas no Pinhém que os riscos e os imprevistos geram alvoroços como os de Camilo, Cara-de-Bronze, Liodoro, Manuelzão e Rosalina, personagens velhos de *Corpo de baile*, têm sua hora e vez (lembrando da personagem Augusto Matraga) e atuam positivamente para que isso aconteça. Por isso, declaram que:

Os acontecimentos do presente solicitam-nos e, motivados pelo clima de uma festa, criam uma transrealidade, ainda que momentânea, buscam o desejado e obtêm certo rejuvenescimento. O caos da festa, espaço externo, é a alavanca para que eles criem, nem que seja apenas no pensamento, um espaço mítico, em que as regras rígidas do sertão podem ser quebradas: os sogros Manuelzão e Liodoro olham as noras com olhos do desejo, a velha Lina parte com um moço, o duro fazendeiro Cara-de-Bronze manda buscar — e recebe — a poesia. Nesse espaço de transgressão, tais ações alteram seus papéis sociais: sogro pode ser homem; velha, moça; e fazendeiro, poeta. Na nova configuração, os protagonistas deixam de lado a razão e, movidos pela emoção do momento, nada lembram o estereótipo do velho austero, voltado para o passado (LEONEL; NASCIMENTO, 2018, p. 129-130).

Rosalina se beneficiou de todos os momentos com Lélío: no agradecimento em ter achado a salvo o seu cachorrinho Formôs, nas confidências das relações eróticas e idealizadas pelo moço, nos cuidados que ele recebia da velhinha e nos carinhos que lhe transmitia pelo olhar e risos durante os anseios do jovem. Tudo isso fizeram com que chegassem ao momento crucial: a festa — ocasião de liberdade e de criatividade em que o burlesco não é julgado.

Na velhice, não se pode redesenhar o mapa da vida adulta, também não significa o fim. O que podemos é encorajar a variedade e a diferença existente nos gráficos desse mapa humano individual, explorando valores e categorias em que cada um apresenta cores e formas diversas. Neles é possível buscar e explorar a identidade, o autoconhecimento até mesmo em se

trabalho, desigualdade de formação e de condições de trabalho em relação às dos homens, negação aparente de interesse e capacidade para a política e uma apropriação social do seu corpo expressa no controle familiar e na medicalização das funções reprodutivas. [...] Este padrão vem em franco desmonte, mas foi o que orientou a vida das mulheres que hoje são velhas”.

descambar numa vereda, como a da Lagoa-de-Cima, onde Lélío encontrou sua mocinha-velha, seu par na dança da vida. Tanto que em seu texto, Lenise Lucchese fala desse prazer sentido por Lélío quando dançava com a velha Lina. Sem medo, sem desejo de afastar-se dela, “parecia ausentar-se de si [...]; queria apenas a eternidade daquele instante, que se tornou possibilidade de transmutação existencial [que] tocados pelos corpos encontraram o ser-tão da alma” (LUCCHESE, 2011, p. 143). A dança teve seu resultado esperado por Rosalina: o fazer nascer, na tensão do limite, em que os corpos entrelaçados despertam sensações e a oportunidade de tocar o intocável.

Entre os trabalhos de Clarissa Marchelli, Danilo Atroch e Lenise Lucchese a abordagem da velhice não recebe atenção especial, no entanto, percebi algumas repercussões em suas apreciações de “A estória de Lélío e Lina”. Segundo Lenise Lucchese, a velhice em Rosalina proporciona-lhe a dinâmica da conversão em olhar inteligível para o olhar sensível. Ela se vela e se desvela num esplendor de um átimo. “E Lélío só consegue perceber essa dinâmica criativa porque realiza a difícil conciliação do sensível e do inteligível diante do olhar de Rosalina, que vive, poeticamente, a vida” (LUCCHESE, 2011, p. 146). Para Danilo Atroch:

Os seus “velhos olhos de menina”, compõem uma antítese que acentua o caráter de conciliadora de tempos que Rosalina possui, ligando-a à “Moça de Paracatu”. Dona Rosalina é o destino último de Lélío [...]. O espírito, que é apenas um calor percorrendo as lembranças de Lélío relativas à “Sinhá Linda”, o fogo (em seu aspecto infernal mesmo) que consome a Jiní, em Dona Rosalina, é uma valência positiva que lhe confere vivacidade de espírito na velhice. Sua clareza de pensamento deriva exatamente do fato de nela, o espírito ocupar seu lugar devido, regendo os demais aspectos do homem tripartido, segundo a tipologia junguiana, em ser racional, anímico e espiritual. / A *anima* não representa apenas o princípio de movimento que nos faz errar e cair, para que a vida prossiga e saíamos da inércia habitual. Ela também se converte no princípio de sabedoria para quem aprendeu a lidar com o lado sombrio (JUNG, 2006a) (ATROCH, 2013, p. 89, grifo do autor).

Nesse diálogo, “Rosalina-menina transmuta-se em Rosalina-anciã em jogo de interação e integração de ausência e presença, invisibilidade e visibilidade, luz e sombra como ocorre com a perene nascitividade da natureza” (LUCCHESE, 2011, p. 146). Então, ao Lélío a Lina era amor-perfeito, e para ela, ele era amor-de-tropeiro (os dois passam a ser flores, símbolos do amor). A velha sábia mostra ao jovem vaqueiro as mudanças existenciais como partes capitais para o movimento vital. Na Lagoa-de-Cima, na casa de Rosalina, o jardim, o pomar e a horta exemplificam a eterna brotação da natureza unida às palavras poéticas dela. “Natureza e arte transfiguram a realidade e se fundem no mundo aprazível da mocinha-anciã e culminam na consagração do sensível, advinda da relação amorosa que se estabelece entre

Lélio, Lina e natureza” (LUCCHESE, 2011, p. 154).

Em se tratando do anseio afetivo de Lélio, Clarissa Marchelli expõe que o vaqueiro moço parte de um ideal feminino para a beleza real das mulheres. A “velha curandeira” (MARCHELLI, 2018, p. 105) acondiciona as prostrações do jovem que vai compreendendo a natureza e o funcionamento do desejo de ter um grande amor, da satisfação do desejo erótico, daí sua trajetória assemelhasse com o diálogo de Sócrates (apud MARCHELLI, 2018) em *O banquete* pelo fato de que sempre haverá uma marcha ascendente em prol desse belo superior; a fim de atingir a beleza purificadora. E, enquanto microcosmos, é no jardim de Rosalina que se dá a mais profunda experiência amorosa, visto que, segundo Lucchese (2011, p. 154):

Rosalina cura Lélio com ervas e palavras e o faz beber água, fonte de vida. Curar Lélio sinaliza o profundo diálogo [...], que fazem do convívio uma aprendizagem afetiva e efetiva [...]. Pode-se pensar no rito de cura enquanto núpcias florais de Lina e do vaqueiro. Colher ervas torna-se gesto sagrado ao ser revestido da profunda união de Rosalina com a natureza, matriz de vida.

Marchelli e Lucchese aproximam-se do discurso de Cícero (2011, p. 17) quando este explana acerca da potência generosa da terra. Ela recebe o grão semeado em suas profundezas, depois o calor e a pressão o fazem eclodir e germinar. Vê-se surgir um brotinho verde que, das raízes, logo se eleva num caule nodoso e embainhado em sua casca, e ao sair desabrocha-se em espiga de grãos bem ordenados, protegidos, por trás da muralha de suas pontas, da voracidade dos passarinhos. Assinalando que para as situações vividas não se deve procurar soluções mágicas, mas saber aguardar perante os percalços e execrações de pessoas e/ou circunstâncias. Por isso, a comparação com o desenvolvimento da uva nos campos: “Na primavera, sobre os nós dos sarmentos, surgem excrescências que chamamos botões e dos quais nascerá o cacho de uvas. Este logo aumenta de tamanho graças à seiva que tira do solo e ao calor do sol” (CÍCERO, 2011, p. 18). A natureza, o sertão, o homem não estão separados do ser, ele persiste em cada um, caracterizando o jeito de ser e de viver, dessa forma, o sabor dessa fruta tal qual as situações boas ou más é muito ácido no início, mas aos poucos se torna açucarado.

Se todos achavam que a velha Rosalina cultivava o jardim e o quintal em sua casa para desentediá-la da velhice, engana-se, pois, é de lá que ela consegue curar Lélio e ele se depara com a sua própria *anima* até chegar no processo de individuação (segundo a psicologia analítica), a maturação da psique humana com a conciliação de aspectos opostos. É na lida diária com as cores, as flores, os seres, os cheiros e os sons do sertão que Lélio (sendo uma uva ainda) vai aprendendo a ser vinho como a Dona Rosalina, a velhinha do Pinhém.

6. “TÔDA SAUDADE É UMA ESPÉCIE DE VELHICE”¹²⁶

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase, barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia.

(Guimarães Rosa)¹²⁷

Devemos ao escritor Guimarães Rosa o mérito de possibilitarmos-nos a ressignificar uma antiga verdade, a de que “os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando veiculados por um código de arte pelo qual o conflito entre eu/herói e o mundo não desaparece”, segundo Alfredo Bosi (2006, p. 458). O que nos lembra a fala inesquecível de Riobaldo: “Viver é negócio muito perigoso” (ROSA, 1956b, p. 12), que pauta a narrativa do velho e antigo jagunço, como também sinaliza a necessidade de se entender os mistérios da existência humana. Por isso, essa assertiva é reiterada ao longo do texto em *Grande sertão: veredas*: “Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram” (ROSA, 1956b, p. 183), mas sim pelo muito entrançado que há em cada pessoa. Aprendemos com Riobaldo o que antes lhe atormentava revela-se como sendo uma das riquezas do ser humano, é a de que ele sempre está mudando. As pessoas nunca estão terminadas, desfazem-se de uma forma para receberem outra.

Isso nos leva ao discurso de Edgar Morin quando argumenta, com base em Heráclito, o propagador da seguinte ideia: “viver de morte e morrer de vida”. Vida e morte possuem ideias totalmente antagônicas, e que são, ao mesmo tempo, complementares. Enquanto em nosso organismo algumas moléculas se degradam, as células as substituem por outras e quando morrem são renovadas, ou seja, “viver é um processo de rejuvenescimento permanente. Nós rejuvenescemos a cada batida do coração, de 60 a 80 [batimentos] por minuto. Multiplicando por 60, temos o tempo de rejuvenescimento por hora” (MORIN, 1997, p. 19), considerando que morremos de tantas vezes que rejuvenescemos. Então, a sociedade como um todo está em nós desde o nascer e dela todos recebem a linguagem, as normas, as influências, os costumes, os comportamentos e as proibições. A vida é um constante veículo de mudança. O ser humano está sempre em desenvolvimento, atravessando desafios pertinentes a cada fase de sua trajetória

¹²⁶ Retirado de *Grande sertão: veredas*: “Môço: tôda saudade é uma espécie de velhice” (ROSA, 1956b, p. 41).

¹²⁷ Esta citação é de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1956b, p. 594).

de vida, dessa forma, a velhice não é uma exceção. As idades marcam as fases naturais que as pessoas atravessam de um estágio a outro durante a sua existência: o nascimento, a infância, a adolescência, a maturidade, a velhice e a morte.

Além de mudanças consideradas biológicas, também, visualizamos as de natureza cultural ou mesmo simbólica, como o desordenamento nos costumes pelos velhos nas obras literárias de Guimarães Rosa. O aparente devaneio do administrador da fazenda na Samarra referente ao amor pela nora, a força da narração para ter o direito ao amor interdito pelas regras sociais entre um velho mendigo e uma jovem contadora de estória, o surgimento de uma amizade inesperada a transformar-se numa relação amorosa entre uma velhinha e um jovem, passando pela realização da sede de poesia imensurável do dono da fazenda de Urubùquaquá até a concretização do desejo do sogro viúvo pela nora abandonada em “Buriti”. Ou de como um relato do velho Riobaldo sobre a jagunçagem, estabelecida informalmente pelos sertões do Brasil, traz, em seu bojo, além das querelas de justiça e de violência, de lutas e de auroras, a fala da superação do herói, que nos influencia a sentir a “falta da experiência do que seria o sentido da vida violenta e traiçoeira num lugar como aquele: no sertão, no meio do redemoinho, com o diabo na rua” (RONCARI, 2018, p. 151).

A respeito da construção social da velhice, Simone de Beauvoir representa um marco importante, pois, ela assinala que a velhice ultrapassa a simplória ideia biológica, do desgaste do corpo durante os anos. Não há registros de coincidir sempre a idade cronológica com a biológica, visto a aparência física dizer mais que os exames fisiológicos acerca da idade de um indivíduo. No período de transição do século XIX ao século XX, as discussões dessa estudiosa francesa ajudaram-nos a perceber a velhice como um prolongamento de um processo que, longe de ser uma etapa estática, se une “à ideia de mudança [porque] a vida é um sistema instável no qual, a cada instante, o equilíbrio se perde e se reconquista: é a inércia, que é sinônimo de morte. Mudar é a lei da vida” (BEAUVOIR, 2018, p. 18).

Se mudar é a lei da vida, a idade é compreendida como sendo uma mudança formidável para que seja determinante ou mesmo responsável pelo comportamento das pessoas em suas relações mútuas e no seu meio de convívio. Pensando assim, há muitas formas de envelhecer, posto que as atitudes diante da vida, de si e entre os pares ajudam-nos a definir a idade da velhice de cada sujeito. Entretanto, não se deve se perder de vista as prováveis possibilidades de mudanças nas áreas mentais e emocionais, com a certeza de não deixar de ousar e de se entregar a ideia de decrepitude, mas a coragem de viver a velhice sem ser vencido por

obstáculos clássicos dela (cansaço, perda de memória, perda da força muscular, a epiderme adelgada, flexível com menos elasticidade etc.).

Quanto à noção da juventude e da velhice, Joel Birman nos esclarece serem concepções não absolutas, porém são interpretações do percurso da existência. Estas se modificam historicamente e “se inserem ativamente na dinâmica dos valores e das culturas que enunciam algo sobre o seu ser” (BIRMAN, 1997, p. 191). Em se tratando de Riobaldo, os fatos narrados de sua vida obedecem ao tempo do passado, tendo em vista que ao ser contada pela voz do velho sertanejo, os acontecimentos passam a ser representados tal como havia acontecido, quando eles eram ainda presentes, não estavam concluídos.

Ariadne Nunes (2009, p. 361) informa-nos da contradição de “prever a sucessão dos acontecimentos futuros (e imprevisíveis, por ainda não terem ocorridos e a vida não obedecer a qualquer lógica sequencial)”. Daí resulta a impossibilidade do velho Riobaldo em manter a coerência na narração dos fatos quando era novo e companheiro de jagunçagem de Diadorim. Ele tenta garantir a fidelidade dos acontecimentos do passado, no entanto, “aprender-a-viver é que é o viver, mesmo” (ROSA, 1956b, p. 572). Parafraseando-o, aprender a narrar é que é o narrar, mesmo. O processo narrativo de Riobaldo nos sugere a ideia de que ele reflete sobre si próprio e a sua relação com o viver, o que é possível agora que está na velhice. É como se a cada contação dele, o interlocutor e nós (enquanto leitores) bebêssemos um golinho de sua velhice.

Os episódios vividos por Riobaldo sofrem uma reelaboração, por meio da narração de algumas situações obscuras de sua trajetória pelo sertão, quando fazia parte da jagunçagem, significando uma oportunidade única de reescrever vários trechos do seu passado, agora, transformados pelos olhos do presente. De modo que o mito primordial do narrador toma forma no *corpus*, da narrativa do velho Riobaldo, que se reinventa a cada instante poeticamente, inspirado pelo interlocutor que o escuta e tudo anota. Além do que Riobaldo (homem maduro) aproveita para recontar o episódio de seu suposto pacto com o diabo¹²⁸.

Nisso, direciono-me para o velho Cara-de-Bronze, em especial, ao interesse dele pela viagem de Grivo, cuja narração da ida e do retorno ao Urubùquaquá significa recuperação das verdades, ou melhor, da fertilidade das palavras; de fato, o jovem vaqueiro não vai com a intenção de lembrar, mas a de aprender, acima de tudo, a respeito da brotação das coisas, de

¹²⁸ “Sòmente quis, nem podia dizer aos outros o que queria, sòmente então uns versos dei, que se puxaram, os meus, seguintes: *Hei-de às armas, fechei trato / nas Veredas com o Cão. / Hei-de amor em seus destinos / conforme o sim pelo não. Em tempo de vaquejada / todo gado é barbatão: / deu doideira na boiada / soltaram o Rei do Sertão... Travessia dos Gerais / tudo com armas na mão... / O Sertão é a sombra minha / e o rei dêle é Capitão!...*” (ROSA, 1956b, p. 455, grifo do autor)

toda qualidade de alma-vivente entre-mato-e-campo, bichinhos de terra e do ar e da gritadeira do campo com suas dores e alegrias. E mais: “No ir — seja até aonde se fôr — tem-se de voltar; mas, seja como fôr, que se esteja indo ou voltando, sempre já se está no lugar, no ponto final” (ROSA, 1956a, v.2, p. 610). O que indica que o ser humano vive nas pelepas da reelaboração e adaptação aos imagináveis obstáculos da vida.

Embora a velhice em Riobaldo não tenha sido explorada como a de Liodoro, Segisberto, Camilo, Manuelzão e Rosalina, ela esteve presente na Tese, nos discursos das trajetórias desses velhos sertanejos dos “Gerais”, em suas estórias contadas por eles e em seus ensinamentos, além dos relatos de seus dilemas pessoais e familiares. O velho Riobaldo anda pelos espaços e caminhos em Buriti Bom, Pinhém, Samarra e Urubùquaquá, de modo a dizer-nos que não existe, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. O ser humano se submete a atravessar “a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger”, conforme orientou-nos o leitor e crítico rosiano Benedito Nunes (2009, p. 172).

Na sociedade, é ponto de discussão enxergar a velhice como sendo o fim da travessia humana, o que não condiz com as personagens velhas assinaladas, são elas a convidar a juventude a fazer parte da travessia cósmica do sertão-mundo em *Corpo de baile*. Nesse sentido, a narrativa de Riobaldo enfatiza a concepção rosiana acerca da velhice, entendida como uma dimensão sacralizada do existir humano, no qual não cabem os afastamentos de vida e morte, de senescência e juventude (SECCO, 2003; NUNES, 2009). Em função disso que o velho Riobaldo afirma em seu discurso do seguinte modo: “Mas mocidade é tarefa para mais tarde se desmentir” (ROSA, 1956b, p. 25). Concluindo que: “Se não, o senhor me diga: prêto é prêto? branco é branco? Ou: quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade” (ROSA, 1956b, p. 244).

O mais interessante é que o envelhecimento passa de um estado cronológico para se transformar num momento existencial, com capacidade de reatar os fios soltos e esquecidos de uma vida social, que estão marcadas nas lembranças dos velhos. Pois, “tôda saudade é uma espécie de velhice” (ROSA, 1956b, p. 41), independentemente de idade, as lembranças vivem na memória emotiva, daquilo que venceu e é trazido à baila assim que volta a ser narrado no presente. Os fatos acontecidos ganham versões novas e estímulos outros dos que lhe fizeram surgir anteriormente.

Assim, na trama literária de Guimarães Rosa, os aspectos físicos e os geográficos de uma região somam-se ao aspecto humano também. Este é representado pelas personagens sertanejas que carregam uma força de transcendência das situações da vida corriqueira. Levando em conta que à medida em que os fatos são narrados pelos velhos, estes podem fazer inferências em seus discursos atuais, incorporando à estrutura da oralidade reflexões e dúvidas, ao mesmo tempo que atualiza o seu passado com outros fios. Quando as experiências são remanejadas de seu âmago, preconceitos e interditos anteriores passam a ser corrigidos e a ser reconfigurados, sendo assim tecidos de mil e uma maneiras (em gestos, pensamentos, colóquios, cantorias ou no lidar com as ervas e flores, no aboio dos vaqueiros etc.). Nesse sentido, devemos confiar nos narradores para apreendermos as linhas-mestras que compõem as histórias das personagens velhas.

É recorrente observar que as personagens velhas se expressam por meio do “olhar-inquiridor” e do “falar-inquiridor”, cujas características de fazer perguntas são inerentes em qualquer estágio sociocultural dos seres humanos. Nestas indagações, encontram-se a bagagem das suas qualidades e dos seus defeitos. Com Liodoro, Cara-de-Bronze, Camilo, Manuelzão, Rosalina e Riobaldo, estabelecemos um pacto sob a égide da palavra impregnada pelo sertão que ostenta a derradeira face destes sertanejos idosos, que endereçam aos leitores as suas interrogações, usufruindo do espaço em que vivem, como o patriarca comparado à palmeira imperial Buriti-Grande; o velho moribundo com cara-de-bronze ansioso pelo raminho com orvalhos; o capataz melancólico recebendo a benção do berro do boi selvagem; a velha matriarca perfumada pelas flores e sua intimidade com a natureza. Ao seu modo, cada qual, escuta, observa e pergunta, assim como acabam descobrindo a si e a essência do homem: curiosidades, crenças, interesses, ambições, a existência ou não de Deus e do diabo, aflições, conquistas, pulsões, segredos, interditos etc.

Além disso, as discussões que foram expostas acerca de “Buriti”, “Cara-de-Bronze”, “Uma história de amor (Festa de Manuelzão)” e “A história de Lélío e Lina” tornaram-se possíveis com base nas leituras das narrativas orientadas, sobretudo, pelo estudo de textos críticos voltados à produção literária de Guimarães Rosa. Destacando-se a sua importância para a literatura brasileira, tendo ficado evidente, ao considerar a recepção crítica da obra rosiana e as suas inovações nas construções discursivas, uma genialidade acompanhada de sua dedicação à linguagem, que nos fazem (re)conhecer o sertão dentro de cada um de nós, “onde se tecem os fios de nossa treva e de nossa luz, no deserto que nos cabe” (CANDIDO, 1964, p. 140).

A escolha das quatro narrativas de *Corpo de baile* não foi aleatória para a realização do *corpus* da Tese de doutorado. Carmen Secco, em seu estudo voltado à temática da velhice, na ficção brasileira, considera que, em Liodoro, Cara-de-Bronze, Camilo, Manuelzão e Rosalina, a senescência é entendida segundo a concepção da sacralidade do existir, no qual o tempo é plural e indiferenciado, pois, anula as fronteiras e os obstáculos da idade à luz da unificação dos opostos. “Eternidade e infinito se instalam pela porta do poético” (SECCO, 1994, p. 60). Como também, pela linguagem, pelo rio, pelos buritis e pela lida com os bois, na ascendência aos símbolos comuns do conhecimento, nos quais circulam os trechos da vida das personagens, que em cada versão desses episódios tornam-se eternos.

Em Guimarães Rosa, nem homem velho, nem mulher velha perdem a dimensão da própria existência. As percepções dos velhos do sertão rosiano são vividas, apreendidas, imaginadas, iniciadas pelas representações sociais e espaciais moldadas pela cultura, narração, memória coletiva, familiar e pessoal, lembranças descritas em pequenos trechos, pelas cantigas de roda dos vaqueiros ou pelas crendices das mulheres da cozinha. Todos com seu signo e sentimento, exibindo alguma reflexão de ordem filosófica, ética ou moral, sendo traduzidas em estórias populares a essência da vida. São *personagens* que contam narrativas dentro de outras narrativas, reforçando o ideal reaproximado do real poético neles e no escritor, que aposta na educação do homem pelo aprendizado da natureza por meio do estético.

As obras literárias supracitas são indícios de avanço no sentido de pensar nos velhos como personagens centrais com enredos que mexem com a nossa maneira de agir e entender a vida. Tirando o leitor de um estado de inércia, trazendo-o para a atividade discursiva frente a novos eventos desenvolvidos na obra, que exibem oportunidades de vivenciar e realizar concepções mais amplas, até então não esperadas ou não possíveis, como uma noiva velhinha em fuga com seu noivo mocinho, sem barba ainda, a desbravar outros sertões, impulsionando lances de iniciação, transição e espiritualização ao longo do périplo ascensional de Eros.

“A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (CANDIDO, 2006, p. 84). Isso ganha força interpretativa diante de extensos trabalhos de recepções com críticas em torno da obra rosiana pelo viés da Estética da recepção, na qual se admite a tese de que a história da literatura é a matéria principal de reflexão quando se integra ao processo “de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete” (JAUSS, 1994, p. 25).

Também, ressaltar a importância da escrita do autor mineiro para a literatura em língua portuguesa. Consequentemente, as várias interpretações e formulações, reveladoras de distintas concepções pertinentes às obras de Guimarães Rosa, que ampliou os horizontes da vivência brasileira, abriram novas possibilidades de estudos em torno dos percursos da linguagem diante de uma experiência humana, tendo em vista a população fictícia desse escritor brasileiro, em especial, os velhos discutidos nesta Tese de Doutorado.

Não há dúvida que o autor de *Corpo de baile* meditou a respeito da palavra em cada narrativa, fazendo-nos a adentrar no universo poético da linguagem desses velhos sertanejos, como as histórias de Camilo, os diálogos de amor entre Lélío e Lina e a negação do fazendeiro Cara-de-Bronze em morrer sem conhecer o poema vivente do sertão, conduzindo os leitores a se descobrirem a si próprios, já que para Guimarães Rosa a literatura deveria nascer da vida.

Como embasamento teórico-metodológico, percorri pela construção do conceito de velhice à discussão da velhice de ontem à terceira idade (atualmente, há quem discuta a ideia da quarta idade). Em paralelo, vinculei-me à leitura da morte, categorizada como sendo um controvérsico extremo em nossas vidas, para então, prender-me à discussão do novo horizonte de expectativas: a Estética da recepção. Inicialmente, entendida como signo da polarização dos estudos literários, tendo como ponto de apoio a esta leitura, a hermenêutica literária. Por meio do método estético-recepcional, pude entender que é possível pensar a produção do objeto artístico como uma intrínseca relação entre a leitura e o leitor, “forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo” (LIMA, 1979, p. 24), gerando, assim, diversas percepções concernentes ao texto literário.

Minha leitura das narrativas rosianas, já citadas anteriormente, todas ligadas ao *Corpo de baile*, aconteceu orientada pela propositiva da tríade hermenêutica literária (“compreensão- interpretação-aplicação”), assim, o sentido da leitura se incidiu em dois momentos: o do efeito (condicionado pelo texto) e o da recepção (cruzando as experiências obtidas pela obra e as do leitor). A compreensão foi o início do processo de leitura, derivada da percepção estética da obra de Guimarães Rosa. Posteriormente à leitura compreensiva, deu-se a leitura retrospectiva, na qual houve a interpretação, e que assim se chama, porque se pode, no processo, voltar do fim para o começo ou do todo ao particular. Após estas, caminhei para uma terceira leitura, a histórica, para o momento de recuperar a recepção da qual a obra foi alvo no decorrer do tempo.

Neste momento, direcionei-me às questões que estavam sendo traçadas a nível sociocultural, geopolítico e econômico nos anos de 1956 (por exemplo), quando *Corpo de baile*

surgiu, compreendendo que é o próprio leitor que analisa sua atuação nesse ciclo temporal da obra, para sobrepô-las às questões que se desenrolavam à época do meu início de Doutorado até os dias atuais: respeito pela diversidade geracional, numa sociedade em que se assiste ainda a tantos casos de violência contra crianças e idosos; a relação da velhice na literatura *versus* na sociedade; a circulação de estereótipos e/ou a resignificação da velhice na literatura, assim como, a visibilidade e/ou invisibilidade nas discussões acadêmicas sobre personagens velhos na literatura, adquirindo assim, um arcabouço material, a partir do qual tracei interações e questionamentos sobre a obra literária escolhida na elaboração da Tese.

Em relação às duas estórias, “Buriti” e “Cara-de-Bronze”, conhecemos duas vidas nos crespos do sertão, dois patriarcas, um ainda com saúde, enquanto outro encaminhava-se para a morte. Um afortunado em meio às mulheres e o outro doente, sozinho, rico, porém sem herdeiros. Iô Liodoro, o velho Buriti-Grande, é homem apreciador dos costumes antigos, não tolera relaxamentos, vive suas leis, aplicando seu próprio estatuto nos seus familiares, agregados, trabalhadores. E como representante, na condição de “pai de todos”, sua autoridade e ações jamais são argumentadas. Diferente do Miguel (Miguilim adulto), o velho Liodoro não peleja em deslembrar o passado no presente, para a velhice preserva o sentimento de desejo pela vida e pelas mulheres, sua postura centralizada e vertical equivale à virilidade, à libido; e as luas de méis com suas amantes são acompanhadas pelas batidas do monjolo adentro do sertão à noite, na fazenda Buriti Bom.

Saindo da regulação entre o *dizer-sim* e o *dizer-não*, do jogo entre entrega e recusa até a exaustão na exploração do corpo, não mais pelo olhar e gestos entre o velho sogro viúvo e a jovem nora, direcionei-me à fazenda do Urubùquaquá, à casa do misterioso Cara-de-Bronze, no qual a moléstia e a senescência impõem-se como momentos de folga forçada para o velho fazendeiro refletir sobre a sua existência, seus bens acumulados há anos e sua influência econômica e social. Reconhecendo-se em estado de moribundo, não como homem ambicioso, ainda que seja um afamado fazendeiro, por isso, é-lhe imperativo livrar-se da tirania de sua autoridade patriarcal e ter de volta para si a subjetividade, o prazer de indagar “engraçadas bobéias” (ROSA, 1956a, v.2, p. 588).

A personagem Cara-de-Bronze tornou-se numa pessoa envelhecida e imaginada por todos como um ser desinteirado, não apenas referente à sua forma física, mas também o consideravam como sujeito caducável. A paralisia de suas pernas se equiparava ao da paralisia da alma, sem elixir para a vida. No entanto, próximo da morte, decide fazer um torneio entre os seus vaqueiros. Haja vista que a ideia de finitude e solidão abriram caminhos para seu coração

estalar para o sentido poético da existência que lhe faltava, uma riqueza não conquistada. Na sua última velhice, precisava saber o que havia acontecido com o véu de sua noiva que Grivo, após ter sido o vencedor perante os demais companheiros que participaram do torneio, responsabilizou-se em saber afora do Urubùquaquá notícias do antigo amor do velho patrão, além de lhe trazer a demanda da palavra. Por meio do vaqueiro-poeta, novamente, o velho sentiu-se tocado pela poesia das descrições da natureza, dessa forma, com ajuda do rapaz das palavras, ele saiu do vazio existencial que se instalara em seu coração, com a sensação de rejuvenescimento perante a beleza dos relatos de Grivo.

Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho pôde, então, beber auroras pelos lábios do jovem vaqueiro e este bebeu os outonos do velho fazendeiro. Um influenciando o outro, de tal maneira que a morte de quem narra sela suas histórias (nascimento, vida, morte etc.) com o selo do perdurável de quem fica a transmiti-las, com as suas impressões pessoais agora. A própria narrativa se duplica e se transforma, reforçando a continuação infinitamente repetida da pergunta sobre quem criou primeiro a estória e qual foi a inspiração que lhe serviu de base para ser contada.

Em “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”, na aparente fluidez rotineira da fazenda de gado, as personagens estão enredadas por injunções econômicas e sociais, desmitificando a ideia simplista e ingênua do homem do interior. Lélío e Manuelzão fazem cair a cortina da imagem da juventude como momento privilegiado de realizações dos projetos e da velhice como a boa seara dos esforços de uma vida fiel ao trabalho. Outra situação assinalada é a conscientização pela narração de um velho simples e discriminado, Camilo, que Manuelzão se dá conta de sua idade de velho e de não ser dono de nada, caso viesse deixar as terras de Federico Freyre, já que teria de arranjar dinheiro para o aluguel de pasto, com boa acomodação de seus poucos gados, adquiridos ao longo do tempo de sua jornada pelas fazendas. Manuelzão se redescobre, corrige seus preconceitos impostos por uma sociedade que o vê, porém na terceira margem social, e consegue vencer a melancolia e a ansiedade, decorrente da frustração, por meio do velho octogenário Camilo, que o inspira numa dinâmica poética de bois e vacas e sua relação com as pessoas transcritas em versos populares.

Esses textos rosianos supracitados incitam nosso horizonte de expectativa quanto aos cuidados com os velhos e com a condição de estarmos encaminhando para a velhice, de modo que a invisibilidade do velho em nossa sociedade urbana ou interiorana permanece muito presente; ausentes o respeito e a dignidade. Antes da chegada de Camilo em Samarra, Manuelzão reprimia a sua parte velha, projetando-a em outro, como alguém que descarrega seu

medo nos outros. “Então o velho é rígido, egoísta, quadrado, ranzinza. Quando todo mundo sabe que estes são traços de personalidade encontráveis em qualquer idade. Mas o mais cômodo é reprimir e atribuir tudo ao velho em parte dos próprios aspectos negativos projetando-os em alguém” (BOLSANELLO, A.; BOLSANELLO, M., 1981, p. 20).

Há que pensar a respeito da “sexualidade interdita” (SECCO, 2003, p. 100), não somente pelos preconceitos ligados ao sexo entre as pessoas velhas, por grande parte da sociedade, acima de tudo, a falta de conhecimento da própria sexualidade, o que deixa grande parte desse grupo de idoso à mercê de conhecimentos em crenças falhas, estigmatizadores e sem notoriedade científica. Segundo Carmen Secco (SECCO, 2003, p. 84), “[a] aceitação de que pode haver uma vida sexual ativa na velhice é recente e, ainda hoje, há quem considere o sexo entre pessoas de idade absurdo, ridículo e imoral”. As pessoas de idade têm os seus desejos bloqueados (muitas vezes sem ser realizados) quando perdem suas funções sociais e deixam de sonhar, colocando à espera alegrias, curiosidades e descobertas do sexo nessa fase.

Acrescento, nesse meu discurso, a invisibilidade da mulher velha e realizada sexualmente. Ela também não é contemplada no espaço literário, pois ainda é assegurado o seu distanciamento ou mesmo emparelhamento da presença da mulher envelhecida e, em geral, não lhe concede o papel de narradora de seu próprio discurso. Isso faz com que muitas escritoras com personagens femininas, usem um codinome longe de lembrar que a autoria é de uma mulher. Em quase todas as sociedades, as mulheres são valorizadas exclusivamente por seu papel reprodutivo e pelo cuidado das crianças, resultando em desprezo e desdém como índices de sua passagem prematura à velhice. Tal acontecimento antes de ser delineada pela referência cronológica, seria caracterizada por uma série de eventos associados a perdas, como o abandono dos filhos adultos, a viuvez ou o conjunto de transformações físicas pelo avanço da idade.

Na produção ficcional de Guimarães Rosa, embora o número de narradores homens seja em maior número, observa-se a voz feminina muitas vezes mescladas com o masculino no ato de contar as histórias, o autor subverte a escrita dominada pelo homem predominantemente, quando em questões fundamentais são insinuadas por essa voz âmago (a da mulher). São os casos de Riobaldo e Lélío, por detrás de suas falas e/ou pensamentos advêm como sopro a voz de Diadorim e de Rosalina (PASSOS, 2000).

Em “A história de Lélío e Lina”, a narrativa ganha mais vivacidade e complexidade quando ocorre o encontro entre Lélío e Rosalina. A intrigante velhinha oscila entre norma e transgressão, responsável por inesperado desdobramento de seu relacionamento com o jovem vaqueiro, motivo de intrigas com seu filho Alípio. Diferente dos velhos homens assinalados

nesta Tese, a velha Rosalina soube aproveitar a juventude, também já amou muito, com a maturidade foi ganhando força e consciência, não foi pega de surpresa pelo envelhecimento do corpo. Não se fecha em dias e noites entre queixas e ressentimentos. Ela se aproxima de Liodoro pela força de espírito e manutenção do fogo aceso do desejo. Também não guarda culpas ou carrega ressentimentos como Cara-de-Bronze, nem é como Manuelzão por não guardar sentimentos interditos e/ou adormecidos, nem mesmo a armadura da desconfiança; quando fala de seus amores antigos, não sofre com saudades e afunda-se na melancolia como Manuelzão. Entretanto, Camilo se assemelha a ela pela contação de estórias. Ele lutando pelo direito de amar e com enredo que consegue curar Manuelzão de suas angústias que retoma o viver na boiada. Ela cura Lélío ensinando o jovem rapaz os mistérios do amor.

O ensinamento máximo da personagem Rosalina se traduz na vitalidade do olhar. Ela acolhe o dinamismo e as ambiguidades do real, lança-se em direção à travessia do viver, ultrapassando as fronteiras das trivialidades, de forma que excede o homem, “excessivamente humano e na aceitação de Eros, potência cosmogônica. É dela o olhar que liberta. As palavras encantatórias de Lina iniciam Lélío na misteriosa força formativa da poesia e da natureza” (LUCCHESI, 2011, p. 266). No final de “A estória de Lélío e Lina”, a cavalgada do casal envolve-nos na imensidão do mundo ante a sua vasta adversidade. Portanto, nada está perdido.

A ideia de defender a imprescindibilidade de que o foco artístico é provocado pelo autor e sua produção, exclusivamente, resultaria no indeferimento sobre a participação do leitor e de sua recepção da obra, não valendo em nada a sua experiência literária. Tomar essa concepção como verdadeira é negar a finalidade e o efeito da arte, que, além de colocar em uso os horizontes de expectativa da vida prática do leitor, liberta-o das suas percepções rotineiras, conferindo-lhe nova visão da realidade. Isso só é possível pela convocação do exercício da imaginação, que trabalha junto com intelecto durante o processo de decodificação e de compreensão do texto.

Guimarães Rosa salienta em suas narrativas uma visão parcial, sugestiva, com base num *script* de uma realidade total, deixando entender — não por acaso — que há muito por dizer dos fatos narrados, dos encontros noturnos entre sogro e nora, do desregramento social, da natureza atuante no ser humano, da união cosmogônica de um jovem e uma velha, da estória controversa que não tem final feliz de Joana Xavier *versus* o conto folclórico, que é um verdadeiro hino de amor contada por Camilo, o retorno da viagem de Manuelzão quando resolve sair com a boiada (talvez a última) e a primeira versão da viagem de Grivo contada apenas ao Cara-de-Bronze, em seu leito de morte.

O escritor tem a postura de não fazer de sua obra literária a sua biografia ou uma escrita inacessível. Nesse sentido, o modo como Guimarães Rosa reflete a organização dos enredos abre para a possibilidade da aproximação pessoal com a interpretação subjetiva do seu público leitor. O autor de *Grande sertão: veredas* “entrega a este a matéria-prima para a formação ou desenvolvimento da sua própria *estória*. Poucos são os autores que confiam assim nos seus leitores e na força criadora de sua própria obra” (DANIEL, 1968, p. 177, grifo do autor).

Assim sendo, realizei a leitura histórica, conforme as recepções críticas e suas correntes hermenêuticas voltadas às análises dos textos “Buriti”, “Cara-de-Bronze”, “Uma estória de amor (Festa de Manuelzão)” e “A estória de Lélío e Lina”, de *Corpo de baile*. As referências sobre a fortuna crítica rosiana foram selecionadas a partir do banco de dados bibliográficos, dedicado exclusivamente ao literata Guimarães Rosa, no Instituto de Estudos Brasileiros, da USP, como: *Rosa e Rónai: o universo de Guimarães Rosa* por Paulo Rónai, seu maior decifrador (2020), “‘Cara-de-Bronze’, um estudo clínico” (2020), *Hibridismo formal na formação poética de ‘Cara-de-Bronze’ de Guimarães Rosa* (2020), “O espelho da velhice em *Corpo de baile*” (2018), “Em ‘A estória de Lélío e Lina’, Lina cura Lélío” (2018), *Homens do sertão: identidades culturais em “Buriti” de João Guimarães Rosa* (2017), *Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa* (2011), *Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto* (2013), *O outro na constituição do si-mesmo na obra de Guimarães Rosa* (2013) e *A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim* (2010).

A velhice das personagens de Guimarães Rosa coloca-nos à circunstância de que nos encaminhamos para o *resflor* da idade, a velhice. Certamente, sentida e vivida de maneiras distintas em conceber a experiência do envelhecimento humano. Quando pensarmos já ser o fim do caminho, é momento para novos espaços, por isso, a presença constante e integral em *Corpo de baile*: o Buriti, símbolo do infinito que nos liga ao céu e à terra, e se metamorfoseia em forma humana e vegetal. É um deus menino em todos os sertões. Portanto, nesta ocasião, finalizo a Tese apropriando-me da epígrafe de Plotino, que deu origem à discussão implementada por mim, com base em textos de estudiosos da temática velhice desenvolvida.

Pensa em uma fonte que não tem outro princípio e doou-se a todos os rios, sem ter sido consumida por eles, mas permanece ela mesma em quietude, e os rios que dela defluem, antes que cada um corra por um rumo diferente, ainda estão todos juntos, embora cada um deles já saiba, de certo modo, aonde levará suas correntes; ou pensa ainda na vida que perpassa totalmente uma planta enorme, enquanto seu princípio permanece e não se dispersa por toda ela, pois está, digamos, assentado na raiz. Assim, apesar de ter dado à planta toda sua múltipla vida, ele permaneceu não sendo múltiplo, mas princípio da multiplicidade. Nada espantoso (PLOTINO, 2008, p. 171).

7. REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. Necessidade e solidariedade nos estudos de literatura comparada. **Revista brasileira de literatura comparada**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 87-96, 1996.
- ADORNO, Theodor W., **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. 173 p.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 24. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2009. 367 p.
- ALMEIDA, Guilherme de. Parecer da comissão julgadora, redigido por Guilherme de Almeida. In: **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 46-48.
- ALVES, Cristiane da Silva. **Novos tempos, vozes antigas**: os narradores velhos na narrativa ficcional brasileira do século XXI ou de como ficou difícil ouvir os velhos ou de como a ficção enfrenta o tabu da velhice. 2016. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **O avesso das coisas**: aforismos [recurso eletrônico]. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1990. 169 p.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de. **A raiz da alma**. São Paulo: Edusp, 1992. 178 p.
- ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006. 195 p.
- ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 837 p.
- ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco. Trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim. In: **Tópicos, Dos argumentos sofisticos, Metafísica, Ética a Nicômaco e Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 245-436.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019. 242 p.
- ARMANGE, Ana Helena Krause. Representações arquetípicas em “A estória de Lélío e Lina” In: ARMANGE, Ana Helena Krause *et al*; ZILBERMAN, Regina (org.). **Corpo de baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 85-100.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. 1185 p. 3 v.
- ATROCH, Daniel Cavalcanti. A busca da imago paterna no elemento feminino estudo sobre a novela “A estória de Lélío e Lina”. **Web Revista Linguagem**: Educação e Memória, v. 1, n. 12, p. 142-165, jul. 2017.
- ATROCH, Daniel Cavalcanti. **O outro na constituição do si-mesmo na obra de Guimarães Rosa**. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987. 419 p.
- BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. 317 p.
- BEAUVOIR, Simone de. **A velhice** [recurso eletrônico]. 3. ed. Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Biblioteca Áurea, 2018. 801 p.
- BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**: II. As relações com o mundo. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. 340 p.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 557 p. v. 2.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Trad. Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 339 p. v. 1.

- BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. Rio de Janeiro: Record, 1995. 301 p.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lezkov. In: **Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**: nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009. 1280 p.
- BIRMAN, Joel. **Estilo e modernidade em psicanálise**. São Paulo: Ed. 34, 1997. 240 p.
- BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. Aspectos históricos e políticos de “A estória de Lélío e Lina”, de Guimarães Rosa. In: XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul, 2010, Porto Alegre. **Anais do XXVII Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XXVI Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica, 2011. p. 485-499.
- BOLSANELLO, Aurélio; BOLSANELLO, Maria Augusta. **Conselhos**: análise do comportamento humano em psicologia [A velhice]. 3. ed. Curitiba: Educacional Brasileira, 1981. 287 p. v. 4.
- BORGES, Telma; CAMARGO, Fábio. Ícones de modernização no sertão rosiano: a mulher e a cidade. In: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (org.). **Imagens, arquivo e ficção em Guimarães Rosa**. Curitiba: CRV, 2011. p. 99-100.
- BORYSON, Vitor. João e seus bichos. **Discutindo literatura**: especial Guimarães Rosa, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 44-46, 10 maio 2008.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 567 p.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 484 p.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 160 p.
- BRANCO, Ana Lúcia. **No tabuleiro de Rosa**: o jogo em “Minha gente” e “Buriti”. São Paulo, 2015, 261 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. Rio de Janeiro: Vozes, 2001. 114 p.
- BRASIL, Assis. **Guimarães Rosa**: ensaio. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969. 148 p.
- BRASIL. Ministério da Justiça. **Estatuto dos povos indígenas**: Proposta da Comissão Nacional de Política Indigenista. Brasília: Ministério da Justiça, 2009. 55 p.
- BRASIL. Ministério da Saúde. **Estatuto do idoso** – Ministério da Saúde, 3. ed., 2. reimpr. Brasília: Ministério da Saúde, 2013. 70 p.
- BRASIL. Ministério da Saúde. **Secretaria de atenção à saúde**. Departamento de Ações Programáticas e Estratégicas. Atenção à saúde da pessoa idosa e envelhecimento. Brasília: Ministério da Saúde, 2010. 44 p.
- BRASIL. **Política nacional do idoso**: Lei n. 8.842, de 4 de janeiro de 1994, dispõe sobre a política nacional do idoso, cria o Conselho Nacional do Idoso e dá outras providências.
- CALDAS, Tatiana Alves Soares. Dificultosa travessia. **Discutindo literatura**: especial Guimarães Rosa, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 33-37, 10 maio 2008.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **Poética de Charles Nodier**: contendo a tradução de *A fada das Migalhas*. São Paulo: FAPESP; Ananablume, 2006. 288 p.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos [1750-1880]. 13. ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2012. 800 p.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 199 p.

- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Nacional, 1964. p. 119-140.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. 394 p.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. 996 p.
- CHIAPPINI, Ligia. O direito à interioridade em João Guimarães Rosa. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEJKA, Marcel (orgs.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 190-204.
- CÍCERO, Marco Túlio. **A velhice saudável**. Trad. Luiz Feracine. São Paulo: Editora Escala, 2006. p. 23-77.
- CÍCERO, Marco Túlio. **Saber envelhecer e a amizade**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2011. 59 p.
- COMPAGNON, Antoine. O leitor. In: **O demônio da teoria**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 139-164.
- CORETH, Emerich. **Questões fundamentais de hermenêutica**. Trad. Carlos Lopes de Matos. São Paulo: EPU, 1973. 202 p.
- COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga** [recurso eletrônico]. Trad. Fernando de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 225 p.
- COUTINHO, Afrânio. **Conceito de literatura brasileira**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 212p.
- COUTO, Mia. Um caminho feito para não haver chão. ROSA, In: ROSA, João Guimarães. **Antes das primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. p. 7-10.
- CURTIUS, Ernst Robert. A anciã e a menina. In: **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 106-110.
- CURTIUS, Ernst Robert. Eros e a moral. In: **Literatura europeia e idade média latina**. Trad. Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 127-129.
- DANIEL, Mary Lou. **João Guimarães Rosa: travessia literária**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 186 p.
- DANTAS, Jane Francinete; DIAS, Aline de Pinho; VALENTIM, Ricardo Alexandro de Madeiros. Sífilis: a “grande imitadora” sob o olhar das artes através dos séculos. **Revista brasileira de inovação tecnológica e da saúde**, v. 9, n. 2, p. 66-78, 2019.
- DEBERT, Guita Grin. **A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento**. São Paulo: Fapesp; Edusp, 1999. 272 p.
- DEBERT, Guita Grin. Envelhecimento e representações da velhice. **Ciência hoje**, v. 8, n. 44, p. 60-68, jul. 1988.
- DENIS, Ferdinand. **Resumo da história literária do Brasil**. Trad. Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. 120 p.
- DENIS, Léon. **Depois da morte**. Trad. João Lourenço de Souza. 18. ed. Brasília: FEB, 1994. 329 p.
- DIAS JÚNIOR, Carlos Alberto Corrêa. **A contradança poética: poesia e linguagem em “Carade-Bronze”**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2007.
- DIEGUEZ, Flávio. O aboio e a boiada. **Discutindo literatura: especial Guimarães Rosa**, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 47-49, 10 maio 2008.
- DIOGO, Sarah Maria Forte. **Homens do sertão: identidades culturais em Buriti de João Guimarães Rosa**. [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2017. 167 p.
- DOCA, Maria Fagundes de Sousa. Vaqueiros do nordeste. In: **Tipos e aspectos do Brasil:**

excertos da Revista Brasileira de Geografia. Rio de Janeiro: Fundação IBGE, 1956. 468 p.
 EIKHENBAUM, Boris. A crítica é necessária. **Revista brasileira de literatura comparada**. Trad. Priscila Nascimento Marques, Porto Alegre, v. 23, n. 42, p. 108-109, jan./abr., 2021.
 ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 497 p.
 ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**, seguido de, **envelhecer e morrer**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 107 p.
 ELIOT, Thomas Stearns. A função da crítica [1923]. In: **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando Moser. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1997. p. 35-49.
 FANTINI, Marli. A terceira margem da estória. In: **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. 2. ed. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 207-268.
 FANTINI, Marli. Poéticas do desdobramento. In: **Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens**. 2. ed. São Paulo: SENAC; Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 133-183.
 FERRAZ, Luciana Marques. **A infância e a velhice: percursos em Manuelzão e Miguilim**. 2010. 185 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8. ed. ver. atual. Curitiba: Positivo, 2014. 856 p.
 FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a estética da recepção. **Letras**, Curitiba, v. 37, p. 265-285, 1988.
 FINAZZI-AGRÒ, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo: tempo e espaços da ficção em João Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. 204 p.
 FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2011. 420 p.
 FORTES, Rita Felix. O ciclo do tempo e a roda da história: uma leitura d'*a estória de Lélío e Lina*. **Nonada**, Porto Alegre, n. 15, p. 201-216, 2010.
 FRANCO, Afonso Arinos de Mello. Discurso de recepção. In: **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 89-106.
 FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48 ed. São Paulo: Global, 2003. 719 p.
 FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano [recurso eletrônico]**. São Paulo: Global, 2013. 875 p.
 FROMM, Erich. **A arte de amar**. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1964. 171 p.
 GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 4. ed. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002. 731 p.
 GALVÃO, Walnice Nogueira. Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço. In: CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (orgs.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 13-24.
 GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Coleção Vega Universidade, 1979. 276 p.
 GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tra. Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991. 193 p.
 GIDDENS, Anthony. **Conversas com Anthony Giddens: o sentido da modernidade**. Trad. Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. 156 p.
 GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011. 128 p.
 HEIDEGGER, Martin. *Logos* (Heráclito, Fragmento 50). Trad. Ernildo Stein. In: **Os pré-socráticos [Os pensadores]**. São Paulo: Abril Cultural, 1973a. p. 117-129.
 HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Ed. Unicamp, Petrópolis: Vozes, 2012. 1199 p. [Texto em português e alemão].

- HENRIQUE, Rosalina Albuquerque. **Descobertas do mundo sob o olhar da criança e do louco em Corpo de baile e Primeiras estórias**. 2011. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.
- HESÍODO. **O trabalho e os dias**: primeira parte. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1996. 103 p.
- HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. A contribuição de Benedito Nunes à fortuna crítica rosiana. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria. (orgs.). **Narrativa e recepção**: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: EdUFF, 2009. p. 69-87.
- HOMERO. **Ilíada e Odisseia**. Trad. e prefácio Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 960 p. 2 v.
- INGARDEN, Roman. **A obra literária**. Trad. Albin E. Beau. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 439 p.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999. 192 p. 1 v.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* Trad. Luiz Costa Lima. **A literatura e o leitor**: textos de estética de recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.
- JAUSS, Hans Robert. Limites et tâches d'une herméneutique littéraire. In: **Pour une herméneutique littéraire**. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1982. p. 11-29.
- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte. Trad. Marion S. Hirschmann e Rosane V. Lopes. In: LIMA, Luiz Costa (seleção, introdução e revisão técnica). **Teoria da literatura e suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 2 v. p. 873-919.
- KARDEC, Allan. **O livro dos espíritos**. Trad. Salvador Gentile. 182. ed. São Paulo: IDE, 2009. 352 p.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Morte**: estágio final da evolução. Trad. Ana Maria Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. 224 p.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer** [recurso eletrônico]. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 315 p.
- LASLETT, Peter. **A fresh map of life**: the emergence of the third age. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991. 230 p.
- LEONEL, Maria Célia; NASCIMENTO, Edna M. F. S. O “espelho da velhice” em **Corpo de baile**. In: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Gardini (orgs.). **Infinitamente Rosa**: 60 anos de **Corpo de baile** e **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 111-132.
- LIMA, Deise Dantas. A terceira margem da sujeição: o capataz, em **Corpo de baile**. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). **Veredas de Rosa II**. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003, p. 155-160.
- LIMA, Deise Dantas. **Encenações do Brasil rural em Guimarães Rosa**. Niterói: EdUFF, 2001. 133 p.
- LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: **Teoria da literatura e suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 1 v. p. 253-292.
- LIMA, Luiz Costa. Hermenêutica e abordagem literária. In: **Teoria da literatura e suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. 1 v. p. 63-95.
- LIMA, Luiz Costa. O buriti entre os homens ou o exílio da utopia. In: **A metamorfose do**

- silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 129-179.
- LIMA, Luiz Costa. O leitor demanda (d)a literatura. In: JAUSS, Hans Robert *et al.* Trad. Luiz Costa Lima. **A literatura e o leitor: textos de estética de recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-39.
- LINS, Álvaro. Uma grande estreia. In: **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-264.
- LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011. 1436 p.
- LORENZ, Günter W. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.
- LUCCHESI, Lenise Maria de Souza. **Eros e a poética do olhar na obra de Guimarães Rosa**. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LUFT, Lya. **Pensar é transgredir** [recurso eletrônico]. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011. 159 p.
- MACHADO, Ana Maria. **Recado do nome: leituras de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens** [recurso eletrônico]. São Paulo: Companhia das Letras [Edição do Kindle], 2013. 160 p.
- MARCHELLI, Clarissa. A gota d'água no coração de “Cara-de-Bronze”, de Guimarães Rosa. **Revista Caminhando**, v. 21, n. 2, p. 91-111, jul./dez., 2016.
- MARCHELLI, Clarissa. Em “A estória de Lélío e Lina”, Lina cura Lélío. **Garrafa**, v. 16, n. 46, p. 101-117, out./dez., 2018.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: Edusp, 2001. 536 p.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. Rosalina, a fada do Pinhém. **Revista do instituto de estudos brasileiros**, [S.l.], São Paulo, v. 41, p. 77-84, 1996.
- MARX, Murillo. **Nosso chão: do sagrado ao profano**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. 224 p.
- MEDEIROS, Joselaine Brondani. Buriti Bom e Buriti-Grande: patriarcalismo e erotismo. In: ARMANGE, Ana Helena Krause *et al*; ZILBERMAN, Regina (org.). **Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto alegre: EDIPUCRS**, 2007. p. 137-151.
- MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievitch. **Os arquétipos literários**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. 320 p.
- MENDONÇA, Elizabeth da Silva. **Representações da velhice em alguns contos de Guimarães Rosa e Mia Couto**. 2013. 202 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São José do Rio Preto, 2013.
- MORAES, Vinicius de. Velhice. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Biblioteca Luso-Brasileira, 1987. p. 82-83.
- MORIN, Edgar. Complexidade e ética da solidariedade. Trad. Edgar de Assis Carvalho. In: ALMEIDA, Maria da Conceição de; CASTRO, Gustavo de; CARVALHO, Edgar de Assis (orgs.). **Ensaios de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997. p. 15-24.
- MOTTA, Alda Britto da. As velhas também. **Ex aequo**, n. 23, p.13-21, 2011.
- MOURÃO, Rui. Processo da linguagem, processo do homem. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 283-290.
- NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955. 534 p.
- NASCIMENTO, Athirson Pascoal Aquino; JÚNIOR, Carlos Pereira; BARBOSA, Antonio Carlos Leite. A produção do espaço urbano e a influência da igreja católica na formação da cidade nordestina: considerações sobre Uiraúna – PB. In: **Anais de XVII ENANPUR**. Natal, 2019. p. 1-14.

- NUNES, Ariadne. A pretexto da revelação póstuma: narrativa e leitura em *Grande sertão: veredas*. In: CHIAPPINI, Lígia; VEJMEJKA, Marcel (orgs.). **Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa**: dimensões regionais e universalidade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 359-369.
- NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Helena. **Rumos da crítica**. São Paulo: SENAC/Itaú Cultural, 2000. 134 p.
- NUNES, Benedito. De *Sagarana* a *Grande sertão*: veredas. In: **Crivo de papel**. São Paulo: Ática, 1998. p. 247-262.
- NUNES, Benedito. Guimarães Rosa. In: **O dorso do tigre**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 137-201.
- NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia**: o pensamento poético. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 181 p.
- NUNES, Benedito. Primeira notícia sobre *Grande sertão*: veredas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1957. Suplemento Dominical, p. 2.
- OLIVEIRA, Danielle Naves de; SCHRÖDER, Frank Michael. “Cara-de-Bronze”, um estudo clínico. **Macabéa-Revista Eletrônica do Netlli**, v. 10, n. 2, p. 115-125, 2020.
- OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. Os enigmas de Rosa. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (orgs.). **Olhares críticos**: estudos de literatura e cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009. p. 113-127.
- OLIVEIRA, Marina de. A natureza, o divino e o instinto: o processo de erotização em “Buriti”. In: ARMANGE, Ana Helena Krause *et al*; ZILBERMAN, Regina. **Corpo de baile**: romance, viagem e erotismo no sertão. Porto alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 123-136.
- PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luísa Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2006. 284 p.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. “Cara-de-Bronze”: umas das viagens de **Corpo de baile**. **Asas da palavra**, Belém, v. 10, n. 22, p. 95-107, 2007.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. **Guimarães Rosa**: do feminino e suas histórias. São Paulo: Hucitec; FAPESP, 2000. 247 p.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 37-50.
- PEREIRA, Renan Martins. **Rastros e memórias etnografia dos vaqueiros do sertão (Floresta - Pe)**. 2017, 276 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017.
- PERISSÉ, Camille; MARLI, Mônica. Caminhos para uma melhor idade. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Retratos**, Rio de Janeiro, n. 16. fev. p. 19-25, 2019.
- PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Trad. Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional, 1970. 245 p.
- PINHEIRO, Joceny. Velhice, solidão e morte nas sociedades contemporâneas. **Revista de ciências sociais**, Fortaleza, v. 33, n. 1, p. 122-126, 2002.
- PITANGA, Danielle de Andrade. **Velhice na cultura contemporânea**. 2006. 192 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Faculdade de Psicologia, Universidade Católica de Pernambuco, Recife, 2006.
- PLATÃO. **A república**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000. 477 p.
- PLAUTO. **Obras completas**. [S.l.]: Ateneo, 1947. 1266 p.
- PLOTINO. **Enéadas III. 8 [30]**: sobre a natureza, a contemplação e o Uno. Trad. José Carlos Baracat Júnior [Introdução e comentário]. Campinas: Ed. Unicamp, 2008. 192 p.
- RAMOS, Graciliano. Conversa de bastidores. In: **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 38-45.
- REIS, Carlos Antonio Alves; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São

Paulo: Ática, 1988. 327 p.

RENNÓ, Carlos (org.). **Gilberto Gil**: todas as letras. São Paulo: CIAL, 1996. 390 p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia de Letras: 1995. 476 p.

RIBEIRO, Eduardo Magalhães. Agregados e fazendas no nordeste de Minas Gerais. **Estudos sociedade e agricultura**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 393-433, out. 2010.

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Trad. Hilton Japiassu. Petrópolis: Vozes, 2008. 183 p.

RIEDEL, Dirce Côrtes. A “vitalidade concreta” de Guimarães Rosa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1967. 2º Caderno, p. 1.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Aracajú: Secretaria de Educação e Cultura de Sergipe, 1977. 273 p.

RÓNAI, Paulo. **Encontros com o Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. 240 p.

RÓNAI, Paulo. O conto de Guimarães Rosa. In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 213-227.

RÓNAI, Paulo. Os vastos espaços. In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 121-146.

RÓNAI, Paulo. Perfil de João Guimarães Rosa. In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 243-248.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: **Rosa e Rónai**: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Rónai, seu maior decifrador. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 49-54.

RONCARI, Luiz. **Lutas e auroras**: os avessos do *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editora Unesp, 2018. 170 p.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora Unesp, 2004. 348 p.

RONCARI, Luiz. **O cão do sertão**: literatura e engajamento: ensaios sobre João Guimarães, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 2007. 301 p.

RONCARI, Luiz. Patriarcalismo e dionismo no santuário do Buriti Bom. **Revista do instituto de estudos brasileiros**, [S.L.], n. 46, p. 43-80, 2008.

ROSA, João Guimarães. **A boiada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 240 p.

ROSA, João Guimarães. **Ave, palavra**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 323 p.

ROSA, João Guimarães. Buriti. In: **Noites do sertão**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 91-258.

ROSA, João Guimarães. **Corpo de baile**: sete novelas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 824 p. 2 v.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**: (1958-1967). Trad. Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 447 p.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. 207 p.

ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. 231 p.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.

ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 146 p.

ROSA, João Guimarães. **Manuelzão e Miguilim**: Corpo de baile. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. 210 p.

ROSA, João Guimarães. **No Urubùquaquá, no Pinhém**: Corpo de baile. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 248 p.

ROSA, João Guimarães. **Noites do sertão**: Corpo de baile. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. 251 p.

- ROSA, João Guimarães. O verbo & o logos: discurso de João Guimarães Rosa na sessão de 16 de novembro de 1967. In: **Em memória de João Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. p. 55-86.
- ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962. 176 p.
- ROSA, João Guimarães. **Tutaméia**: terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. 193 p.
- ROSENBAUM, Yudith. Delírio e miopia: duas leituras rosianas. In: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini (orgs.). **Infinitamente Rosa**: 60 anos de **Corpo de baile** e **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 133-149.
- ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. **Desenveredando Rosa**: a obra de J.G. Rosa e outros ensaios rosianos. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- ROWLAND, Clara. **A forma do meio**: livro e narração na obra de João Guimarães Rosa. Campinas/São Paulo: Unicamp/Edusp, 2011. 304 p.
- ROWLAND, Clara. Direito e avesso: parábase e dispositivo na ficção de Guimarães Rosa. In: PASSOS, Cleusa Rios P; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini (orgs.). **Infinitamente Rosa**: 60 anos de **Corpo de baile** e **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Humanitas, 2018. p. 43-64.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Don Quixote de la Mancha** [recurso eletrônico]. 2. ed. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 1240 p. 2 v.
- SAINTE-BEUVE. La critique littéraire est à la base de la science morale. In: FAYOLLE, Roger. **La critique littéraire**. Paris: Armand Colin, 1964. p. 282-283.
- SALLES, Rodrigo Oliveira. **Hibridismo formal na formação poética do “Cara-de-Bronze” de João Guimarães Rosa**. 2020. 98 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- SAMÓSATA, Luciano. **Diálogos dos mortos**. Trad. Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996. 222 p.
- SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: INL, 1971, 264 p.
- SANTOS, Pedro Francisco Teixeira dos. **Lembranças de Jardim**: as configurações da memória no conto “Maria Perigosa” de Luís Jardim. 2019. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Unidade Acadêmica de Garanhuns, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Garanhuns, 2019.
- SANTOS, Wendel. **A construção do romance em Guimarães Rosa**. São Paulo: Ática, 1978. 231 p.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Trad. Celso Reni Braidá. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. 102 p.
- SCHMIDT, Eder. **Charcot e a escola da Salpêtrière**: a afirmação de uma histeria neurológica. 2017. 157 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. No compasso das rugas e desejos: erotismo e envelhecimento no imaginário das literaturas africana e brasileira. In: BARBOSA, Maria José Somerlate (org.). **Passo e compasso**: nos ritmos do envelhecer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 83-105.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Além da idade da razão**: longevidade e saber na ficção brasileira. Rio de Janeiro: Graphia, 1994. 246 p.
- SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. In: RIEDEL, Dirce Côrtes. **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 120-134.
- SIMMEL, Georg. Psicologia do coquetismo. In: **Filosofia do amor**. Trad. Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 93-111.
- SOARES, Cláudia Campos. Considerações sobre **Corpo de baile**, **Itinerários**, Araraquara, n.

25, p. 39-64, 2007.

SÓFOCLES. **Édipo rei de Sófocles**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011. 186p.
SOUZA, Ronaldo de Melo e. O magistério erótico de “A estória de Lélío e Lina”. **Confraria**, n. 9. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero9/ensaio02.htm>>. Acesso em: 24 dez. 2021.

SPERBER, Suzi Frankl. **Guimarães Rosa: signo e sentimento**. São Paulo: Ática, 1982.

SZONDI, Peter. Chapitre premier. In: **Introduction à l’herméneutique littéraire**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989. p. 7-18.

TEIXEIRA, Everton Luís Farias; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. Tematização da experiência estética em **Corpo de baile**. In: **Guimarães Rosa: novas perspectivas**. TEIXEIRA, Everton Luís Farias; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira (orgs.). Curitiba: CRV, 2010. p. 105-123.

VÁRIOS. Guimarães Rosa. **Cadernos de literatura brasileira**, São Paulo: Instituto Moreira Salles, ns. 20-21, p. 1-344, dez. 2006.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. A festa de Manuelzão. **Revista do instituto de estudos brasileiros**, [S.l.], São Paulo, n. 41, p. 85-96, 1996.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. Os mundos de Rosa. **Revista USP**, [S. l.], São Paulo, n. 36, p. 78-87, 1998.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. **Puras misturas: estórias em Guimarães Rosa**. São Paulo: Hucitec: FAPESP, 1997. 196 p.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. **J. Guimarães Rosa: correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís**. 1993. 357 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1993.

VODÍČKA, Felix. A história da repercussão das obras literárias. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Círculo linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia**. Trad. Zênia de Faria *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978. p. 299-309.

WELLEK, René; WARREN, Austin. História literária. In: **Teoria da Literatura**. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19--]. p. 315-336.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Trad. Waldéa Barcellos. 15. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020. 490 p.

XISTO, Pedro. À busca da poesia. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 113-141.

ZIANI, Beth. Belas bondades. **Discutindo literatura: especial Guimarães Rosa**, São Paulo, ano 1, n. 4, p. 38-40, 10 maio 2008.

ZIANI, Elizabeth Maria. **As dobras do texto – trajetória da obra de Guimarães Rosa pelo sertão**. 2017. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ZILBERMAN, Regina. A estética da recepção e o acolhimento brasileiro. **Moara**, Belém, n. 12, p. 7-17, jul-dez. 1999.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação: entendendo o passado, preparando o futuro. In: ETTE, Ottmar. **O caso Jauss: a compreensão a caminho de um futuro para a filologia**. Trad. Giovanna Chaves. Goiânia: Caminhos, 2019. p. 11-22.

ZILBERMAN, Regina. **Corpo de baile: romance, fragmentação, polifonia**. In: ARMANGE, Ana Helena Krause *et al*; ZILBERMAN, Regina (org.). **Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão**. Porto alegre: EDIPUCRS, 2007. p. 9-14.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989. 124 p.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. **Literatura e pedagogia: ponto e contraponto**. 2. ed. Campinas (SP): Global; ALB, Associação de Leitura no Brasil, 2008. 72 p.